



УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ



ЈЕЛЕНА З. МИЛИЋ

**ХРОНОТОП БЕОГРАДА У УМЕТНИЧКОЈ
ПРОЗИ СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР-ЈАНКОВИЋ**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ниш, 2023.



UNIVERSITY OF NIŠ
FACULTY OF PHILOSOPHY



JELENA Z. MILIĆ

**THE CHRONOTOPE OF BELGRADE IN THE
ARTISTIC PROSE BY SVETLANA VELMAR-
JANKOVIĆ**

DOCTORAL DISSERTATION

Niš, 2023.

Подаци о докторској дисертацији

Ментор: Др Снежана Милосављевић Милић, редовни професор,
Универзитет у Нишу, Филозофски факултет

Наслов: Хронотоп Београда у уметничкој прози Светлане Велмар-
Јанковић

Иако је хронотоп Београда вишеструко истицан као важан елемент поезике Светлане Велмар-Јанковић, у досадашњим књижевнонаучним приступима ауторкиној уметничкој прози ниједна студија за главну тему истраживања нема хронотоп Београда. Штавише, изостаје студија која обухвата ауторкин комплетан прозни опус, а запажају се изражена селективност и аутоматизам у избору теоријске грађе и интерпретираних тема.

Начелни циљ наше анализе хронотопа Београда у целокупној уметничкој прози Светлане Велмар-Јанковић јесте превазилажење њене делимичне интерпретације и контекстуализације у корпусу савремених књижевних теорија, чије иновативне методе осветљавају превиђене (иако суштинске) аспекте ауторкине поезике.

Основно методолошко упориште рада чине теорија хронотопа Михаила Бахтина, семиотичка теорија уметничког простора Јурија Лотмана, постструктуралистичке теорије простора, постхумане наратолошке теорије, географска наратологија и афективна теорија простора. Теорија хронотопа (и уже града) биће сагледана кроз три круцијалне перспективе: кроз њене дијахронијске релације са хуманистичким наукама, затим у доменима експлицитне теоријске анализе и иманентне поезике (просторно-временских аспеката у књижевним делима).

Остваривањем наведеног циља, ово истраживање треба да допринесе синтетичном научном проучавању прозног стваралаштва Светлане Велмар-Јанковић, валоризацији, историји његове рецепције и ширем сагледавању у контексту поетике српске књижевности. Поред наведеног, значај овог рада видимо и у првом темељном дијахронијском приказу књижевног портрета Београда на мапи српске књижевности, пре и након његовог уобличавања у прози Светлане Велмар-Јанковић. Прецизно издвајање функција хронотопа Београда и књижевних поступака којима је он моделован кроз историју српске књижевности, пружиће српској књижевнонаучној традицији могућност комплетнијег сагледавања генезе хронотопа града. Покушај књижевноисторијске систематизације хронотопа Београда у овом раду би будућим истраживачима српске књижевности требало да послужи као добра основа за тумачења појединачних поетика и интертекстуалних релација заснованих на семантизацији хронотопа града. Напослетку, али не и најмање важно, истраживање хронотопа Београда у прози Светлане Велмар-Јанковић може бити релевантна интерпретативна подлога за анализу поетике наратива урбаних простора и посебно, феномена града.

Научна област:	Филолошке науке
Научна дисциплина:	Теорија књижевности Српска књижевност
Кључне речи:	Светлана Велмар-Јанковић, хронотоп, Београд, простор, време, поетика, семиотика, српска књижевност, (ново)историјска проза, постструктуралистичке теорије простора, постхумана наратологија, географска наратологија, афективна теорија простора
УДК:	821.163.41.09 Велмар-Јанковић С.

CERIF класификација:	H 004 Филологија H 390 Општа и компаративна књижевност, књижевна критика, теорија књижевности
Тип лиценце Креативне заједнице:	Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)

Data on Doctoral Dissertation

Doctoral Supervisor: Prof. Snežana Milosavljević Milić, PhD, Full Professor, University of Niš, Faculty of Philosophy

Title: The chronotope of Belgrade in the artistic prose by Svetlana Velmar-Janković

Abstract: Even though the chronotope of Belgrade has been repeatedly emphasized as an important element of poetics of Svetlana Velmar-Janković, the review of scientific works and approaches to her artistic prose, show a lack of study about the chronotope of Belgrade as the main research topic. Furthermore, there is a noted absence of a monograph which encompasses the entire work of artistic prose by Svetlana Velmar-Janković. It is analyzed selectively and automatically if we consider the choice of theoretical material and interpreted themes.

In this dissertation, our analysis of the chronotope of Belgrade in the artistic prose by Svetlana Velmar-Janković tends to overcome its partial interpretation and contextualization in the corpus of contemporary literary theories, whose innovative methods reveal the overlooked (although essential) aspects of the autor's poetics.

The theoretical contextualization of prose by Svetlana Velmar-Janković will be implemented in accordance with the theory of chronotope by Mikhail Bakhtin, the semiotic theory of artistic space by Yuri Lotman, poststructuralistic theories of space, contemporary posthumanistic narratological literary theories, geographical narratology and the affective theory of space. The theory of the chronotope (and of the city) will be investigated through the three crucial perspectives: through its diachronic relations with the humanities, then in the domains of explicit theoretical analysis and in the doamin of immanent poetics (spatial and temporal aspects in literary texts).

By achieving this aim, our research should contribute to the synthetic scientific study about the prose by Svetlana Velmar-Janković and also its valorization, the history of its reception and a better overview in the context of the poetics of Serbian literature. Also, the importance of this work is seen in the first diachronic presentation of the literary portrait of Belgrade on the map of Serbian literature, before and after its thematization in the prose by Svetlana Velmar-Janković. The precise insight in the functions of the chronotope of Belgrade and its literary shaping throughout the history of Serbian literature, will also provide the Serbian literary scientific tradition with the possibility of a more complete understanding of the city's chronotope genesis.

We also hope that the attempt at the literary-historical systematization of Belgrade's chronotope in this paper will be good basis to the future researchers of Serbian literature for broader insights into individual poetics and intertextual relations that rest on the chronotope of the city. Finally, the research of the chronotope of Belgrade in the prose by Svetlana Velmar-Janković can offer relevant analyzes for broader insights into the poetics of narratives of urban spaces and, in particular, the phenomenon of the city.

Scientific Field:	Philological sciences
Scientific Discipline:	Literary theory Serbian literature
Key Words:	Svetlana Velmar-Janković, chronotope, Belgrade, space, time, poetics, semiotics, Serbian literature, (new) historical prose, poststructuralistic theories of space, posthuman narratology, geographical narratology, affective theory of space
UDC:	821.163.41.09 Velmar-Janković S.

CERIF Classification:	H 004 Philology H 390 General and comparative literature, literary criticism, literary theory
Creative Commons License Type:	Attribution-NonCommercial-NoDerivs CC BY-NC-ND

САДРЖАЈ

I УВОДНА РАЗМАТРАЊА.....	13
1. Теоријско-методолошки оквир и опсег грађе	13
II ТЕОРИЈА ХРОНОТОПА ИЛИ ШТА ЈЕ СВЕ ВРЕМЕ-ПРОСТОР КЊИЖЕВНОЈ УМЕТНОСТИ?.....	23
1. Негде између, увек и свуда: теорија хронотопа Михаила Бахтина.....	23
2. Просторно искуство приче од антике до класичне наратологије.....	28
2. 1. Филозофски почеци научног и аналитичког приступа простору.....	29
2. 2. Простор у хуманистичкој научној традицији.....	32
2. 3. Формалистичко-структуралистичка теорија простора.....	34
3. Семиотичка теорија простора Јурија Лотмана.....	38
4. Од <i>нараторолошког заокрета</i> преко <i>просторног обрта</i>	39
4. 1. Културне и родне топографије: географија, родне перспективе и идеолошке просторне праксе.....	40
4. 2. Хронотоп из две ревизионистичке перспективе: типологија хронотопа Џеј Ладин и постмодерни хронотоп Пола Сметхарста.....	42
4. 3. Савремене хуманистичке теорије простора.....	46
4. 4. <i>Афективни заокрет</i> у прочетавању хронотопа.....	53
5. Урбане студије као прилог разумевању феномена града.....	57
III ВИШЕ ОД ГРАДА: БЕОГРАД У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОЈ ПРОЗИ.....	63
1. Од средњег века до модерне.....	63
1. 1. Средњовековни, поробљени град.....	63
1. 2. Ново рухо поробљеног града.....	65
1. 3. Скоро па ослобођени град: Београд у освиту грађанске културе.....	67
1. 4. Утемељење књижевног града: Београд у епоси реализма.....	68

2. Од модерне до савремене књижевне прозе.....	88
2. 1. Наставак дошљачке саге о граду.....	88
2. 2. Наставак ратне саге о граду.....	90
2. 3. Нови рат и ново искуство града.....	93
2. 4. Грађанска сага о комунистичком Београду.....	96
2. 5. Нови историзам града у поетичком вишегласју новије српске књижевности.....	99
2. 6. Књижевност као реакција: (ново)историјска градска проза.....	112
3. Путопис(а)ни Београд или још једна могућа биографија града.....	122
3. 1. Београд у делима европских путописаца.....	122
3. 2. Београд у делима српских путописаца.....	129
IV ХРОНОТОП БЕОГРАДА У УМЕТНИЧКОЈ ПРОЗИ СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР- ЈАНКОВИЋ.....	138
1. Статус хронотопа (и) Београда у уметничкој прози Светлане Велмар- Јанковић.....	138
2. Лиминалан Београд између страшног и лепог: језовито као књижевна стратегија.....	140
3. Београдска устаничка трилогија <i>Дорћол</i> , <i>Врачар</i> и <i>Востаније: Улица Карађорђева</i> у светлу теорије контранаратива.....	152
3. 1. Апокрифна историја београдских улица или урбани пејзаж незванично.....	157
3. 2. Распоред и лоцирање (београдских) хронотопа.....	159
3. 3. <i>The sense of space</i> : београдски простори од (о)сећања до свемира.....	172
3. 4. Београдске сени <i>Дорћола</i> , <i>Врачара</i> и <i>Улице Карађорђеве</i>	177
3. 5. Београдски ликови устаничке трилогије кроз времена, у простору.....	181
3. 6. Алтернативна историја дорћолских улица.....	185
3. 6. 1. Стратешки и емоционални простори, слојеви, мапе и мреже Дорћола.....	190
3. 6. 2. Стара чаршија (и) неконвенционално.....	201
3. 6. 3. Крепкости, клонућа: трагом Улице Доситејеве.....	212
3. 7. Слојевити врачарски простори и једна залутала београдска улица.....	230

3. 7. 1. Искуство Бога и анђели Улице Молерове.....	230
3. 7. 2. Врачар у <i>Врачару</i>	239
3. 7. 3. Улица Коларчева.....	246
3. 8. <i>Востаније</i> : трагом <i>Улице Карађорђеве</i>	255
3. 8. 1. Интержанровске, поетичке и интертекстуалне конвенције романа <i>Востаније</i>	255
3. 8. 2. Устанички Београд у роману <i>Востаније</i>	262
4. У <i>Бездну</i> , до бездна: хронотоп Србија – Београд са кнезом Михаилом, Анастасом Јовановићем и Јулијом Хуњади	279
5. Грађанска трилогија <i>Ожиљак</i> , <i>Лагум</i> и <i>Нигдина</i>	305
5. 1. Београд траје линијом ожиљка.....	307
5. 2. Београд у ритму куцкања по сточићу.....	311
5. 2. 1. Дијалектика стана и града.....	322
5. 2. 2. <i>Лагум</i> и <i>Das Unheimliche</i>	334
5. 2. 3. Брендери и хронотопи грађанског Београда.....	343
5. 2. 3. 1. Два периода једног Београда и „дрвени” сведоци епохе.....	357
5. 3. Београд мирише на принцес крофне.....	366
6. У знаку броја седам: Београд у књижевности за децу Светлане Велмар-Јанковић.....	381
6. 1. Београд уоквирен <i>Очараним наочарима</i>	381
6. 2. Београд <i>пре</i> и <i>после</i> , у седам дечјих прича.....	394
V ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА.....	400
VI ЛИТЕРАТУРА.....	419
1. Извори.....	419
2. Цитирана литература.....	419
ПРИЛОГ БР. 1.....	444
ПРИЛОГ БР. 2.....	444

ПРИЛОГ БР. 3.....	445
ПРИЛОГ БР. 4.....	445
ПРИЛОГ БР. 5.....	445
ПРИЛОГ БР. 6.....	446
ПРИЛОГ БР. 7.....	446
ПРИЛОГ БР. 8.....	447
ПРИЛОГ БР. 9.....	448
ПРИЛОГ БР. 10.....	449
ПРИЛОГ БР. 11.....	449
ПРИЛОГ БР. 12.....	450
ПРИЛОГ БР. 13.....	450
ПРИЛОГ БР. 14.....	451
ПРИЛОГ БР. 15.....	452
ПРИЛОГ БР. 16.....	452
ПРИЛОГ БР. 17.....	453
ПРИЛОГ БР. 18.....	454
ПРИЛОГ БР. 19.....	455
Биографија аутора	456

I УВОДНА РАЗМАТРАЊА

1. Теоријско-методолошки оквир и опсег грађе

Феномен града има утврђено место у историји људске културе и њеном хетерогеном систему. Оно подразумева однос различитих кодова – географских, научних, политичких, националних, социјалних, филозофских, религијских, жанровских и поетичких, што су кроз дијахронију теоријске мисли о урбаним просторима вишеструко апострофирани и потврђивали бројни теоретичари градске топонимије, са сличним или различитим истраживачким интересовањима, у разноликим социјалним контекстима¹.

Као географски простор, град може бити представљен само једном тачком на карти или као пружајући простор по моделу *од – до*, када је топонимом означено место. Уздигнут на степен *универзалног симбола*, град се преображава у „знаковни елемент културног простора”, постајући основни језик за разоткривање принципа особеног националног развоја и културног мишљења (Лотман 2004: 295). У односу на земљу у којој се налази, град може бити „изоморфан са државом и њена персонификација, да буде она у неком идеалном смислу [...] али може да буде и њена антитеза” (Лотман 2004: 296).

Град је, такође, симбол људске културе и човекове борбе са природом, разума и цивилизацијске победе у припитомљавању дивљег, да би са временом и сам постао синоним за дивљину². У контексту природне датости и њеног витализма град је вештачка творевина, па је његова историја динамичнија од историје природе: он није направљен одједном и увек исти, већ се гради, руши и мења заједно са развојем људске културе. Историчност је једно од најважнијих својстава града које одређује људску представу о њему – у науци, уметности или уопштено, у култури. У митологији град је тврђава³,

¹ Међу њима Макс Вебер, Јуриј Лотман, Луис Мамфорд, Освалд Шпенглер, Патрик Гедес, Жан Готман и многи други.

² О антрополошко-културолошкој димензији књижевног моделовања цивилизованог и дивљег града, на примеру Урука из *Епа о Гилгамешу* детаљније пише Бен Вилсон/Ben Wilson (в. Wilson 2021: 30).

³ О митопоетској семантици градске куле и тврђаве као важном сегменту књижевне архитектонике пише Драгана Машовић у студији „Куле и тврђаве – књижевна архитектура и архитектоника књижевности” (в. Машовић 2021).

„камен на камен” који је човек поставио на моћним водама из практичних разлога, са фантастичном позадином или без ње. У миту о граду камен је покретан, измештен, узима се из природног окружења и лепи за други камен. Слагањем камена слаже се и урбано историјско искуство јер управо такав, памтећи камен, ствара градску митологију. Просторно-временска фантастика градске митологије има дубоко упориште у формама усмене књижевности (митовима, легендама, предањима и сл.). Уведена у домен писане литературе, она је нужно упућивала на поетичке слојеве фолклорне митолошке традиције у којој је фантастично било део цивилизованог (па и градског) света. Поред историјских и митолошких наратива, европска књижевна интерпретација феномена града садржи религијски, библијски наратив као трећи њен важан елемент.

Усклађен са различитим контекстима у којима се развијала српска грађанска култура, фикционални Београд се кроз историју српске књижевности постепено градио као релевантан топос и повлашћени простор у различитим епохама и индивидуалним ауторским поетикама. Док се књижевноинтерпретативно сагледавање града у српској литератури појављује врло рано (већ у усменој традицији), интересовање за проучавање града и категорије урбанитета у српској науци о књижевности, везује се тек местимично за деветнаести и почетак двадесетог века. Ране српске *урбане студије* биле су усмерене ка одређивању према новом, модерном искуству и интензивној урбанизацији, односно према почецима ширења градских простора и успону грађанске културе. Након Првог и Другог светског рата хронотоп града је у српској књижевности био присутан кроз јаку везу са ратним искуствима. Његова књижевна слика из овог периода кореспондира са социолошким и културолошким европским студијама о граду у текстовима Освалда Шпенглера/Oswald Spengler, Патрика Гедеса/Patrick Geddes, Жана Готмана/Jean Gottmann и Луиса Мамфорда/Lewis Mumford, врло утицајним и у савременим схватањима града. Доступност и семантизацију урбаног искуства у српској култури у највећој је мери одредио друштвено-историјски утицај, најпре Оријента и Аустроугарске, затим комунистичке идеологије и социјалистичке политике деведесетих година 20. века. Као реакцију на комунистичка санкционисања⁴ поједини српски писци су у овом периоду у своја дела уносили урбане знаке и теме везане за хронотоп Београда (европске брендове, ликове шминкера и сл.). Групи аутора која је наставила линију критичког виђења глобалне

⁴ Попут Ивана Ивановића, Драгослава Михаиловића и Мирослава Јосића Вишњића.

политике западноевропске урбане (али не и грађанске) реалности припада и Светлана Велмар-Јанковић.

Како истиче Ђорђе Костић, уредник јединог зборника радова посвећених имаголошком приказивању Београда у делима страних путописаца (*Београд у делима европских путописаца*, 2003), хронотоп Београда је кроз дугу историју његове књижевне интерпретације и рецепције у одређујућој мери био дефинисан перспективом путника странца. Било да је реч о његовим манифестацијама у путописном жанру, у различитим белешкама путописног типа или о уже схваћеном, уметничком (путо)писању Београда у књижевним текстовима, дошљачке теме и искуство странствовања нераскидиво су везане за овај топоним. Отуда су осврти на концепт путописања (домаћег и страног), фигуру путника и путописни (под)жанр нашли своје место у раду и били релевантни у контексту наше истраживачке теме.

Велика књижевна тема односа Београда и провинције већ у реалистичкој епохи за хронотоп града везује одређену (модерну) културну идентификацију, један тип јунака и особен мотив који ће, уклопљени у различите семиотичке оквире, остати фасцинација српске прозе до савремених дана. Реч је о скиталачким темама, дошљацима и мотиву сеобе као тополошким обрасцима библијског наратива о човековом прогону („Бићеш вечни скиталица на земљи.” (1 Мој. 4, 11)). Мада се последњих година у већим европским метрополама јавља и обрнута тенденција измештања из града у природу, данашње време ипак бележи и експанзију селидби у урбана окружења. Савремена књижевност (са науком која је прати)⁵ покушава, као и њене поетичке претходнице, да се одреди према таквом *градском свету* и читаоцу осветли његове квалитете, могућности или домете. Престони град српске државе – Београд, у српској националној историји и култури има повлашћено

⁵ Поред низа студија и дисертација новијег датума које ћемо навести у раду, о све израженијој тенденцији анализе града, категорија модернитета и урбанитета у савременој науци о књижевности на нашим просторима сведочи број зборника радова и монографија које истражују ову тематику: зборник *Град у језику, књижевности и култури* (2005), књига Александра Флакера *Ријеч, слика, град, рат* (2009), *Град и страст – натуралистички елементи у српском модернистичком роману* (2010) Јелене Панић Мараш, *Читање града* (2010) Крешимира Немеца, *Црњански, Мегалополис* (2012) Слободана Владушића, зборници радова *Куле и градови* (2021), *Роман и град: 50 година 'Романа о Лондону', 100 година 'Уликса'* (2022) и др. Међутим, упркос приметном научно-истраживачком интересовању за феномен књижевног града, хронотопу Београда је у српској науци о књижевности до сада посвећена тек једна монографска студија – *Историјски и утварни ликови Београда: Београд у романима Борислава Пекића 'Златно руно' и 'Ходочашће Арсенија Његована'* (2004) Татјане Корићанац.

место као део популарне *градске визије света*. (Бео)градски су поглед на будућност градили и српски писци кад год су јунаке својих прича смештали у градска окружења, показујући да је настанити јунака и причу у граду значило изабрати и одређену визију света.⁶

Једној особеној градској визији света у уметничкој прози Светлане Велмар-Јанковић биће посвећено и ово наше истраживање. За концепт хронотопа определили смо се не само зато што је он једини књижевнонаучни термин којим се обухвата анализа простора и времена у књижевности, већ стога што подразумева просторно-временску узајамност, размену у којој простор означава време и обрнуто, време значи простор. Поменути Бахтинов приступ категоријама времена и простора у књижевности у потпуности одговара поступку њиховог узајамног и слојевитог представљања у уметничкој прози Светлане Велмар-Јанковић. Уз теорију хронотопа, своју апликативност у контексту назначене теме изнова су потврдили далекосежни увиди Јурија Лотмана у семантику границе, симболичког потенцијала међупростора и домета фигуралног значења просторних трансгресија. У раду се, такође, ослањамо и на низ других теорија простора, преваходно на постулате наративне, постструктуралистичке, геонаратолошке, афективне, и постхумане теорије. Све заједно оне у најмању руку представљају методолошки оквир овог истраживања.

У складу са основним теоријским полазиштем, у уводном делу дисертације најпре одређујемо опсег значења и применљивости термина *хронотоп* у књижевнонаучним истраживањима. Паралелно са прегледом значајних аспеката теорије хронотопа, дајемо њихову контекстуализацију или корелацију са претходним и савременим приступима категоријама времена и простора у хуманистичким наукама. Након увида у књижевнонаучни статус концепта хронотопа, његов значај такође долази до изражаја кроз поређења са изложеним дијахронијским прегледом хуманистичких теорија простора и времена, од антике па све до савремених дана. Њихов сажет приказ треба да укаже на различита прилагођавања и допуне теорије простора и времена у новим друштвеноисторијским контекстима.

⁶ Уп. запажање Часлава Николића и Драгана Бошковића које нас је инспирисало на наведени закључак: „Настанити се у граду/роману значи изабрати свет” (Бошковић и Николић 2022: 10) према: „Настанити се у граду значи изабрати свет” (Le Goff 1998: 391).

У уводу другог дела рада показујемо како је географско-политички и историјски положај Београда утицао на његову тополошку фреквентност у историји српске књижевности. Овај сегмент садржи преглед и краћи приказ књижевних дела која су допринела да се хронотоп Београда издвоји као посебан тип хронотопа града у српској књижевности, пре и након његовог моделовања у уметничкој прози Светлане Велмар-Јанковић. Дијахронијски преглед хронотопа Београда уведен је са циљем стицања бољих увида у промене културних и књижевних историјскопоетичких конвенција, њиховог симболичког и искуственог доживљаја града. Аналитичко испитивање хронотопа Београда у српској књижевности осветљава слојевито историјско искуство, комплексну семантику топоса града и његову вишеструку функционалност у књижевним текстовима: за увођење историјских и метафизичких тема (добра/зла, слободе/неслободе, божанског и демонског) или за атрибуцију јунака (односа душе и тела, унутрашњег сазнања и историјског искуства, емоционалног и менталног живота, егзистенцијалног стања и сл.).

Након прегледа генезе хронотопа Београда у различитим периодима српске књижевности, тематско-мотивске и поетичке карактеристике особене доминантним књижевним раздобљима, типолошки групишемо с обзиром на категорију урбанитета у њима. На крају другог поглавља следи посебан осврт на доминантну поетичку линију савремене српске прозе о граду, односно на новоисторијско обликовање хронотопа Београда. Она нас уводи у поетику Светлане Велмар-Јанковић која потврђује функционалност хронотопа за „изучавање односа између текста и његовог доба” (Holquist 2002: 111).

Примењујући теоријско-методолошку основу изложену у уводу, истраживање потом усредсређујемо на главну тему – изградњу хронотопа Београда у уметничкој прози Светлане Велмар-Јанковић. Резултати анализе садржане у средишњем делу рада упућују на ауторску интенцију да се начини дијахронијски моделован алтернативни тип хронотопа. У складу са таквом запаженом тенденцијом, у овом сегменту превасходно истражујемо алтернативну историју града, анализирамо књижевне поступке којима се интерпретира историјски контекст Београда, његов значај за изградњу света приче и карактеризацију књижевних јунака. У сагласју са њима тумачимо семантичке и идеолошке релације историјске београдске реалности и фикционалних светова. Такође, упоредном

анализом хронотопа Београда у прози Светлане Велмар-Јанковић указујемо на његову разноликост и промене унутар ауторске поетике.

Сходно жанровским формама и поетичким линијама књижевне прозе о Београду Светлане Велмар-Јанковић, од генолошких просторно-временских аспеката посебну пажњу посвећујемо специфичностима хронотопа новоисторијске прозе и књижевности за децу. Анализа генолошких аспеката хронотопа биће првенствено усмерена ка функцијама и семантици простора и времена проистеклих из његове имплицитне и експлицитне повезаности са одређеним наративним обрасцима (политичко-идеолошким, историографским, аутобиографским, мемоарским) или поетичким проседеима (романтичарским, реалистичким, модернистичким, неоромантичарским, постмодернистичким). Примера ради, у читавом анализираном опусу Светлане Велмар-Јанковић важна је романтичарска предодређеност ликова за освајање стварности и пробијање граница. Неоромантичарски, авангардни рефлекс приметан је у глорификацији „опијеног стања”, иако се омамљеност чула не постиже опијумима, него прелажењем уобичајених чулних граница у контакту са градским изграђеним простором, његовом природом или атмосфером. У ауторкином опусу, такође, наилазимо на различите варијације и поетичке метаморфозе билдунгсромана: од реалистичког романа о одрастању, конвенција романа о уметнику (најизраженије у причи „Улица Молерова” и *Бездну*), преко мистично-религијског кретања ликова путевима духовног сазревања, искупљења и спаса, све до (пост)модернистичког трагичног, понекад и ироничног епилога приче о сазревању јунака. Кроз везу са наведеним проседеима истиче се, између осталог, и значај дијалогске (афирмативне, критичке, полемичке) компоненте хронотопа.

Алтернативно и митолошко-религиозно моделовање града издвајају се као два основна поступка чијим је наизменичним увођењима изграђена вишеслојна београдска историја. У поређењу са митолошким семантичким слојем најбоље долази до изражаја превага досадних, механичких навика везаних за живот у граду које га квалитативно и квантитативно оштећују, што је најочљивије у његовом просторном и временском свођењу на конвенционалну меру.

Сагледавање формално-структуралне функције хронотопа, улоге динамичних и статичних аспеката одређених хронотопа, импликације нехронолошких епизода, сцена, догађаја и смењивања хронотопа део су његове наративне анализе. У складу са поетиком

простора Светлане Велмар-Јанковић, а сходно и личним убеђењима ауторке дисертације, наративност хронотопа биће посматрана са ширег становишта, као инхерентно својство како књижевног, тако и некњижевног простора. Како паралелно са хронотопом приче Светлана Велмар-Јанковић подједнако расејава њен свет и текст, у раду тежимо да покажемо како хронотоп шири, сужава или разлаже причу, затим да прикажемо удео описа и рефлексивна о простор-времену на сужејно обликовање наратива, дигресија, успоравања и пресецања фабуле, упоредним увидима у однос хронотопа света приче и простора приче саме (њеног текста, фабуле и сужеа). Студиозном предочавању бројних слојева наративног простора умногоме је допринело ослањање на прегледни аналитички систем у геонаратолошким истраживањима Мари-Лор Рајан, Кенета Фута и Маоза Азарјахуа. Њега чине:

а) „Просторни оквири” као непосредно просторно окружење ликова које се сценично мења у зависности од „видног поља” (Zoran 1984: 311) лика. Приликом смене, просторни оквири се у књижевности Светлане Велмар-Јанковић потпуно мењају или сливају један у други. У *Лагуму* се, на пример, мењају оквири различитих станова и њихових просторија (велики стан замењује мали, дневна соба се претвара у ходник, може се пратити како се оквир „радне собе” претаче у оквир „складишта”), док се у *Дорћолу* и *Врачару* смењују оквири одређених улица. У роману *Бездно* нарочиту симболику садрже смене оквира унутрашњих и спољашњих простора (нпр. београдских пејзажа и Кнежевог двора). Према одређењу Рајанове, К. Фута и М. Азарјахуа, просторни оквири су хијерархијски организовани односима задржавања елемената, а њихова симбиоза остварује се најчешће на симболичком плану. Као што термин „оквир” сугерише, они су испуњени скупом појединачних ствари које их дефинишу и одређују симболички квалитет њихове „симбиозе” са другим оквирима (в. Ryan, Foote and Azaryahu 2016: 24). Када и у којој мери се просторни оквири (не) стапају једни с другима док се премешта фокус ликова или приповедача, колико су јасне границе међу различитим скуповима, какав је пресек оквира, колико су заступљене празнине у смени простора и како их читалац испуњава... – теме су које подразумева тумачење просторних оквира.

б) Док се просторни оквири током развоја радње међусобно разликују, „оно што називамо *сетингом* [setting] је релативно стабилна друштвено-историјско-географска категорија читавог текста” (Ryan, Foote and Azaryahu 2016: 24). У складу са овим виђењем,

сетинг анализираног опуса Светлане Велмар-Јанковић је устанички и Београд 19. века (*Дорћол, Врачар, Востаније: Улица Карађорђева, Бездно*), грађански, комунистички и социјалистички Београд након Првог светског рата па све до НАТО бомбардовања (*Ожиљак, Лагум, Нигдина, Седам мојих другара*), односно Београд од праисторије до савремених дана (*Очаране наочаре: приче о Београду*).

в) Простор приче („Story space”) или „хронотопски простор” приче (Zoran 1984: 313) је простор релевантан за радњу, „мапиран поступцима и мислима ликова” (Ryan, Foote and Azaryahu 2016: 24). Састоји се од свих појединачних просторних оквира и локација наведених у тексту, било да су оне поприште стварних, имагинарних или виртуелних догађаја.

г) Док се простор приче састоји од „одабраних места раздвојених границама”, *свет приче (storyworld)* кореспондира са читаочеvim светом у смислу да представља „кохерентну, обједињену, онтолошки пуну и специфично материјално остварену” просторну (и географску) целину (Ryan, Foote and Azaryahu 2016: 24).

Дејвид Херман/David Herman и Мари-Лор Рајан указују на значај *просторности* у наративи, сугеришући да се наративност текста повећава са одговарајућом количином просторних информација које омогућавају стварање менталних модела света приче и ураћање у њега током процеса рецепције. Како ауторкина и наша визија хронотопа деле подједнаку тежњу да пруже увиде у „комплексне, индиректне и увек посредоване релације између уметности и живота” (Smethurst 2000: 109), нисмо занемарили значај рецепцијског удела у обликовању хронотопа и важности проницања у мапе читаочевог менталног и сижејног кретања (светом и текстом приче). Тумачење фикционалних ликова је, као и анализа која се односи на имплицитног читаоца, у подједнакој, директној вези са Рикеровим ставом о наративној димензији хуманог идентитета „посредством које сопство непрестано (ре)фигурише, заправо интерпретира и осмишљава и себе и свет око себе – преобликује Бенјаминовог градског ’шетача‘ у наративног ’шетача’” (Бошковић 2021: 504).

Значајан сегмент анализе наративности простора града односи се на интерпретацију комеморативне праксе именовања улица у *Дорћолу* и *Врачару*, на оне аспекте којима комеморативни топонимски натписи као део система урбане оријентације наративизују градски пејзаж. Једна путања истраживања назива улица пружа поглед на

наративну структуру синхроне просторне конфигурације текста града, а друга се протеже до неконвенционалног тумачења градског пејзажа и увида у приче скривене иза назива улица. Потрагу за специфичностима везе између комеморативних елемената простора у урбаним пејзажима и прози Светлане Велмар-Јанковић завршавамо одређивањем према његовим квалитетима и пракси груписања (личности, улица) која може бити: а) идеолошка (што је најизраженије у заоставштинама комунистичких пројеката преименовања града); б) тематска (таква топонимска пракса ствара „тематски комшилук” при чему заједничка тема улаже просторни скуп топонимских комеморација са осећајем наративне кохерентности који се одражава на суседство у целини (Ryan et al. 2016: 148)); в) временска (најупечатљивији пример временског груписања ликова и догађаја означава синтагма „Стари град” чија временска компонента има ширу функцију којом Светлана Велмар-Јанковић спроводи наредно, г) симболичко груписање београдских хронотопа и ликова. Након уочених изражених хронотопских диференцијација застали смо пред питањем: да ли се њима тежило стварању кохерентне или некохерентне приче?

Хронотоп Београда се, такође, у раду представља као преломљени одраз емоционалног, психолошког, класног, статусног и идентитетског положаја ликова. Узајамности и мимоилажења интерсубјективних и интрасубјективних хронотопа у типологији Џеј Ладин, додатно осветљавају сукобе унутрашњег и спољашњег простора и времена у прози Светлане Велмар-Јанковић. Они су везани за одређене типове хронотопа у којима се укршта историјско и (ауто)биографско, индивидуално и колективно (национално), или пак предочава дијалектика приватног : јавног, својег : туђег, затвореног : отвореног, мејнстрим : алтернативног, аутоматског и деаутоматизованог.

Важна правилност хронотопа изграђених у прозном опусу Светлане Велмар-Јанковић јесте његово раслојавање паралелним хронотопима (ретроспективних наратива или других, паралелних стварности) који се смењују и граде причу о слојевитом простору. На просторно-временским слагањима, премештањима и листањима изграђен је семиотички однос микро и макро хронотопа чијим је смењивањем ауторка постигла динамизам приче и њену вишеструку симболизацију. План микрохронотопа је у највећој мери одређен логиком и темпом сећања подстакнутим личним или колективним (националним) разлозима, а одликују га тренуци интензивираних перцепције и искуство хронотопа којим се проблематизује концепт хронолошког/линеарног времена.

У сменама микро и макро хронотопа сам Београд обликован је у спреси са Србијом, Османским царством, Русијом, Аустроугарском и европским градовима, али и са ситнијим градским инвентаром: капијама, утврђењима, чесмама, трговачким радњама, институцијама, кулама, црквама, дворовима, коначима и модернијим зградама, собама, салонима, праговима, ходницима, лагумима, трговима, улицама, шеталиштима, купалиштима, губилиштима, ружичњацама, платанима и виноградима. Сви ови хронотопи су изграђени са идејом о *просторном облику времена* (Bahtin 1989: 339): историјског, друштвеног, биографског или психолошког. Анализа такође обухвата увиде у историчност простора и „обележја епохе” (Bahtin 1989: 376), при чему су запажени типови хронотопа сагледани у ширем књижевно-историјском и теоријском контексту релевантном за „хронотопично” (Bahtin 1989) разумевање тема, мотива и ликова.

Поред књижевних и генолошких, у раду се тумаче митско-религиозни, културолошки и идентитетски аспекти хронотопа Београда. Из сваког од њих је посебно апстрахована лимиалност као географска, егзистенцијална, тематско-мотивска и поетичка специфичност београдског простора, његовог времена и човека. Осећај за гранична стања најпре је Светлани Велмар-Јанковић, затим и ауторки дисертације, омогућио унеколико целовито (или пре видовито) разумевање садашњости, и бар делимично хватање града између најмрачнијег и најсветлијег његовог стања.

II ТЕОРИЈА ХРОНОТОПА ИЛИ ШТА ЈЕ СВЕ ВРЕМЕ-ПРОСТОР КЊИЖЕВНОЈ УМЕТНОСТИ?

1. Негде између, увек и свуда: теорија хронотопа Михаила Бахтина

Књижевнотеоријски појам *хронотоп* (грч. *χρόνος* „време“ и *τόπος* „место“) Михаил Бахтин/Михајл Бахтџн уводи у студији *Облици времена и хронотопа у роману* (1937/38, са завршним белешкама из 1973. године), дефинишући га као „суштинску узајамну везу временских и просторних односа“ (Bahtin 1989: 193) који се уметничким исказом изражавају у књижевности. Инспирисан Кантовим и Ајнштајновим тезама о просторно-временском релационизму⁷, њихова становишта о простору и времену Бахтин измешта из филозофске (априорне, трансценденталне) и природнонаучне сфере, усмеравајући их ка културно-историјским и контекстуалним тумачењима књижевних текстова. Идеја о „просторно-временском континууму“, као „кључна хипотеза Ајнштајнове теорије релативитета“, инспирисала је Бахтина да изнесе тезу о „узајамној условљености простора и времена у књижевној уметности“ која такође искључује могућност постојања „статичног, хомогеног, независног и изотропног простора или времена“ (Malpas 2007: 26 према Стојменовић 2014). Према Бахтину, њихов је однос увек релациони и догађајни, те у том смислу простор и време обухваћени теоријом хронотопа јесу *непрекидност*, *сталност* и *целина*. Теорија хронотопа и данас представља круцијалну основу за проучавање времена и простора у науци о књижевности јер ниједан претходник Михаила Бахтина није тако обухватно и далековидо (културолошки, филозофски, књижевнонаучно) објаснио функцију времена и простора у књижевној уметности, нити проницљиво уочио кретања конкретних и апстрактних манифестација времена-простора у људској културној пракси и књижевној уметности.⁸

⁷ Кантовим тумачењем простора и времена, потом и Ајнштајновом теоријом релативитета по којој је време, као четврта димензија, неодвојиво од (тродимензионалног) простора.

⁸ Обухватан преглед Бахтинових текстова о хронотопу сагледан у контексту његовог целокупног филозофског, културолошког и књижевнонаучног рада (посебно теорије романа) даје се у: Morson & Emerson 1997.

Бахтин развија типолошки приступ времену и простору у књижевности, дајући притом, дијахронијске увиде у развој конкретних места и врста простора у књижевне топосе. Теоријом хронотопа Бахтин такође обухвата анализу генолошких аспеката, просторно-временских распореда, њихове симболике, као и сложеније релације обједињене концептом „дијалогичности”. У сажетој форми, Бахтиновим аналитичким приступом обухваћене су следеће одлике хронотопа:

- Сижејно-композициони значај хронотопа (редослед и учесталост одређених хронотопа и симболика сижејне организације);
- Типови хронотопа (међузависност одабраног хронотопа, развоја и тематике радње);
- Хронотоп и наративност (увид у догађајност⁹ времена и простора, њихов однос са динамиком приче коју презентују у књижевном делу); У својству наративности, Бахтин анализира тзв. „временске низове”, а уметнички хронотоп одликује управо „пресецање тих низова” (Bahtin 1989: 194). Теоријом хронотопа се такође сагледава степен наративности аутоматских радњи и њихових хронотопа („постојања која се понављају” и уобичајеног-свакидашњег цикличног времена, лишеног догађајности и „прогресивног историјског кретања” (1989: 377)). Тумачећи значење низа, оним „аутоматским” деловима приче који се наизглед дешавају, Бахтин одузима аспект догађајности, док другима привидно недогађајним и статичним додаје аспект наративности.¹⁰ „Видети време у простору” за Бахтина, наиме, значи *прозрети конкретну историју* наизглед статичног простора или места (Bahtin 1989):

„Способност да се *време види*, да се *ишчитава*, из просторне целине света и, с друге стране, да се опажа испуњеност простора, не као непокретне позадине, нечег датог што је довршено једном за свагда, већ као помаљајуће целине, као догађаја – то је способност да се у свему

⁹ За детаљније увиде у наративну „догађајност” видети приређен превод Шмидовог текста „Догађајност, субјекат и контекст” Мирјане Бојанић Ћирковић (Бојанић Ћирковић 2016).

¹⁰ Уп. „Дан никада није дан, година није година, живот није живот. Из дана у дан понављају се исте животне активности, исте теме разговора, исте речи итд. Људи у том времену једу, пију, спавају, имају жене, љубавнице (пролазне). [...] Обележја тога времена су једноставна, грубо материјална, чврсто срасла са животним простором: са кућама и собицама у градићу, сањивим улицама, прашином и мувама, клубовима, билијарима итд. Време је овде без догађаја и зато изгледа готово заустављено. Овде нема ни сусрета ни расанка. [...] Зато оно не може бити основно време у роману. Њега романијери користе као споредно време, преплићу га са другим нецикличним временским низовима или га прекидају њима, оно често служи као контрастни фон за временске низове догађаја и енергије.” (Bahtin 1989: 377–378).

читају знаци који показују време у његовом току, почевши од природе, па до људских обичаја и идеја.” (Bakhtin 1986: 25)

- Тематско-мотивски значај хронотопа (Бахтинов приступ показује да су хронотопи: прага, ходника, гостинске собе, салона, замка, трга и др. (Bahtin 1989), уз време које се одвија на/у њима изузетно важни чиниоци света приче, а не само њена позадина.)

- Хронотопичан лик књижевног дела (Хронотопски приступ омогућава комплетнију анализу простора, времена и лика, сада виђених у садејству и прожимању.¹¹ По дијалогском принципу, лик романа је „суштински хронотопичан”, а примена теорије хронотопа на његово тумачење показује како просторно-временска организација наратива гради „слику” о човеку у свету приче. (Bahtin 1989: 194))

- Генерички аспект хронотопа („Са сигурношћу се може рећи да се жанр и жанровски облици обрађују управо хронотопом.” (Bahtin 1989: 19) истиче Бахтин у једној од иницијалних теза о фундаменталној повезаности хронотопа и жанра. Бахтин је иначе тумачио различите типове прозних наратива, од грчког епа и херојске авантуре, преко комедије, приповетке и романа. У њиховим анализама издвојене су генолошке разлике условљене односом аутора и јунака према хронотопу, жанровско вишегласје прозног текста тј. слагање жанровских традиција у приказу времена-простора.¹² Од Бахтина заправо потиче запажање савремених бахтинолога и теоретичара других оријентација да жанрови „могу памтити своју прошлост и носити ауру неког претходног жанра” (Morson and Emerson 1997: 374)).

- Рецепција хронотопа (Поред истакнуте важности коју хронотоп има у композицији романа и историјскопоетичком контексту, Бахтин не занемарује још један његов аспект: „ликовни значај” и способност да *изазове слике* у читаочевом уму (Bahtin 1989: 380). Као „ризница слика” (1989: 382) хронотоп је, наиме, средство очулотворења света приче којим се улази у *хронотопични свет аутора*, и у свет читаоца. (Bahtin 1989: 380–381))

- Било да је реч о дијалогизму, хетероглосији, вишегласју или нечему сличном, принцип *дијалогичности* Бахтин примењује кад год разматра релације наведених елемената и аспеката хронотопа. У дијалог, према Бахтину, ступају саме категорије

¹¹ У уводном делу текста о образовном роману Бахтинова класификација романа на основу типа јунака базирана је на међузависности хронотопа и „слике човека”, а не на типу заплета (Bakhtin 1986: 10).

¹² „Код Достојевског”, запажа Бахтин, „на улицама и у масовним сценама у кућама (првенствено у салонима) као да оживљава и блесне древни карневалско-мистеријски трг” (Bahtin 1989: 378).

времена и простора јер се обележја времена „разоткривају у простору”, а простор „осмишљава и мери временом” (1989: 194). Са аспектом вишегласја уметнички хронотопи такође омогућавају „утисак разновремености”, стварајући својствене „временске низове” (1989: 376).¹³ Концептом хетероглосије Бахтин аргументује и став да су књижевно-уметнички хронотопи разнолики и бројни, умрежени на више планова: на интертекстуалном нивоу (у смислу хронотопских текстуалних преплитања, у поетици једног писца или међу различитим ауторима); на историјскопоетичком плану (у трансформисаним елементима хронотопа претходних културних традиција и поетичких линија), те унутар једног књижевног дела, где се на композиционом и тематском плану хронотопи могу „укључивати један у други, постојати упоредо, преплитати се, смењивати, суочавати, супротстављати се или бити у сложенијим узајамним односима”. (Bahtin 1989: 382) У сагласју са ставом о дијалогичности, Бахтин доследно анализира хронотопе који омогућавају идејно и егзистенцијално *концентрисање*, *укриштање* и *супротстављање*, поетике писаца који су могли да виде „време у простору”, преплитања историјског, „свакидашњег” и „биографског времена”, друштвено-јавног и приватног домена, са различитим људским и историјским енергијама и кретањима. (1989: 377)

- Хронотоп у спрези са искуством лиминалности Бахтин поставља дефинишући „међухронотоп” или „скривени хронотоп”, чији „улазак” у књижевност повезује са усвајањем алегоријског исказа. (1989: 284) Поменуто се вишепланост односи на постојање једног конкретног, и једног или више паралелних, алегоричних просторно-временских контекста, а подразумева интеракцију очигледних и (апстрактних) скривених хронотопа. (Bahtin 1989) Скривени хронотоп може, дакле, бити постављен тако да прекида хоризонтални или вертикални просторно-временски низ, или тако да се на њега континуирано наставља. У оба случаја овај однос је интерактиван, а природа сваког понаособ релациона. Међухронотоп, „с једне стране, посредује читаочев доживљај приказаног света, уводећи [...] дистанцу, контекст који трансформише оно што је непосредно приказано, док, с друге стране, приповест смешта у мање или више амбивалентне и амбигвитетне (по)граничне области” (Стојменовић 2014: 31). Концепт „међухронотопа” најбоље је развио Јуриј Лотман/Юриј Лотман у семиотичкој теорији

¹³ Индивидуалне поетичке разлике у стварању временских низова Бахтин приказује на примеру склоности ка описивању низа одлучујућих тренутака код Достојевског, и Толстојеве склоности ка представљању временског трајања или историјског простирања. (уп. Bahtin 1989: 378–379)

простора, којој се приближавамо са последњим (не и најмање важним) аспектима Бахтинове анализе књижевног хронотопа.

- Бахтинова запажања о вишепланости хронотопа доводе нас до његове симболичке кодираности у књижевној уметности, у којој се временско-просторна форма показује као погодна (и неопходна) за приказивање конкретних и апстрактних феномена, а „сваки улазак у сферу смислова врши [...] само кроз врата хронотопа” (Bahtin 1989: 388). На плану индивидуалних поетика и у њиховом историјском контексту Бахтин разматра манифестације такозване „прозне алегорије” запажајући рефлектовање семантичке сложености и вишепланости на моделовање хронотопа (1989: 284), на пример, на скривени хронотоп Гогољевог „Носа”. Током анализе симболичког кода хронотопа, Бахтин нарочито издваја несвакидашње, онеобичавајуће перспективе Раблеових јунака који су у просторно-временску свакодневницу уграђивали њену „другачију” слику, са статусом паралелног света. Како сам наводи, Бахтин из наведених разлога Раблеа види на повлашћеном месту у подухвату ренесансног „освајања” нових простора и времена у књижевности. Захваљујући њима су се, закључује Бахтин, романескна дешавања надаље могла представити или доживети као истовремено одвијање у више онтолошких и семантичких различитих сфера.

*

Оформљена у исцрпним аналитичким теоријско-културолошким студијама, под окриљем структуралистичке методологије али далеко изван њених иманентних оквира, капитална теорија хронотопа Михаила Бахтина и данас изнова потврђује своју апликативност у тумачењу просторно-временске динамике књижевних текстова.

Дијахронијски преглед европске мисли о простору од античких до савремених теорија који следи показује шта је све време-простор, пре и после круцијалног Бахтиновог концепта хронотопа, представљало хуманистичким наукама. На њиховим различитим позорницама простор је био смештан иза сцене или на њој, у догађаје или изван њих, појављивао се као споредни или главни јунак. Сам преглед филозофске, теолошке, културолошке и књижевнонаучне мисли уобличиће врло динамичну представу о простору. Она се креће на релацији паганског и хришћанског, архетипског, старог и

модерног искуства, вере и скепсе, приватног и јавног, унутрашњег и спољашњег, материјалног и нематеријалног, људског и нељудског, апстрактног и конкретног.

У контексту књижевнонаучних истраживања пратићемо путеве (и странпутице) којима се долазило до увида у просторне аспекте литерарних текстова, при чему смо као један од најзначајнијих момената издвојили уочавање просторне наративности. Са овим, може се рећи епифанијским научним и методолошким тренутком, уследило је и мењање мисаоног тока који је утицао да простор буде дефинисан као пропратна позадина заплета. Њему је у највећој мери погодовала дуга преписивачка пракса дефинисања *приче*, која је била одређивана *временом* и његовим протицањем у секвенцијалном низању догађаја. Наведеним уопштавањима су заједно са простором, „трпели” и модуси његовог представљања, а међу њима је свакако опис најфреквентнији.

Увиди у теорије књижевноуметничког простора показале, такође, да он може бити схваћен као наративни и ненаративни, друштвен и историјски, идеолошки, умни и духовни еквивалент, оваплоћење ирационалне, емоционалне или афективне спознаје, ауторове и читаочеве имагинације. Са њима ћемо доћи до актуелних постхуманих и афективних теорија простора посвећеним човековом метафизичком дијалогу са природом и афирмацији њихове виталистичке узајамности.

2. Просторно искуство приче од антике до класичне наратологије

У теоријској литератури је вишеструко истицано да су се студиозна изучавања простора читав век пре друге половине двадесетог века превасходно вршила у оквиру математичких и географских истраживања, те да се интересовање за категорију простора у књижевности јавило тек са такозваним „просторним заокретом” у хуманистичким наукама. Паралелно са овом тврдњом, у књижевнонаучним разматрањима појављује се, међутим, и њен искривљени одраз, на који ће ослањати сви потоњи преносиоци општеусвојеног, мада неутемељеног аксиома – да је простору, у односу на феномен времена, до данас посвећивано знатно мање истраживачке пажње. Наш преглед теорије простора показале да се о простору и мислило и писало, али да је његовој

књижевнотеоријској стагнацији допринело управо то што се мишљење о простору дуго и аутоматски преписивало.

2. 1. Филозофски почеци научног и аналитичког приступа простору

Дијахронијско праћење теорије уметничког простора отпочињемо освртом на античку поетику и реторику – две дисциплине из класичног периода које су са Аристотелом започеле теоријску елаборацију односа времена и простора.

Аристотел је у теорији трагедије ставове о времену и простору доследно усклађивао са опажањима везаним за њихове манифестације на сцени. Схватање простора се заправо и везивало за простор сцене, док је прича тумачена као фабуларна нит која се на сцени дешава. Оваква перспективизација простора и времена још ће дуго пратити науку о књижевности, заједно са питањем: када је доминантан простор сцене (= мировање приче), а када прича сама (простор, дакле, није прича). Приликом дефинисања трагедије, Аристотел највише пажње посвећује радњи и сижеу („склопу догађаја”¹⁴), док се на просторну концепцију осврће једино када разматра „позоришни апарат”. Он, наиме, „пружа забаву, али је тај елеменат најмање уметнички и најмање битан за песничку уметност” (Aristotel 2015: 68). Осим наведеног, сматра теоретичар, „за приређивање сценарије више важи уметност режисерска неголи песничка” (2015: 68). Аристотел чак отворено критикује уметничково опредељење да разрешење радње препусти материјализованој представи Бога (*deus ex machina*) и симболичком простору: „Према томе, јасно је да се и размршавања радње треба да развију из саме радње, а не позоришном механиком као у ’Медеји’...” (2015: 81) истиче филозоф, критикујући Еурипидов поступак материјализације Бога на сцени. Аристотел даље процењује да „препознавање по знацима” (копљу, предметима које јунаци носе на телу и сл.) има најмању уметничку вредност, те да знатно бољу имају они што се „развијују из перипетије” и „из самих догађаја” (2015: 82), дакле радње, а њему придружује и оне „које удеси сам песник” (2015: 82) наводећи као пример Ифигенијино и Орестово препознавање по писму и „говор чунка” у Софокловом *Тереју* (2015: 82–83). У трећем, „препознавању по сећању”,

¹⁴ Уп. „Најважнији од тих саставних делова јесте склоп догађаја. Јер трагедија није подражавање људи, него подражавање радње и живота, среће и несреће, а срећа и несрећа леже у радњи, и оно што чини циљ нашег живота, то је неко делање, а не каквоћа.” (Aristotel 2015: 67; подв. Ј. М.)

просторне аспекте Аристотел наставља местимично да разматра кроз њихову везу са јунацима, када опажање неке ствари (слике) изазове болна осећања и сузе (2015: 83).

Време Аристотел разматра строго наменски, захтевајући његово јединство са местом и радњом сценске трагедије. За књижевну уметност значајно је тумачење времена у контексту језичких израза трагедије у којима је доста пажње посвећено глаголима као језички израженом времену (2015: 90). У контексту тумачења епског песништва, Аристотел анализира временске аспекте приче када наглашава разлику између обраде времена у историографији или песништву, као и приликом паралелног сагледавања поступка приказивања времена у трагедији и епопеји. У том погледу филозоф истиче да епско песништво, за разлику од трагедије, може приказивати више истовремених догађаја” (2015: 99) и у његовој временској динамичности види једино преимућство епопеје над трагедијом. Временски динамизам епопеје Аристотел такође повезује и са динамиком процеса рецепције јер она, наиме, изнова „освежава читаоце” (2015: 99).

Док је у *Поетици (О песничкој уметности)* Аристотел зачео научни приступ уметности, у *Физици* је идејом *континуума* започео научну мисао о простору и времену која превазилази уметничке домете. Као таква, Аристотелова мисао о простору и времену нашла је своје место и у потоњим европским филозофским струјама.

У оквирима средњовековне хришћанске филозофије и теологије развила су се два утицајна правца значајна за потоња „научна” сагледавања простора¹⁵. Један од њих је у историји филозофије обухваћен именом неоплатонизам, чији су представници утемељили два становишта значајна за развијање симболике простора: прва је Дионисијева филозофија *одсуства (theologia negativa)* која анализира феномене бескраја, бесконачности, недељивости, невидљивости и неизрецивости, а њој придружујемо схватања Божанског, Бића, Природе и Материје у филозофији Св. Августина као другог значајног представника неоплатонизма и утицајног мислиоца просторне тематике. За средњовековну филозофску мисао о простору важна је такође и појава схоластике, коју је у европској научној традицији афирмисао Тома Аквински. Његов се научни допринос огледа у томе што је по угледу на Аристотелов приступ разноликим егзистенцијалним појавама, покушао да пружи целовит и обухватан систем учења у чијој је основи

¹⁵ Средњовековна хришћанска мисао о простору је углавном заступљена кроз дихтомије земаљско : небеско, високо : ниско, омеђено : бесконачно, пролазно : вечно, рај : пакао и сл.

интенција усаглашавања умног, духовног и телесног принципа, односно научне и мистично-религијске концептуализације стварности.

Упркос духовним настојањима средњовековних филозофа и теолога, даљу мисао о простору одређује нова, рационалистичка перспектива и друштвена атмосфера вере у разум. Помирљивим становиштима Томе Аквинског у овом се периоду супротстављају ставови афирматора картезијанског дуализма, који ум (као еквивалент духа) и тело сагледавају одвојено. Атмосферу скептицизма у новом социјалном контексту канонизује Декартова *Расправа о методи* (1637), односно њено *cogito ergo sum* и мисао која прати „природно светло разума” (Dekart 2008: 146). Овај аксиом је у тумачењима парадигми природних и друштвених наука између осталог препознат и као прекретница која је значила да је „свака даља модерност дужна да себе препознаје као модерност мишљења (за чију основу у погледу основаности и домета остаје надлежна филозофија) и да пре свега у Декарту тражи свог еминентног зачетника” (Милић 2002: 42). У картезијанско-рационалистичкој оријентацији јасно се издвајају две, у потоњим вековима, одређујуће струје европске филозофске мисли о простору. Прва од њих, инспирисана Декартовим оштрим раздвајањем телесног и умног принципа, биће ослонац материјалистичко-монистичкој онтологији по којој је материја основа постојећег света. Њене ће тековине преузети и марксистичка теорија простора, као једна од најутицајнијих и најрадикалнијих идеолошких друштвених парадигми двадесетог века.

Радикалном дуалном раздвајању *духовног* и *телесног* принципа, истакнути научник и хришћански мислилац Блез Паскал супротставља своју аргументовану скепсу у безграничност разума. Исповедајући сопствени страх и ужаснутост пред феноменом простора, упркос снажном осећању Божјег присуства у њему, Паскал признаје: „Вечито ћутање ових бесконачних простора ме ужасава” (Paskal 1988: 117). Далековидна Паскалова застрашеност пред простором, временом и Смислом, несигурност пред питањем има ли *бесконачни простор* сврху или је само „бескрајна лопта чије је средиште свуда, обим нигде” (Valeri 1989: 57), најављује преовлађујућу модерну егзистенцијалну филозофију и нове приступе простору-времену који до данашњице настављају да одражавају човекову унутрашњу борбу са скептицизмом вере у Божје постојање.

2. 2. Простор у хуманистичкој научној традицији

Неколико деценија пре структуралистичких експликација које су канонизовале став да је простор функција подређена радњи, у хуманистичкој научној традицији већ је била сазрела теорија простора Гастона Башлара/Gaston Bachelard. Умрежена са феноменолошком филозофијом Мартина Хајдегера/Martin Heidegger, Анрија Бергсона/Henri Bergson и Мориса М. Понтија/Maurice Merleau-Ponty, ова теорија се приметно удаљавала од актуелних друштвено-идеолошких тумачења простора која су се најчешће аутоматски преносила на његову слику у књижевним наукама. За разлику од њих, Башларова *Поетика простора* (1958) не своди простор на пасивну категорију (пратећу позадину догађаја), већ доноси интересовање за имагинативне потенцијале материјалног света и његову богату симболизацију у интеракцији са људским бићем. Иако се структуралистичка струја није надовезала на феноменолошку представу о простору, Башларов приступ просторним егзистенцијалним аспектима ретроактивно наставља свој развој у потоњим теоријама простора, чинећи и најављујући драстичан помак у проучавању просторне симболике. Башларова *картографија метафизике* (Bašlar 1969: 197) најизраженије „оживљава” у новој феноменологији, чији представници Херман Шмиц/Hermann Schmitz, Гернот Беме/Gernot Böhme и Тонино Гриферо/Tonino Griffero деле интересовање за атмосферу у простору¹⁶, потом и у „атмосферичком заокрету” (*atmospheric turn*) актуелном од друге деценије 21. века.

Идући у корак са теоријама простора, долазимо до већ наговештеног марксизма и изучавања просторне функционалности у мери која је погодовала идеолошким парадигмама нове социолошке и филозофске теорије. Из широког домета просторних значења, марксистички теоретичари издвајају и истичу искључиво она која су могла имати револуционарни утицај на стварање новог, бескласног друштвеног поретка. Без обзира на бројне замерке које се оправдано односе на марксистичку визију „идеалне” друштвене организације, Марксов историјски материјализам дао је значајан методолошки допринос теоријама простора. Он се нарочито огледа у афирмацији аналитичког приступа

¹⁶ О аналитичким донетима *атмосферичког заокрета* прва је у српској науци о књижевности писала Снежана Милосављевић Милић (в. Милосављевић Милић: 2020, 2022).

материјалним животним условима и њиховом утицају на „друштвено биће”. На њему је утемељен и Марксов став да начин „производње материјалног живота условљава друштвени, политички и духовни процес живота уопште” те да не „одређује свест људи њихово биће, већ обрнуто, њихово друштвено биће одређује њихову свест” (Marks 1960: 8).

Међу учењима која су се развила на марксистичким основама (чак и онда када су им оштро опонирала), један (гносеолошки) правац (в. Петровић 1983: 18) утиче и на позитивистичку оријентацију у науци о књижевности. Заснован на становишту о сазнајној функцији уметности, позитивизам тежи да установи научни приступ књижевном делу и тиме прикаже његове објективне вредности. У позитивистичкој визури, простор уметничког дела сматран је ауторовим искуственим материјалом који се може открити и пронаћи у објективној стварности. Са таквим полазиштем, субјективно-импресионистичка и биографска критика функције простора подређују његовој сазнајној вредности тј. усвајању објективних знања о свету (која треба да пренесе субјективни ауторски глас).¹⁷ У позитивистички оквир уклапа и психоаналитичка симптоматична теорија простора, мада од ње приметно одступају Фројдови увиди у *језовито* (*Das Unheimliche*) које усвајамо као драгоцен искорак из радикалног позитивизма. Евидентирањем *језовитог* аспекта стварности Фројд даје увид у другачије манифестације простора, признајући му као својствену (инхерентну) моћ остављања изузетно јаког утиска: страха након уочених других, логички необјашњивих простора у човековој реалности.

Друга, формалистичко-структуралистичка методолошка оријентација чија су испитивања подједнако тежила примењивању парадигми егзактних наука у хуманистичким дисциплинама, такође преузима одређене тековине марксизма (в. Петровић 1983: 18). И поред утицаја на две јаке књижевнонаучне методолошке оријентације, утицај марксистичких теорија простора ипак остаје најизразитији у домену потоњих социолошко-културолошких теорија друштвених и идеолошких простора (тзв. *културног материјализма*), Анрија Лефевра/Henri Lefebvre, Фредерика Џејмсона/Fredric Jameson и Мишела Фукоа/Michel Foucault, а потом и у делима њихових настављача –

¹⁷ Када говоримо о ауторском искуству простора транспонованом у свет приче, можда је прави тренутак да се подсетимо тријадног приступа књижевности Иполита Тена. Он се темељи на аспектима *расе, средине и момента*, од којих се два експлицитно везују за просторно и временско искуство, аутора и његове приче.

постколонијалних теоретичара Едварда Саида/Edward Said, Алана Синфилда/Alan Sinfield, Хомија Бабе/Homi Bhabha, Едварда Соџе/Edward Soja и других.

2. 3. Формалистичко-структуралистичка теорија простора

Сам тренутак конституисања науке о књижевности одредила је, по античком узору, канонизација оних „класичних” ставова који су подржавали оштро раздвајање *фабуле* и *сижеа* тј. *приче* и *дискурса*, што је у даљем развоју књижевнонаучне мисли било праћено дугорочним последицама у тумачењу времена и простора као њихових функционалних елемената, али и статуса описа као традиционалног начина представљања простора. Мада је искључивање темпоралности из скрајнутих дескриптивних делова текста требало да укаже на доминацију „временског искуства приче” (Милосављевић Милић 2017)¹⁸, неравномерно сагледавање временских аспеката свих њених делова (па и коментара и описа), резултовало је не само редуковањем функција простора и описа, него и истицаних темпоралних делова, те сужавању значењског хоризонта приче. Са занемаривањем временских аспеката простора уследило је превиђање просторне динамике и њене вишеструке функционалности, што је допринело изостајању аналитичког приступа опису¹⁹ у теоријским разматрањима.

Традиционално дефинисање приче и дискурса, фабуле и сижеа, темпоралног и спацијалног у књижевнотеоријским истраживањима, канонизовано је у формалистичком и структуралистичком приступу литерарним текстовима. Радикални ставови класичних наратолога (Жерара Женета/Gérard Genette, Симура Четмена/Seymour Chatman, Мике Бал/Mieke Bal и Џералда Принса/Gerald J. Prince) допринели су томе да се превиде узајамности наратије и описа, те, како је већ запазила Снежана Милосављевић Милић, непрепознавању приче у опису и описа у функцији приче. Заобилазећи у широком луку разматрања о догађајности описа, утицајна теорија приповедања Ж. Женета апсолутно

¹⁸ Детаљан дијахронијски увид у „временско искуство приче”, као и ревизионистички поглед на атемпоралне делове текста, у српској науци о књижевности дала је Снежана Милосављевић Милић (в. Милосављевић Милић 2017: 33–45).

¹⁹ Дескрипција (грч. *descriptio*) није једини термин класичне реторике који се односи на просторне репрезентације (уп. грч. *mimesis*, *hypotyposis*, *ekphrasis*, *enargeia*, *evidentia*, *illustration* и *demonstratio*).

одузима временске димензије дескриптивној форми: опис је, наиме, према Женету изван времена приче, те је стога и ненаративан. Концептом „дескриптивне паузе” која се остварује увођењем описа, теоретичарка М. Бал функцију дескрипције своди тек на поједностављено управљање темпом приче и *предах* од њене (временске) динамике: „Под паузом се подразумевају сви делови текста у којима се не указује на протицање времена у фабули. Пуно пажње се посвећује елементима, док фабула за то време мирује. Када се, касније, фабула поново настави, време није протекло” (Bal 2000: 91; подв. Ј. М.). Слично Женету, С. Четмен истиче да се опис у књижевну причу уводи искључиво у функцији „дескриптивне позадине (setting-a)”, а не „наративне прогресије” јер „догађаји, који су релевантни за причу, могу бити само приповедани, а не и описивани” (Chatman 1980: 37). Линији традиционалног разликовања „описа у односу на приповедање”, прикључује се и Џералд Принс, приписујући дескрипцији функцију „представљања бића, предмета, ситуација или догађаја (која су несврховита и без учешћа неке воље) у њиховом просторном (а не темпоралном) егзистенцијалном виду” (Prins 2011: 132; подв. Ј. М.). Опис је, стога, њихово „тополошко а не хронолошко функционисање”, „симултаност а не сукцесија” (2011: 132; подв. Ј. М.). Просторна композиција (*spatial form*), сматра Принс, настаје „када се напусте уобичајени логичко-темпорални начини нарративне организације у корист начина какве традиционално негује (ненаративна) поезија”, при чему се „темпорално кретање епизода зауставља” (2011: 166).

Од нормативне поетике до класичне наратологије нису помињане контрадикторности са којима су се теоретичари неминовно сусретали док су усвајали и развијали сличне ставове, редукујући тиме не само садржајност дескрипције, већ са њом и просторни динамизам. Прећуткивана суочавања са временским аспектима описа повремено су, међутим, ипак изводила теоретичаре из ушушканих формалистичко-структуралистичких становишта. У једном од таквих искорака С. Четмен обједињује нарративну и дескриптивну функцију описа категоријом „драматизованог описа”, везујући је за поетику модернизма тј. тенденцију избегавања чисте дескрипције и истицања збивања. Сличан искорак прави и М. Бал када користи појам „нарративизовано описивање”, одређујући га као случај на граници између дескрипције и наратије у коме „лик изводи радњу са описаним предметом” (Bal 2000: 55). Џ. Принс такође запажа да није свако „одвијање описа уједно и паузирање у приповедању приче” (2011: 35; подв. Ј.

М.), те да радњу зауставља само дескриптивна пауза која не одговара „ниједном одсеку времена у приказаном свету” (2011: 35), иако не разрађује типолошки овај вид описивања.

Као текстоцентрично усмерена наука о приповедном тексту, наратологија се у својој класичној фази простором и описивањем превасходно бавила истражујући „аутореференцијалне прорезе текста: просторне и временске показне прилоге, заменичке и глаголске облике”, карактеризације (и фрагментације) ликова. (Вити 1987: 94) Мада нису показале интересовање за ширење видика о функцијама и динамици простора, из експлицитне оријентисаности формализма и класичне наратологије на форму, структуру и однос њихових елемената, имплицитно произлази и став о значају простора као оформљене идеје, времена и искуства, те дескрипције као основног начина представљања топографије. Својеврсни динамизам простору и опису у текстовима поменутих теоретичара имплицитно је признаван у разматрањима о тематској функционалности, структуралној засићености света приче и карактеризацији јунака, док се поред пасивног, позадинског простора, помиње и простор текуће радње или анализира улога просторне прогресије у причи, која је подразумевала интензитет смењивања места у њеном одвијању. Када је реч о наративном простору, узимала су се у обзир неподударана „простора наративне инстанце” (приповедног) и простора „приповеданог” (Prins 2011: 166; уп. и Val, 2000; Chatman, 1980). Спорадично интересовање за функционалност простора у наративној изградњи радње, догађаја, ликова и њиховој симболизацији већ је, дакле, у класичној наратолошкој фази указивало на напреднији осећај за однос наративности и простора – тиме и његове догађајности.

Формалистичко-структуралистички и класичнонаратолошки радикални иманентизам несумњиво јесте, и то на дуге стазе, ограничио књижевнонаучне видике за вишеструки значај уметничког простора. Премда се опиремо апсолутном веровању у структуралну самодовољност уметничке форме, удаљавајући токове нашег истраживања простора од сваке потраге за универзалним моделом, не смемо превидети важне преседане формалистичко-структуралистичких увида који су превазилазили његове строго иманентне оквире. Приступајући простору као онеобиченом естетском предмету или материјалној форми у структури дела, освртањем на пукотине у *општим законима опажања* и проницљивим запажањима о функционалности уметности у враћању „осећања

живота”²⁰ олако схваћеним свакодневним предметима, руски формализам се заправо знатно приближио идеји о афирмацији динамике уметничког простора.

Касније ревизије структуралистичких и формалистичких становишта у теорији описа и простора показују много више слуха за занемаривану просторну наративност и динамичка својства дескрипције, разоткривајући бројне оквире који сужавају потенцијале наративизације, спацијализације и дескрипције у књижевној уметности. Године 1981. Филип Амон/Philippe Hamon објављује књигу *Увод у анализу дескрипције* која односу описа и мимезиса приступа из сасвим нове перспективе, те у својој иновативној анализи *структуре и хоризонта протезања описа*, сасвим аргументовано показује како вишеструка усмереност дескриптивне реторике у реалистичким текстовима умногоме превазилази искључиво миметичко-референцијалне оквире. Прелазни (прекретнички) период у хуманистичким промишљањима времена и приче, свакако су обележила и становишта Пола Рикера/Paul Ricoeur, са увидима у парадигматски поредак радње и хијерархију „временског искуства”. У њима се, уједно, уочавају зачеци наратолошких интересовања за динамику времена и описа.

Са *наративизацијом простора и опросторавањем нарације* долазимо до књижевнонаучне експликације динамизма нарације и дескрипције, коју је са највише аргумената представио Харолд Мошер/Harold Mosher. Његова типологија наративног и дескриптивног исказа базира се на градијалном принципу, крећући се од „чисте нарације”, преко „описне нарације” (*descriptized narration*) и „наративног описа” (*narratized description*), до чистог описа (Mosher 1991: 426)²¹. Градијални приступ типовима описа афирмисан је и у потоњим радовима Мејра Стернберга/Meir Sternberg и Вернера Волфа/Werner Wolf. В. Волф, на пример, као важне истиче дескриптивне аспекте *појавности* и *догађајности*, позивајући се на Стернбергову тезу да однос наративног и дескриптивног треба тумачити у контексту *узајамности и поларитета*, а не *бинарних*, контрастираних положаја (Wolf 2007: 25).

²⁰ Уметност, према Шкловском, чини да се осете „ствари” и „камен постане камен”, да предмете „видимо”, а не само „препознајемо према првим цртама” (Šklovski 1970: 85, 86).

²¹ У српској науци о књижевности се Мошера типологија „описне нарације” први пут аналитички сагледава и примењује у студији „Описна нарација и њени трансмедијални аспекти у роману *Крила* Станислава Кракова” Снежане Милосављевић Милић. Опширније о томе видети у: Милосављевић Милић 2016.

3. Семиотичка теорија простора Јурија Лотмана

Након Башларове поетике простора и Бахтинове теорије хронотопа, симболички потенцијал простора и времена темељно је анализирао Јуриј Лотман. Уместо Бахтинове „прозне метафоре” и „прозне алегорије” у контексту анализе хронотопа (Бахтин 1989: 284), Лотман своје ставове заснива на моделативној и симболичкој функцији коју објашњава релацијом знака и означеног. (Lotman 1976) Настала у оквирима концепта семиосфере, Лотманова семиотичка теорија аналитички приступа *језику простора* (Lotman 1976), семантици границе и потенцијалима самог положаја граничног међупростора. Простор је у Лотмановој теорији *хетероген и разумљив* само ако га посматрамо као однос структура и знакова који постаје уочљив захваљујући њиховој омеђености²² границама. (Lotman 1976)

Лотманова дефиниција заплета као *низа догађаја насталих прекорачењем границе* која се често цитира и парафразира у наративној теорији простора²³ (в. Ryan, Foote and Azaryahu 2016: 35), установљена је на латентном контрасту између елемената хијерархијског система нарушеног трансгресијама. Граница, наиме, светове прича просторно „структурира у диференциране зоне” сугеришући забрану преласка, али је њен догађајни потенцијал заснован на томе што „углавном није довољно непропусна да спречи прекорачења” (Ryan, Foote and Azaryahu 2016: 36). Моделативна функција границе огледа се како у дословним, тако и у фигуралним значењима јер поистовећивање „блиског са разумљивим, својим” или „далеког са неразумљивим и туђим” према Лотмановим речима подразумева „извесне моделе света којима су јасно придодата просторна обележја” (Lotman 1976: 289). Будући да су просторне категорије „способне” да *моделирају концепте непросторне природе* (Lotman 1976), фигурално значење просторне трансгресије често је метафора за промену стања, положаја или расположења јунака, за

²² У Лотмановој теорији простора врло је изражен модел оквира и уоквиравања, и то границама *семиотичке структуре и метаструктуре*, при чему је у уоквиреним просторима увек активан принцип хијерархије *микро* и *макро* семиотичких простора (дакле однос *једни спрам других*). Са друге стране, истиче Лотман, семиотички простори се налазе и у односу *једни унутар других*, сачињавајући „семиотичко јединство” упркос израженој хијерархији (Лотман 2004: 205–206).

²³ Уп. назив поглавља књиге *Наративизација простора/Опросторавање нарације: где се наративна теорија и географија сусрећу*, „Space as a universal Feature of Plot”, у коме се посебно наглашава функционалност семиотичког простора у заплету приче.

осветљавање друштвено-историјског, идеолошког или емоционалног подтекста.²⁴ Лотман, међутим, подсећа на нужну интеракцију симболичких представа о простору и моделу границе са познатим, конкретним културолошким формама. При томе је конвенционално осећање за географски простор само једна од форми просторног конструисања света у човековој свести (Лотман 2004: 260). Овако конципирани семиотички увиди Јурија Лотмана у просторни језик, његове односе и схеме, нуде механизам за мултифункционалну примену у доменама различитих дисциплина. Оне се крећу од ирационалних објашњења и мистичних мишљења да просторне слике које налазимо у књижевности делују архетипски, до рационалније опредељених научних ставова когнитивних наратолога попут Џорџа Лакофа/George Lakoff, Марка Џонсона/Mark Johnson, Жила Фоконија/Gilles Fauconnier и Марка Тарнера/Mark Turner који истражују удео просторних метафора у човековом менталном животу. Можда и најважније, Лотманова анализа граничног уметничког простора подсећа да позивање „на концепцију хронотопа значи посматрати свет и дело као раздвојене 'категоричком границом' која постоји само да би провоцирала сопствено прекорачење у оба правца” (Pechey 2007: 104).

4. Од наратолошког заокрета преко просторног обрта

Од феноменологије, преко психоанализе, теорије хронотопа и семиотичког простора, па све до савремених приступања теми књижевноуметничког простора, наставља се пракса истраживања његових вишеструких потенцијала: да буде носилац симболичког значења, предмет емоционалног и психолошког улагања.

Нарочити допринос препознавања наратива као одређујућег својства људског перципирања света у контексту теорије простора огледа се у ширењу интердисциплинарних веза између природних и социјалних наука. Са њима долази и до значајних увида у комуникативна и реторичка својства простора произашла из, на првом

²⁴ Уп. „Појмови *високи – ниски, десни – леви, близак – далек, отворен – затворен, омеђен – неомеђен, дискретан – непрекидан* постају материјал за изградњу културних модела који уопште немају просторни садржај и добијају значења *вредан – безвредан, добар – лош, свој – туђи, доступан – недоступан, смртан – бесмртан* и сл. Најопштији социјални, религијски, политички, морални модели света [...] обавезно садрже просторне карактеристике или у облику супротности *небо – земља* [...] или у облику неке социјално-политичке хијерархије са назначеном супротношћу између *врхова и нижих слојева* или у облику морално обележене супротности *лево – десно...*” (Lotman 1976: 288–289).

месту културолошких, затим и филозофских, психолошких, лингвистичких, етнографских и историографских истраживања. Готово паралелно са такозваним *наратолошким заокретом* (1980) тј. уочавањем наративности као инхерентног својства људског мишљења и односа са светом, дешавао се и такозвани *просторни заокрет* (*spatial turn*), претежно у домену студија културе. Назив сугерише да је овим теоријским правцем требало прекинути одређену традицију (превасходног изучавања времена), и пажњу усмерити ка новој преовлађујућој стварносној категорији (простору). Иако одређење „обрт” сугерише супротно, пракса изучавања простора већ је дуго постојала у друштвеним наукама, па се значење „заокрета” једино могло односити на иновираних представе о простору, условљене у одређујућој мери крупним друштвеним и идеолошким променама. Тако конципиран заокрет се односио на социолошку и културолошку теорију²⁵ простора, чији су главни представници били Анри Лефевр, Фредерик Џејмсон и Мишел Фуко. Нешто касније афирмисаће је и теоретичари студија културе Едвард Саид, Хоми Баба, Едвард Соца, Роберт Тали и др. – донекле настављачи струје чија су интересовања усмерена ка друштвеним и идеолошким улагањима у просторе. Без обзира на непрецизну појмовну формулацију „просторног заокрета (обрта)”, нови су истраживачки правци у хуманистичким наукама несумњиво препознали потребу за освешћенијим људским разумевањем простора, као и артикулисањем сазнања о њему у опширнију теоријско-методолошку форму.

4. 1. Културне и родне топографије: географија, родне перспективе и идеолошке просторне праксе

У текстовима културолошког усмерења превасходно су истраживани следећи аспекти простора: могућност да сачува сећање, призове прошлост и потиснуте идентитете, моћ да изазове осећај припадања, отуђености или изгнанства и тиме омогући објективни увид у човекову спутаност или (не)слободу (према: Smethurst 2000: 61). У истраживачком фокусу нашле су се, такође, просторне метафоре и семиотички потенцијал простора, при

²⁵ Заокрет има своје представнике и у географским наукама (попут Дејвида Харвија), друштвено и културно критички оријентисаним.

чему је посебно наглашавана његова функционалност у човековом позиционирању према прошлости и појединачним приказима културних идентитета ликова.

У измењеном друштвеном контексту и са другим циљевима, у овом периоду се приметно реafirмише марксистичка свест о значају материјалних димензија друштва и културе, те о важности промишљања простора у социолошкој теорији, методологији и егзистенцијалној пракси. Лајбницова тумачења релационе динамике простора мотивисала су Анрија Лефевра да сагледа друштвени простор као производ друштвених интеракција који „подразумева њихове односе у коегзистенцији” (Lefevr 1980: 14). Лефеврова теорија простора разматра, између осталог, феномен сазнавања простора и манипулације усвојеним знањем, указујући на његову идеолошко-политичку (зло)употребу у конкретним социјалним контекстима. Схваћен као *друштвени производ*, простор је, наиме, „исход и разлог, производ [...], произвођач” и „улог” (Lefevr 1980: 61), што га чини пожељним средством за спровођење контроле, доминације и моћи.

Једна од неизоставних студија у којој се афирмише категорија простора јесте текст Мишела Фукоа *Друга места (Des espaces autres, 1984)* са разрађеним концептом хетеротопије. Фукоове хетеротопије су релационе природе, „простор који разобличава изнова сву илузорност света, сва та размештања унутар којих је људски живот испреграђиван” (Фуко 2005: 35). Одликује их временски дисконтинуитет (истовремено постојање у више временских димензија), односи између менталних и емоционалних (ре)презентација појединаца и различитих друштвених простора тј. између друштвено установљених, материјалних, али и простора формираних у процесу њихове перцепције. Надовезујући се на Лефеврову теорију простора и Фукоов концепт хетеротопије, Едвард Соџа такође разматра улоге простора у конструисању и трансформацији друштвеног живота и односа моћи. У књизи *Трећи простор: Путовања у Лос Анђелес и друга стварна и измишљена места* (1996), поред категорија Првог (физичког, реалног) и Другог простора (имагинарног, субјективног, менталног), Е. Соџа уводи појам *Трећег простора*. Соџа истиче релациону и процесуалну природу простора, промишљајући га у складу са Лефевровом „кумулативном тријалектиком” у којој сваки од појмова садржи преостала два, иако их је могуће посматрати појединачно (Соџа 1996: 60–61). У оквиру нове реторике, феминистичке критике и постколонијалних студија простор се приказује као оруђе за креирање вредности/осећања/идентитета, или идеолошки инструмент којим се

представљају расне, полне и класне разлике. Откривањем његове вишеслојности теоретичари поменутих оријентација настоје да укажу на циљано уписивање сазнања, емоција и вредности у просторну форму. Једно од важнијих посткласичних (постструктуралистичких) тумачења простора (какав је Деридин концепт *опросторавања*) развијено је деконструктивистичким увидима у ко(н)текстуалне дисеминације његових значења.

4. 2. Хронотоп из две ревизионистичке перспективе: типологија хронотопа Џеј Ладин и постмодерни хронотоп Пола Сметхарста

Упркос томе што је усмерена на одређен корпус књижевних дела и типова романа, Бахтинова теорија хронотопа је до савремених дана остала поуздан методолошки ослонац и изазов бројним теоретичарима. Многи од њих су препознали њену апликативност и у домену потоњих књижевних остварења, док су се само поједини усуђивали да је развију, конкретизују, прилагоде савременијем контексту, или чак оповргну у друштвеним токовима који су у литературу и науку о књижевности уносили нове концепте времена и простора. (В. Вemong et al. 2010)

Типологија хронотопа теоретичарке Џеј Ладин/Jay Ladin и концепт „постмодерног хронотопа” Пола Сметхарста два су утицајнија покушаја ревизије Бахтинових увида у категорију књижевног времена и простора.²⁶ Предложена типологија Џ. Ладин је, како истиче ауторка, настала са тенденцијом да пружи одређенији увид који ће садржати „јасно артикулисан протокол за идентификовање и анализирање хронотопа и односа међу њима” (Ladin 1999: 213 према Стојменовић 2014). Подела на *локалне, интрасубјективне, интерсубјективне, трансубјективне и микрохронотопе* се, за разлику од Бахтинових увида, не односи само на приповедни, приповедани и хронотоп књижевног текста већ и

²⁶ Типологија хронотопа Џеј Ладин и постмодерни хронотоп Пола Сметхарста су, у корелацији са Бахтиновим приступом хронотопу, у српској науци о књижевности најдетаљније анализирани у докторској дисертацији Виолете Стојменовић *Хронотоп и карневализација у романима Дона ДеЛиља* (в. Стојменовић 2014). Како књига *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Novel*, а ни текст Џеј Ладин „Fleshing Out the Chronotope” до сада нису преведени на српски језик, у упућивањима на ове две теорије хронотопа, уз опредељење за местимична одступања усклађена са изворним језиком текстова, користимо преводе В. Стојменовић који су већ афирмисани у поменутој дисертацији.

шире, на „сложеније односе” које Бахтин разматра у контексту дијалогизма. На нивоу *апстракције* типолошки приступ Џ. Ладин разликује: а) „случајне” хронотопе (који се заснивају на „неактивираним просторно-временским импликацијама употребљене лексике и синтаксе”; б) „микрохронотопе” (активирани на „нивоу речи, синтагме, фразе, пасуса”); в) локалне: интрасубјективне (конструисане свешћу једног лика); интерсубјективне (колективне хронотопе, заједнички већем броју ликова) и „трансубјективне” (хронотопи на екстрадијегетичком нивоу који повезују све локалне хронотопе текста) (1999: 224, 234 према Стојменовић 2014). На другом нивоу типологија Џ. Ладин пружа увиде у формалне и семантичке међуодnose хронотопа. Овде налазимо следећа термилошка решења: „једноставан низ” или „сложенију секвенцу” са петљом, затим „преклапање” хронотопа, „компресовани”, „хијерархијски” и однос „угнежђивања” (код хомодијегетичких наратора који су дубоко „угнежђени” у свет своје приче). „Једноставан дијалог”, парадоксални и дијалектички однос имплицирају симболички код хронотопа (Ladin 1999: 224–227).

Прилично закомпликована типологија Џ. Ладин заснована је на могућностима диференцијације хронотопа у књижевном тексту и у складу са тим сугерише хијерархијски приступ хронотопским мотивима књижевног дела, зависно од улоге коју имају у изградњи централне теме. Приметно је да Ладин полази од Бахтиновог запажања да су основни, централни (*макрохронотопи*) изграђени од мањих (*микрохронотопа*) (Ladin 1999: 215), као и да су различити потенцијали њихових реализација условљени специфичностима појединачних текстова. Са свешћу о искључивој зависности хронотопа од целе једне друштвене и књижевне епохе, теоретичар Пол Сметхарст развија нешто контроверзнији концепт, именован синтагмом *постмодерни хронотоп*.

Установљење „постмодерног хронотопа”, како је већ у српској науци о књижевности слично приметила В. Стојменовић, један је од значанијих покушаја модификације и допуне Бахтинове анализе хронотопа са циљем њене комплетније апликативности на књижевноисторијску епоху оформљену након саме теорије хронотопа (в. Стојменовић 2014: 23). Са таквом интенцијом Сметхарст као посебно значајна издваја Бахтинова запажања о разноликости и вишеаспектности хронотопа, тумачећи их у контексту начелне *неодредивости* као кључне одлике постмодерног периода (в. Smethurst 2000: 67).

У фокусу Сметхарстовог приступа хронотопу није Бахтинов став о „културном памћењу” и „сећању жанра” (Morson and Emerson 1997: 374), већ утицај савремених, реалних хронотопа на обликовање књижевно-уметничких. Иако је у дијахронијском и историјскопоетичком смислу уже схваћена него код Бахтина, функција хронотопа је код Сметхарста, из ауторске перспективе, међутим далеко обухватнија. Она, наиме, према Сметхарсту представља корисно методолошко средство за аналитичко сагледавање међуодноса друштвено-културне и књижевноуметничке сфере јер омогућава „декодирање просторних пракси имагинацијом” (Smethurst 2000: 57 према Стојменовић 2014).

Уз наведене, следећи Сметхарстови аргументи за ревизионистички поглед на теорију хронотопа јесу:

– Постмодерност означава „значајан и далекосежан заокрет у обележјима простора и времена” јер је „променила начин на који се прошлост (ре)презентује, савременост поима, а будућност предвиђа” (Smethurst 2000: 1 према Стојменовић 2014).

– Постмодерни услови егзистенције, доживљаји места и историје, нове урбанистичке и архитектонске праксе условиле су потребу за разноликијим приступима простору и времену.

– Начелни скептицизам, постмодерна опседнутост алегоричном и апоријом условили су ново искуство простора: постмодерно осећање „безмесности (placelessness)”²⁷ (Smethurst 2000: 27–28), са којим је ишчезао осећај сигурности и припадања *одредивом месту* (в. Relph 1984: 50–51) тј. суштинског перцептивног, телесног, духовног, емоционалног и/или афективног контакта са простором.

– Са истакнутим осећањем „безмесности” релативизован је онтолошки статус стварних места на чијим „рушевинама” почињу да се стварају „синтетичка” и „псеудо-места” (дакле имагинарна, неопипљива), сачињена из „надреалистичке комбинације историје, мита, стварности и фантазије” (Smethurst 2000: 91–92 према Стојменовић 2014). Поменуто искуство утицало је на луталачко трагање „за сопственим местом у разним физичким и другим, нематеријалним, метафоричним, виртуелним или концептуалним просторима” (2000: 91–92 према Стојменовић 2014). Управо на овом запажању Пол

²⁷ Творац термина је Едвард Релф/Edward Relph. Више о концепту *безмесности* видети у: Relph 1976: 82–121.

Сметхарст заснива став о сличности или истоветности реалне са књижевном имагинацијом.

Осим доприноса тумачењу неодређених хронотопа, теза о посмодерном хронотопу своју апликативност има и у домену теорије рецепције (простора и времена), нарочито у „разгибавању” питања: где се и када одвија радња фикционалног света? Његово је разрешење покушавано различитим формулацијама попут „сетинга”, „хронотопа приче”, „приповедног” и „приповеданог” простора и времена, без слуха за један изузетно важан детаљ: да је хронотоп приче контекстуално увек био условљен реципијентом, те да у тренутку једне рецепцијске конкретизације латентно постоји као други хронотоп – преломљен у свести различитих времена, простора и њихових имплицитних читалаца.

*

Како запажамо, у савременим хуманистичким истраживањима Бахтинова теорија хронотопа превазилази првобитну везаност за романескни жанр, али и за саму књижевност. Теорија хронотопа се и данас многоструко примењује²⁸, са великим одступањима, која нас неминовно враћају њеним почецима – дијалогу са Бахтином. Као таква, она је постала и права контроверза књижевнонаучне и културолошке мисли. Представници савремене теорије хронотопа углавном су сагласни у замеркама које јој приписују: да је исувише уопштена и неодређена, да је остала недоречена и двосмислена, изазивајући непотребне, али ипак бројне недоумице. (в. Bemong et al. 2010)

Проницљивост са којом Михаил Бахтин анализира просторно-временске аспекате књижевних дела (нарочито у књигама *Стваралаштво Франсоа Раблеа и наслеђа ренесансе* и *Проблеми поетике Достојевског*) и вештина са којом убедљиво дијалошки преноси своја запажања на читаоца, ипак показују да је Бахтин теорији хронотопа приступио из јасне, а не из колебљиве перспективе. Уосталом, континуирана критичка заокупљеност теоретичара Бахтиновим приступима времену и простору (чак и када је

²⁸ Савремена тумачења Бахтиновог концепта хронотопа баве се дефинисањем, својствима и класификацијом хронотопа у постструктуралистичком кључу (Caryl Emerson, Gary Soul Morson, Eduard Vlasov, Simon Dentith и др.), затим социолошким, културолошким и/или психолошким аспектима Бахтинове теорије (David Sheperd, Ken Hirschkop, David Shepherd, Michel De Dobbeleer, Kristoffel Demoen, Koen De Temmerman, Lisa Steinby, Craig Brandist). Теорија хронотопа нашла је своје место и у оквиру когнитивно-психолошког приступа књижевности (Bart Keunen, Allen Reid, Nele Bemong, Pieter Borghart) итд.

негативно оријентисана) потврђује њену непресушну изазовност и апликативност. Оне оправдавају и наш избор да на трагу *недовршености* Бахтинове теорије хронотопа говоримо о њеној далековидној *универзалности*.

Међутим, након изложеног прегледа не може проћи незапажена чињеница да је чак и када се у фокусу књижевнаучне истраживачке пажње нашла релациона динамика простора (његово кретање кроз време, сценична смена, интеракција са човеком и сл.), она у највећој мери досезала до значајних увида у контекстуалне, друштвене и идеолошке аспекте простора. Тек са доласком каснијих приступа постаје очигледно да ни из најутицајнијих перспективизација представника тзв. „просторног заокрета” није изостајала антропоцентрична онтолошка позиција. Из наведеног разлога у простору није уочаван динамизам простор↔човек, већ су његова релациона својства тумачена као идеолошки (зло)употребљива средства на једносмерној релацији *човек→простор→човек*.

4. 3. Савремене хуманистичке теорије простора

Иако се *просторни заокрет* превасходно развио у оквиру друштвене теорије (студија културе, историографије, геокритике, социологије), један део утицајних теорија простора у другој половини 20. века настао је и у оквиру когнитивних наука у којима постају популарна изучавања когнитивних образаца моделовања простора. У почетној фази развоја когнитивних теорија простора, Кевин Линч/Kevin Lynch истиче да одређена организација простора производи менталне представе (*слике*) које могу изазвати осећај емотивне сигурности или несигурности. (Lynch 1960) У складу са тим, Линч уводи категорију *читљивости простора* (*spatial legibility*) да означи степен „способности” усклађивања простора са менталним представама својих посматрача. (Lynch 1960: 2) Уз категорију *читљивости*, Линч наводи параметар *сликовитости* (*imageability*) простора којим се процењује „степен вероватноће да ће одређена просторна организација у неком посматрачу пробудити снажну слику”. (Lynch 1960: 9)²⁹

²⁹ У српској науци о простору, когнитивне аспекте перцепције урбаних простора (претежно архитектонских), најдетаљније је анализирао Маја Илић у докторској дисертацији *Геометријски и когнитивни обрасци моделовања јавних простора у функцији њихове активације* (Београд, 2018).

Савремене когнитивно-нараторолошке теорије сагледавају процес описивања и опросторавања на перцептивном нивоу, узимајући подједнако у обзир емоционална и опажајна (ментална) искуства простора. У когнитивној нараторологији се фокус истраживачке пажње пребацује са кретања простора кроз време на имерзивно искуство хронотопа, његову виртуелност и перцептивну динамику у читаочевом уму, а тумаче се и такозвана „путовања у месту”, те „наративни механизми за транспортације читалаца” у различите хронотопе. (James 2015: 21) Такође се анализирају: поступци за активирање читаочевог осећаја за хронотоп и његова (анти)миметичка функција, могућности менталног и емоционалног „насељавања” непознатих простора и времена, са увидима у сличности и разлике између света који читаоци заузимају својим телима и ментално или емоционално настањеног света. (James 2015: 22– 23)

Са нараторолошким заокретом је уследило убрзано умрежавање истраживачких резултата и научних епистема између математике, физике, географије, лингвистике, когнитивних наука и књижевности. Захваљујући поменутиим везама можемо да се позовемо на читав низ продуктивних савремених виђења простора³⁰. Једном правцу припадају геопоетичка, геокритичка³¹ и геокултурална нараторологија, које за основни предмет својих истраживања имају кретања и преплитања културолошких простора. Основно полазиште да су геокултурални простори и предмети „нематеријални артефакти” а не „само припадајући делови простора”, ова нараторолошка поддисциплина аргументује

³⁰ Добру синтезу истраживања простора у хуманистичким наукама 20. века дао је Џошуа Паркер/Joshua Parker (в. Parker 2016: internet).

³¹ Овде упућујемо на низ студија и зборника о релацијама наратива, простора и њихових репрезентација аутора Роберта Талија/Robert T. Tally, као једног од најактивнијих представника геокритике, литерарне географије и спацијалне хуманистике на англосаксонском говорном подручју (Tally 2014; 2017; 2018; 2019; 2020). Зборник *The Routledge Handbook of Literature and Space* (2017) који је приредио Р. Тали, садржи анализе широког распона просторних искустава која повезују географију и књижевност, од „топофобије” до „топофилије”, док у књизи *Topophilia: Place, Narrative, and the Spatial Imagination* (2019) инспирисан Ли-Фу Туановим тумачењима простора и концептом „топофилије” (или љубави према месту), Тали уводи појам „топофреније” (енг. *topophilia*) дефинишући га као осећај свести о месту у комбинацији са осећајем поремећаја, анксиозности и болести. „Топофренија”, закључује Тали, попут *топофобије* и *топофилије*, „јасно и убедљиво појашњава како нам геокритика, просторне хуманистичке науке и књижевна картографија помажу у наративизовању, представљању и разумевању сопственог места у свету који се стално мења” (Tally 2019: 23). Полазећи од става да је „просторна анксиозност” уграђена у људско искуство, основно значење суфикса *-phrenia* (повезаног са „менталном дисфункцијом”), Тали прожима са „умном људском усредсређеношћу на место” („*place-mindedness*”) која чини да наше субјективно искуство простора и, уопште, схватање света карактерише „дубок осећај нелагодности, анксиозности или незадовољства” (Tally 2019: 23).

утврђивањем концепта „геокултуралне наративности” и „просторне нарације”, поетике „музеализације”, афирмативног приступа становиштима предмета и истраживањима „поетике предмета” (Farago 2007: 123). Културална наратолошка анализа креће се у правцу интересовања за покретне културне баштине, контекстуална измештања предмета минулог света (наслеђених или нађених ствари), за налазишта и складишта (музеје, одлагалишта, отпаде...), затим логику премештања и њихову идеолошку позадину (Farago 2007: 123). Како закључује Корнелија Фараго, представљени као учесници динамике простора и културалног инвентара, наведени садржаји показују колико је музеализација апликативна у анализи *просторне нарације* управо зато што проширује семантички домен предметног света књижевне и историјске реалности. (в. Farago 2007)

Зборник радова чији су уредници Мари-Лор Рајан/Marie-Laure Ryan, Кенет Фут/Kenneth Foote и Маоз Азарјаху/Maoz Azaryahu из области *географске наратологије* (*Наративизација простора/Опросторавање нарације: где се наративна теорија и географија сусрећу*, 2016) истражује „просторне аспекте наратива” и „наративне елементе у простору” (Prince 2018: 175), рефлектујући нове трансмедијалне тенденције у науци о књижевности.³² Још једна група утицајних савремених теорија оријентисана је ка увидима у наративне и афективне моћи материјалних просторних форми, афирмишући заокрет од антропоцентризма. Реч је о теоријама насталим под окриљем „нехуманистичког заокрета” (*nonhuman turn*), са постхуманизмом, новим материјализмом и материјалном екокритиком као најрепрезентативнијим струјама у филозофији.³³

Неколико деценија након социјалистичке, материјалистичке фазе у хуманистичким наукама, у читавим покретима енвајронменталистичке оријентације поново налазимо дискусије о физичком окружењу, а у науци о књижевности освежену миметичко-реалистичку везу литературе и материјалног света. Сами почеци екокритике сматрају се реакцијом на структуралистичку и постструктуралистичку револуцију у хуманистичкој теорији које су у литерарним студијама биле популарне између шездесетих и осамдесетих

³² Семиотичка студија *Град као текст* (2013) етноантрополога Срђана Радовића до сада је у српској науци најприближнија ванкњижевном наративном читању града (претежно назива улица, споменика и музеја).

³³ Истраживањима чији су основни предмет интеракције људске и нељудске материје, баве се њихови најзначајнији представници: Бруно Латур/Bruno Latour, Карен Барад/Karen Barad, Жил Делезе/Gilles Deleuze, Феликс Гатари/Félix Guattari, Стејси Алаимо/Stacy Alaimo, Џејн Бенет/Jane Bennett, Ијан Богост/Ian Bogost, Марк Хансен/Mark Hansen, Тимоти Мортон/Timothy Morton, Ричард Грузин/Richard Grusin и др.

година 20. века. Њихова научна и методолошка заокупљеност језичким репрезентацијама и уделом језика у конструисању социо-културних аспеката стварности, смењена је екокритичким интересовањем за атмосферички или материјални свет изван искључиво постколонијалних конотација, афирмацијом методологије која може имати продуктивну посредничку улогу између људи и „нељуди” (*nonhuman*), превасходно природе. Екокритичари усвајају један део постколонијалне терминологије, иако њихове студије нису усредсређене на проблеме колонијалних експлоатација, хибридности и кроскултуралности, измештања (*displacement*), миграција, фрагментација, другости и разноликости (*diversity*). (Nixon 2005: 247; уп. такође Lawrence 1995 и Prince 2005) У књижевној уметности и науци екокритички текстови доследно прате линију ангазоване литературе, позивају читаоце на одговорност и племенитост, остају фокусиране на „литературу места” (*literatures of place*), наглашавајући улогу медијације, имагинарне репрезентације окружења и развијања способности спознавања *другог* (*ability to know the other*) рецепцијским учинком књижевних текстова. (Cilano and DeLoughrey 2007: 76)

Представници материјалне екокритике уочавају капацитет материје да испољи активност (тзв. *matter's agentic capacity*), прими и пренесе причу („storied matter”), а простор тумаче као њен формални репрезент – „материјални палимпсест са уписаним причама” (Iovino and Oppermann 2012: 451). Иако је поменути запажањима о наративној моћи материје у теоријској литератури приписиван одређени (па и највећи) удео антропоморфизације, антропоморфизам који материјални екокритичари разматрају „није нужно једнак антропоцентризму”. (Iovino and Oppermann 2012: 82) У њему је, наиме, људски фактор значајан као пандански медијум чија имагинација може да обезбеди приступ „причама материје”. (Iovino and Oppermann 2012: 72–82)

Ослањајући се на *ситуирани* положај приповедача и читалачке публике у простору и времену, постхуманистичка наратологија у оквиру науке о књижевности афирмише нови поредак између човека и његовог материјалног окружења, рачунајући на моћ наратива да изазове осећај за место (*genius loci*), простор и окружење. У наратолошки оријентисаним теоријама произашлим из нехуманистичког заокрета, наратив има значење форме којом се живот (схваћен као догађај) представља и концептуализује, у просторном и временском оквиру. Постхумани наратолози своја тумачења заснивају на потенцијалу наративне форме да омогући сазнање (исправно, истинито, обмањујуће или погрешно),

пратећи прелазак невидљивог, такозваног *спорог насиља* („slow violence”; Nixon 2011: 2) у видљиве последице. Апликативност концепта наратива у поменутиим доменима ови теоретичари потврђују указивањем на његове способности да оствари везу са умним и емоционалним аспектима рецепијената, изазивањем емпатије за *просторну неправду* („environmental injustice of the Anthropocene”; Nixon 2011: 2). Помоћу препознатог сазнајног потенцијала наратива, еконаратологија и наративна херменеутика, у контексту књижевних истраживања, тумаче читаочеве могуће интелектуалне, емоционалне и афективне перцепције простора, његове реакције на свет приче, са фокусом на просторну освешћеност и ангажовану, етичку функцију књижевности.

Са циљем да науку о просторној наративи унапреди развијањем читаочеве осетљивости за *наративно окружење*, Ерин Џејмс/Erin James афирмише пројекат *еконаратологије*. Џејмсова разматра наративност човековог материјалног окружења произашлу из представе о простору тј. његове репрезентације, али и трансгресија онтолошких ограничења и самог деловања нељудске материје. Еконаратолошка истраживања одржавају ставове материјалне екокритике, наративне теорије и когнитивне наратологије, нарочито оне о међуодносу отелотвореног и имагинарног искуства. Управо на потенцијалу имагинације Е. Џејмс гради причу о продуктивним „могућностима вербалне изградње светова” (*storyworld’s wordbuilding practises*) чија је крајња сврха урањање у просторне наративне форме свакодневнице (пре свега природе). Ангажовање са световима прича, наиме, подстиче „разумевање стварног света међу читаоцима, отварањем канала комуникације који обухватају различита искуства животне средине кроз простор, време и културу”. (James 2020: 15) У домену науке о књижевности врши се анализа поступака којима аутори изражавају сопствено осећање одређених простора или везаност ликова за место, тумаче се активности људских и нељудских форми и сагледава потенцијал емоционалних ефеката уметничког простора на читаочево ангажовање, како у виртуелним тако и у реалним наративним окружењима. Разматрају се, такође, улоге и особине аутора, лика, читаоца, нарочито везе уроњеног читаоца, ликова и уроњеног аутора, као и корелативни квалитет текста са његовим емпиријским чиниоцима.

Поред истицања експресивног капацитета нељудске материје, материјални је заокрет у хуманистичким наукама резултовао и интересовањем за нове увиде у људско тело. За теорију простора посебно су значајне истакнуте концептуализације тела као

материјалног феномена: симболике гестова, телесног положаја у простору и пробијања просторних граница, просторних сусрета више тела, односа тела и просторне енергије (атмосфере), разраде тезе о вантелесном присуству у простору и телесном одсуству из њега итд. У контексту теорије (просторне) рецепције од важности је и закључак да доживљај фикционалне приче представља отелотворено, имерзивно искуство које читаоце може да транспонује у (виртуелна) окружења (James 2015: 33) или обрнуто, да просторни имагинаријум фикционалног света може бити својствен како читаоцевој, тако и реалности света приче. Управо на њиховој повезаности заснован је когнитивноратолошки приступ Дејвида Хермана и Мери-Лор Рајан, са увидима у процесе читаоцевог насељавања и мапирања света приче. Искуствена наратологија Марка Карачола/Marco Caracciolo такође је посвећена механизмима који омогућавају умрежавање имагинарне и искуствене материјалне реалности у процесу рецепције и улози имагинације у перцепцији окружења. Све заједно, наведене наратолошке теорије почивају на становишту о ефективној методологији заснованој на мишљењу да текстови креирају своје читаоце и да, према томе, могу да утичу и на њихове ставове о реалном окружењу.

Херменеутичка грана наративних студија такође етички приступа везама између људи и њихових нељудских пандана (*nonhuman counterparts*), истичући значај редефинисања ортодоксно антропоцентричних увида у човекову околину. (Meretoja 2018) Како би избегла искључиво људску перспективизацију простора, Хана Меретоја/Hanna Meretoja истиче „смисао” контранаратива за *могуће*, у овом случају смисао за међусобно деловање нељудске (*nonhuman*) и људске материје. (Meretoja 2018: 4, 50–52, 90–97) Меретоја сматра да је одбацивање реификације добар пут за превазилажење антропоцентризма, јер се њома „природна или неизбежна појава, сила природе” повезује искључиво са очовеченом формом као мером свих ствари, иако оно што је створио човек не мора да приказује и перципира као нешто слично” (2018: 33). Следећи идеје Питера Бергера/Peter Berger и Томаса Лукмана/Thomas Lukman, излаз из „зачараног круга” радикалног, репресивног антропоцентризма, наративна херменеутика налази у афирмацији другачије перцептивне праксе која је заснована на појачаном преиспитивању

сопствене заступљености (субјективизма) у тумачењима наративних модела нељудске материје.³⁴

Линијом утицајног концепта транскорпоралности (*transcorporeality*) теоретичарке Стејси Алаимо/Stacy Alaimo (који подразумева *интер-/интраакције*, умрежавања и трансгресије између људских и нељудских (*другачијих од људских*) обличја тела, Марко Карачоло и Шенон Ламберт развијају амбициозан ревизионистички пројекат који сугерише схватање *отелотвореног (embodied)* изван граница људског субјекта и измењен друштвени однос према *нехуманом*. (Caracciolo and Lambert 2019: 46) Нови културни однос према телу, истиче Алаимо, може довести до ревалоризације човековог окружења који је, иако „пречесто замишљан као инертан, празан простор или као ресурс за људске потребе”, заправо свет „бића са сопственим потребама, тврдњама и поступцима” (Alaimo 2010: 2). У ту сврху, М. Карачоло и Ш. Ламберт с правом не предлажу диференцијалну теорију приповедања која од самог почетка одбацује „антропоцентрична, епистемолошка и искуствена” схватања, већ само сугеришу да су у простору „приче (самим тим и наративна теорија) идеално позициониране да премосте јаз између искуствених представа и радикалније метафизике која надилази људски домен”. (Caracciolo and Lambert 2019: 46) Овим су јасно назначена нова усмерења теорије простора, њеног удела у постхуманој егзистенцији, као и повратак филозофији трансцендентализма. Поред запажене књижевнаучне и егзистенцијалне апликативности, теоријска искуства о којима је било речи несумњиво представљају нове изазове за теорије ума, можда и ревизију научног схватања интеракције између човека и материјалног света. Таквог је усмерења и наредна линија теорије хронотопа, покренута афективним заокретом у хуманистичким наукама.

³⁴ Представници такозване *природне* и *неприродне* наратологије знатно су проширили домене наративне анализе осветливши занемариване, а значајне аспекте књижевних текстова. Док „природна” наратологија Монике Флудерник истиче важност људског, отелотвореног искуства за читање текстова, „неприродна” наратологија, са друге стране, сагледава његове немиметичке аспекте и опсег *нељудског (nonhuman)* који превазилази људско искуство и логичке праксе. Анализом „неприродних” и немиметичких наратива, теоретичари Јан Албер/Jan Alber, Стефан Иверсен/Stefan Iversen, Хенрик Сков Нилсен/Henrik Skov Nielsen и Брајан Ричардсон/Brian Richardson дали су значајан допринос у тумачењу појава које крше физичке законе света и логику људског искуства. Нажалост, проблематичан избор термина „неприродно” у начелу ограничава домете њихових увида јер, како М. Карачоло и Ш. Ламберт запажају, „нељудско (*nonhuman*) не треба бити сведено на *неприродно* и *чудно*, будући да је ухваћено у дијалектику емпатије и дефамилијаризације, познатог и непознатог, људског и нељудског искуства” (Caracciolo and Lambert 2019: 75).

4. 4. *Афективни заокрет* у прочитавању хронотопа

Побољшању статуса емоција у књижевнотеоријским текстовима допринели су увиди у емоционалне реакције Џејмса Фелана и Питера Рабиновича у оквиру новореторичког приступа наративу, као и концепт емоционалног урањања Мери-Лор Рајан. Попут осталих „заокрета” који су обележили научно поље последњих деценија, нови фокус на афекте консолидује и проширује неке од најпродуктивнијих постојећих трендова у хуманистичким истраживањима, пре свега људског тела и његовог окружења. Брајан Масуми/Brian Massumi, један од првих и најутицајнијих представника студија о афектима у хуманистичким наукама, афекте сматра реакцијама примарног значаја у односу на остале когнитивне и емоционалне реакције са доминантнијим уделом рационалног. (в. Massumi 1995: 83–109) Још једна, афективна теорија Ане Гибс/Anna Gibbs, фокусирана је на рedefинисање традиционално схваћеног мимезиса помоћу концепта „миметичке комуникације”. Према Гибсовој је емоционално и афективно подражавање другог пропраћено донекле необјашњивим менталним представама које се учењем комуникационе логике „оне стране” могу превести на конвенционални језик. У афективном искуству, како истиче А. Гибс, има умног удела (попут сликовитих и симболичких представа, имагинарних и касније освешћених призора), а он заједно са нерационалном страном перцепције ступа на сцену у чину превођења (тумачења) симболичког језика. Афективна (као и емоционална) интелигенција може такође да напредује или да стагнира, на шта кључно утиче способност емпатије. (в. Gibbs 2010)

Иако свој рад не придружујемо пројекту стварања универзалне граматике емоционалних и афективних образаца каквој најчешће тежи когнитивна наратологија, не изузимамо изузетно важну улогу (нарочито њене гране, афективне наратологије) у буђењу интереса за улогу емоција и афеката у књижевности и читаочевој реалности. Афективна наратологија, са студијама о емпатији и менталној симулацији, анализира, наиме, различите аспекте односа између читаоца, приповедача и књижевних ликова, међу којима су и њихови просторно-временски положаји.

Афективна теорија материје једна је од утицајнијих оријентација савремених теорија простора која се директно надовезује на афективни заокрет у хуманистичким

наукама. Пратећи мисао географа Бена Андерсона/Ben Anderson, теоретичарка Џенифер Ладино/Jennifer Ladino полази од става да су афекти „осећања која претходе или измичу свести [...] бар привремено, и која могу да надилазе појединачно тело” (Ladino 2019: 12), посматрајући емоције као свесно протумачене или испричане афекте. Ладино проширује домене теорије простора проналазећи наративност у његовом афективном, а не искључиво емоционалном деловању. Оваквим схватањима Џ. Ладино се такође придружује и постхуманистичком ангажовању на превазилажењу уско антропоцентричне перспективе, дистанцирајући се од оних ставова који материју представљају у строго агентивном наративном смислу. Позивајући се на раније поменути концепт *материје која прича* (*storied matter*), Ладино упозорава да логика наративности и догађајност материје нису засноване искључиво на причању приче онако како је људски ум формулише: „ствари попут стена”, наиме, „не приповедају као људи, док људи не могу увек да испричају своја искуства: многа људска осећања неописива су речима, остајући неизговорена и без форме приче” (2019: 16). Афективну теорију материје Џ. Ладино заснива на концепту *асемблажа* као „живом, пулсирајућем удружењу различитих, активних елемената, живописних материјала свих врста” у којима нема централизованих чланова (Stewart and Bennett 2010: 23–24). Изложене ставове ауторка аргументује детаљном анализом афективног капацитета спомен-обележја, показујући како материјални простор поседује неконвенционалне моћи, те да је инхерентно „способан да живи, памти и таложи искуства” (Ladino 2019: 11). Примери којима Ладино поткрепљује запажања о афективном потенцијалу простора сликовито показују колико би за људе значајно и корисно било када би уз размишљање о свом окружењу желели и да осећају са њиме³⁵.

Један од драгоцених покушаја савремених књижевнонаучних токова да се постигне продуктивни релационизам човека и простора свакако представља атмосферичка поетика. Она се наставља на популарно интересовање за афективно осећање простора, затим за форме амбијенталне естетике, њен наративни, искуствени и хумани потенцијал. Пре него што укратко укажемо на достигнућа атмосферичке поетике која су, између осталог, од великог значаја и за књижевно обликовање хронотопа Београда у прози Светлане Велмар-Јанковић, сетимо се само на кратко некадашње наратолошке праксе тумачења књижевних

³⁵ „What would it take for humans not only to think but also to feel like, or feel with, our environments?” (Ladino 2019: 11)

текстова чији су критеријуми за наративност обухватили тек временско уређење догађаја, њихово усложњавање и присуство људских карактера. О атмосфери се као о важном догађајном аспекту приче тада готово уопште није говорило. На чврстим терминолошким темељима класичне наратологије, савремена теорија атмосфере гради читав нови систем за освежено, амбијентално тумачење хронотопа, чији кратак преглед доносимо у наредним редовима.

– На поетичком плану теоретичари истичу одраз концепта *мимезиса* и неоромантичарског модернистичког рефлекса на генезу атмосферичке поетике. Он се уочава у тенденцији раздвајања аутоматски перципираног од онеобиченог, атмосферичког простора.

– У аналитичким студијама теоретичара атмосферичке поетике значајно место имају осврти на поступак дескрипције, амбијенталну екфразу и сликовитост мотивисану амбијенталном асоцијативношћу тј. необјашњивим имагинативним навирањем слика у контакту са неким простором. У тумачењима преовлађује утисак да се простор прелива изван опипљивих и очигледних форми, да прераста себе и сраста са посматрачем, те да додир спољашњег простора атмосфере отвара „поре” интимног простора јунака који је предочен као патичко искуство, афективни или емоционални доживљај. За представљање синестезије посматрача и амбијента од подједнаког су значаја *бесповршински простори* (Šmic 2018) и њихово „површинско читање” (Best and Marcus 2009: 1–21) тј. обједињење „спољашњег и унутрашњег хоризонта” (Merleau-Ponty 2005: 84).

– У тумачењу времена „на цени” је атмосфера тренутка тј. „ситуација атмосфере” („*situational atmosphericness*” према Griffero 2014: 46). За анализу процеса рецепције, од значаја су читаочеве имагинативне способности, ментална и емоционална партиципација невидљивог – света истовремено *одсутног* и *присутног*. А она се постиже специфичном, „атмосферичном фокализацијом” и „фокализацијом првог утиска” (Milosavljević Milić 2020: 41).

– Осим читаочеве емпатије са фикционалним јунацима, тумаче се његова емоционална и афективна емпатична веза са простором. У ту сврху користе се појмови емоционална и афективна географија/мапирање.

– На плану карактеризације ликова истиче се узајамност атмосфере и (првог) искуства простора. Ликови поседују специфичан доживљај одређених простора и

„синестезичко искуство” (Merleau-Ponty 2005: 244) као „екстазу искуства” (240), најинтензивније чулне (тактилне, визуелне, звучне, ольфактивне...) и умне перцепције простора. Наглашава се функција „хаптичке фокализације” која поред улоге у свету приче, читаоцу пружа виртуелни доживљај *додира* са његовим простором. Атмосферички доживљаји простора у књижевности могу бити моделовани као алтернативна реалност или контрапункт аутоматизованом осећању хронотопа. Било да се ради о „продуженој перцепцији” или упливу „оне стране”, они се представљају као неконвенционална искуства места.

– Како истиче С. Милосављевић Милић, атмосфера није тек пука импресија ликова, већ је антиципирајући сигнал за развој догађаја, тема, „просторни оквир одвијања радње, али и догађај сам, атрибут јунака, и имерзивни катализатор рецепцијског учинка” (Милосављевић Милић 2022: 61). Она није само позадина, већ изузетно важан учесник у свету приче, покретач радње, ликова и читаоца. Атмосферичка просторна динамика се реализује у ситуацијама „афективне погођености” јунака (Šmić 2018: 37 према Милосављевић Милић 2022) када утиче на њихова померања, као и на хронотопска кретања саме приче. Догађајној концепцији атмосфере посебно доприноси минуциозно бележење динамизма „не-ствари”, „полуствари” (Šmić 2018 према Милосављевић Милић 2022) или „квази ствари” (Griffero 2017 према Милосављевић Милић 2022): магле, дима, блеска, сенке, звука, тишине, протока воде, ноћи, дана, тмине, светлости или ваздуха. Догађајност атмосфере очитује се такође и у описима њеног прожимања са ликовима, „хватању” оних тренутака у којима просторна енергија улази у њихове главе, руке, срца, снове, изазива стања заноса и опијености.

*

Након прегледа хуманистичке мисли о простору од антике до савремених дана, следи кратак осврт на развој једне њене посебне гране – теорије урбаних простора. Са њима пратимо како је паралелно са ширењем града расла и његова теоријска елаборација, а просторно-временско искуство постајало урбано.

5. Урбане студије као прилог разумевању феномена града

У студијама посвећеним „урбаној историји” преовлађује став да је њено тумачење до раног 20. века углавном било фокусирано на (урбано) искуство одређеног места, које се нарочито приписује америчкој урбаној социологији (Davis 2005). Њиме се подстицао осећај локалне разлике (у периоду тенденциозног стварања националне свести), а затим и разликовање провинцијског и грађанског идентитета (у периоду друштвене модернизације). У европској урбаној социологији овог периода уочава се, са друге стране, интересовање за сагледавање феномена града у контексту глобалних друштвених процеса. (Veber 1976) Упркос очигледном значају, у политичким и историографским наративима до почетка 20. века није постојала пракса представљања градова као феномена по себи, важног људског изума или као партиципијената у историјским и друштвено-политичким процесима. Слично раније изложеном схватању категорије простора у књижевнонаучним круговима, градови су у социјалним, географским и антрополошким студијама такође првобитно били третирани као неактивна просторна позадина (нешто попут античке позорнице). Брзи развој и урбанизација градова дешавали су се паралелно са усложњавањем друштвене структуре и новог перципирања града, па су из потребе одређивања према таквом, експанзивном феномену и систематизације многобројних утисака о њему у прегледну форму, у науци настајале и прве типологије урбаних простора. Типологија немачког социолога Макса Вебера/Max Weber, и данас значајна у проучавању социологије простора и урбане историје³⁶, представља први покушај типолошке систематизације утисака и нових сазнања о граду³⁷. Значај Веберове типологије града у савременим студијама о историји урбане теорије (в. Parker 2015), виђен је у дијахронијској и компаративној анализи европских и азијских урбаних форми

³⁶ У поглављу „The Foundations of Urban Theory: Weber, Simmel, Benjamin and Lefebvre” књиге *Urban Theory and the Urban Experience. Encountering the city* (2015), Симон Паркер/Simon Parker прецизно одређује значај социолошких студија Макса Вебера, Валтера Бенјамина и Анрија Лефевра за историју урбане теорије. Први део кратког осврта на теорију урбане историје у овом делу рада настао је по угледу на параметре заступљене у Паркеровом прегледу. (в. Parker 2015: 8–26) За увиде у урбане студије користили смо, такође, и текстове објављене у зборнику радова *Handbook of Urban Studies* (2000) (ур. Ронан Падисон/Ronan Paddison).

³⁷ Дело је први пут објављено постхумно, 1921. године, а његов превод на српски језик објављен је 2014. године под насловом *Град: нелегитимна власт, типологија градова* (Mediterran Publishing, Нови Сад).

(градова и урбаних система) којом аутор искорачује из консензуса тадашње науке о њима и тенденције проучавања појединачних места.³⁸ Урбана историја и данас представља једну од важнијих дисциплина савремене историјске науке која се оформила седамдесетих година прошлог века, као део истраживања нешто касније обједињених у зборнику радова *The Study of Urban History* (1968). У емпиријским и тематским студијама урбаних историографа новијих генерација, запажено је удаљавање од претходне традиције проучавања одређених локалитета, па се уместо локалне догађајности једног града, афирмишу истраживања његовог места у ширем урбаном систему. Један од утицајнијих друштвено оријентисаних погледа на структуру и садржај простора града који се надовезује на настојања урбаних историчара из осамдесетих година прошлог века, дала је и књига *Производња простора* Анрија Лефевра. Она је садржала важно настојање да се разумевање идентитета, друштвених односа и активности схвати кроз њихов однос са материјалним окружењем. Лефегова анализа простора једна је од најзаслужнијих што се материјална стварност града у савременим (пост)хуманим тумачењима не посматра као пасивни елемент друштвено-историјског процеса, већ кроз њен утицај на ширу и ужу егзистенцију. Са њима смо се нашли на трагу превазилажења разлике „наизглед непремостиве – између материјалног и културно-специфичног света” (Ameel et al. 2020: 1).

Усредсређеност на могућности упоредних истраживања односа човека и града одразила се, такође, на науку о књижевности, чији урбани токови истражују различите географске и културне контексте како би испитале чиме „литерарни текстови, схваћени као материјални објекти и/или медијације” (Ameel et al. 2020: 1), доприносе урбаној историји. Студије о урбаним знацима у књижевним наративима углавном одржавају фокус на три области: на књижевну фикцију као форму урбане материјалности, на литерарне наративе који преносе визију урбаног и занемарену наративност архитектуре града. (Ameel et al. 2020: 1) Од 1980-их година град као *locus модерности* бива, међутим,

³⁸ О утицају Веберовог типолошког „искорака” сведочи данашња распрострањеност умрежавајућих типологија градова заснованим на величини (главни градови, метрополиси, мегалополиси), функцији (градови-луке, железнички, индустријски, економски, привредни, технолошки, здравствени, универзитетски, туристички и др. центри), на категоријама (медитерански, оријентални, империјални градови итд.), на идеологији (капиталистички, комунистички, демократски...) итд.

додатно усложњен новоуспостављеним дистинкцијама између пре-модерног, модерног и постмодерног града.

Са успоном студија културе, постмодернизма и теорије дискурса у лингвистици, у урбаним студијама све фреквентнији постаје критички однос према квантитативним методама друштвених наука. (Ameel et al. 2020) Аналогно релативистичким и деконструктивистичким постулатима насталим под окриљем тадашњих културолошких истраживања, главну тему урбаних студија представља пракса маргинализације одређених аспеката урбане културе и, нарочито, глобални проблем деперсонализације градова у политичким пројектима. Урбани социолози процењују да се услед велике концентрације људи у градским окружењима појавила потреба њихових становника за слободнијим изражавањем идентитетских разлика које истичу студије културе. Оне су урбане историчаре усмеравале ка анализи језика и других аспеката којима се у градској реалности обликовало схватање идентитета (посебно расног, класног и полног). Надаље у научној методологији на значају добија аспект фикционалитета који утиче на различите дисеминације урбаног искуства, доприносећи да град буде виђен као утопија, дистопија или, још чешће, као хетеротопија.

Како запажају уредници зборника радова *The Materiality of Literary Narratives in Urban History* (2020) у његовом уводном тексту, прекретни моменат у попуштању постојећих граница између реалног и фикционалног града означен је чувеном тврдњом Луиса Мамфорда у књизи *Град у историји* (1961) да су градови у историји достигли *врхунац свог урбаног стања управо у фикционалним представама* (Mumford 1984: 140). Мамфорд уводи чувени потез позивања на фикционалне текстове како би објаснио разноликост урбаног искуства кроз историју, чиме је истакао место књижевне уметности у формирању погледа на савремени град, као и удео фиктивних текстова (па и аспекта фикционалитета) у његовом историјском разумевању. (Ameel et al. 2020: 1–2)

Нарочито интересовање за урбано наративно структурирање књижевног града показале су у скорије време наративне студије. Њихова „прича” о феномену града сачињена је од раније превиђених наративних аспеката урбане реалности захваљујући којој, сматрају савремени наратолози, град садржи и преноси специфичне, *урбане наративе*. Нагласак на „искуству које се дели” у савременим хуманистичким изучавањима урбанитета усмерио је урбане студије новим путевима, ка интересовању за чулни

доживљај и неизрецива искуства града. У искуственим студијама се материјална и нематеријална стварност града открива у сагласју унутрашњег и спољашњег вида, погледом, додиром, мирисом или звуком.³⁹ Став о значају аналитичког сагледавања урбаног искуства у књижевности искуствени нараторологи аргументују запажањем да књижевни наративи имају способност да „изазову, пренесу и преиспитају искуствене услове” јер могу да „симулирају суштинске или неизрециве квалитете искуства” (Caracciolo 2013: 96). Књижевност се, дакле, посматра као сазнајно изузетно функционалан и дејствујући материјал, чије наративне и жанровске конвенције обезбеђују квалитетне „материјалне структуре” за приказивање и преношење разноликог урбаног искуства, па се отуда истиче потреба за њеним укључивањем у „научне” извештаје урбане историје. (Ameel et al. 2020: 3)

На самом крају историјског прегледа урбаних теорија, остављамо место за осврт на један наративно-књижевнокултуролошки концепт развијен у новије време, у оквиру српске науке о књижевности. Реч је о пројекту такозване „нараторурбологије” осмишљеном од стране групе професора са Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу, а посебно актуелном у текстовима Драгана Бошковића. Бошковићев нараторурболошки приступ подразумева анализу наративне, семиотичке, митолошке и поетске кодификације града, у поетичком, теолошком, филозофском и уопштено, културолошком моделовању феномена града и категорије урбанитета.

Кратак преглед најфреквентнијих аспеката поетике наратива о урбаним просторима (посебно, града) и најрелевантнијих теоријских увида у њу, изгледао би овако, распоређен по кључним тачкама:

- материјалност града⁴⁰;
- рецепција књижевног града⁴¹;

³⁹ Овде упућујемо на текст Дејвида Гариоха/David Garrioch „Sounds of the city: the soundscape of European towns, seventeenth to nineteenth century” (2003) и књигу Емили Кокејн/Emily Cockayne *Hubbub: Filth, Stench and Noise in England 1600–1770* (2007), као и на један зборник радова са анализама чулних аспеката града *The City and the Senses: Urban Culture since 1500* (eds. Cowan Alexander and Jill Steward, 2006).

⁴⁰ Из низа аналитичких текстова и теоријских прегледа посвећених материјалности књижевних градова, нарочито издвајамо зборник *Материјалност литерарних наратива у урбаној историји* (в. Ameel et al. 2020).

⁴¹ На прикупљеним емпиријским подацима о рецепцији приказаних локалитета у књижевном тексту, теоретичари рецепције књижевних градова тумаче у којој мери одабир топонима утиче на рецепцију књижевних прича, како се топоними схватају ако се читају у преводу, уколико читаоци не познају приказана

- град, књижевност и географија: књижевна географија града, ГИС (географски информациони систем) и литерарне студије (в. Brosseau 1994: 333–353; Brosseau 1995: 89–114; Vistonitis 2008), „критичка литерарна географија” (в. Thacker 2005: 56–73);
- умрежавање географске, културне, идеолошке и књижевне семантике града;
- семиотика урбане топологије и њени елементи: улица, асфалт, булевар, трг, аутомобил, трамвај, станица, парк, кафана, кафић, продавница, хотел, тржни центар, подрум, зграда, соба, стан, периферија, површина, подземље, улична расвета, клупа и др.;
- искуственост⁴² и град;
- звуци града (бука, саобраћај, ход пешака, дечја граја, бруј авиона); храна и мириси града (улична храна, цигарете, смог, гориво); просторна правда у граду; урбаност као стечено својство; урбани књижевни јунаци, урбане иконе, митови, легенде итд.;
- „урбани имагинаријум”: снови, фантазије, хетеротопије, виртуелност и хиперреалност у граду (тзв. „сајберграду”) (Бошковић и Николић 2022: 6);
- (апстрактно и конкретно) умрежавање градова: мегалополис, метрополис, гастрополис, космополис, град космичких размера;
- периферијалност (симболичка и просторна) и „урбокултурна” другост (Бошковић и Николић 2022: 6): град / село, провинција, град / „други” град(ови)⁴³;
- „citiness” тј. пуноћа урбаног искуства и „citiless” као одсуство града и урбаног искуства (в. Ameen and Finch 2018a);
- теолошка визија града: тема антиурбаности у Старом завету (Вавилон, безбожништво, грешни град) и утопијски небески град – Нови Јерусалим;
- град и историја: „урбана археологија”, прошли, древни градови, град-палимпсест и његова културна меморијалност (Бошковић и Николић 2022: 6);
- град у контексту геополитичког, националног и културолошког позиционирања или самоосвешћења литературе;
- Уз „градски облик фикције” иде и „фикциони облик града” (Бошковић и Николић 2022: 6) који са урбаним кризама 21. века (дисеминацијама идентитета, егзистенцијалним

места или када аутор користи измишљене и стварне референтне називе места. (Ameen and Ainiyala 2018: 195–210)

⁴² Концепт искуствености (*experientiality*) Моника Флудерник/Monika Fludernik наводи као једно од основних обележја наративности (Fludernik 1996).

⁴³ О градској периферијалности и „Другим” градовима видети зборнике *Књижевност и периферални град* (Ameen et al. 2015) и *Књижевни Други градови* (Finch et al. 2017).

и онтолошким нестабилностима) постаје не-место. Прати се веза глобалних процеса и губљења идентитета градова у литерарној фикцији, сагледава се филозофија урбане егзистенције, тзв. живот у покрету до нестајања и трансцендентно бескућништво.

- некрополис: смрт, гробље и гробно место у граду, *кошмарни*, паклени, ратни, *дистопијски*, *подземни*, сабласни и *пусти* град (Бошковић и Николић 2022: 6);
- футуристички градови⁴⁴ (у жанровима утопије, антиутопије и дистопије);
- књижевност, хуманост и град (хуманопоетика и екопоетика у контексту тумачења урбаних хронотопа), пропаст града⁴⁵;
- ритам града, брзина урбаног амбијента и убрзање приповедања, односно „град и убрзање романескног дискурса / брзина урбаног дискурса (Бошковић и Николић 2022: 6);
- мењање урбаног искуства кроз историју града и књижевности од митопоетске, библијске, преко реалистичке до (пост)модернистичке семантизације; жанровска обликовања града од епа до романа, у фикцијама и метафикцијама;
- утицај медијске културе, трансмедијално обликовање простора (од штампе, огласа које налазимо у реалистичким текстовима до модернијих тековина: светлећих реклама, рекламних филмова и филмских ефеката у књижевном обликовању наратива);
- поступак „историјске инверзије” (Бахтин) и повратак „мита о златном добу”.

*

Појава масовних селидби у град послужила је још реалистичкој прози као добра тематска подлога за коришћење проседеа билдунгсромана. Са мотивом преласка у град поетика романа о сазревању спојила се са урбаним искуством, везујући за њега и мит о човековом развоју. Заједно са ликовима у град се приметно „селила” и сама књижевност, где је „урбану одисеју” наставила све до савремених дана. Ако свака култура, са својом књижевношћу „има свој центар, свој град” (Бошковић 2021: 499), Београд је несумњиво симбол српске урбане онтологије, иманентно везан за модернизовани (об)лик српског књижевног, националног и културног израза.

⁴⁴ У књизи *Future Cities: Architecture and the Imagination* (2019) Пол Добрашчик/Paul Dobraszczyk развија инспиративну класификацију имагинарног кретања градом усклађену са неколико замишљених визија будућих градова – потопљених, плутајућих, летећих, вертикалних, подземних и др.

⁴⁵ Савремене социолошке, економске, културолошке, еколошке и књижевне дискусије за град често везују друштвени и економски колапс, цивилизацијски слом или ресет. Град је у њима последња, инфернална тачка, узрочник човековог пада, апокалипсе, тоталне катастрофе и земаљског пакла.

III ВИШЕ ОД ГРАДА: БЕОГРАД У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОЈ ПРОЗИ

Независно од категорије урбанитета, од првог књижевног помињања имена Београда⁴⁶ у *Житију Светог Климента Охридског* архиепископа Теофилакта, с краја 9. века, кроз поетику средњовековне књижевности, у поетичким конвенцијама 16. и 17. века, у барокном и просветитељском 18. веку, кроз контексте и релације у којима се развијала српска грађанска култура... – Београд је, паралелно са њом, постајао релевантан књижевни топос, увек у улози носиоца идеја и порука: националних, колективних, политичких, личних и индивидуалних, универзалних.

1. Од средњег века до модерне

1. 1. Средњовековни, поробљени град

До друге половине 19. века хронотоп Београда се у књижевним текстовима појављује у претежно документарној функцији. У црквеној литерарној традицији средњег века, топоним Београда је моделован сходно тенденцији очувања светитељских и владарских култова. У складу са средњовековном поетиком и њеним жанровским системом, Београд се појављује са топосом чуда, у оквиру жанрова житија, плача, похвале и слова. У већ поменутом *Житију Светог Климента Охридског* (9. век) архиепископа Теофилакта налазимо само кратак (имаголошки) осврт на гостопримство грађана, пролазак и краткотрајни боравак франачких војника кроз Београд са заробљеним Климентом и Наумом. У *Житију краљице Јелене* (1317) Данила Пећког Београд је симбол новоутемељене српске власти, па се овој симболизацији подређује говор о Симонидиној (краљичиној) посети граду и њеном обиласку Саборне цркве: „(...) дође у славни и сјајни град Београд српски, који стоји на обали Дунава и Саве. И ту се великој Саборној цркви поклонише...” (Пећки 1975: 199; подв. Ј. М.). Поред манифестација у прозним жанровима,

⁴⁶ Наведено према *Житија Светих за јул (27. јули)* Архимандрита Јустина (Јустин, интернет), састављеном углавном према Житију Св. Климента од Теофилакта Охридског и делима Св. Климента.

важне моменте за генезу хронотопа Београда у српској књижевности представља и његова поетизација како у књижевним, тако и у некњижевним жанровима, у којој је, сходно конвенцијама средњовековне поетике, подједнако био заступљен лирски исказ (не искључиво у стихованој форми)⁴⁷.

Почетком 15. века, током владавине деспота Стефана Лазаревића, паралелно у историји и у књижевности Београд постаје *утврђен град* – престоница тадашње српске државе, њен духовни и културни центар. У беседи из *Повеље деспота Стефана граду Београду* (око 1405) Стефан Лазаревић визију о подизању града везује за топос богонадахнућа: „дошавши, нађох најлепше место од давнина, превелики град Београд, случајно разрушен и опустео. Подигох га и посветих Пресветој Богородици”⁴⁸ (Лазаревић 2007: 347). Константин Филозоф у *Житију деспота Стефана* (између 1433. и 1439) даје прве опширније књижевне описе Београда и његово хиперболисано поистовећивање са библијским градовима (в. Филозоф 1975: 240–247). По Филозофовим наводима, Деспот Стефан спроводи Божију промисао зидајући *свети град*, који је „ваистину седмоврх“, „слика вишњег Јерусалима”, сваке сличности са Сионом (1975: 240), са рајском реком и кулама попут дома Давидовог, ослобођени град благостања, најлепши међу свим царским градовима: „И дакле више (од осталих) градова овај храњаше и светљаше свима потребама, као царски дом” (241).

К. Филозоф истиче природну предодређеност простора где се „као мало где у васељени” Сава и Дунав сједињују „на најлепшем месту”, да се на њему „сазда Бели град” (233), а тадашњу архитектонику града, „зидине”, цркве и владарске палате, одређује „као неко изванредно чудо са свију даљних предела” (Филозоф 1975: 240). На крају житија хронотоп Београда се апострофира у плачу за умрлим деспотом: „Плачи опет Бели граде своју потамнелост...” (1975: 247), чиме се живот и подвизи деспота Стефана Лазаревића још једном потврђују кроз његову везу са *Белим градом*.

⁴⁷ Поред увида у прозне жанрове, преглед хронотопа Београда у „старој” српској, барокној и просветитељској књижевности садржи и осврте на поетске текстове. Услед малобројних појављивања у књижевним текстовима ових раздобља, наведена места представљају значајне тачке генезе хронотопа Београда у српској књижевности.

⁴⁸ Александар Младеновић, приређивач повеља и писама Стефана Лазаревића, текст који смо цитирали наводи према *Житију Деспота Стефана Лазаревића* Константина Филозофа, позивајући се на коментаре његових ранијих приређивача. (Уп. Напомене уз *Повељу*, Лазаревић 2007: 347)

1. 2. Ново рухо поробљеног града

Обликована у складу са историографским и књижевним конвенцијама, хроника Константина Михаиловића *Јаничарове успомене или турска хроника* (написана између 1497. и 1501.), хронотоп Београда моделује као ратни топос. На сличне интерпретације *поробљеног града* наилазимо и у другим записима, летописима и хроникама из овог периода, са информацијама о борбама и народним страдањима. Са истом семантиком Патријарх Пајсије Јањевац у *Житију Светог цара Уроша* (1641) хронотоп Београда развија у складу са колективним (националним) значајем догађаја спаљивања моштију Светога Саве на Врачару 1594. године.

Током 16. и у првој половини 17. века, хронотоп Београда у стилско-поетичком смислу подлеже нормативизму средњовековне поетике. Изузетак донекле представљају наведена места беседе из *Повеље деспота Стефана граду Београду* и *Житија деспота Стефана* Константина Филозофа јер се, упркос томе што жанровски и поетички одражавају епоху у којој настају (имају документарни значај, негују библијске топосе богонадахнућа, чуда и скромности, жанрове лирске прозе, житија, плача), у њима запажају и елементи новије уметничке литературе. За поетику каснијих књижевних интерпретација Београда од нарочитог је значаја што се у оба поменуто текста преко лика деспота Стефана Лазаревића сагледава судбинска веза између човека и града.

На даље моделовање хронотопа Београда у другој половини 17. и првој половини 18. века утиче геополитички положај града, више значајних историјских догађаја (међу њима и Велика сеоба народа о чијем утицају на стање града пише и Светлана Велмар-Јанковић у *Врачару*), утицај барокне и просветитељске поетике. Упоредно са њиховим начелима и новим стилским парадигмама, дела настала у овом периоду у измењеној форми садрже, међутим, и елементе плача (ламент), док похвале намењене члановима српских династија и светитељима замењују пригодно песништво (ода), као и панегирици посвећени личностима новије историје. Како је већ истакао Јован Пејчић⁴⁹, Емануил Козачински у похвалној оди митрополиту Вићентију Јовановићу уводи име Београда у

⁴⁹ Јован Пејчић се издваја као аутор првог књижевноисторијског прегледа (*Култура и памћење: Београд у историји и литератури*, Београд, 1998) хронотопа Београда у српској књижевности писаној до Другог светског рата.

акростих једне песме (Пејчић 1998). У надгробном запису (као жанру афирмисаном у стваралаштву већине барокних књижевника) *Надгробно слово Београду* (1739) Арсенија IV Јовановића Шакабенте, Београд је моделован као тип освојеног града.

Турско освајање Београда тематизују *Историја београдска* анонимног аутора, сачувана у *Песмарици Аврама Милетића*, еп *Бој змаја с орлови* (1791) Јована Рајића и *Пјесна на узјатије Белграда* (1793) Доситеја Обрадовића. Са описаним борбама за ослобођење српских градова током Првог и Другог српског устанка, њима се нешто касније придружује и Сима Милутиновић Сарајлија песмом „Узетје Београда конечно” у спеву *Србијанка* (1826).

Скоро четири века након владавине деспота Стефана Лазаревића, у контексту просветитељских идеја Доситеја Обрадовића, Београд се у српској култури поново повезује са особеним визионарским моделом⁵⁰, који ће такође наглашеније пратити личност кнеза Михаила Обреновића и, у ближој прошлости, колективно сећање на политику Зорана Ђинђића.

За разлику од нормативизованог модела хронотопа Београда у старијој српској књижевности, као и њене реторике којом су се прикривали елементи фикције, ауторске имагинације и индивидуалне способности писца да је генерише, новије поетике афирмишу аспект иновативности. Према запажању књижевног историчара Милана Кашанина, већ су изражене културолошке разлике између средњег и новијег века најавиле модернији прозни уметнички израз који је јасно наговештавао „освит грађанске културе” (Кашанин 1973: 398) али, додаћемо, и виђење Београда као топоса њеног главног историјског и књижевног носиоца. Из реторике и поетичких конвенција каснијих књижевних дела, поготово од епохе реализма па надаље, читалац ће моћи да профилише даровитог и талентованог писца, способног да мотивисано, естетски и нарочито психолошки уобличије (београдске) фиктивне светове и његове јунаке.

⁵⁰ Доситеј у писму упућеном једном пријатељу у Трсту, по доласку у Београд казује: „Када се лепо уреди и утврди, [Београд] бити ће слава градова, зашто је место неописане лепоте и красоте.” (Обрадовић 2008: 93)

1. 3. Скоро па ослобођени град: Београд у освиту грађанске културе

У складу са положајем *скоро па ослобођеног града*, Београд 19. века дефинишу лиминални (гранични) положај и динамика нових историјских околности: слабљење османског утицаја у првој половини 19. века, проглашавање Београда престоницом Србије, затим повлачење Турака из Београда 1867. године, међународно признање независности земље 1878. и Краљевине Србије 1882. Са таквим променама било је замишљено да град који је „преживљавао” одједном започне нови живот у својој пуној светлости (*белини*). Тридесетих година 19. века Београд, тада *турска варош*, убрзано почиње да се модификује, усвајајући (често само површно) обележја европских престоница, па његов материјални и друштвени преображај у овом периоду посебно одређује утицај научно-техничких новина и миграција, што све доприноси смењивању културе средњег века. Паралелно са започетом урбанизацијом и индустријском револуцијом дешавала су се и масовна мапирања Београда као *обећаног централног града*... Она, између осталог, указују на чињеницу да је српско друштво, заједно са својом културом и књижевношћу, без обзира на вишеструку (дис)лоцираност између Истока и Запада, тежило задобијању јединствене, целовите форме. Та се потрага дословно и симболички завршила само ситуирањем „у матичном граду” (Бошковић 2021: 500).

Током 19. века и дуго након ослобођења од Турака, Београд и његови становници, међутим, настављају да показују повезаност са Оријентом кроз његово посредно и симболичко присуство, на које су упућивали и писци српске књижевности, остајући усредсређени на тековине социјалне, материјалне и духовне османлијске културе у граду. Становници Београда у овом периоду појачано примећују њене материјалне знаке, приписујући неретко и на само схватање града сопствено осећање потчињености Османлијама. Стога није нимало необично што је за ово „прелазно доба” београдске историје карактеристична потреба за ослобађењем од „турског” утицаја, услед које је град требало прилагодити новим мерилима европске културе. Оно је довело до додатног усложњавања већ хибридног идентитета града и његовог грађанског друштва у настајању. Масовна изградња нових, модерних зграда и других материјалних ознака српске и европске културе требало је, између осталог, да покаже новостечено право града и српског

друштва на слободан избор. Упркос томе, жеља за брзим променама само је појачавала лиминалан положај града чији је историјски, друштвено-политички, културни и књижевни живот и даље стварао *утисак неопредељености*. У такву се друштвену атмосферу уклапа и доминантан доживљај Београда у прози српског реализма, који је најчешће био на граници трагичног и комичног.

1. 4. Утемељење *књижевног града*: Београд у епоси реализма

Књижевнонаучна литература о прози српског реализма дуго је занемаривала урбане теме и истицала његову фолклорну линију, док су се хронотоп Београда и уопште, књижевна семантизација града, сагледавали озбиљније тек у контексту модерне прозе. На значај реалистичког доприноса књижевној слици (Бео)града почели су указивати Душан Иванић, Драгана Вукићевић и Горан Максимовић – који је хронотопу града у епоси реализма посветио највећи број студија. Анализом историјских, стилско-поетичких, естетских и културолошких аспеката, ова тријада наше науке о књижевности показује како су знаци модерности били пропраћени у делима српских реалиста, као и да је град постао метонимија за *модерно искуство* управо у епоси реализма.

У структурирањима књижевног Београда у епоси реализма, град постаје перманентни носилац критичке перспективе. За разлику од путописа, остали прозни жанрови у периоду реализма нису тако доследно и експлицитно покретали питање смештања Београда у шири, интернационални културни контекст, јер су били фокусирани на тематизације искривљених манифестација преузетих европских модернизацијских модела на српском националном простору. У условно интернационалном домену, реалистичка књижевна проза продубљује једино однос Исток – Запад, покушавајући да се одреди према заоставштинама турског материјалног и нематеријалног присуства у тек ослобођеном Београду. Изузетак су транскултурални идентитети појединих етничких група (у прози Стевана Сремца и Симе Матавуља) у којима се Београд приказује као просторна тачка укрштања домаћег и страног.

Реалистичка епоха је за хронотоп града везала један особен тип јунака: реч је о дошљацима и скиталачким темама на којима европска књижевност и данас наставља да

гради широке уметничке потезе. У епоси реализма дошљачке књижевне теме одражавају искуства разноликих неприпадања, искључивања, измицања, луталаштва, бескућништва и најразличитијих измештања којима човек од града и од света покушава да начини рај на земљи, односно простор среће. Управо се на рајским и пакленим конотацијама, кроз местимичне релације са библијским наративом, формирају књижевне имагинације модерног града од реалистичке епохе па надаље, позициониране негде између „сна о градском складу” и његовој „превртљивости” (Le Gof 1999: 215). У већини дела реалистичких писаца град је приказан као насилна творевина (не у енвайронменталистичком смислу градског насиља над просторима природе⁵¹), већ са значењем насиља над човековом инхерентном („природном”) слободом, затим над „грађанима, придошлицама, милосрђем”: „зато је „грађанину иманентна особина – лукавство, и то у сналажењу, трговини, економији, мењању улога, маски, идентитета”; зато се градски становници данас „више не идентификују према пореклу, нити према месту/граду, него према друштвеним и институционалним улогама”. Зато што „захтева модернистички активни живот” Београд је и у књижевности реализма „друго име за модернизацију и еманципацију” чак и када се оне криво спроводе. (Бошковић према Le Gof 2021: 498–499)

У *Београдском огледалу* (1860) Јована Илића, првом циклусу прича⁵² о Београду у српској књижевности, сатирично је приказана лоша социјална и политичка градска ситуација. У причама „Патак” и „Свој грех” Илије Вукићевића налазимо описан културни београдски живот из идеализоване перспективе неупућеног посетиоца са села. Комедију *Срећа и људи* овај писац гради на мотиву помодарства и улепшаној паланачкој представи о великим градовима, међу којима је Београд био најпожељнија животна дестинација за провинцијске становнике Србије. Описујући тенденцију *кретања* београдских прилика ка мањим варошима и паланкама (где срећемо сукобљене генерације, размажене јединке,

⁵¹ За разлику од поезије која екопоетичке тенденције показује још у време романтизма, линије екопоетике у српској књижевној прози стасавале су тек у авангардном периоду, као неоромантичарски рефлекс.

⁵² Реч је о приповеткама: „Јерко Стрмоглавац”, „Давираш”, „Мокрић”, „Господин Квргић”, „Старина Туцак” објављиваним у *Даница* током 1860. године. Сам аутор их жанровски одређује као „слике”, што је прво појављивање Београда у овом реалистичком жанру, као и први пример циклизације прича са београдском тематиком. „Слике” из београдског живота срећу се касније у Домановићевој, Сремчевој и Комарчићевој прози. Више о граду и жанру слике у српској реалистичкој прози видети у: Живковић 2017: 157–239.

јунаке слабе воље, полне заразе, неостварене снове и халуцинације), Илија Вукићевић је, уз Глишића, међу првима у српској уметничкој прози за Београд везао метафору *ширења*, иначе својствену самом феномену града и књижевности о њему. У контексту урбане тематике Вукићевић такође развија библијске мотиве искушења, греха, блуда, казне, покајања и ишчекиване смрти као спасења, као топосе религијске литературе које ће следити српска књижевност о граду до својих савремених дана.

Мада се о Миловану Глишићу у критичкој литератури углавном писало као о утемељивачу сеоске реалистичке приповетке код Срба, у историјском контексту српске књижевности Глишићева тематизација (бео)градског живота такође заузима важно место.⁵³ (в. Максимовић 2017) Комплексност Глишићеве слике Београда произлази из његовог проминентног релационизма са селом, који је уједно и топос стваралаштва овог писца. У том односу, град је представљен као извор зла, узрочник *класне поларизације друштва* (Добрашиновић 1958: 199), исходиште деструктивних политичких планова, корумпиране власти, легалних зеленаша и лажног интелектуализма („Сигурна већина (сан једног министра)”, „Шетња после смрти”, „Шта човеку неће пасти на ум”). У причама објављиваним у периоду између 1873. и 1898. године, са тоном ироније, пародије и сатире, Глишић преваходно описује неповољну друштвено-политичку слику града и његовог образовног система, остајући нарочито усредсређен на последице таквог стања по село и сељака. Попут Илије Вукићевића, и Глишић описује *ширење града*, паланачко угледање на градске трендове уређивања животног простора, његову моду или начин живота („Злослутан број”). Тема *доласка града у село* садржана је, такође, у ситуацијама преласка типизираних градских јунака у сеоску средину – корумпираних, уображених чиновника и адвоката, искусних трговаца и зеленаша. Хиперболисан пример таквог једног дошљака налазимо у лику двоструко „опасног” странца, „настраног Енглеза” из Београда у причи „Редак звер”, који узурпира уобичајену сеоску свакодневницу као врсни метонимијски представник *експанзивног града*.

Глишићева проза моделује упечатљиве слике „*узорног*” града и *села-имитатора* пародирајући типичне перспективе и ситуације у којима је Београд синоним за *учитеља*

⁵³ О специфичностима Глишићеве семантизације града и њеном значају у контексту српске књижевне традиције, са највише је детаља и аргумената писао Горан Максимовић који је иначе заслужан за афирмацију урбаних тема овог писца у српској науци о књижевности. (в. Максимовић 2017)

живота. У њима је углавном заступљена критика научног програма и образовних метода Велике школе („Једна лекција из историје Срба”, „Модерна стилистика”, „Мало о историји света”, „Као бајаги популарна физика”, „Злослутни број”, касније и комедија *Подвала*). Приповетка „Шетња после смрти” тематизује нове околности живота и смрти у великом граду, које увелико конфронтирају традиционалном схватању култа смрти и сахране умрлих у сеоским срединама. Трагикомичном посмртном шетњом у овој приповеци писац предочава и неизвесну судбину типа градског самца-дошљака.

Приказом урбаних животних трендова Милован Глишић уобличава његову мрачну слику, утемељену у идеализованој представи о селу и патријархалној заједници. И поред тога што је подлегао *идеалистичкој заблуди*, како запажа Горан Максимовић, Глишић се ипак оправдано сматра установитељем тематских, социјалних, идеолошких и психолошких оквира за каснија уметничка обликовања слике града у српској књижевности, нарочито у модерној прози са почетка 20. века (Максимовић 2017: 37).

У приповеткама Лазе Лазаревића („Вертер”, „Ветар”) Београд је моделован посредно или у наговештајима, са типовима *трагичних модерних индивидуа* и *искуством модерног доба* у коме се људи, догађаји и предмети „појављују [...] као посредници заокупљености собом” (Иванић 2002: 253). Обухватном симболизацијом и асоцијативношћу приказаног света, Лазаревић првенствено нијансира психолошку тензију амбивалентних ликова и животних положаја на размеђи патријархалне и грађанске културе. Трагизам Лазаревићевих јунака проистиче из лиминалног искуства индивидуе са спољашњим (модернизованим) светом и породицом као представником (угрожене) патријархалне заједнице. Лазаревићеви ликови интелектуалаца и слабе воље одражавају двоструке утицаје (модерног и традиционалног), сукобљености интимних емоција и патријархалног морала, при чему им модерна ситуација „чини страним свијет свакодневнице”, док могућност избора ствара „егзистенцијалну напетост” (Иванић 2002: 256) јер извлачи нове, недозвољене жеље из скрајнутих ћошкова њихових бића.

Први роман о Београду у српској књижевности, *Сањало* (1888) Милорада Поповића Шапчанина, садржи развијен топос периферије – типичног скученог егзистенцијалног градског простора у реалистичкој прози. Репрезентативни пример периферије тадашњег Београда било је насеље Дорћол, коме Шапчанин први пут у српској књижевности посвећује опширније дескрипције, приказујући га као мултикултурални простор, насељен

људима различите вере, старих и новостечених, модернијих животних навика. У *Сањалу* Шапчанин развија и тип београдског занатлије, са прилично идеализованом визијом о прошлом Београду⁵⁴ и његовом друштвеном животу. Уз Шапчанина Дорћол *уских и кривих улица*, „комад источне вароши у Београду” (Шапчанин 1912: 69), са Варош-капијом и Калемегданом, у књижевности добија статус *старог дела града*, који ће савремени српски писци много касније носталгично реинтерпретирати.⁵⁵

Београд је чувени топос и у стваралаштву Бранислава Нушића, где се појављује у израженом жанровском разноличју. Целокупан Нушићев приповедачки опус са београдским темама⁵⁶ одражава пишчев дар уочавања и драматизације карактеристичних појава у породичним и друштвеним односима грађанства у српској престоници.⁵⁷ У грађанским драмама⁵⁸, заједно са границама јавне и приватне слободе, Нушић театризује проблеме и недоумице Београђана с почетка 20. века, суочених са наглим процесом модернизације и неуспелим прилагођавањем новим друштвено-историјским појавама. (в. Пејчић А. 2015) Љубавни троуглови и интриге Нушићевих грађанских драма са типовима жена ангажованих у јавном животу, прељубница или чак убица (*Јесења киша*) прате *модерне појаве* попут женске еманципације, сумње у религију,

⁵⁴ И у приповеткама Шапчанин следи интересовање за периферију Београда и животе у њој, приказујући је као место судара сталежа, али и као простор на коме се слободније испољава сујеверје особено за малограђанску културу. Поред наведених, Шапчанин у своје приче уноси друге појаве и догађаје везане за живот у Београду. Док се у причи „Сургун” помиње Вучићева буна, приповетке „Свирачица” (1876) и „Сат” (1880) тематизују помодно, лицемерно и несавесно понашање београдског друштва, јаз између прописаних норми, уведених закона и свакодневне праксе у којој је политичка подобност била једни сигуран животни ослонац.

⁵⁵ Колико за Шапчанином у том погледу касни одлука београдских законодавних институција, показује податак према коме је, тек у новије време, Генералним планом за 2021. годину, званично решено да се Стари Београд уведе у процес за проглашење споменика културе (в: *Nacrt generalnog urbanističkog plana Beograda* 2002: 162).

⁵⁶ Приповедачки опус Бранислава Нушића са београдским темама чине приче: „Један мора одступити”, „Човек који губи мисли”, „Спровод”, „Варка (десила се једноме путнику)”, „Палилулски роман – истина из београдске Палилуле” (касније драма *Иза божјих леђа*), „Драмски писац”, „Кикандонска посла”, „Невоље Аркадија Јаковљевића”, „Политички противник”, „Максим”, „Класа”, записи из „Листића”, „Министарско прасе”, „Трагедија младости”. Нушићеве приче о Београду нарочито су запажене у новије време, након што је објављен њихов избор под називом *Одабране приповетке: О Београду и онима који њему стреме* (Лагуна: Београд, 2019).

⁵⁷ Када сагледавамо Београд у Нушићевој приповедној прози, имамо у виду и оне приповетке које кроз релације са београдском средином приказују менталитет људи изван ње.

⁵⁸ Више о моделима грађанске културе и поетици Нушићевих грађанских драма видети у: Пејчић А. 2015.

превредновања патријархалне етике и других новина карактеристичних за живот грађанске класе у успону. Драмом *Ујеж* Нушић интерпретира урушавање породице као носећег стуба патријархалне заједнице услед погрешног разумевања еманципације жена. Драма *Пучина* Нушић тематизује консеквенце брачног неверства жене приказом психолошког стања превареног мужа, са освртом на социјални положај нижих чиновника. Као пандан колективном лику чаршије у драми *Свет* је уведен *градски свет*, са пресликаним чаршијским дејством на приватност породице с београдске периферије. Док драма *Тако је морало бити* описује колективну буржоаску опчињеност новцем која потискује све врлине у јунацима, драма *Иза божјих леђа* приказује сиромашне људе београдске периферије и њихово балансирање између материјално бедне и срећне (неотуђене) егзистенције.

Бранислав Нушић такође објављује и низ текстова посвећених Београду с краја 19. и почетка 20. века, у виду белешки, цртица и сећања, са елементима хронике, мемоара, аутобиографије, али са књижевним конвенцијама. Нушићеви фељтони из књиге *Бен Акиба* (I, II, III) покривају рубрику „Из београдског живота” објављивану у *Политици* између 1905. и 1910. године, у којој је писац са ироничним и хумористичким тоном писао о свакодневном животу Београђана. Нушићеве белешке у хроници *Из полупрошлости* (1935) садрже приче о старом и Београду из прелазног периода, до почетка 20. века, када се град формирао као модерна престоница.

У целокупној Нушићевој прози из групе београдских текстова изражена је интенција очувања знаменитог српског града са дугом историјом постојања, записима о различитим стањима Београда и животним навикама у њему. Таквом је интенцијом мотивисано и обилно коришћење историјских извора, архивске и новинске грађе у Нушићевим текстовима о Београду. Један од њихових најрелевантнијих избора објављен је 1984. године под насловом *Стари Београд* са предговором Светлане Велмар-Јанковић, у издању библиотеке *Баштина* (Просвета, Београд) коју је ауторка уређивала. Уметничка проза Светлане Велмар-Јанковић иначе користи наративне технике којима је и Бранислав Нушић обликовао слику Београда⁵⁹ у својој документарно-уметничкој прози. У књизи *Из*

⁵⁹ Овај сегмент Нушићеве приповедне прозе остао је, сасвим неоправдано, на маргини научног и критичког интересовања. Њему, осим поменутог предговора Светлане Велмар-Јанковић, није посвећена ниједна обимнија студија којом би се обухватили сви важни аспекти слике Београда у прози Бранислава Нушића.

полупрошлости Нушић, међутим, детаљније пише о градским просторима и објектима који симболизују идентитетско обележје (*старог*) Београда, бележећи историјски, атмосферички и енергетски „живот” бића града, чији је део и *београдски човек*⁶⁰, и у том је смислу у њој израженији поступак документарног приказивања простора града. У својој приповедној прози Светлана Велмар-Јанковић, са друге стране, хронотоп Београда моделује зависно од карактеризације јунака, због чега у њој доминира (псеудо)историјски наратив о важним београдским личностима чије се име везује за Београд из прве половине 19. века.

У комедијама (*Београд некад и сад*, *Народни посланик*, *Госпођа министарка*, *Ожалошћена породица*, *Мистер долар*, *Протекција*) Бранислав Нушић трагикомично интерпретира лиминални положај модерног грађанског друштва које се у процесу модернизације нашло између колективне прошлости и жељене будућности, збуњено и у потрази за срећном егзистенцијом у новој градској садашњости. Комедија *Београд некад и сад* представља интерпоетички наставак истоимене драме Јована Стерије Поповића (из 1853. године) са тематизацијом новије грађанске културе и промена Београда с краја 19. века које разоткривају неусаглашеност старог (традиционалног) и модерног животног модела у српској престоници, приказујући накарадне спојеве помодног, градског и паланачког менталитета. Попут претходника Стерије, Нушић карикатурално описује последице промена прихваћених површно и недоследно, користећи топос породице као метонимију за новонастало нестабилно друштво, изгубљено у наглим променама.

Великим распонем грађанских карактера и тема, Б. Нушић у комедијама представља атмосферу полутански модернизованог Београда, са типичним грађанским породицама, београдским министрима, њиховим женама и љубавницама, градским кицошима, чиновницима и трговцима. Грађанска породица је најбољи репрезент друштвено-политичког живота Београђана и у Нушићевим комедијама. Управо породица као београдски *свет у малом*, релевантније од свега другог, на микрохронотопу београдског породичног дома, одражава модерне градске појаве и трендове попут слободног брака и еманциповане жене, односа власти и опозиције, љубави, страсти и морала, повлашћеног статуса новца и градског угледа. У Нушићевом моделовању

⁶⁰ Синтагма „београдски човек” јавља се у антрополошко-културолошкој студији *Поглед са Калемегдана* (1938) Владимира Велмара-Јанковића којом аутор, отац Светлане Велмар-Јанковић, обухвата специфичности карактера човека потеклог са београдског простора.

хронотопа Београда најизраженија је тенденција кретања од конкретних појединости везаних за град (предмета, простора, ситуација и ликова) до универзалне представе о животу у њему, због чега просторна и временска локализација није кључно поетичко обележје имагинарног Београда овог писца. Нушић се пре опредељује за евоцирање немира градске атмосфере, конкретизоване у ситуацијама и наравима које нису карактеристичне само за тадашњу београдску средину, већ симболизују универзалне друштвене појаве и проблеме. Њима проницљиви Нушић приступа са урођеним саосећањем и смислом за хумор, са даром да у свакој појави види њену трагичну и комичну страну, верно преносећи своја искуства градског света на (свевременог) читаоца. Управо овде, у универзалној слици српског грађанског друштва, њеног творца препознајемо као Стеријиног настављача и утемељивача (бео)градске трагикомике, коју ће следити и замрачити Радоје Домановић у алегоријским сатирама⁶¹ са карикираним представама политичког живота, те његових последица по обесправљене ликове и опште стање друштва.

Симо Матавуљ је Београду посветио драму *На слави* (1904), затим бројне приче обједињене у збиркама *Из београдског живота* (1891)⁶² и *Београдске приче* (1902). Прва од њих је уједно и прва целовита збирка приповедака о Београду, а обе збирке већ својим паратекстом апострофирају Београд као место које одређује и живот, и причу о њему. У Матавуљевој прози Београд је моделован као амбивалентан простор, место узајамних преплитања поларизованих супротности – смрти и рађања. У њему Матавуљ учава готово чудесни распон искустава, времена и култура, бројне манифестације ероса и танатоса као начелних животних принципа. Београд је приказан као место неограничених могућности, али и безнађа, што најбоље показују судбине Матавуљевих ликова дошљака. У њиховој перцепцији Београд доследно одражава сва своја лица, крећући се од топоса раја до пакленог града. Бројне Матавуљеве приче тематизују појачане напоре дошљака да се истакну у градским колективу, све у нади да ће им та пажња помоћи да остваре материјалне и класне интересе. Судбине амбициозних јунака који су овладали многим

⁶¹ Београд је заступљен у следећим Домановићевим сатирама: „Како се провео Свети Сава у Вишој женској школи”, „Рођендан”, „Објава”, „Слика са улице”, „На раскршћу”, „Из земље чуда и изненађења – Успомене једног Енглеца посвећене ’легалном решењу’”.

⁶² О Матавуљевом Београду писали су Драгана Вукићевић (Вукићевић 2014), Михајло Пантић (Пантић 2008) и Александар Пејчић (Пејчић А. 2011), док је о свим градовима и поднебљима у Матавуљевој прози детаљно писао Горан Максимовић (Максимовић 2014: 123–140).

техникама за афилијацију и брзо сналажење у великом граду можда и најверодостојније потврђују да он није некаква чаробна лампа, већ простор који захтева неочекиване жртве за живот у њему.

Већина Матавуљевих београдских прича припада последњој пишчевој стваралачкој фази у којој усваја модерне поступке („Аранђелов удес”), са примесамa конвенција *натуралистичке поетике, психолошке фантастике и модернистичке мистике* (Иванић 2002: 282; Максимовић 2014: 138) („Наумова слутња”, „Спиритисте”, „Чудни разговори”, „Марија”). Матавуљева карактеризација градских ликова приметно одражава релацију споља↔унутра, односно садржи спољашња испољавања унутрашњег живота јунака и различите спољне утицаје на обострану манифестацију њихових вишеслојних идентитета.

Матавуљ интерпретира специфичности прелазног стања у сусретима традиције и модерности, изглед нових грађевина у старој конституцији града („Догађаји са попом Цијуном”), противречности његове просторне организације и архитектуре, исказане кроз однос исток – запад, центар – периферија и сл., а пропраћене коегзистирајућим друштвеним крајностима. (в. Максимовић 2014) У приказима београдске свакодневнице Матавуљ описује ентеријере, изглед, моду, јеловнике и популарну лектуру, при чему казивање своди на изузетно важан детаљ о простору („Спиритисте”, „Нововерци”) који је прави показатељ непросторних односа: транскултуралних идентитета асимилованих дошљака, различитих карактера и њиховог менталног живота. Топос српске реалистичке прозе, простор градске периферије, Матавуљ развија у описима домова, дворишта, кафанске атмосфере и уличног амбијента, а ови *рубни* простори ефектно разоткривају разноличје модерног Београда. За разлику од осталих европских градова, ликови модерног Београда у српској реалистичкој прози не бораве у кафеу већ у кафани, која је један од њених најчешћих топоса.

Матавуљева слика грађанства је дата по принципу „изокренуте хијерархије”, при чему је *хијерархијско горе често морално доле* (Bahtin 1978: 420), а *рубна позиција* ће се „препознати и у самом центру, као црв који разара језгро, у декаденцији и самоурушавању београдске елите” (Вукићевић 2014: 230). Ликове прича „Београдска деца” и „У Филадельфији” Матавуљ обликује као типизиране становнике центра и периферије српске престонице. Хронотоп шетње је значајан елемент карактеризације града и људи у Матавуљевој београдској прози. Њиме и имплицитни читалац Матавуљевих прича сазнаје

град у покрету, он приказује уличне активности јунака или интеракцију са изграђеним окружењем, а управо та шетња са неочекиваним сусретима Београд моделује као топос укрштаја и мимоилажења различитих енергија и искустава („Цигански укоп”). Композициону функцију мотива сусрета писац остварује његовим различитим варијацијама и везом са другим мотивима (као што су брак, бекство, прељуба, сукоб, сазнање, радозналост итд.). Матавуљ, такође, пуно пажње посвећује теми доколице – важној одлици тадашњег живота у граду. Њоме су мотивисане шетње, одласци у кафане, брачна неверства или радозналост јунака. У централним деловима града доколица је „хедонистички конципирана” и фигурира у *знацима елитне културе* (Пејчић 2014: 76). У приповеткама „Марија” и „Спиритисте” наилазимо на сучељавање рационалних и ирационалних (теолошких, спиритистичких) перспектива, чиме се експлицира још једна група актуелних питања урбаног света крајем епохе реализма: реч је о модерној скепси и моћи науке да живот у потпуности рационално објасни и протумачи.

У породичним заједницама београдских прича предност се даје описивању појединачних интереса супружника и наглашава снажна мушка и женска потреба за индивидуалном слободом („Београдска деца”, „На њен дан”, „Аранђелов удес”, „Спиритисте”). Карактеризацијом појединих јунакиња (мадам Младеновић у причи „Гледајући Хамлета”, неверне жену у приповеци „Мала жртва”, куме из приче „У Филадельфији”) Матавуљ указује на двоструке аршине сексуалног понашања у градској средини и слободније понашање удатих жена. Матавуљ се осврће на појаву отворенијег испољавања женске сексуалности (кретањем, гестикулацијом, одевањем мадам Младеновић у причи „Гледајући Хамлета”) и њеног снажног, засењујућег дејства на посматраче које је стварало нову атмосферу у градском окружењу. Приче „На забави” и „Гледајући Хамлета” садрже теме лицемерја и помодног обичаја Београђана да по цену досаде посећују бројне културне догађаје, само како би били перципирани као припадници градске елите. На самом почетку приче „Спиритисте” преплитањем топоса градске смрти и јавне штампе, Матавуљ даје један типичан пример грађанске сахране чијим се најважнијим делом сматрао помодни обичај плаћања некролога.

У поређењу са осталим представницима реалистичке оријентације, Матавуљ је у београдској прози најпотпуније уметнички интерпретирао однос јавног и приватног живота у велераду. У његовим причама из београдског живота нема искључиве

приватности или изолованости, већ је свим местима особено преплитање јавног и приватног домена. Важни елементи оваквог моделовања простора у београдским причама јесу мотиви сусрета и радозналости, па су њихови јунаци увек подложни оку „случајног” посматрача, чаршијског „судије”, уходе, процењивача или чак виших сила („Чудни разговори”). Све ове теме омогућиле су Матавуљу да Београд моделује као изразито хетероген урбани простор. Без обзира на опсежно територијално распрострањање и световно мноштво које (у теорији) може да прошири видике и лимитира могућност дубље међуљудске интеракције, у бројним Матавуљевим београдским јунацима дошљацима бремене радозналости наставља да прати њихове животе и на простору велеграда. Сходно томе, у Београду упорно опстаје малограђанска затвореност и склоност ликова да сачувају своју интиму, а да у туђу продру што је више могуће („Нововерци”). Тема љубопитљивости везује се посебно за топос градске доколице, али због ње јунаци неретко остављају и сваки други посао. Схватања колективног и индивидуалног, приватног и јавног, отвореног и затвореног, слободе и неслободе такође се интерпретирају са значењем лиминалног искуства, при чему се јавни простори препознају као простори тајанственог и скривеног, док су простори дома и куће „симболички простори отуђености и друштвеног ангажовања” (Милић 2020: 539). Поред богате смисаоне позадине, посебну драгоценост Матавуљеве интерпретације јавног и приватног живота Београђана представља пишчево умеће да ненаметљивим хумором саопшти и његове трагичне манифестације („Спиритисте”, „Нововерци”, „Седница женског добротворног друштва”).

Београд је у Матавуљевим приповеткама приказан као хетероген хронотоп на коме живи световно мноштво – становника, њихових култура и енергија. Управо оваквом општом сликом града Матавуљ мотивише појачану потребу ликова да се окупљају у породичне, родне, верске, класне, социјалне, узрасне и етничке групе („Београдска деца”), из најразличитијих интереса. Интерпретирајући урбане појаве и типично понашање градских колектива, Матавуљ показује како су њихове заједнице заправо изразито хетерогене природе, најчешће састављене од појединаца заокупљених личним интересима. Хронотоп Београда Матавуљ употпуњује и увидима у свет београдског детета, перспективом размаженог и заштићеног у приповеци „Христос Воскресе!”, или незаштићеног у причама „Грешно дете” и „Дете”, показујући како нове навике градског становништва лоше утичу на дечји живот. Све јунаке многобројног, разноликог

београдског хронотопа, Матавуљ оплемњује једном доминантном, можда и најважнијом заједничком цртом модерних времена, откривајући како сви они, били трагични и комични, траже простор за *себе*, остварење *сopствених* потреба и жеља: *своје* место, у свету⁶³ и у граду.

Типолошки разноврсне Матавуљеве београдске јунаке (салонске богаташе, културну елиту, снобове, интелектуалце слабе воље, модерне жене и мушкараце, самце, девојке-помодарке, фаталне градске конкубине и кицоше, ђаке-дошљаке, београдску децу, ministre, београдске мангупе, чиновнике, квазинаучнике, трговце, корумпиране и неподобне лекаре, велепоседнике и сиромаше, митомане и злочинце („Дигов посао”), или праве чудаке („Предмет за причу”)) налазимо у разноврсним *градским догађајима* (доконим шетњама и случајним сусретима, на салонским окупљањима, баловима, позоришним представама, седницама), на најразличитијим местима београдске позорнице (у градском центру, на периферији или у подземљу, у кафанама, тајним коцкарницама, улицама, двориштима, собама или квартовима). Широки дијапазон ликова, догађаја и места представљен је у пуном појавном разноличју, уклопљен у јединствену матрицу *градске свакодневнице*, њене порочности, каријеризма, образовања, отуђености, греха, новца, верских секти, брака из интереса, болести, смрти, среће и туге, љубави и мржње, слободе и неслободе... – све кроз везу са Београдом. Наведена запажања о Матавуљевој стилизацији Београда иду у прилог тврдњи да је његовим делом значајно обогаћена и чврсто утемељена типизација *градских топова* у српској реалистичкој прози. Овде пре свега имамо у виду пишчево интерпретирање зависности места и човека, сажетом дескрипцијом и карактеризацијом која увек погађа срж њихових укрштаја. Томе је допринела Матавуљева доследност у опредељењу за портретисање карактеристичних локација, као и усредсређеност на приказивање великог распона искуства и карактера који одражавају сва лица Београда.

Афирмишући гротескно перцепцију града, Матавуљ не тематизује само гранична стања Београда, већ и његових становника. Семантизација хронотопа града у београдским причама укључује конвенције гротескне представе о стварности, која се логиком садејства места и човека преноси и на карактеризацију ликова. Приказани као нераздвојиви, они су

⁶³ У приповеци „Последње наздравље” Матавуљ остварену егзистенцију придошлог пензионисаног чиновника експлицитно повезује са проналажењем сопственог места у Београду, београдској улици и у кафани.

позиционирани заједно и на истој линији судара: „добра и зла [...] хришћанства и паганства, нормe и прекршаја” (Иванић 2002: 278). Очито да је Матавуљ, према сопственој жељи, успео да „упије град свим чулима”, да осети како „мирише, види (се) и чује” (Матавуљ 2009: 247–248), и те своје утиске ефектно пренесе на све потоње читаоце. Због свега наведеног Симо Матавуљ се издваја као „један од најистакнутијих писаца самог Београда” (Иванић 2002: 282) чија имагинација и интерпретација београдске стварности и данас дају уверљиву, уметнички вредну њену слику.

На различите девијантне појаве настале услед површног прихватања модерности у новом грађанском друштву⁶⁴ указује Светолик Ранковић у приповеци *У XXI веку* (1895)⁶⁵. У Ранковићевој футуристичкој визији инспиративна је позиција београдског дошљака који борави у сновидовно конципираном граду, са владавином матријархата и изокренутим вредносним системом. Ранковић интерпретира модерне теме попут превредновања „застарелог” социјалног уређења (заменом друштвених и породичних улога мушкараца и жене), еманципације жена, ишчезавање патријархата, архитектонског и технолошког напретка. У *Порушеним идеалима* (1900) писац приказује тежак живот придошлог ђака са села у београдској средини, док приповетка „Прва туга” из дечје перспективе представља једну несрећну београдску породицу, сукобљавање интереса одраслих и морално деградирану фигуру оца прељубника. У роману *Горски цар* (1897) Ранковић кроз везу са градском периферијом уводи ликове са маргине – типове проститутки и злочинаца, иначе ретко заступљене у прози реалистичких писаца. Када је у питању однос јунака и града, Ранковићева проза не садржи много детаљних дескрипција чији је циљ миметичко приказивање саме градске просторности, већ се њен предметни свет фокализује са симболичким значењима, најчешће са интенцијом психолошке или карактеролошке мотивације. Казивање о граду је притом доследно усредсређено на визуру модерног живота која се рефлектује путем психолошких стања и рефлексивних ликова.

⁶⁴ О урбаном искуству у приповеткама С. Ранковића детаљније је писао А. Пејчић (в. Пејчић А. 2014).

⁶⁵ Најкомплетнију анализу футуристичких тематизација Београда у жанровима утопија и антиутопија до сада је дао Иво Тартаља (в. Тартаља 1989). Њихов хронотоп је далека будућност града, док је одабир таквог сетинга којим се интерпретирају догађаји из савременог живота, најчешће мотивисан критичком перспективом према тренутној београдској садашњости. Пре Ранковића су о футуристичком Београду писали Милан Јовановић (*Нове вароши – нови Београд*, 1867), неутврђени аутор (*Београд после 200 година*, 1871) и Драгутин Илић са драмом *После милијон година* (1889). У новели Стојана Новаковића *Након сто година. Београд, 15. маја 2011* (1911) Београд се ретроактивно јавља као престоница уједињених Југословена.

Микрохронотопе унутрашњег живота ликова С. Ранковић обликује кроз релације са урбаним макрохронотопом, одговарајућим приповедним поступцима (сменом екстерне и интерне нарације, интериоризацијом хронотопа) и карактеризацијом ликова – израженом интроспективношћу и профилисањем отуђеног типа јунака. „Зов смрти и зов нестајања” као једна од битнијих тема у књижевним остварењима Светолика Ранковића, захтевала је, наиме, од њега „да прихвати и процени значај унутрашњег монолога” (Велмар-Јанковић 2013: 201). Како је запазила и Светлана Велмар-Јанковић, *присила* која је писца гонила и окретала га према „уоченим књижевним моћима унутрашњег монолога” као основном обележју његовог уметничког сензибилитета, потекла је управо из срећног укрштаја Ранковићеве проницљивости и хаотично-градских друштвено-историјских околности (2013: 201).

Међу романима Лазара Комарчића са хронотопом Београда⁶⁶, од нарочитог је књижевноисторијског значаја јављање Београда у криминалистичком заплету романа *Два аманета* (1893), као и у првом његовом романескном моделовању у жанру научне фантастике у *Једној угашеној звезди* (1902). У критичкој литератури је вишеструко истицано да је, поред наведеног жанровског значаја, изражени космизам у Комарчићевим романима претеча будућих тематизација имагинаријума модерног појединца и знак приближавања модернистичком неоромантичарском искуству реалности. (Deretić 1981: 188, 189; Пековић, 1997: 184)

Веселиновићев роман *Јунак наших дана* (1897–1898) се у историји поетичких образаца српске књижевности издваја као „један од првих и најамбициознијих покушаја београдског романа, значајан, такође, и „по панорами београдског живота која је дата у њему”. (Деретић 1987: 89) Овај недовршен Веселиновићев роман садржи сатирични приказ градских професија чија је интелектуална, морална и културна деградираност предочена у лику (бео)градског лекара као типском представнику корумпираности и незнања. Неприлагођеност Сретена Срећковића у *Јунаку наших дана* има трагичне

⁶⁶ Реч је о романима: *Бездушници* (1880), *Драгоцен аогрлица (прича у своје време)* (1880), *Мој кочијаш* (1887), *Два аманета* (1893), *Један разорен ум* (првобитно са насловом *Кант нашег доба*, 1893), *Претци и потомци* (1901) и *Једна угашена звезда* (1902). Из збирке *Слике и приповетке* (1906) издвајамо причу „Београд пре и после 38 година” са панорамским приказом преображене вароши и њених становника у током четири деценије. У причи „Наше гробље и наше задушнице” Комарчић идилично приказује београдско Ново гробље на дан јесењих задушница, контрастирајући две слике београдског света: свет неједнаких, живих и свет умрлих, изједначених и спокојних.

размере, али не због тога што јунак не остварује свој велики *београдски сан* (напротив, његов брзи класни успон идеал је грађанског друштва), већ стога што постаје *отуђен* и као такав не може да оствари срећну егзистенцију.⁶⁷ Таквом типизацијом јунака и интерпретацијом београдских тема, Веселиновић испољава критички став према колективном лику српског грађанског друштва друге половине 19. века, наглашавајући противречности између неухватљиве градске динамике и унутрашњег живота ликова који не успевају да пронађу сопствено место у граду (нити у свету). Тако је у роману Јанка Веселиновића са почетка 20. века „Веселиновићев јунак од ’јунака наших дана‘ [...] прерастао у ’јунака будућих дана‘” и „обистинио невероватан стваралачки згодитак: остварила му се психолошка аутентичност оне реалности што може обележавати савремености неколиких узастопних временских периода, како његовог, некадашњег, тако и нашег, садашњег” (Велмар-Јанковић 2013: 175–176). Актуелност (и, испоставља се, не случајна *незавршеност*) Веселиновићевог романа, према тачном закључку Светлане Велмар-Јанковић, показује да, чак и уколико се на ужем историјскопоетичком плану тумачима учини да су можда нови књижевни трендови неповратно „одували” раније стваралачке обрасце, дубљи поглед у прошлу и садашњу књижевноуметничку реалност открива сасвим другачију истину. (Велмар-Јанковић 2013)

Стеван Сремац пародијски стилизује Београд у серији „слика” из београдског живота. Описујући непланску урбанизацију града у причи „Погрешно експедовани аманет: слика из београдског живота” Сремац интерпретира противречности градских четврти Дорћола и Зерека, обликујући их као метонимијске слике *Београда-објединитеља*: трагичног и комичног, старог и новог, страног и домаћег. У причи „Пазар ’за старо’: привредно-економска слика из живота београдских домаћица” налазимо „слику” импровизоване пијаци са београдске периферије, са карактеризацијом њених сналажљивих, доконих и свадљивих сиромашних посетилаца, док се у приповеци „Капетан Марјан: једна слика” (1902) трагикомично карактерише лик алкохоличара као још један маргинални тип јунака градске прозе. Групи пародијских „слика” живота у београдској средини припадају и приче „Пера Дружески, слика из нашег друштвеног

⁶⁷ Београд се јавља и у Веселиновићевом недовршеном роману *Борци* (1889), као и у приповеткама „Циганче” (1898) и „Море без приморја” (1900). У њима се писац осврће на тему неморала, неслободе и тираније власти у граду, усредсређује се на тип градске породице, на драстичне промене града, класне и генерацијске разлике у њему.

живота” (1904), „Малер: слика из Београда приликом пописа људства и стоке” (1905),⁶⁸ затим приповетке „У трамвају” и „Политички мученик”. Лик газда-Сибина у „Чесној старини!...” (1903) развијен је као врсни пример типа градског зеленаша са особиним (мало)грађанске зависти. Комично контрастирање и постепену асимилацију националних менталитета Сремац интерпретира у приповеци „Кир Герас” (1903), приказом живота београдске породице грчко-цинцарског порекла. У роману *Вукадин* (1903) писац посебно детаљно карактерише тип амбициозног каријеристе као представника оне групе градских ликова чији је успех заснован искључиво на непоштењу, лицемерју, сналажљивости или способности манипулисања јавним мњењем. Таква профилизација „успешног” градског јунака има функцију критичког метакоментара упућеног ка појави лоше спроведене модернизације, образовном и општем институционалном систему који се, према процени имплицитног аутора, неповољно одражавао на београдске становнике и њихов друштвени живот.

У прози Стевана Сремца Београд је тачка укрштања: домаћег и страног, старог и новог, градског и сеоског, комичног и трагичног. Лице „полутанског амбијента” (Максимовић 2014: 149) Сремац доследно преноси и на градске јунаке, вербалном карактеризацијом⁶⁹ ликова дошљака, са смислом за обликовање „комике разлика” (Максимовић 2014: 154). Дуални принцип се у Сремчевој прози примењује и за карактеризацију колективног менталитета становника Београда кроз одраз *другог* у њиховим личностима.⁷⁰ При томе Сремац прати како се процес афилијације у новој, београдској средини манифестује на личностима дошљака, док ликове староседелаца писац карактерише кроз њихово схватање придошлог, страног света.

Радња романа *Хаџи-Диша* (1906) „једног од зачетника београдског романа” (Деретић 1987: 94) Драгутина Ј. Илића се у целини дешава у Београду и садржи идеализоване слике његове прошлости, док *Новац: роман из београдског живота* (1906) Пере С. Талетова већ насловом упућује на главног јунака пишчевог савременог Београда.

⁶⁸ Сличне, београдске теме јављају такође у приповеткама: „Бури и Енглези”, „Идеал”, „Јунак дана или Његов дан” и „Божјића печеница”.

⁶⁹ О значају и особеностима Сремчевог језичког обликовања градског јунака видети: Богдановић 1997.

⁷⁰ Однос *ми* и *други* у Сремчевој прози рефлектује значења: *ми у другима, други у нашим очима и други у нама*.

Из приповедачког опуса Борисава Станковића⁷¹ издвајамо приповетку „Мој земљак” (1909) у којој се развија тема повратка из града у паланку. Нездрав однос паланчана и изневерених родитеља према уображеном београдском ђаку Милану као упадљив одраз страхопоштовања према (искривљеним) „господским” квалитетима, открива и бесмислену неравноправност у односу села и велеграда коју, нажалост, обе стране подједнако подстичу. Надмено, егоистично и користољубиво лице младића из ове Станковићеве приче прикрива, међутим, наличје отуђеног, испразног живота типичног београдског дошљака и његових изневерених, идеализованих представа о велеграду.

Са реалистичком епохом се хронотоп Београда почео моделовати у складу са модерним искуством, поступцима такозване *урбане прозе* која подразумева одговарајућу тематику, одређене типове ликова и град као место радње (Пејчић 2011: 75). На основу анализираних књижевних грађа, уз начелну, *просторну детерминисаност* (Пејчић 2011), издвајамо следеће значајне аспекте српске урбане прозе, утемељене управо у епосу реализма:

а) Књижевни поступци, знаци на нивоу радње и ликова:

- „нарација се удаљава од фолклорних модела приповедања” (Пејчић 2011: 75): уместо преношења усмених легенди и предања, за хронотоп причања се везују савремена искуства из живота, урбане анегдоте и легенде;
- (псеудо)документарност, позивање на писане изворе и хронотоп читања (популарне литературе, дневних новина, посмртних читуља);
- ново рухо хронотопа пута: „хронотоп шетње у доколици” (Пејчић 2011: 75), са фигуром уличног шетача и хронотопом сусрета, често има прекретну улогу у развијању радње и преображају ликова;
- карактеризација и моделовање слике града, и преко њега села/паланке (прате се токови урбанизације, институционалне модернизације, политичког, културног и економског живота града, и њихов утицај на сеоску средину);
- релационизам село – град (најчешће контрастирани);

⁷¹ Текстови обједињени под називом *Из Београда: чланци, фељтони, разговори 1904–1927* садрже Станковићеве белешке, записе и сведочанства о тадашњем Београду.

- наглашена језичка карактеризација ликова којом се упечатљиво, посебно у прози такозваних *писаца регионалиста* (Стевана Сремца и Боре Станковића), репрезентује диспропорција између села и града;
- ликови-рефлектори етичког, социолошког, културолошког и урбанистичког стања града;
- контрасти и парадокси као основа стилско-реторичког обликовања града и његових ликова;
- читав дијапазон нових, типизираних градских јунака (прилагођених и неприлагођених);
- експанзија лика дошљака (ликови из паланке одлазе у урбано окружење, или се радња догађа у селу, са ликовима из града);
- модерни типови колектива (грађанство, верске секте, градска елита, београдска деца, урбаноцентрични ликови са идеализованим представама о животу у граду);
- интимни хронотопи: простор собе и психолошко време;
- семантизација односа јавно↔приватно;
- унутрашњи монолог – пут ка израженој модернистичкој интроспективности и интериоризацији;
- спорадично се уочава и „губљење интереса за социјалне проблеме и фокусираност на егзистенцијална, или у ширем смислу метафизичка питања” (Milosavljević Milić 2016a: 152), нарочито код С. Матавуља, С. Ранковића и Б. Станковића;
- стереотипи урбане прозе (највећи број њих припада топосу града греха).

б) Тематизација модерних појава:

- концепција ликова на модернијим животним искуствима (нека од њих су: образовање и ерудиција, нове улоге модерног мушкарца и еманциповане жене, испољена сексуалност и еротска слобода, право на личне жеље, слобода избора и сл.);
- модерни брак;
- новац и каријеризам;
- градска доколица (случајни сусрети, шетње, градски догађаји, излети);

- нови религијски правци тзв. „модерније сујеверје” (Пејчић 2011: 76), тематизовани посебно у прози С. Матавуља и С. Ранковића;
- процес индивидуализације и тип ослобођене модерне индивидуе (идентитет дефинисан колективом и мерилима патријархалне заједнице почиње да тражи свој индивидуални пут...);
- идентитетске кризе модерних времена (тема живота ван колектива и трагања за сопственим местом у великом граду (свету), културолошка, верска и друга егзистенцијална тумарања)
- урбаноцентрични модел миграција и ширење града (буквално и симболичко, са значењем утицаја на паланку и село);
- град као представник нове друштвене енергије.

*

Пратећи токове континуитета и (условно) дисконтинуитета Београда као мотива, књижевног јунака и топоса, односно хронотопске доминанте у српској књижевности од средњег века до модерне, узели смо у обзир његов историографски, идеолошки и уметнички статус. Истраживање фреквентности и карактеристика хронотопа Београда у сваком издвојеном временском исечку историје српске књижевности, потврдило је његов статус релевантног литерарног топоса и значајног значењског чиниоца издвојених текстова.

Реалистички Београд развијао се у епоси која је настајала на границама грађанске културе и која је, као таква, утврдила велики број тема, мотива и ликова урбане прозе. Приче Илије Вукићевића доносе наивну паланачку перспективизацију градског живота, метафору ширења града и библијске топосе у контексту урбане тематике. Глишићева проза на феномен града одговара песимистичким решењем, представљајући (Бео)град као стетиште најгорих болести које се експанзивно шире здравим организмом Србије. Зачетке модерног живота Лаза Лазаревић прати на психолошком плану, преносећи утиске о трагизму модерне индивидуе, растрзане између осећања дужности према патријархалној заједници и права на лични избор као карактеристике модерног доба. У српској књижевности до периода модерне, Београд се у свом највећем жанровском разноличју појавио у стваралаштву Бранислава Нушића, где је заступљен у фељтонима, хроникама,

записима, приповеткама, грађанским драмама и комедијама. Своја запажања о грађанском животу Нушић уобличава у узбудљиве заплете, проналазећи у свакодневним београдским дешавањима правилности које и данашњем читаоцу преносе актуелну трагикомичну слику Београда и његових становника. Трагикомичној визури града одговарала је и форма алегоријске сатире, а њу је са највише успеха употребио и развио Радоје Домановић не би ли приказао странпутице модерног друштвеног развоја. Матавуљеве збирке прича драстично проширују тематско-мотивски оквир и дијапазон ликова београдске прозе. Приповедајући о појавама везаним за живот у Београду, Матавуљ не подлеже утопијској нити антиутопијској представи о њему (какво је, иначе, најчешће помињање Београда у српској књижевности, са крајње идеализованим или песимистичким конотацијама). Уз изванредан уметнички израз, значај његових прича о београдском животу огледа се и у несумњивом утицају на готово све потоње српске књижевнике – градитеље имагинарног Београда. Светолик Ранковић утврђује индивидуализоване слике урбаног света и тип модерне индивидуе у српској књижевној прози. Као носиоци модерне отуђености (која је избор или нужност), Ранковићеви јунаци више не траже место у граду (или свету), већ се повлаче у унутрашњи живот настојећи да тамо освоје просторе за себе. Управо ће се они, заједно са својом интроспективношћу, надаље везивати за хронотоп велеграда, најизразитије у периоду модерне. Поред жанровског иновирања књижевног Београда, космизам у романима Лазара Комарчића открива метафизичке склоности модерног појединца. Јанко Веселиновић надаље саосећа са трагичним, неприлагођеним јунацима чији унутрашњи живот не може да испрати динамику града, али и са прилагођеним београдским ликовима који не успевају да остваре срећну егзистенцију. Пародијским и трагикомичним приступом, Сремчева проза о Београду приказује укрштаје различитих националних и регионалних менталитета⁷², обогаћујући је широким етничким, културолошким и психолошким дијапазоном ликова. У приповеткама Боре Станковића уобличен је тип надменог повратника из града. Психолошка нијансирања овог типа дошљака одражавају Станковићеву проницљивост у сагледавању односа између места и човека, показујући како њихове узајамности и разилажења остављају трајне последице на егзистенцију ликова.

⁷² Опширније о томе видети: Стојанчевић 1981.

Изложени дијахронијски преглед хронотопа Београда потврдио је већ познато становиште о реализму као епоси која је од 60-их година 19. па до прве деценије 20. века „изградила темеље модерног прозног израза” (Иванић 2002: 245) у српској књижевности. Књижевна слика града у епоси реализма доследно је пратила везу са вишеслојним идентитетом српског народа, одражавајући његову (и данас актуелну) растрзаност између оријенталног, националног и европског (модерног). Поред тога, реалистичка проза представља и незаобилазну традицију за модернистичко моделовање Београда. Она је отворила путеве романескном жанру као преовлађујућој књижевној форми модерног доба која ће пратити и хронотоп Београда.

У поетикама будућих писаца, Београд постаје симбол ослобођене жеље за рушењем устаљеног смисла света, најзаступљенији топоним српске књижевне прозе, простор интензивног колања друштвене и књижевне енергије.

2. Од модерне до савремене књижевне прозе

2. 1. Наставак дошљачке саге о граду

Било да се односи на *фантом* града, или на његов социјални контекст, критичко позиционирање Београда након епохе реализма свој адекватни, *патнички* наставак добија у модернистичкој прози. И у новијој српској прози дошљак и странац настављају да буду „пратећи мотиви урбанизације” (Палавестра 1984: 182), с том новином што је њихова миграциона (путничка) историја, коју су афирмисали писци реалистичке епохе, у периоду модерне превасходно семантизована темом „трансценденталног бескоућништва” (Лукас 1990: 78). На стилско-поетичком и (под)жанровском плану, у контексту књижевног ситуирања у Београду, српска проза добија „београдски стил”, „језик београдских улица” (Деретић 1987: 502) и први модерни београдски роман – *Дошљаке* (1910) Милутина Ускоковића.

Београд се у Ускоковићевим романима *Дошљаци* и *Чедомир Илић* (1914) открива из меланхоличне перспективе јунака *ишчупаних из тла* (Скерлић 1911: 55) и обескорених придошлица. Перципиран од стране осамљеног младог интелектуалца, Београд постаје

символ отуђења, место из кога се бежи и (самоубиством) тражи излаз из живота: „Сит сам овог Београда, ових крупних и ситних паса који се отимају око исте кости. Ја бих бежао од њих и од њиховог урлања и отиснуо се не знам ни ја куд, само далеко, што даље.” (Ускоковић 1974: 167) – узвикује Милош Кремић. Ускоковићев Бели велеград није светла, већ бледа прилика, велика гробница, уточиште за душе прогнаних, утварни некрополис:

„И та варош, са белим именом, представи му се црна као гробље. [...] Улице, изроване због неких општинских радова личиле су на низове ископаних рака. Гомиле иловаче у помрачини давале су утисак гробних хумки. Усамљени пламенови који су се палили по прозорима блудели су дрхтајући као душе прогнаних из раја. Пусте прозори по којима се назирала тек овде-онде која прилика што се лагано вукла, изазивале су мисли о смрти. Било је нечег гробног чак и у кућама, из чијих је разваљених вратница и подрума без окана био туп мрак као из гробница.” (Ускоковић 1963: 82)

Место тихог очаја, ни присуства ни одсуства, исходиште споре смрти (у Ускоковићевом београдском пејзажу виде се „ребра давно иструлелих лешева и река”, а „сагорела трава се белила” (Ускоковић 1963: 167)). У Београду јунаци остају изгубљени, без воље, животне снаге и јасних приоритета, осуђени на промашене путеве, огрешења према себи и другима. Упркос томе, фантазмогорични Београд изазива опречна осећања у Ускоковићевим ликовима, јер се упоредно воли и мрзи. Пре но што постане „четвртост сандук” у који се улази као у гробље, кућа у банатској улици за Милоша Кремића представља *оазу* „песме и снова, стан његове среће и храм љубави” (Ускоковић 1974: 312). У роману *Чедомир Илић* налазимо прве књижевне описе Капетан Мишиног здања које у очима главног јунака (убеђеног да је Београд „најружнија престоница у Европи” (Ускоковић 1963: 48)), пркоси рушилачким, демонским снагама града као *бастиион слободе*:

„Капетан-Мишино зданије, где се налазила Велика школа, имало је нечега пријатељског, свога. Оно је било као општа ђачка кућа, непобедан бедем који је пркосио свакој реакцији. Полиција није смела ући ту; за ђаке је пак било стално отворено. Могло се ту склонити од жандармске потере, испред кише или кад човек не зна куда ће. Увек би се нашло друштва, водили се занимљиви разговори о паметним стварима. Није се правила разлика по старешинству, годинама ни по породици. Сви су били студенти, равни један другоме. [...]

Могло се ићи из ходника у ходник, из слушаонице у слушаоницу, с предавања на предавање. Нико вас није питао: шта ћете и кога тражите? Слобода, драга, мила слобода, пун идеал тога појма, тако присног свима нама навикнутим на распуштеност источњачком природом, савршена слобода испуњавала је тај посвећени кут Београда и била његов најбољи украс.” (Ускоковић 1963: 66)

Ускоковићева уметничка имагинација у романескној причи наставља са мистификацијом хронотопа Београда („Језовите сенке прекриле би земљу, па би се час изгубиле и уступиле место блиставој светлости као од драгог камења.” (Ускоковић 1963: 44)), утемељујући у модерну српску књижевност фигуру амбивалентног „белог града”, подједнаког лучоноше и судеоника таме, празне белине. Како запажа Јован Деретић, све је код Ускоковића дато „живо, непосредно, упечатљиво, тако да је Београд у извесном смислу најприступачнији и најснажнији лик овог романа” (Деретић 1983: 6). Фантазмогоријска, атмосферичка Ускоковићева фигурација града, са увидима у транскорпоралне сусрете његових ликова и простора, постаје поетичка основа за касније фантастичне и језовите интерпретације хронотопа Београда којима писци савремене српске прозе деконструишу неживи статус хронотопа града.

2. 2. Наставак ратне саге о граду

У наредном раздобљу књижевна интерпретација хронотопа Београда следи своју вишевековну традицију утемељења у ратној прози, овога пута са сетингом Првог светског рата и поетиком такозваног *београдског међуратног (послератног) романа*⁷³. Поред незаобилазног *Ламентана над Београдом*, према слободној процени ауторке дисертације, најлепше песме о човековој љубави према месту у српској књижевности, Београд се са израженим конвенцијама авангардне поетике такође јавља у *Дневнику о Чарнојевићу* (1921), те у недовршеном роману *Сузни крокодил* (1931) Милоша Црњанског. У оба

⁷³ Мада се синтагма „београдски роман” местимично користи за различита ауторска, књижевна и критичка одређења према романескној грађи везаној за хронотоп Београда, у српској науци о књижевности изостаје прецизна студиозна анализа којом би ова синтагма, аргументованим историјскопоетичким и теоријским тумачењима, добила статус релевантне (под)жанровске квалификације.

романа је хронотоп града заступљен у бојама, мирисима, звуцима или у сузи послератне стварности.⁷⁴ Обрисе града у сенци рата налазимо у прози Црњанских савременика: Драгише Васића (*Црвене магле* (1922), *Утуљена кандила* (1922), *Витло и друге приче* (1924)), Станислава Кракова (*Крила*, 1922) и Бранимира Тошића (*Врзино коло* (1925), *Два царства* (1928), *Покошено поље* (1934)). Упркос различитим књижевним сензибилитетима, слика града је у делима ових писаца уклопљена у послератно искуство: неприпадања месту и свету, моралне кризе међуратне омладине, емоционалних и менталних криза ликова идеалиста и неправде новонасталог (београдског) колектива.

Нешто другачију представу топоса ратног града развија Растко Петровић⁷⁵ у роману *Са силама немерљивим* (1927). Осим што прати свакодневни живот у послератном Београду (нарочито више грађанске класе), важан аспект хронотопа у овом роману Р. Петровића јесу мистика вода и енергетско поље града у коме су Ушће и простор над њим моделовани као најделотворнији београдски метафизички простори. Романескна прича отпочиње описом анђела који круже простором изнад Београда док шумови њихових крила одзвањају у ушима доконих уличних шетача. На присуство анђела у граду наратор притом указује екфразама о њиховим јаким доживљајима при сусрету јунака са црквеним фрескама. У роману су дескрипције Београда обликоване у складу са атмосферичком поетиком простора, са наглашено мистичним амбијентом и развијеном симболиком праха, прашине – од звездане, небеске до земаљске, градске. Енергија анђела у граду није, међутим, једина, а супротстављају јој се друге, „силе немерљиве” са којима главни јунак у тренутку замрачења ума губи борбу и себи одузима живот. Његов очајнички вапај за помоћ од небеских сила и чежња за недоступним животом *изнад града* донекле ипак бивају услишени одласком на београдско небо (одакле је можда и сишао). Као један од инспиративнијих градитеља имагинарног Београда, Растко Петровић се определио да пружи иновативан метафизички портрет града, што се показало врло подстицајним за његове касније интерпретације у изражено фантастичној линији савремене српске књижевне прозе.

⁷⁴ Уз њих, објављени су и сабрани текстови М. Црњанског посвећени Београду (Службени гласник, 2019).

⁷⁵ Поред овог романа, хронотоп Београда је знатно мање присутан у *Откровењу* (1922) и *Дану шестом* (1955–1956).

Посредно или непосредно присутан, Београд је топос готово целокупног књижевног опуса Милице Јаковљевић Мир Јам⁷⁶. Упркос бројним и претераним замеркама којима се доводи у питање његов уметнички квалитет (патетичности, неукусној питкости, баналности и сл.) проза Милице Јаковљевић представља драгоцену књижевну сведочанство о положају жена у Београду почетком 20. века, о присуству женског сензибилитета у београдској стварности и књижевности о граду⁷⁷.

Роман *Глуве чини* (1930) Александра Илића се иронизованом представом *капије света* и *града-могућности* прикључује авангардном виђењу хронотопа послератног града. У њима доминирају сцене посезања за опијумима, предавања страстима различите врсте, необузданом сексу и делиричним визијама – укратко, свему што је израз очајничке тежње за (оно)страним искуством у новом, непознатом граду. Свако поглавље *Теразија: романа о послератном Београду* (1932) Бошко Токин завршава описом Београда у одређено доба дана. У Токиновој причи о *непотпуном граду*, простор Теразија се изједначава са џунглом, која хаотично умрежава нова лица града и његов стари изглед, стварајући, како Токинов јунак запажа, неснађене „генерације које у себи носе раскршћа”. У приповеткама (*Приповетке* 1934, 1937) и криминалистичким романима који за хронотоп Београда везују тему злочина (*Незван гост* (1931), *Мој злочин* (1937)) писац Стојан Живадиновић у београдски наратив учитава мит о златном добу, прилазећи му са идеализованом представом о прошлости. Романи *Смена генерација* (1939) Стевана Јаковљевића, *Матори и млади: београдски роман* (1940) Николе Јовановића, затим *Глухо доба* (1940) Александра Вуча и Душана Матића обухватају тематски домен политичког и грађанског живота, а садрже знатно мање метафизичког и поетизованог приступа хронотопу Београда у односу на претходне романе. У овом периоду стасава и проза „модерног градског сензибилитета, београдска или универзална у тематском смислу” чији су представници „Момо Капор (1937) у низу романа писаних техником *jeans*-прозе, лаких, читљивих и популарних код младих читалаца, Милан Оклопчић (1948), Светозар Влајковић (1938) и др.” (Деретић 1987: 321)

⁷⁶ Реч је о романима: *Рањени орао*, *То је било једне ноћи на Јадрану*, *Непобедиво срце*, *Отмица мушкарца*, *Грех њене мајке*, *У словеначким горама*, *Мутна и крвава*, *Самац у браку*, *Дама у плавом*, *Девојка са зеленим очима*, *Све оне воле љубав*, као и о аутобиографској прози *Изданци Шумадије*.

⁷⁷ О Београду су, у књижевном опусу М. Ј. Мир Јам, у скорије време писале ауторке Невенка Даковић и Биљана Митровић (в. Даковић, Митровић 2021.)

2. 3. Нови рат и ново искуство града

Ново искуство града дошло је са новим искуством Другог светског рата, након којег се јавила и још једна линија послератне београдске прозе. Њени писци по правилу приказују окупирани живот и град, нарочито авионска бомбардовања пренета кроз широку скалу визуелних и звучних описа. Исидора Секулић у *Записима о моме народу* (1948) тематизује топос слободе и универзалне чежње за њом. Јунаци прича И. Секулић заједно са градом траже излаз из савезничког бомбардовања („Склоништа, животиње и људи, и господин Мића (Београд 1943–1944)”) или се генерацијски гасе, какав је случај у причи о опадајућој историји београдске породице која нестаје у рату („Деда Маша (Београд 1870–1944)”). У топос ратног града се уклапају Давичов роман *Песма* (1952), *Госпођица* (1945) Иве Андрића, затим и пишчеве приповетке постхумно објављене под називом *Београдске приче* (2011). У њима хронотоп Београда пратимо од 1919. до његове виртуелне пројекције из 1994. године (које писац није доживео), а уз тематско-мотивске репетиције (попут доласка у град, амбивалентних ликова, увида у ратну свакодневницу⁷⁸, (не)повољних економских и друштвено-историјских прилика, дехуманизоване али узбудљиве и моћне атмосфере неограничених могућности (Андрић 1967: 190), доминације грађанске жеље за стицањем и поседовањем), Андрићева поетичка тежишта уносе неколико значајних новина у традицију књижевне интерпретације града, на коју ће се ослањати и Светлана Велмар-Јанковић. Андрићев приступ теми града дубоко је укоренен у Матавуљевој поетици, те се стање града бележи током уличних кретања ликова која прецизно оцртавају градску мапу са бројним историјским и неисторијским детаљима. Сазнање о амбивалентној природи животних појава Андрић уклапа у контрастне схеме, паралелно приказујући дехуманизовани простор (најчешће градске земље = доле) и простор највише среће (београдског неба = горе), са истанчаним осећајем за лимиалан

⁷⁸ Звук сирена, млазови рефлектора немачких возила, замрачени прозори, скривање у мрачним, загушљивим подрумима, модро небо и облаци прашине, новац који губи вредност и бескрајни разговори о свему томе, „а све се на крају сводило на то да је ипак главно: преживети”. (Andrić 2011: 206) Слично Андрићу, Светлана Велмар-Јанковић у *Лагуму* и *Нигдини* пуно пажње посвећује бележењу атмосфере ратне свакодневнице Београђана: сменама самртног страха и радости због сачуваног живота и иметка, разговорима о жртвама бомбардовања, наративу о исходу рата, склоништима, ценама намирница, предузимању заштитних мера, прекидању електричне енергије, водовода, телефонске и радио везе.

човеков положај између ове две вредносне позиције. Као такви, и град и ликови су подједнаки носиоци наличја, при чему долази до изражаја крупна разлика између ратног хаоса у окупраном граду, колективног осећања несреће, страха са једне стране и, са друге, индивидуалног осећаја испуњености ликова у којима је ратна ситуација покренула процес ослобођења или им бар није ускратила могућност да пронађу смисао своје егзистенције у граду.⁷⁹ Слојевитост бомбардованог простора, али и приказана вишеслојност појединачног и групног искуства окупираног града⁸⁰, у Андрићевој поетици настављају далековиду Матавуљево интерпретацију Београда, представљајући важну тачку њеног историјског и поетичког преобликовања. Моделујући хронотопе у *Београдским причама* тако да они укључују посебан однос између одређених места и ликова, Иво Андрић упућује на постојање алтернативних приватних градских простора, какви су *архитектонски испусти* у површно урбанизованом граду попут Зековог уточишта (нефункционалне терасице), али и читаве београдске улице. Иако се већина „животних трансакција” у београдској средини окончава смрћу и губицима, дехуманизовани хронотоп у Андрићевим причама није *град* већ *историја*, та „игра времена, која истодобно и разара и обнавља, смењује и замењује сваку ствар и сваки смисао” (Bahtin 1978: 432). Овакав однос историје и појединца још је једна чврста поетичка нит која Андрића повезује са *Дорћолом* и Светланом Велмар-Јанковић – добитницом награде са пишчевим именом.

Збирка приповедака *Ђаволи долазе* (1955) Миодрага Булатовића београдски хронотоп обликује сходно начелима Бахтиновог одређења *изокренуте хијерархије*.

⁷⁹ У причи *Зеко* почетак бомбардовања за главног јунака представља кључни моменат препознавања сопственог положаја у коме се указују „свуда јасно оцртани фронтони, у овом рату, у позадини, у друштву, у кући у којој је живео, и у њему самом” (Andrić 2011: 113). Овај Андрићев јунак добија „своју територију” тек у окупираном Београду, а његово осећање ослобођења у потпуној је супротности са колективним егзистенцијалним страхом који влада градом. Зеко се, такође, придружује и оној групи ликова која је смисао своје ратне егзистенције проналазила у извршавању партијских задужења, чиме Андрић проицљиво и неосуђивачки показује како је, поред смислене егзистенције, потпуно предавање идејама комунистичког покрета у ратним околностима његовим присталицама омогућавало да поново осете повезаност са другим људима.

⁸⁰ У београдским причама се становници града деле на оне који нападе окупатора или савезника проводе у подруму, и његове директне сведоке на површини земље, какав је случај са протагонистом приповетке „С људима” (1947). Паралелно са групним портретом људи, у причи се даје унутрашњи монолог једног од шетача који успева да осмисли своју егзистенцију током бомбардовања боравећи на улици са људима. У овој причи Андрић контрастира два доживљаја бомбардовања града: површински, Петров, док у друштву непознатих суграђана наставља да корача београдским улицама и током бомбардовања, те подземни, дат из перспективе преплашених суграђана док дане и седмице проводе у мрачној, подрумској атмосфери.

Булатовић развија приказе гротескног наличја града и свега што је, у Бахтиновој формулацији, на *самој граници са својом супротношћу*, било да су у питању типови јунака (претежно порочни људи: митомани, проститутке, заборављени и усамљени, лопови и сл.) или теме (попут (не)среће, (без)опасног, тривијалног и озбиљног, трагичног и комичног стања ликова и града). Стасавање послератне београдске омладине у почетним годинама социјалистичке Југославије тематизује Драгослав Михаиловић⁸¹ у роману *Кад су цветале тикве* (1968), атмосфером политичких хапшења, сукоба градских банди, вербалног и физичког насиља (туча, силовања жена), суицидних нагона и осветничке енергије у граду. У збирци прича *Ухвати звезду падалицу* (1983) Михаиловић наставља Матавуљеву пројекцију хронотопа Београда, приказујући његова разнолика појављивања у опречним перцепцијама градске свакодневнице. Причом „Они се удружују” Д. Михаиловић реинтерпретира тему трансцендентног и правог бескућништва, чинећи видљивима српској прози о граду њене невидљиве јунаке из маргиналне групе – типове бескућника (Раку и Бацу). Приповетка „Кров над главом” (1976) Мирослава Јосића Вишњића такође следи Матавуљеву традицију књижевне тематизације „периферних” (јавно прећуткиваних) београдских појава, људи и градских простора са маргине. Вишњићева прича на креативан начин приказује проблеме бесправне градње и нехигијенских услова у граду, описујући малу трагикомичну београдску „одисеју” од Карабурме, преко Звездаре, Бањице и Вождовца, па све до Чукарице, једне сиромашне породице која се чак седам пута сели широм Београда, али до краја приче не подиже легално скровиште. Поред приче о крову над главом, београдској прози припада и Вишњићев роман *Приступ у светлост* (1975) који књижевно интерпретира студентске демонстрације из 1968. године.⁸²

Уметничким и тематским сензибилитетом близак Драгославу Михаиловићу, мада претежно *писац урбане митологије југа Србије*, како је у критици већ више пута одређиван, Иван Ивановић свој доживљај Београда (велеграда) превасходно представља у

⁸¹ Поред овог Михаиловићевог романа, Београд је присутан и у романима *Гори Морава* (1994), *Злотвори* (1997), *Треће пролеће* (2002), збиркама приповедака *Фреде Лаку ноћ* (1967, „Лилика”), *Ухвати звезду падалицу* (1993, у причама „Пас”, „Шукар место”, „Јапанска играчка”, „Они се удружују”, „Треће пролеће Свете Петронијевића”, „Четрдесет и три године”, „Моје суђење”, „Ранко и Власта”), *Јалова јесен* (2000, „Ђевапчићи и пиво”, „Најбољи пријатељ”, „Мијандрош и Беља”) и *Преживљавање* (2010, „Миш бели срећу дели”, „Мајмун у прозору”, „Умро је стари Луј”).

⁸² О слојевитом приказу градске прошлости у овом роману похвално пише и Светлана Велмар-Јанковић.

новелама „Икаров лет или Између оца и ујака” (1968) и „Икаров пад или Повратак у завичај” (написаној 1964. године), мада се Београд као урбана тема провлачи читавим Ивановићевим опусом.

2. 4. Грађанска сага о комунистичком Београду

У прозном опусу Борислава Пекића са хронотопом Београда као темом или местом радње (*Ходочашће Арсенија Његована* (1970), *Златно руно* (I, II, 1978; III, IV 1980; V, 1981; VI, VII, 1986)⁸³, *Градители* (1995), прича „Свирач из златних времена” из збирке *Нови Јерусалим* (1988)), роману *Ходочашће Арсенија Његована* дајемо повлашћено место из више разлога. Пре свега, због његовог генолошког значаја (у погледу развоја српског историјског и грађанског романа) и доприноса афирмацији теме поседовања⁸⁴ као једном од израженијих топоса грађанске прозе. У интерпретацији ове теме Пекића су, како запажа и Михајло Пантић, приметно следили А. Вучо и Д. Матић у *Глухом добу*, те И. Андрић у *Госпођици* и београдским причама. *Ходочашћем* Пекић започиње и сагу посвећену генерацијама Његован–Турјашких коју ће екстензивније развити у седмотомном *Златном руно*. Као сума ауторске поетике, роман *Ходочашће Арсенија Његована* такође одржава и активан дијалог са сваким наредним пишчевим делом у коме је хронотоп Београда моделован у контексту грађанских тема. Пекић не посвећује велику пажњу хронотопу града колико поетици његових микропростора, чији је Београд, као топонимско обележје изразитих сукоба, мање добра, а више историјског зла, неизоставни део.

Једним „од првих аутентичних градских и грађанских романа у послератној књижевности” (Палавестра 2012: 351), *Ходочашћем Арсенија Његована* је Борислав Пекић

⁸³ Татјана Корићанац је Пекићевом Београду посветила темељну студију *Историјски и утварни ликови Београда: Београд у романима Борислава Пекића ‘Златно руно’ и ‘Ходочашће Арсенија Његована’* (2004). Међу новијим текстовима о граду у Пекићевом стваралаштву издвајамо и радове Ђорђа Радовановића „Слика града у роману *Ходочашће Арсенија Његована* Борислава Пекића” (в. Радовановић 2019: 129–141) и „Тестаментарни град Арсенија Његована” Оље Василеве (Василева 2022).

⁸⁴ Како примећује П. Палавестра, осим „поседничке психологије [...] Пекић је у *Ходочашћу* применио нека већ занемарена својства старог, негованог београдског интелектуалног стила и језика, обнављајући изнутра, у самом изразу, моћ приповедачког градског говора. Град у томе роману не живи само својим пејзажима него и својим духом, језиком, гестом и мирисом.” (Палавестра 2012: 351)

формално и тематски (по европским мерилима) у српској литератури установио жанр који ће постати генолошко обележје поетика једне групе потоњих књижевника, међу њима и пишчевих савременика Слободана Селенића, Свете Лукића и Светлане Велмар-Јанковић (Пантић 2002: 93). Поменута група аутора наставља да следи пишчев модел вишегенерацијске породичне историје као још један од поступака грађанске прозе који је писцима омогућио верно преношење сведочанстава о трагичној судбини буржоазије и неуспелој модернизацији српског друштва. Генерације Стричевића у *Воденим цветовима* (1976) Света Лукић симболички премешта од Дорђола до Дедиња, тематизујући историјом унутрашњих градских миграција (путовања) класна и карактеролошка измештања буржоазије. Сличним приступом, Лукићева *Фреска на мансарди* (1984) евоцира мешовиту историју једне куће смештене на углу двеју београдских улица – амблема друштвеног и класног разноличја преткомунистичког, комунистичког и посткомунистичког Београда.⁸⁵

Роман *Црно сунце* Горана Чучковића, чије је прво издање (1982, Београд, Запис) било пропраћено афирмативним предговором Светлане Велмар-Јанковић, садржи преваходно космички тип хронотопа Београда. У роману су заступљени апстраховани градски пејзажи, мистични наративи о београдским рекама и ликови са „вишим знањима” јер Чучковић развија представу о митологизованом Београду, разматра могућности духовног и умног напретка његових становника, езотеризам града, феномен сећања, паралелно са темом историјског насиља. Попут ликова *Црног сунца*, јунаци Чучковићеве збирке приповедака *Метаморфозе* (1985) такође теже бескрајним просторима. Као нарочиту специфичност, ова збирка садржи јединствен приказ хронотопа Винче – масовно оргијање на просторима древне винчанске културе који су кроз дугу историју града претворени у отпад („Једно другачије сећање”). У истој збирци, у Београду се рађа и „изабрано” дете са белегом у виду египатске богиње Хатор („Богињин знак”).

„Више генерацијски” и тематски, „него строго поетички” (Пантић 2015: 8) близак Светлани Велмар-Јанковић, Слободан Селенић описује крај грађанске културе, установљавање новог друштва, класног поретка и језика у Београду. Уз романе *Мемоари Пере Богаља* (1968), *Пријатељи са Косанчићевог венца* (1980)⁸⁶, *Очеви и оци* (1985), *Тимор*

⁸⁵ Своја запажања мемоарског типа о „лику” Београда и карактеру његових становника Света Лукић записује у књизи *Бивши Београд* (1994).

⁸⁶ Тема искључивости (националне, класне, идеолошке, у сваком случају одбацивања *другог*) па и забрањеног пријатељства као њеног вида, провлачи се читавим опусом Светлане Велмар-Јанковић. Ова тема

мортис (1989), издвојићемо два романа који су важни чиниоци *поетике разобличавања* (како је назива П. Палавестра) и допринос књижевним разматрањима теме идеолошког зла. Сличност Селенићевог романа *Писмо/глава* (1982) са *Лагумом* С. Велмар-Јанковић огледа се у тематизацији судбина грађанских београдских породица и њиховог великог стана у центру града, контрастираној карактеризацији сељака у градској средини и представника урбане елите, сукобљавању различитих цивилизацијских модела и представа о *другом*, интересовању за тему комунистичког преузимања града и његових становника, као и за феномене сећања, сновиђења и опседајуће просторе. Поред наведених сличности, са *Дорћолом* и *Врачаром* Светлане Велмар-Јанковић овај Селенићев роман повезују: историјски оквири радње, временска преплитања допуњена неисторијском перспективом и њено смештање у реалистички проседе, елементи затворске прозе, неправедна усмрћења јунака и њихов посмртни, бестелесни повратак у Београд како би оставили сведочанство о несталности историје, истину о себи и сопственој смрти. Селенић се, за разлику од С. Велмар-Јанковић, опредељује да његов јунак панорамски посматра и надлеће Београд, имплицирајући таквим поступком нематеријалну профилизацију града. Роман *Убиство с предумишљајем* (1993) у погледу слике града и љубавне тематике близак је *Нигдини* Светлане Велмар-Јанковић, а приказује ратове за „југословенско наслеђе”⁸⁷ и две љубави у Београду прекинуте ратом. Другу љубавну причу, смештену у Београду након ослобођења, Селенић преноси посредством псеудодокумената: нађеног рукописа Јеленине баке, мемоарске и аутобиографске грађе, разних докумената и усмених сведочења, при чему напоредно развијање прича пружа увиде у две фрагментарне, али сличне перспективизације Београда. Град, као и у *Нигдини*, упркос ратним немирима и даље ликовима пружа могућност за срећну егзистенцију, иако до њеног потпуног остварења не долази. У погледу интерпретације односа прошлости и садашњости,

у контексту грађанске прозе доприноси утемељењу колективног лика жртвоване и маргинализоване буржоазије, али истовремено разобличава примитивизам и деструктивност грађанске културе која је такође развијала негативане стереотипе о *другом*. Због ње, и још других декадентних црта (запажених већ у реалистичким текстовима) представници буржоазије се ни у грађанској прози не приказују као идеалан свет будућег доба. Осим наведеног, Селенићев роман *Пријатељи* у српској књижевности наставља Матавуљево интересовање за спиритизам, пружајући увиде у спиритистичке активности у међуратном Београду. Као и код Матавуља, спиритистички мотиви Селенићеве прозе немају искључиво метафизичку димензију, него се преваходно користе да прикажу београдско (и српско) друштво у стању промене.

⁸⁷ Синтагма се користи за означавање ратова који су се водили на просторима бивше СФРЈ између 1991. и 1999. године.

Селенићев роман и проза Светлане Велмар-Јанковић са истим основним обележјима развијају хронотоп границе, који представља „зону напоредних, али никада потпуно артикулисаних одјека” (Noris 2018: 139). Обоје аутора такође показују како се под притиском рушилачких, ратних сила покрећу се и нови обрасци живота у граду, у којима се идентитетске претње приписане ликовима грађана не исцрпљују само оскудицама у храни, стамбеном простору и одећи, већ и доласком много ширих, друштвених проблема каква је била драстична измена друштвене структуре. Као у осталој ратној и послератној прози, хронотоп града и код Селенића више није мера урбаног идентитета јер је претрпео насилни преображај из познатог у непрепознатљив, постајући уточиште дошљацима и избеглицама из хрватских провинција. Београд је, такође, измењен и масовним доласком партизана из других крајева земље, и уопште комунистичком културном, друштвеном и физичком узурпацијом градских простора и „цивилизованих” староседелаца.

Добрица Ћосић припада истој групи савременика Светлане Велмар-Јанковић који је са ауторком делио интересовање за градске и грађанске теме. У Ћосићевом виђењу Београда⁸⁸ истиче се тема односа села и града, карактеризација ликова дошљака, прикази ратне стварности, друштвене атмосфере (идеолошке, политичке) при чему је пишчев смисао за слојевито представљање јунака (серијалност и вишегенерацијско праћење једне породице) пресликан на дијахронијско профилисање Београда, што београдску прозу С. Велмар-Јанковић највише приближава Ћосићевој поетици града.

2. 5. Нови историзам града у поетичком вишегласју новије српске књижевности

Осамдесетих година 20. века у српској књижевности наступа нови талас иновација који је условио смењивање политичких, историјских и урбаних тема градске прозе, док је на поетичком плану нагласио дихотомију реалистичких и постмодернистичких поетичких конвенција.

У романима *Трен 1* (1976) и *Трен 2* (1982) Антоније Исаковић наративизује искуство рата (у првом) и Голог отока (у другом роману), причом насталом током седења

⁸⁸ Реч је о романима *Корени* (1954), *Време смрти* (1972–1979), *Време зла* (1985–2014) и *Време власти* (I, 1996; II, 2007).

ликова уз реку Саву, мотивисаном хронотопом сусрета и само привидно, мотивом доколице. Писац прве београдске трилогије, Радомир Смиљанић, хронотопу Београда такође даје повлашћено место у највећем делу свог прозног опуса: *Како уништити Београд* (1982), *Београдска трилогија: Љубавне исповести Софије Маловразић* (1978), *Љубавни случај шампиона* (1980), *Убиство у кафани Дарданели* (1980), затим *Убиство на Дедињу* (1986), *Позориште Београд: о Павлимиру Глиговићу и Иви Андрићу* (1997). Романом *Београђанка* (1983) Коста Димитријевић реинтерпретира топос града греха, представљајући Београд као простор погодан за подстицање непоштења, неморала и неправде. Димитријевић показује да су се новији нараштаји Београђанки формирали упоредно са налетом жена придошлица које су, заједно, драстично мењале однос према свом телу у градској средини како би лако дошле до новца и (пре)живеле у велеграду, те се његов допринос градској прози огледа у слободнијем приказу нове еротске стварности Београда и интерпретацији теме скривене проституције.

Наредне две уметничке визуре Београда потичу из поетика двојице настављача Растка Петровића – аутора интернационалног угледа који, према правилној процени бројних критичара и историчара, уносе савремени (постмодерни) сензибилитет и канонизују модерни књижевни израз у српској књижевности. Први међу њима, Данило Киш⁸⁹, у збирци прича *Енциклопедија мртвих* (1983) садашњост Београда моделује у складу са поетиком слојевитих хронотопа, коју је следила и С. Велмар-Јанковић. Таквој представи о различитим приказаним градским просторима погодује и њихова енциклопедијска наративизација. Кишова интерпретација хронотопа града афирмише, такође, модел картографског читања са фигуром картографа, окарактерисаног као преданог бележника историје живота града и смрти у њему. Паралелно са причом картографске (и енциклопедијске) евиденције, уписани читалац учествује у стварању значења мапа топографских градских обележја. Начињене са свим стварносним детаљима, карте симболизују везу фикционалних и историографских чињеница, чиме аутор указује на значај фактографског приступа историји чак и када се псеудодокументовано сведочанство не преноси из материјалне (градске) стварности, већ из домена њене невидљиве, метафизичке историје. По питању хронотопа Београда, Кишова поетика

⁸⁹ Поред ове збирке, Београд је заступљен у Кишовој *Мансарди* (1962) и збирци прича из пишчеве заоставштине *Лаута и оживљци* (1994).

доприноси темом мистификације (градске) историје и псеудоисторије, односно интерпретацијом алтернативне, метафизичке и маргинализоване историје простора и ликова.

Београд има посебно место и у приповедачком опусу Милорада Павића као још једног репрезентативног српског постмодернисте. Београду је Павић посветио *Нове београдске приче* (1981)⁹⁰, историографску монографију *Кратка историја Београда* (1998), у њему се одвија прича „Борба петлова” (*Српске приче*, 1985), као и део радње романа *Унутрашња страна ветра* (1991). Павић креативно преноси читаоцу искуства проницљивих продора у метафизичке хронотопе, уписује у имагинарну градску историју митове и легенде, препознаје и предочава културну и књижевну „ауру Београда”, означава њене различите енергетске, реалне и трансцедентне центре (тргове, крчме „Код знака питања”, „Код седам сиса”, „Код кучке”, „Код записа”, „Код три скамије”, „Носталгија”, „Земљин пупак”, „Код јелена”, „Под липом”, „Липов лад”, „Код три шешира”, „Код четири ветра”, „Банија”, „Босанска крајина”, „Пут за Јерусалим” итд.). Као и у Кишовој прози (али и код Светлане Велмар-Јанковић), у Павићевом виђењу града налазимо слојевито представљање стварности, световне и просторно-временске трансгресије, преплитање реалног и фантастичног, развијену тему културе сећања и њених простора.

Још једну ратно-историјску причу о херојској прошлости и одбрани Београда 1915. године, са ликовима који лебде повлашћеним калемегданским падинама, преноси Живојин Павловић у роману *Они више не постоје* (1985). На жанровском и идејном плану београдску прозу иновира Радослав Братић приповетком „Прича о догађају који се није збио” (1995), афирмишући „малу причу” о београдској ратној свакодневници и метонимијски однос град – тролејбус. Братићев приступ велику причу уоквирује малом, а смештајући велики простор (Београд) и његово време (деведесете године) у један тролејбус. Свакидашњи однос и разговор групе Београђана на градској станици, потом и тролејбусу, разоткрива друштвену атмосферу гнева, неповерења и непријатељства, при чему ратно стање безумља и безосећајности очитује у гестикулацији, гримасама и аутоматском дијалогу ликова. У прози Бојана Босиљчића такође су контрастиране предратна, утопијска и дистопијска, ратна представа Београда који постаје „опседнут”

⁹⁰ „Нове” у односу на Матавуљеве *Београдске приче* (1902).

простор, владавине негативне енергије и „ђавољег колосека” (како је и назван пишчев роман из 1995. године), немоћан да сачува лепоту, љубав и заљубљене.

Роман *Последњи заноси ММС* (1996) Милица Мићић Димовска посвећује последњем периоду живота песникиње Милице Стојадиновић Српкиње, од њеног одласка из породичног дома и насељавања у Београду 1875. године. Ауторка паралелно приказује ратовање са Османлијама у Београду и Босни, у граду се разговара о развијању сукоба и поразу босанских Срба, а „контекст конфликта из 1870-их одражава многе аспекте конфликта из 1990-их” година (Noris 2018: 128).

На другом књижевном пољу, Градимир Стојковић гради портрете ликова прилагођених тинејџерском узрасту, најпре београдског дошљака (*Хајдук у Београду*, 1985), а потом и београдског повратника у родно село (*Хајдук из Београда*, 2003). Владимир Арсенијевић романом *У потпалубљу: сапунска опера* (1994) овенчаним Ниновом наградом, приказује београдску ратну стварност током 1991. обликујући колективни лик „изгубљене” генерације деведесетих година. Како запажа Дејвид Норис, Београд је код Арсенијевића „више од места радње романа” јер се трагичном судбином града предочава глобална појава „урбицида” тј. убрзаног цивилизацијског слома (Noris 2018: 147). Топос *градске анонимности* (Noris 2018: 147) је у Арсенијевићевом роману развијен аналогно теми ратне непрепознатљивости, не само сопственог наличја или јунака међу собом, већ и свога града. Најдетаљније развијени у прози Светлане Велмар-Јанковић, топоними Молерове улице и Врачара у Арсенијевићевом роману, у складу са ратном и општом националном атмосфером, имају изглед болесног града, морбидног и зелено-жутих тонова. Улични амбијент постаје непријатан и опасан јер је *домаће* и *јасно* измењено до мере стравичности због које се доживљава као непознато, (оно)страно. Као такав, град више не може да делује умирујуће на људе већ постаје простор немира. Грађани нашироко отварају врата Еросу, па се сексуални чин масовно измешта из спаваће собе (на шта се указује уведеном сценом секса у неприличном окружењу, на прљавом гробљу), док брачна превара (издаја) добија ново, светло значење, постајући симболчки чин ослобађања животне енергије у царству Танатоса. Мотиви кривице, покајања, ликови грешника се губе, док Јудин печат носе једино Историја и Рат који су опако насамарили – и град, и његове људе.

Приповетка „Silsila: онирички трип” (1995) Милете Продановића поступцима хорор жанра разоткрива београдско подземље настањено духовима. Јунакову потребу за упознавањем прошлости аутор приче не мотивише друштвеном, културном или интуитивном мотивацијом, већ застрашеношћу након сусрета са утваром умрле британске лејди. Тек тада главни јунак почиње да истражује градске архиве не би ли боље упознао историју свог суседства, а његова сазнања доносе наратив о драстичним промена града и људима који су га настањивали током 18. и почетком 19. века. Њих у Продановићевој приповеци није сачувало колективно историјско памћење, али јесу простори градског подземља.

Миодраг Павловић, тематски и поетички врло близак Светлани Велмар-Јанковић, у тетралогiji *Други долазак или прослава смака света* (2000), *Узурпатори неба* (2000), *Афродитина увала/Краљица таме* (2001), *Бесовски вртлози* (2006) са ауторком дели: смисао за просторну динамику, теме духовности, религиозности, интересовање за митолошке и фантастичне димензије градске реалности, њене историјске и неисторијске прошлости, теме видљивог, невидљивог и историјског континуитета.

Вишеструко у критичкој литератури одређивана као „урбаноцентрична”, проза Воје Чолановића посредно или непосредно све јунаке топографски везује за хронотоп Београда. У прозном Чолановићевим опусу са београдским хронотопом издвајамо романе *Пустоловина по мери* (1969), *Телохранитељ* (1971), *Зебња на расклапање* (1987), *Ода мањем злу* (2011) односно *ода Београду*, као и збирку приповедака *Мирис промашаја* (1983). Попут градске прозе С. Велмар-Јанковић, и Чолановићева је доследно заснована на поступку мапирања београдских простора и интенцији дијахронијског бележења промена у називима и изгледу улица одређених градских топонима, нарочито Чукарице, Аде Циганлије и Ташмајдана. На плану карактеризације становника града, упоредно са развијеним симболичким и критичким алузијама у бројним просторним мапирањима, писац даје увиде и у (само)мапирања ликова. Њиховом вербалном карактеризацијом, Чолановић хронотоп Београда озвучава аудио-ефектима тзв. „београдског аргоа”⁹¹. У романима су такође сугестивно окарактерисани колективни ликови као репрезентативни

⁹¹ Сличну фокусираност на звук града садржи збирка прича *Ехо Београда* (2020) Васе Павковића. Бележећи „градски ехо”, Павковић развија тему „догађања у језику” (синтагма потиче из приче „Претендентски”), које се односи на говор улице (јавног превоза, њених пролазника и сл.) одређен специфичним, београдским хронотопом.

представници савремене градске културе: потрошачке (коју симболизује градска самопослуга као повлашћени простор Чолановићеве поетике) и (америчке) популарне културе – обе приказане у контексту експанзивног дејства нове друштвене енергије – налета површно схваћеног и испразног конзумеризма.

Романи Миодрага Илића *Где је крај улице: исповест једног Београђанина* (1995) и *Прохујало с кошавом* (из 2012. године; представља проширену верзију првог романа) укључују се у поетичку линију коју је започео Слободан Селенић романима *Писмо/глава* и *Очеви и оци*, а наставила *Лагумом* Светлана Велмар-Јанковић. Њихов основни сетинг је Београд 20. века, доминантан хронотоп улице и породице, са израженим интересовањем за тему пропадања српске буржоаске класе, трагичне судбине грађанских београдских породица приказане у временском распону од неколико деценија, пре, за време и после Другог светског рата, док се по питању поетике хронотопа издвајају теме историјског (и градског) сувишка, подељене трагичне судбине простора и људи. Попут Светлане Велмар-Јанковић, М. Илић развија топос градске улице и аутентичном комбинацијом фикционалног, аутобиографског и мемоарског исказа преноси историјско искуство, са видном интенцијом опомињања имплицитног читаоца на универзално присуство зла, како у прошлом, тако и садашњем Београду. Осим наведених поетичких сличности, С. Велмар-Јанковић и М. Илић представљају једне од последњих припадника некадашњег грађанства у српској књижевности, који су (пре)живели драстичне трансформације Београда са потребом да своје доживљаје жанровски разнолико пренесу потоњим читаоцима српске прозе.

Трилогијом *Новобеоградске приче* (1994, 2000), *Седми дан кошаве* (1999), *Ако је то љубав* (2003) Михајло Пантић у савременој критичкој литератури оправдано стиче епитет *новобеоградског писца*. Епитет „нови” М. Пантић користи симболички, за указивање на потенцијал хронотопа (Новог) Београда за настајање нових *београдских прича*. У истим хронотопским координатама (*Ходање по облацима* (2013), *Ниједна од седам* (2022)) писац у осталом свом стваралачком опусу такође наставља да моделује београдске просторе – у једној од прича управо са Светланом Велмар-Јанковић као књижевним ликом (*Приче о писцима*, 2022).

Милета Продановић у роману *Плеша, чудовиште, на моју нежну музику* (1996) разобличава „чудовишне” митове социјалистичке Југославије из деведесетих година,

интерпретирајући активности обавештајних служби, државне безбедности и криминалну историју града, карактеризацијом београдских криминалаца (Гишке, Белог, Аркана), као и нове, *вулгарне иконе* градске културе: грамзиве политичаре (попут Вука Драшковића) и представнике фолк-културе (Цеце). Проза М. Продановића садржи интертекстуалне релације са урбаним београдским хронотопом Михаиловићевог романа *Кад су цветале тикве*. Приказан као неподобан за сањане успехе поштених ликова, Београд деведесетих година је у овом роману, са друге стране, моделован као место неограничених могућности и сигурног успеха за несавесне криминалце, такозване *бизнисмене*.⁹² По принципу Бахтинове *изокренуте хијерархије*, Београд на јунаке Продановићеве прозе утиче тако да поштени животни снови младића, у социјалистичком Београду бивају преображени у жељу за учешћем у нелегалним активностима уличних банди, организовањем локалних журки и придобијањем пажње девојака из елитних београдских породица. Београдски „пакет аранжман” деведесетих година обележиће, наиме, нови талас мешања сталежа и слободног секса, а у град у овом периоду нешто интензивније и лакшим путевима почињу да пристижу и први производи са Запада – нови урбани статусни симболи којима припада и дрога. Противно *чудовишној* стварности Београда (економској кризи, друштвеној и политичкој атмосфери, ономе што се општеусвојеним урбаним сленгом назива трендом „фикса, шмркања и дувања”), у књижевним наративима из овог периода ипак опстаје тематизација лепе стране живота у граду, појаве хедонизма, стваралачког нагона и слободоумља, карактеризације јунака јаке воље (за борбом, не само осветничком) који још увек верују у остварење праведнијег друштвеног поретка, позитивне исходе рата или побуне. Укратко, у књижевним световима насталим деведесетих година 20. века опстаје присуство наде у бољу будућност, а активизам својствен граду још увек није, силом историјских прилика, угушен (што није случај са његовим савременим виђењем, у књижевној и историјској стварности). Наравно, има и ликова од самог почетка дистанцираних према новом таласу друштвене енергије, као и јунака изневерених очекивања који се придружују групама безвољних: они су блиски по осећању неприпадања, безизлазности и апсурдности, пренетих и на перцепцију градске стварности.

⁹² Културни контекст социјалистичког Београда, такозвану „рутинску револуцију” и прву деценију по уласку града у нови миленијум тематизује Бојан Босиљчић у циклусу телевизијских есеја емитованих у оквиру недељног магазина *Метрополис*, чији је избор касније објављен и у књизи *Последња станица Београд* (Дерета, 2018).

Овом, веома фреквентном типу јунака савремене градске прозе, чак и временска дистанца са којом се, неретко посмртно, враћа у реални историјски контекст, омогућава једино потврду некадашњег осећања безнађа. На такву се лиминалну београдску стварност из деведесетих година, односи и симболика синтагме постављене уз име града у роману *Град на стакленим ногама* (2020) Зорана Марковића.

У прози Давида Албахарија повлашћени статус има хронотоп Земуна (*Мамац*, 1996), моделован као емоционални простор са превагом носталгичних мисли и сећања Београђанина кога су ратови из деведесетих година 20. века принудили да емигрира у Канаду. Роман *Геџ и мајер* (1998) тематизује страдање Јевреја у нацистичком логору на чувеном „београдском Сајмишту”, док *Пијавице* (2005) преносе искуство Другог, наративом о историји земунске јеврејске заједнице. У *Лудвигу* (2007) је, као и у претходним Албахаријевим романима, присутна тема узајамности деструктивног, градског хронотопа и унутрашњег, микрохронотопа његових становника. У целокупном пишчевом опусу посебно је изражена тема немоћи језика да опише сву садржајност (градског) света, финесе друштвене енергије, тежину осећања немоћи и задатог историјског бола.

Роман *Ситничарница 'Код срећне руке'* (2000) Горана Петровића показује како једна књига (фикција) може да управља кретањима ликова у граду. Петровићев роман је иновативан по питању детаљног развијања хронотопа београдских библиотека, читаоница и књижара, приказивања њихове атмосфере и потенцијала за стварање нових, могућих (градских) светова који су на граници стварног и нестварног. Роман *Миленијум у Београду* (2000) Владимира Пиштала, чији главни јунак узвикује „Београд, то сам ја!”, враћа се на историјску линију градске прозе (којој припада и опус С. Велмар-Јанковић), прецизно у последње деценије 20. века, у „деведесете”, године НАТО бомбардовања и нових људских и градских губитака. Заједно са Албахаријем, В. Пиштало наставља са афирмисањем тематике (према нашем виђењу и поетике) *ожилка* у савременој српској књижевности, откривајући њеном имплицитном читаоцу не(из)лечене историјске ране, града и београдских ликова.

Савремени писац Игор Маројевић је на „књижевно тржиште” пласирао обимно *београдско петокњижје* (*Двадесет четири зида* (1998, 2010), *Партер* (2009), *Београђанке* (2014), *Праве Београђанке* (2017) и *Туђине* (2018)) чије су *Београђанке* са шест издања

добиле епитет најкомерцијалније књиге савремене српске уметничке прозе о граду, и тиме пред појавом „књижевног” Београда поставиле питање његове белетризације и бестселеризације. Маројевићево петокњижје посебно доприноси карактеризацији женских градских ликова, при чему се појава *Београђанки* сагледава као општи друштвени и културни феномен. Док се у *Београђанкама* и *Правим Београђанкама*, поступком метафоризације хронотопа, на град преносе карактерне особине жене са епитетима „фаталне даме” 21. века, у *Туђинама* Маројевић окончава београдско петокњижје, патничким нарративом о храброј младићевој потрази за правом љубављу међу пролазним аферама и бомбардованим градским улицама. У романима *Жега* (2004) и *Шнит* (2007), деловима најављеног Маројевићевог петокњижја са називом *Етнофикција*, писац моделује хронотоп Земуна током Другог светског рата, када је град био у саставу НДХ.

Целокупни прозни опус Владислава Бајца садржи интенцију деконструисања тековина такозваног „цивилизацијског напретка” чији је град основни репрезент. Романом *Црна кутија* (1993) В. Бајац се укључује у један од првих токова данас актуелне (гео)екопоетике. Наратив о жртвовању остатака винчанске културе, о културним и еколошким злочинима модерног „цивилизованог” друштва у овом роману прати „дунавску осу Беч – Београд”, док *Друид из Синдидуна* (1998), овенчан наградом „Шести април” за најбољи роман о Београду, тематизује маргинализовани нарратив о келтској прошлости београдске историје (што касније чини и Светлана Велмар-Јанковић у *Очараним наочарима*). Бајац такође реинтерпретира и тему културне подвојености града, са семантичком релацијом Београд – Истанбул, Исток – Запад у романима *Хамам балканија* (2008) и *Хроника сумње* (2016). У последњем роману се са временске дистанце перципира културна и политичка улога Авала филма и Београда као центра југословенске кинематографије у великом комунистичком (интер)националном пројекту.

Нешто другачијој, новоталасној историји града и осамдесетим годинама 20. века посвећен је *Београд без сна* (2017) Владимира Ђурића Ђуре. У њему је посебно обликован микрохронотоп београдске ноћи, са истакнутим новим урбаним колективним јунацима новоталасне културе чију срећну егзистенцију у граду одређује могућност посећивања популарних ноћних тзв. *VIP журки*, те боравак у друштву чланова познатих музичких група: Бое, Идола, Шарла акробате, Филма, Партибрејкерса и осталих уметника музичког „пакет аранжмана”.

Београд је, такође, топос прозног опуса Драгана Великића (*Београд и друге приче* (2009), *Астраган* (1991), *Адреса* (2019) и *Хамсин 51* (2022. година, друго, допуњено издање)). Попут градске прозе Светлане Велмар-Јанковић, у *Адреси* аутор профилише тип градског пешака који ходом сазнаје и преноси причу о слојевитој, скривеној и видљивој културној историји града, од периода османлијске власти у Београду па све до његових савремених дана.

Духовник по позиву, Ненад Илић *Цариградским друмом* (2004) тематизује римску прошлост града и тематски рехабилитује „мостовни” положај Београда између културе Истока и Запада (топос српске реалистичке прозе), с том новином што се као начин његовог превазилажења сугерише духовно уздизање јунака путем *праве* вере. За разлику од већине српских писаца који су претежно писали о лошим странама бомбардовања, Илић (попут Иве Андрића и Светлане Велмар-Јанковић) местимично семантизује и величанствено светле моменте зближавања ликова, контрастирајући их мрачним бојама ратног хронотопа. Писац, међутим, не избегава ни имаголошке представе, интерпретације сурове и тужне стране *српске* стварности, али њу смисаоно прекрива темом преовлађујуће љубави према вери, сопственом граду, земљи и народу. У њих, у љубав, Илић полаже наду када имплицитим читаоцима сугерише наратив о трагању за духовним средиштем, истином, спокојем и бесмртношћу.

У романима Мирјане Новаковић *Страх и његов слуга* (2000) и *Johann's 501* (2005), Београд је обликован према конвенцијама алтернативних и фантастичних наратива. По динамично осмишљеном моделу хронотопа првог ауторкиног романа, Београдом пролази једна принцеза (Марија Августа Турн), Вук Исакович, Глишићев Сава Савановић, сам Ђаво из фолклорне традиције и бечка полиција. У другом ауторкином роману, под дејством печурке мухаре (халуциногене дроге) јунаци из историјске београдске реалности покушавају да пређу у паралелну стварност, начињену према мерилима њихових жеља. Фантастични оквири радње, интенционална изградња напоредних (транс)историјских светова, развијање мотива вере и интерпоетичке релације са средњовековним поетиком, пре свега са топосом чуда, фантастични проседеи и иронијски исказ, прозу Мирјане Новаковић квалификују у жанровске оквире алтернативне историје.

Идејна, тематска и поетичка преплитања са београдском прозом С. Велмар-Јанковић, приметна су у књижевности за децу савремених ауторки Гроздане Олујић,

Споменке Крајчевић, Гордане Малетић и Ксеније Ћирић. Гроздана Олујић, чија је књижевна проза постала класик урбане књижевности за децу, у збирци *Били су деца као и ти* (2017) фикционалним наративом евоцира присуство Исидоре Секулић на београдском Топчидерском брду. У *Калемегдану изблиза* (2008), *Кругом двојке* (2010) и *Шетњи Адом* (2014) Споменка Крајчевић хронотоп Београда приказује специфичним, слојевитим моделом путовања по вертикали и хоризонтали, подједнако кроз градске пределе, званичну историју града, архивску грађу и усмене легенде о њему, све кроз перцептивне и доживљајне филтере јунака. Сетинг књижевне прозе за децу *Катарке Београда: Приче о Београду и умећима његових становника* (2017) Гордане Малетић обухвата градску историју од праисторије, преко средњег века, све до савремених дана. Приметних сличности са збирком прича *Очаране наочаре* С. Велмар-Јанковић, осим одабира истог тематског оквира и хронотопа, има и по питању избора историјских личности, па је главни јунак приповетке „Зебња” Г. Малетић Стефан Лазаревић, дат упоредно са развијеним топосом „Седмоврхог града”. На сличне теме наилазимо и у књизи *Приче о Београду* (2022) Ксеније Ћирић, која по интерпретативном приступу, селекцији београдске прошлости и основној ауторској интенцији такође наликује *Очараним наочарима* Светлане Велмар-Јанковић.

Београд је топос уметничке прозе Александра Гаталице у *Дневнику поражених неимара: 1944–1948*, приповедака збирке *Век* (1999), романа *Крај* (2001), збирке прича *Београд за странце: фантастични престонички бедекер* (2004) у којој се реинтерпретира историја странствовања у граду, затим у *Невидљивима* (2008), *Готским причама* (2019, „Београдски гњурац”) и роману *Двдесет пети сат* (2021). У последњем роману писац приступа Београду као слојевитом хронотопу, укрштајући невероватну пандемијску стварност града и његову могућу неисторијску реалност. Она је предочена гласовима прогнаних, изопштених и скрајнутих београдских интелектуалаца међу којима су се у „мрачном добу” српске историје нашли Милош Црњански, Владимир Велмар-Јанковић и његова ћерка Светлана⁹³. Интертекстуалан, саморефлексиван прозни израз Александра

⁹³ Фикционализацију личности Светлане Велмар-Јанковић, започету аутофикционалном мемоарском прозом саме ауторке (у књигама *Прозраци* и *Прозраци 2*), потом и Гаталичиним романом, наставља Славица Гароња (Радованац) у другој причи збирке приповедака *Селена или приче из зелене кутије* (2022). У причи „Пашићева шест, мезанин десно” (која је на анонимном конкурсун понела награду Милутин Ускоковић за 2020. годину) ауторка под приметним поетичким утицајем С. Велмар-Јанковић

Гаталице, са доста цинизма и ироније обликује метафикционални наратив о граду, његовим становницима и посетиоцима, у којем историјско знање о Београду има значење постмодерне дистопије.

Књига Мирјане Ђурђевић *Каја, Београд и добри Американац* (2010) већ насловом сугерише да је Београд један од главних јунака романа, што је случај и са ауторкиним најновијим романом *Мица, Београд и одвратни Британац* (2022). Као новину београдске прозе ова ауторка уноси (псеудо)документарни наратив о Калмицима, будистичкој заједници која се током миграција настанила у граду између 1920. и 1944. године. У првом роману М. Ђурђевић карактерише ликове имиграната, интерпретира тему статуса Другог у Београду као метрополи, док у роману *Бремасони* (2011) ауторка развија интертекстуални и интерпоетички дијалог са двојицом писаца имагинарног Београда – Пекићем и Нушићем.

Љубица Арсић у роману *Манго* (2011) показује како недостатак љубави, комуникације и знања у савременом Београду бива прикривен, према ауторкиној формулацији, „светом мртвих, шарених крпица” брэнда *Манго*. Лепоти унутрашњег садржаја „слаткастог” воћа (манга), на симболичкој равни Љ. Арсић супротставља наратив о горком укусу града у коме се начела грађанске среће исцрпљују необавезујућим односима, материјалним могућностима, избором сексуалног партнера, јела и одела (брэнда *Манго*). *Роман о Београду* (2012) Сође Крижнић исприповедан је гласовима жена из четири генерације једне породице, а трагичну историју града током 20. века ауторка преноси фабулом пријемчивој широј читалачкој публици. Иновативно је опредељење Драгана Јовановића Данилова у *Таласима београдског мора* (2014) да за град (и његову историју) употреби метафору бурног мора чији таласи симболички, драматичном и узбудљивом фабулом носе животе ликова. Данилова пажљива интерпретација хронотопа

развија хронотоп Београда, али са ликом женске сени, уз теме комунизма и опште непрепознатљивости београдских улица, кренувши од њихових назива (Пашићева је данас Нушићева улица) и намена из перспективе сеновитих обличја фикционализованих историјских личности. Прича „Принц Ђорђе од Србије или прича која се могла догодити” може се тумачити у контексту концепта трансфикционалних идентитета, јер је изграђена као својеврсни наставак приповетке С. Велмар-Јанковић о Капетан Мишином здању у којем С. Гароња наставља неиспричану фикционалну историју ове чувене београдске зграде. Аналогно поетици Светлане Велмар-Јанковић, у приповеци С. Гароње иницијални подстицај за настајање приче такође представља судбина зграде и људи везаних за њено име, на шта ауторка упућује у разговору са Мајом Трифуновић (видети: Гагонја 2023).

Београда нарочито доприноси тумачењу феномена *испраних умова* и националне нетрпељивости (или чак мржње) којом се *прехрањују* омамљени јунаци у временима физичке глади и осталих оскудица. Писац посебно интерпретира улогу медија у креирању великих прича, митова и друштвене атмосфере, као и различите покушаје бега у фикцију из репресивног града. Београдском хронотопу слично приступа и Драгољуб Станковић у роману *Београдски киклоп: аутофикција* (2017) који већ на први поглед, жанровским одређењем у самом називу, упућује на преплитање аутобиографског и фикционалног, митолошког и идеолошког у представљеној градској стварности деведесетих година 20. века. Теме зла и добра, усуда историје, идеолошких и националних страдања покреће новела „Ерихова смрт” (*Ђерка шпанског борца* (2018)) Драгана Стојановића, сврставајући се међу „врхунска књижевна остварења о Београду у Другом светском рату” (Јовановић 2019: 276).

Основна тема романа *Хероји* (2020) Милоша Младеновића јесте херојство београдске деце, колективног јунака развијеног још у Матавуљевим београдским причама, у значењу са којим о јакима „пева” Бранко Миљковић у *Тамном вилајету*: „Никога нема да јакима опрости / Што сиђоше у тамни вилајет”. Иако хронотоп Београда моделује са приметном интенцијом обухватне интерпретације вишевременских обележја града и београдских јунака, Младеновић не подлеже утицајима претераних постмодернистичких и метаисторијских поетичких игара (како то иначе чини већина писаца савремене српске прозе, међу њима местимично и Светлана Велмар-Јанковић), већ емотивно сугестивним и сликовитим исказом⁹⁴ мистификује изузетно хетерогену историју Београда. У њој се писац задржава на топонимима Врачара, Чубуре, на топосима ратова, кафана, на паганским и хришћанским божанствима, карактерише ликове Турака и личност Карађорђа Петровића, али и урбана божанства београдске поп културе, од Идола, Шарла акробате, преко Џонија Штулића до Шабана, са типизираним и контрастираним колективним ликовима Старих и Младих.

⁹⁴ Уп. запажање Драгана Бошковића: „А све се то не догађа по Србији, региону, све се то догађа у роману, граду, у оним београдским знаковима који у себи чувају и скривају то све. Куда год водила, нарација овога романа не мрда ван Београда: баш она, нарација, наротивни пасажии и наротивни амбијент јесу улице, хаустори, учерице, кафанице, зграде, собе и станови, семиотичко и ментално путовање градом као светом. А судбина њихова јесте судбина града. И наједном добијамо роман као град, читав град као роман. И чини се да се лакше сналазимо у Младеновићевом Београду као свету него у оном у којем живимо или га се сећамо. Јер овај роман јесте облик града који познајемо, који је наш.” (Bošković 2021: internet)

Роман *Узвишеност* (2021) Дарка Тушељаковића наставља научнофантастичну традицију моделовања хронотопа Београда, приказујући велеград као репрезентативни дистопијски простор будућности, на глобалној и глокалној сцени. У Тушељаковићевој уметничкој визији, Београд је обликован као сајберград, место футуристичких сукоба и изражених друштвених подела. Неке од интерпретираних урбаних тема футуристичких жанрова у роману су: појава повлашћених колектива и „узвишених” појединаца, однос приватности и технологије, искључиво перверзно, редуковано схватање сексуалности, све мања могућност проналажења животног партнера на великом, хаотичном простору, скривена глобална цивилизацијска репресија итд. Посебно уметничко обележје романа *Узвишеност* произлази из пишчевог опредељења да идејна мотивација за разбијање репресивног система у причи буде иницирана деловањем књижевног текста, чиме романескна фикција не добија само меру тражене истине, већ јој је придодата и моћ да драстично утиче на цивилизацијски ток. Писац, такође, интенционално упућује на препознатљива градска обележја какав је криви торањ такозваног „Београда на води”, како би своју дистопијску фикцију о граду и цивилизацији додатно представио (опасно) могућом.

Причу о Београду у српској књижевној прози завршавамо освртом на најновији роман Сенише Ковачевића који је насловљен *Београд* (2022), и то са ореолом. Ковачевић новоисторијски приступа друштвеним и политичким догађајима током Првог и Другог балканског рата, враћа дошљачке теме и арбитрарну лиминалану позицију Београда између Европе и Оријента.

2. 6. Књижевност као реакција: (ново)историјска градска проза

Током 19. и почетком 20. века, српски писци су књижевност стварали из незавидног положаја са кога је требало одмерено балансирати између улоге афирматора националне културе и уметничког позива. Он се одразио на тенденцију усклађивања усмене, епске традиције са једне стране, и проналажења адекватног књижевног израза за модерне животне појаве са друге, које су биле и остале најизразитије у Београду. Током епохе реализма, односно у почетном периоду модернизације српског друштва и његове

књижевности, хронотоп Београда је, заједно са темама модернитета и урбанитета, постао топос и важно поетичко обележје уметничке прозе многих српских писаца. Још модернија, каснија прозна остварења (Милутина Ускоковића, Вељка Милићевића) настављају са семантизацијом искустава реалистичких књижевних јунака, „освајањем” градског животног модела и дошљачким темама. Другачијим поетичким приступима, са придодатом тематизацијом нових искустава, али истом семантичком и тематском линијом „освајања града” кретаће се углавном и (после)ратна историјска проза до осамдесетих година 20. века.

Афирмација жанра историјског романа је у српској књижевности 20. века уследила као симптоматична реакција на ратне и политичке трауме њених писаца. Она је посебно изражена у доминантном правцу историјске прозе од осамдесетих година, када се установљује грађански роман са његовом основном темом – судбином грађанства током и након комунистичке власти. Са грађанским романом, грађанство постаје један од најфреквентнијих колективних и групних ликова историјске прозе, симбол жртве идеолошког, историјског зла и неуспелог покушаја друштвене модернизације. Дијакхронијски преглед изложен у претходном делу рада потврдио је запажање Теодора Адорна о романескном жанру као *специфичном облику грађанског раздобља*, као и тезу историчара српске књижевности, Предрага Палавестре, о постојању читаве *поетике* „грађанског пораза” (Палавестра 1991: 166–189). Према увидима још једног афирмисаног истраживача поетике грађанског романа, Михајла Пантића, са Пекићем је српска књижевност добила његовог (окаслелог) књижевног представника европског ранга, премда је са тим успехом до изражаја дошло сагласје између спорог конституисања грађанске културе и развоја историјског романа у српској књижевности (Пантић 2002).

За жртве неправде (многобројне у српској и београдској историји) папир и књижевност постају простор самоиспољавања у који се симболички и конкретно уписују болна искуства, писање је *компензативни чин*, а роман *резултанта* „грађанског друштва” (Pantić 2015: 7) и (псеудо)документарно сведочанство о историјском злу. У терапевтском смислу, ретроспективни наратив стваран писањем изједначава се са *поново посећеним местом* (Elias 2001: 64 према Noris 2018), док се евоцирање личне и колективне прошлости посматра као консеквенца ауторских покушаја (жртва социјалне неправде) разумевања историјских догађаја и помирења са трауматичним искуствима, не би ли се

наставио живот – али са ожиљком. Оваква потреба је, како запажа Д. Норис, романескни простор учинила пољем есејистичког и мемоарског испољавања, али не само личног или породичног⁹⁵ већ шире: класног, државног и националног (Noris 2018). Тиме смо на једном, књижевном фону, истовремено добили колективне грађанске, државне и националне мемоаре који мењају функцију саме књижевности, постајући драгоцен историографски документ.⁹⁶

Отпор владајућем, званичном „националном наративу” (Noris 2018) и његовом односу према прошлости, један је од могућих оквира за разумевање српске историјске прозе. Она се у новијој српској књижевности појављује оденута *новоисторијским рухом* и камуфлирано ступа у наративе великих прича националне историје, са циљем да их великом лупом, под светлим сунцем испита, превреднује или сагори. У том смислу и друга страна „књижевног фронта” постаје ангажована јер, крећући се супротним смером, она тежи надомештању занемареног научно-историјског континуитета и попуњавању историографске пукотине између прошлости и садашњости. Сагласно начелном скептицизму, новоисторијски правац импликује заинтересованост за саму форму којом се представља историјско знање, као и метаисторијски приступ чињеницама прошлости. У тежњи за обухватном причом писци почињу да афирмишу жанр алтернативне историје, повезујући њиме различите технике и изворе (документарне, филмске, историографске, мемоарске, дневничке, уметничке, колоквијалне, новинске) који су у корелативном односу. Опсежан новоисторијски приступ има и обухватан резултат јер се поступцима уметничке прозе, семантички и формално не деконструишу само традиционалне књижевне, него и некњижевне форме, попут енциклопедије, аутобиографије, мемоара, уопштено историографске и научне грађе.

У таквом залету, нова поетичка начела писаца (мета)историјске прозе стварају пукотину на крупном, књижевном пољу, где јасно почиње да се уочава њена дихотомија, како је много пута у научним студијама помињано, најизраженије у авангардном периоду

⁹⁵ О жанру „породичног романа” у контексту грађанске прозе темељно је писао Предраг Палавестра у тексту „Породични роман као историјска фантазмोगорија” (Палавестра 1991: 204–237).

⁹⁶ Запажање кореспондира са Селенићевим размишљањима о српској историјској прози: „Историјска и политичка разматрања су толико агресивно присутна у нашој књижевности зато што је право историјско истраживање било тако дуго обустављено. Деценијама су моћне идеолошке институције дозвољавале само званичне верзије историјских догађаја.” (Selenić 1992: 228)

и касније, током осамдесетих година 20. века. У овим периодима историјска проза најочигледније одражава разилажење, често и сукобе наслеђених тековина реалистичке прозе и модернијих поетика, најпре авангардне, а касније и постмодерне. Када је реч о теми урбанитета и Београду као њеном главном носиоцу, са постмодерном прозом урбаност почиње да се посматра „као природна задатост, а не као усвојено или освојено стање, то јест, сасвим прецизно, узима се као усуд егзистенције” (Пантић 2002: 92).

У постмодерној књижевној репрезентацији Београда може се издвојити неколико доминантних поетичких линија. Жанр историографске метафикције је писцима омогућио флексибилну интерпретацију теме историјског знања о граду и свету уопште. Историографско-метафикционалну београдску прозу афирмисали су најпре Растко Петровић, потом Борислав Пекић, Милорад Павић и Данило Киш, а наставили, барем делимично, готово сви савремени српски писци. Данашња новоисторијска линија београдске прозе увек је преиспитивачки саморефлексивна, често иронична, неретко и сувише цинична. У њој се тематизује трагична историја београдских простора, на ширем тематском плану прате глобално, цивилизацијско искуство града, укрштаји различитих традиција и култура (не)сећања.

Изложени преглед књижевне грађе о Београду од периода модерне до савремене српске књижевности пратио је у највећој мери поетичку еволуцију историјског и грађанског романа која је донела бројне новине српској урбаној прози. Њих можемо груписати на следећи начин:

а) Тематско-мотивски план:

- нове историјске (не)прилике у граду: Први светски рат, Други светски рат, комунизам, распад Југославије, социјалистички Београд Слободана Милошевића, велики продор Запада, ратови за југословенско наслеђе, НАТО бомбардовање и на крају COVID 19 пандемија;
- ратна (не)стварност града;
- грађанска стварност (поседовање, елитизам, декаденција, жртвовања);
- комунистичка стварност града (комунистичка преобликовања града и грађанства, партија и идеолошко зло, теме амнезије, рекреирања, санкционисања, злоупотребе деце);

- уметност, грађанство и град се јављају као контрапункт, изазов наративу комунистичке идеологије;

- тема историје и историјске детерминисаности;

- телеолошке теме Сврхе и Смисла;

- радости и бремена сећања, мотив наслеђене кривице и искупљења за грехе; На општем плану тема сећања добија додатне културне и аналитичке резонанце, њоме се остварују нови приступи теми приватног и јавног, тумаче се лична и званична историја.

- тема видљивог и невидљивог;

- митема града као космолошка слика света;

- тема бескућништва;

- од ширења града до ширења ногу: продор секса у књижевне светове;

- модерна ропства (од скепсе, преко идолопоклоничке наивности до преке потребе, конзумеризма, презадужености и осталих појава);

- модерне трансакције (телесне, новчане...) и нови домети личних интересних сфера модерне индивидуе;

- нове медијске митоманије;

- индивидулани и колективни митови, модерна митологија;

- враћање косовском миту;

- теорије завере;

- хиперреалност града, теме присуства/одсуства из реалности и изостајања ослобађајуће спонтаности градске егзистенције (односно питање: колико грађани уистину управљају својим животима с обзиром на то да су подлегли глобалном утицају убрзања животног темпа, као и потреби контролисања времена до његовог обесмишљавања?);

- умањење психолошког (унутрашњег, метафизичког) у „корист” физичког времена и простора (спољашњег, линеарног, регуларног);

- тема књижевне интерпретације урбаног искуства (подразумева најчешће експлицитно укључивање интертекстуалних, интерпоетичких и интержанровских релација);

- друштвено-историјски утицај на доступност урбаног искуства; Увођења нових тема и њихова смењивања у српској књижевној прози могу се представити следећим редоследом:

град : грађанство → град (цивилизација) : рат(ови) → град : комунизам (анти-грађанство и анти-урбаност у смислу праћења западних животних трендова) → град : социјализам и продор западног урбаног искуства у српску културу → град : свет (аутоматски, виртуелни, сајбер, нехумани, постхумани).

б) Поступци:

- жанровска вишеслојност прозе (Логорска и затворска проза, аутофикције, метафикције, енциклопедија, есејистика, мемоаристика, хорор и готика, сапуница и нежна музика, много гротескног, драматичног, трагичног, тек мало лирског... Све се слива у једну прозну целину, али не и у целовиту слику града.);

- стварање обухватне (апокрифне и мета-) историје, људи и града (У њој се прошлост реконструише заједно са садашњошћу, јављају се вишеслојни хронотопи, често и већи број (непозданих) наратора, (псеудо)документовање фикције спорним и противречним изворима, док истина и смисао увек измичу јунацима.)

- неговање културе сећања, рехабилитација заборављених и актуелност концепта *апсолутног сећања* до прапочетка живота и *преко* рационалног (Ликови се одликују потребом да досегну до њега и разликују се према ономе чега се сећају.);

- нови језик симптоматичне и посттрауматске књижевности; (в. Noris 2018)

- окретање радикалнијим „антимиметичким” поступцима: такозваној *готици* (ратно) историјског и грађанског романа, *поетици језовитог* и *опседања*, са великим уласком духова у књижевне просторе као форме „културног ревизионизма” и „алтернативних гласова историје” (в. Noris 2018: 80);

- подразумевани имплицитни читалац од кога се очекује интензивна реакција на јаке емоције (напетости, неизвесности, шока, стрепње, грозе, nelaгоде, зле слутње, страха, изненађења);

- Потреба за поновним успостављањем континуитета одражава се на плану карактеризације јунака, временском и просторном плану приче чија је функција попуњавање пукотина. (в. Noris 2018)

- Велика пажња се посвећује поетици времена и простора града. Простор је место кондензованог, невидљивог искуства и историје. Указује се на идеолошка преобликовања

градских површина, паралелно се моделују историјски и метафизички хронотопи, истиче опозиција између града (невиног чувара историјског искуства, репрезентативног представника топоса трпљења и патње) и човека (носиоца незнања, небриге и насиља).

- нова груписања градских ликова (комунисти и буржуји, бизнисмени, политичари, градске банде, криминалци, наркомани, проститутке, спонзоруше, хомо и транс сексуалци, безвољни и вољни, модерни целати и жртвовани (међу којима је и сам град), живи и преминули повратници, колективни лик гомиле, потрошачко друштво);

- У нова идентитетска тумарања градских ликова уклапа се и афирмација концепта карте или мапе⁹⁷.

Хронотоп Београда се током 20. века у српској књижевној прози најизраженије оцртава линијом ратног, комунистичког и социјалистичког роварења. Сагледана као целина, историјска проза о ратном искуству смешта Београд у један смисаони контекст, сличних представа о граду: „град и рат су теме које стоје једне наспрам друге. Прожимају се и, на несрећу, постају једно: у урбициду” (Noris 2018: 147). Од Првог светског рата па надаље град неповратно троши „невиност своје претходне историје” (Patten 2010: 108 према Noris 2018), а паралелно са ратним стањем, под притиском насиља, смртних претњи и глади, некадашњи урбани центри у књижевности такође губе своја суштинска обележја⁹⁸ (Noris 2018: 147).

Упоредно са (пост)ратном градском стварношћу појавили су се, међутим, и нови изазови за књижевни израз. Они се односе на питања: како стравично, незамисливо и обимно искуство мотивисано пренети као реално и вероватно у књижевну стварност, сажети га у ограничену уметничку форму? Како успоставити наративну нит у хаотичној причи о рату? Један од начина био је да се реалистичка основа за књижевну причу деконструише паралелним ратним наративом. Овим поступком се, упоредно са ратним хронотопом, уводио и хронотоп усаглашеног ритма некадашње градске свакодневнице (са топосима свечаности, доколице, релаксирајућих шетњи, возњи градским превозом, бирања скупогеног намештаја, куповине, селидбе у нови стан, посете културних догађаја

⁹⁷ Силвија Новак Бајцар је начинила врло инспиративну типологију „мапа” у књижевности српске постмодерне. Из ње издвајамо „мапу биографије” (Албахаријеву), „мапу историје” (Радослава Петковића), „мапу маште” (Горана Петковића) итд. (в. Novak Вајцар 2015: 209–219)

⁹⁸ У популарним књижевним делима са екопоетичком тематиком, градови и грађани нису представљени као врхунска достигнућа и изуми цивилизацијског напретка, већ, напротив, симболизују егоцентричност и пропаст човечанства.

итд.), чиме се она разбијала неухватљивим, паралелним ритмом свакодневнице ратног пандана. Постављен „раме уз раме” са ранијим сликама града, доживљај изобличеног новог контекста постајао је још јачи и потпунији. Да би све што наликује на „нереалност” града постало његова релевантна „књижевна стварност”, што је, за Марго Норис, фундаментална функција књижевне уметности (Noris 2018: 144), писци новоисторијске прозе почињу да уносе и бројне жанровске и поетичке иновације: мале приче, фрагментарни исказ, приповедни фокус на нереално, језовито, реинтерпретирање митолошких наратива. Након историјске прозе са темом Првог и Другог светског рата, са грађанским романом наставило се континуирано интересовање за књижевно моделовање страховитог и сабласног, кроз кључну везу са хронотопом Београда. У њему Београд, уосталом, још једном постаје изнова посећено место...

Према тачним увидима Дејвида Нориса, у српском историјском роману поетика језовитог наступа у тренутку ауторских потрага за новим формама књижевног израза, када традиционалним средствима бројни писци нису могли да пренесу своја невероватна историјска искуства (в. Noris 2018: 168–171, поглавље „Нови језик нове ратне прозе”). Сусрет са језовитим у историјској и грађанској прози нема, међутим, искључиво негативне конотације. Оно подједанко представља манифестацију добрих и злих сила у простору, симбол судбоносних разрешења, могућег досезања до исконског Смисла и Знања, окрепљујућих изванисторијских искустава Истине.

У језовитим интерпретацијама хронотопа рата и града, утисци о њима су приказани као многобројни, јаки, а процес преображаја толико убрзан да их чула, разум и емоције не могу испратити нити логички објаснити. Стога се језовито јавља у улози артикулације запрепашћености којом се упућује на неухватљиву брзину промена живота у граду. Хронотопи ратне и (за грађанство) комунистичке свакодневнице постају простори испољавања насиља, па се језовито такође појављује и као артикулација страха, физичког и емотивног бола или неочекиваног суочавања са злом. Рат и комунистичка идеологија, наиме, увелико мењају егзистенцијално искуство града и човека, чинећи смрт невероватно блиском а зло сурово очигледним. Језовито представљање догађаја смештених у препознатљиви историјски оквир уосталом показује колико *страшно* историја може да

„боли” (Elias 2001: 117)⁹⁹. Управо о проживљеном историјском болу сведоче мемоарско-аутобиографске конвенције логорске и затворске прозе која *собом* „представља авет националне прошлости” (Gruenwald 1987: 82; према Noris 2018).

Дејвид Норис, аутор најобухватније студије о поетици језовитог и фигури духа (авети, сени) у српској историјској прози 20. века, индикативног назива *Духови круже Србијом*, као основу српске прозе послератног (након Другог светског рата) и посткомунистичког периода, издваја теме „историсјког дисконтинуитета и трауматичног доживљаја прошлих сукоба” (Noris 2018: 48). Према увидима Ејвери Гордон/Avery Gordon језовито се након учињеног зла оглашава као симптом *неразрешеног друштвеног насиља* (ратног, идеолошког, политичког), услед чега долази до великог књижевног повратка утвара из прошлости (Gordon 2008: 16 према Noris 2018). После утваре рата, његове жртве, комунистички и социјалистички трагични јунаци, настављају са масовним „опседањем” Београда, не би ли разрешили свој бол и аветињско присуство у историјском свету¹⁰⁰. Духови и сени из прошлости у том смислу постају подесне форме за ревизионистички поглед на људску културу, дух постаје „јавна фигура” док је свест о присуству духа пожељна јер са њом долази до препознавања пукотине између прошлости и садашњости (Noris 2018: 51), за коју се процењује да је вредна пажње: „Укратко, дух драматизује присуство одсуства; са њим оно што лежи испод израња на површину” (Del Villano 2007: 2 према Noris 2018) како запажа теоретичарка језовитог, Бјанка дел Вилано/Bianca Del Villano.

Приметно је да поетика језовитог драстично измешта схватање историјске (и градске) свакодневнице у српској књижевности, у којој присуство духа (авети, утваре, сабласти, сени итд.) постаје вероватно и логично онда када изостаје логика хуманог и здраворазумског. (Noris 2018) Сусрети са фантомима прошлости и освешћена присуства духова терају нас да се вратимо разлозима њиховог непокојства (Noris 2018), како би његово разоткривање историју човека, града и цивилизације повело прав(едн)им смером.

Узроци и последице владавине Слободана Милошевића на идентитет града, и шире читаве Србије, такође се убрајају у групу значајнијих савремених београдских тема. Попут

⁹⁹ Уп. „[Н]ајвише што можемо знати о историји [је] то да она боли...” (Elias 2001: 117 према Noris 2018)

¹⁰⁰ Наведени аспект историјске прозе послератног и посткомунистичког периода, Дејвид Норис назива „поетиком опседања”. (в. Noris 2018: 78–81)

Милошевићевог режима, и књижевност о њему „опрема” градску прозу новим урбаним темама. Приметно је да њихова репрезентација града оживљава трагикомичну страну, са много мрачних тонова својствених Домановићевој поезици. До изражаја долази травестијска, карневалска, пародијска (неретко и цинична) типизација Београда који постаје основни топоним жанрова антиутопије и дистопије. Често неумерена заступљеност гротеске у књижевној слици Београда 20. века, те ироније и цинизма у савременој српској књижевности показују да је Београд у српској културној историји био и остао репрезент света који се нерационално (убрзано) мења. Одређеним књижевним сензибилитетима наведене изражајне форме биле су погодне за предочавање противречности, неухватљивости и неизвесности тога света. Тако је, уосталом, било у свим историјским периодима у којима су се превазилазили канони старог поретка и његове логике.

Поред наведеног, књижевност о Београду деведесетих година иновира и језик београдске прозе. У њој језичко и културно разноличје Београда више не оличавају турцизми, дијалекатске варијације српских говора, цинцарски или други говори, већ сленг, жаргон и чини се, незауостављиви талас англицизама. Последње две деценије 20. века историјском Београду доносе ратове за југословенско и косовско наслеђе, а његовом књижевном пандану тематизацију тих догађаја. Приказ НАТО бомбардовања Београда се у великој мери ослања на већ афирмисану традицију ратне прозе, али садржи и нове аспекте. Као један од главнијих издвајамо тенденцију реинтерпретације косовског мита. Упоредно са приказима НАТО напада на Београд, у прози о овом периоду су неретко развијени имаголошки наративи о албанској борби за Косово и америчкој узурпацији слабих и малих националних колектива, па се стога доста пажње посвећује односу српског и албанског становништва у граду, дескрипцији џамија, положају српских избеглица са Косова, те раскринкавању лицемерја мировно-хумане политике Америке и Запада.

Упркос свим стилским и поетичким разликама изложеног београдског опуса, као његова тематска константа у широком дијахронијском протезању јавља се драстична, невероватна трансформација људи и града, као и негативно вредновање историје која сменом разарања и обнове осујећује сваку њихову тежњу ка континуитету. Ако континуитета има, они су дати само у наговештајима, привремени и недовољни за остварење срећне и целовите егзистенције како Београда, тако и београдских ликова.

3. Путопис(а)ни Београд или још једна могућа биографија града

3. 1. Београд у делима европских путописаца

У путописима и текстовима са путописним елементима¹⁰¹ који су настајали различитим поводима, у другачијим временима и историјскопоетичким околностима, као један од најзначајнијих градова на простору југоисточне Европе, Београд већ дуго има утврђено место. Смештен на ушћу двеју великих река, као стециште значајних копнених путева, овај српски град је бројним путницима намерницима и успутним пролазницима кроз дугу историју свог трајања био простор за дугачак или кратак одмор, како би се путовање наставило, одредиште преговарача о значајним друштвено-политичким питањима или место у коме се „једноставно уживало” (Костић 2003: 18).

Од турског освајања Београда 1521. године до Првог светског рата, путописи европских путописаца¹⁰², писани на немачком¹⁰³ и енглеском¹⁰⁴ језику сматрали су се

¹⁰¹ Докторска дисертација *Слика страног света у српском путопису XIX века* Александра Костадиновића садржи детаљну анализу жанровски детерминисаних поступака обликовања „слике другог” у српским путописним текстовима од четрдесетих година 19. до краја прве деценије 20. века.

¹⁰² Зборник радова *Београд у делима европских путописаца* (Београд, 2003), представља значајан помак у потенцијално великом подухвату научних истраживања, тумачења и прегледног објављивања дела европске путописне литературе о Београду, који је, нажалост, остао на иницијалном потезу из 2003. године.

¹⁰³ Навешћемо само неке од немачких (аустро-угарских) путописаца Београда. Јакоб фон Бедек/*Jakob von Betzek* је кроз Београд прошао 1564. и 1565. године, док су његове путописне белешке о Београду објављене 1979. О свом боравку у Београду 1573. године записе оставља један од најпознатијих европских путописаца 16. века, Штефан Герлах/*Stefan Gerlach* (белешке су објављене 1674. године), затим Рајнохлд Лубенау/*Reinhold Lubenau* који је Београд посетио 1587. године, док је његов путопис са путничким белешкама о Београду објављен 1915. године. Међу страним путописцима Београда 17. века издавајемо Јохана Јакоба Амана/*Johann Jakob Ammann* (1618), Максимилијана Брандштетера/*Maximilian Brandstetter* и Заломона Швајгера/*Salomon Schweigger* који су Београд посетили прве деценије 17. века године и о томе оставили путописне записе, затим Конрада Јакоба Хилдербранта/*Conrad Jacob Hiltbrandt* чије белешке потичу из 1658. године. У 19. веку Београду путописне записе посвећују Аманд фон Швајгер-Лерхенфелд/*Amand von Schweiger-Lerchenfeld* (1876), аутор бројних књига о југоисточној Европи и Франц Шерер/*Franz Scherer* (1882). Међу немачким путописима о Београду насталим током 19. века посебно се издавају путописи Ота Дубислава Пирха/*Otto Dubislav von Pirch Reise in Serbien im Sptherbst 1829* (1839) и Феликса Каница/*Felix Kanitz* чија ће путописна литература о Београду обележити другу половину 19. и прве деценије 20. века. Реч је о путописима: *Serbien. Historisch-ethnographische Reisetudien aus den Jahren 1859–1868* (Leipzig, 1868) и *Das Königreich Serbien und das Serbenvolk von der Römerzeit bis zur Gegenwart* (Leipzig, 1904). За детаљанији преглед путописних записа и путописа посвећених Београду на немачком језику погледати студију Ђорђа Костића „Тврђава, подграђе, град: немачки поглед на Београд”. (Костић 2003: 17–30)

цењеним и веродостојним изворима о београдској политичкој, историјској и културној прошлости. Ова путописна грађа садржи податке о стратешком и специфичном геополитичком положају Београда, бројним разарањима и подизањима готово из темеља, о изгледу градских насеља, различитим визијама, тенденцијама, интересима и догађајима повезаним са историјским трајањем Београда. О некадашњим свакодневним, из савремене перспективе понекад необичним животним навикама разноликих становника Београда, путописна литература пружа релевантна сведочанства каква нису забележена у историографским документима: „Обликовани као итинерери, са педантно пописаним раздаљинама између важнијих места, па тако чак сувопарни и по мало досадни, или као обимне књиге, које су својим стилем и мноштвом информација будиле жељу код читалаца да се и сами упуте на неко од путешествија, путописи су увек били драгоценост штиво европске читалачке публике.” (Костић 2003: 17)

У случају Београда, његов путописни профил је кроз историју претежно одређивала перспектива путника странца¹⁰⁵, било да је реч о путопису схваћеном у

¹⁰⁴ Током друге половине 19. и на самом почетку 20. века Београд је посетило више британских путника који су о свом боравку оставили путописне записе. Међу њима су Едмунд Спенсер/Edmund Spencer чији опис Београда у *Путовањима по европској Турској* из 1851. године има књижевне елементе, затим Варингтон Смит/Warington W. Smyth, Маунтстјуарт Е. Грант Даф/Mountstuart E. Grant Duff, Џорџина Мјур Мекензи/Georgine Muir Mackenzie, Аделина Паулина Ирби/Adeline Pauline Irby, свештеник Вилијам Дентон/William Denton који о Београду опширно и са књижевним вредностима пише у књизи *Србија и Срби* (1862). Међу њима је и Херберт Вивијан/Herbert Vivian у путопису *Србија, рај сиромашног човека* (1897) чије је обимно поглавље о Београду са импресионистичким елементима насловљено „Дивни Београд” и др. Београд опширније описује и Мери Е. Дарам/Mary Edith Durham у белешкама са својих путовања *Кроз српске земље (1900–1903)*. За детаљније увиде у слику Београда у делима британских путописаца погледати студију Љубодрага Ристића „Британски путописци о Београду у другој половини XIX века”. (Ристић 2003: 221–236)

¹⁰⁵ Међу страним путописцима који су писали о Београду има аутора са различитих подручја. Једну од првих путописних оперсација о Београду из периода Првог српског устанка дао је Димитрије Николајевић Бантиш-Каменски у *Писму једног Руса о Србији 1808. године*, док на читав низ путописних записа о Београду у делима холандских аутора упућује Јелица Новаковић Лопушина у студији „Београд у путописима холандских дипломата”. (в. Новаковић Лопушина 2003) Други тематски блок књиге *Србија – српски народ, српска земља, српска духовност у делима страних аутора* (IV поглавље) готово је цео посвећен Београду као инспирацији и великој теми развијеној у делима страних аутора различитог националног порекла и професионалних опредељења. Књига садржи избор прозе, поезије, записа, писама, кратких репортажа о значајним догађајима и људима београдске и српске историје, писаних са елементима етнографских, географских, филозофских, историографских и теолошких студија. Осим преузетих одељака из капиталних Пирхових и Каницових путописа, овај избор текстова садржи и одабране делове путничких белешки о Београду из *Инвентара турске историје* (1631) Мишела Бодијеа/Michel Baudier, затим једно *Писмо* Леди Мери Вортли Монтегју/Lady Mary Wortley Montagu из 1717. године са детаљним запажањима о *српским, турским и грчким* женама тадашњег Београда. У избор је ушао и осврт на актуелност култа Светог

строгом жанровском смислу, о белешкама путописног типа заступљеним у различитим жанровима или о уже протумаченом уметничком (путо)писању Београда у књижевним текстовима. Отуда се несумњиво распознаје значај концепта путописања, те релевантност интересовања за фигуру путника (странаца) и путопис као (под)жанр у контексту наше истраживачке теме. Са информативног становишта, значај путописних текстова о Београду страних аутора огледа се у томе што они у доброј мери могу надокнадити недостатак домаћих извора о појединим епохама развоја српске културе и њеном главном центру – Београду. Када је реч о фигури путника, његове су особине, професионални задаци¹⁰⁶, ужа интересовања, дар запажања и приповедања у великој мери утицали на коначну форму свих путописних бележака о Београду кроз историју. Они, такође, одговарају дошљачким темама и искуству странствовања који су од деветнаестог века па све до данас везани са појављивање Београда у књижевности.

Белешке о Београду путописног типа у средњем веку углавном су биле део већих целина, хроника странаца (најчешће ходочасника), а оне се местимично појављују и у српским средњовековним хагиографијама. Мада наведене белешке са путовања нису обликоване као путописи у жанровском смислу, оне свакако садрже путописне елементе и доприносе обухватнијој рецепцији ширег историјског и поетичког „београдског контекста”.

Према мишљењу Јованке Калић, општи поглед на старију путописну грађу (до 15. века) открива два различита периода „историје путописа” о Београду из овог периода:

Саве у тексту *Спаљивање моштију Св. Саве* (1988) Димитрија Оболенског, путописни есеј *Дунавска ружа* чешког писца Јана Неруде који је настао након његове посете Београду 1870. године, а као запис објављен у књизи *Писма/Слике из туђине* (1872) итд. Осмо поглавље насловљено „Путописи: кроз српску земљу и време. Посвете” садржи, како сам наслов сугерише, путописе, али и посвете српским уметницима које приређивачи тумаче као неку врсту „путописа душе и духа” будући да је реч о „специфичном сусрету са лицима и пределима” (в. Дамјановић, Томић и Ћосић 2000: 6). Међу њима су путнички записи о Београду у *Белешкама о Србији* из 1833. године Алфонса де Ламартина/Alphonse de Lamartine, сведочанство познатог грчког писца Илијаса Венезиса/Ηλίας Βενέζης о сусрету са Андрићем у Београду у запису „У башти старог дворца”, путничка белешка француског писца и публицисте Патрика Бесона/Patrick Besson „Београд, Панчево” из 1990. године, све до бележака канадског генерала-мајора и писца Луја Мекензија/Lewis Mackenzie насталим током његове посете Београду, а касније објављених у књизи *Миротворац* (1993). Последња целина књиге „Бомбе на Србију” садржи записе о НАТО бомбардовању Београда и Србије, чији су аутори књижевница Силвија Монрос Стојаковић (са изабраним сегментом из циклуса посвећеног бомбардовању Београда), француски историчар уметности Жан Клер/Jean Clair, шпански песник Антонио Порпета/Antonio Porpetta, чешки песник Данијел Строж и др.

¹⁰⁶ Међу ауторима путописцима има ходочасника, проповедника, политичара, војника, авантуриста, заробљеника, лекара, историчара, географа, археолога, књижевника, туриста итд.

први чине текстови настали током ходочасничких путовања у средњем веку, када се наводио географски положај¹⁰⁷ посећених градова, или су они само помињани у вези са неким значајним догађајем, без посебних детаља. (Калић 2003: 11) Развој новог модела европских путописа о Београду у 15. веку био је условљен измењеним историјским околностима у којима је Београд постао стратешки простор турске империје, те стога виђен и као потенцијална опасност од њеног ширења Европом и Балканом. У таквом историјском контексту, Београд се у путописној литератури од успутне станице путника пролазника развио у град који, често по задатку, треба осматрити или описати, из превасходно политичких и војно-стратешких потреба. Прелаз са перспективизације Београда као тврђаве на његово тумачење као насеља, а потом и града, већ се тада могао уочити у појединачним текстовима.¹⁰⁸

Од османског освајања 1521. до Бечког рата из 1683. године, Београд је с обзиром на геополитичку улогу у турском освајању европских територија¹⁰⁹, у путописним записима виђен пре свега кроз форму тврђаве¹¹⁰, рова, бедема или куле¹¹¹, па је стога

¹⁰⁷ Како наглашава Јованка Калић, развијени облик тог типа путописа налазимо у два текста: први текст са поменом Београда *De Ludovici VII Francorum regia Profectione in Orientem*, саставио је бенедиктански монах и историчар Одо из Деја (1110–1162) током Другог крсташког рата, док наредени, знатно обимнији текст путописца Псеудо-Ансберта из времена Трећег крсташког рата, потиче из 1189. године. (Калић 2003) Захваљујући поменутих записима, Београд (тада *Viminacium*) у скромним потезима постаје део праксе мапирања на широј, светској геокултурној и геополитичкој сцени, те као такви, они представљају важну етапу у почетним корацима интернационалног ширења знања о Србији и Београду.

¹⁰⁸ Према Ј. Калић, у том погледу је важно напоменути да је у Ансбертовом тексту Београд већ 1189. године према латинској терминологији био виђен као „*civitas*” (градско насеље), а не само као утврђење или врста одбрамбеног објекта попут *каштела* (лат. *castellum*), што представља важан податак у историјском виђењу основне намене града у перцепцији странаца. Ј. Калић такође упућује и на утемељење специфичне традиције иностраног именовања Београда у Ансбертовом тексту. Назив му је, наиме, преведен на немачки језик – *Uizzinburch*, односно *Weissenburg* (Бели град), а та пракса превођења имена Београда биће настављена и надаље, у свим европским језицима: *Alba Graeca*, *Castelbiancho*, *Nándoralba*, *Nándorfejérvár* итд. (Калић 2003: 12)

¹⁰⁹ На пример, Београд је у *Инвентару турске историје* (1631) француског историчара Мишела Бодијеа, описан као „кључ Угарске краљевине” (Бодије 1631: 151).

¹¹⁰ На претежну заступљеност форме „утврђења” сугерише и наслов студије Ђорђа Костића: „Тврђава, подграђе, град: немачки поглед на Београд”.

¹¹¹ Ј. Калић наводи да „први значајнији текст те млађе групе путописа представља дело *Путовање преко мора*” француског племића Бертрандона де ла Брокијера/Bertrandon de la Broquière, који је од 1432–1433. године у Турској обављао мисију за бургундског војводу Филипа Доброг. Путописна сведочанства о Београду из овог периода оставља и Ђовани Таљакоцо/Iohannes de la Tagliacotio (у тексту *Relatio de victoria Belgradensi*), који је у граду боравио током јула 1456. године. (Калић 2003: 14) Истој групи путописних бележака које су град превасходно описивале као утврђење, припадају и записи Антона Вранчића из 1553. године, Марка Антонија Пигафета/Marco Antonio Pigafetta из 1568. и Давида Унгнада/David Ungnad von

највећа пажња при описима града у белешкама из овог периода била посвећена самом утврђењу¹¹², војној организацији његових насеља, подграђа и економској слици града. Управо у описима економске слике града, забележеним већ у путописима насталим током 16. века, Београд почиње да показује карактеристике оријенталне вароши, трговачког центра и мултикултуралне средине¹¹³, у којој су, саопштене кроз визуру многих европских путника, доминирали неуредност и прљавштина¹¹⁴.

Како истиче Ђорђе Костић, након краткотрајне промене власти у Београду 1688. године, те аустроугарског освајања града 1717. године, у другој половини 18. и у првим деценијама 19. века град најчешће „посећују, обилазе и описују” путници војничког позива. (Костић 2003: 23) Долазак пруског официра Ота Дубислава фон Пирха у Србију 1829. и објављивање његове капиталне књиге путописа *Путовање по Србији у години 1829.* (1830) на немачком језику, истраживачи доследно означавају као прекретницу у путописном приказивању Београда (в. Костић 2003: 24). Са Пирхом, чије је путописне извештаје у књижевном обликовању Београда често користила и Светлана Велмар-Јанковић, путописање града почиње да поприма сасвим другачије, видно уметничке и импресионистичке развојне токове. Велико дотадашње интересовање путописаца за Калемегдан након Пирхове књиге одлази у други план, док се много више пажње у путописним белешкама посвећује импресијама о детаљима свакодневног живота и првим знацима преображаја Београда у културну престоницу по угледу на развијене, модерне европске градове. Неколико каснијих немачких путописаца се надовезује на поменуто

Sonnegg из 1572. О свима њима писао је Петар Матковић у *Путовањима по Балканском полуотоку XVI века* (в. Матковић 1884: 18–19; 1890: 133–134; 1882: 215).

¹¹² Један од најдетаљнијих описа београдске тврђаве из 1660. године налазимо у *Путопису* чувеног османског путописца Евлије Челебије/Evliya Çelebi.

¹¹³ У прилог томе наводимо неколико запажања о Београду Рајнхолда Лубенауа, забележених 1587. године: „То је веома стар град, изграђен веома лепо [...] Сада има већином ниске куће, улице су блатњаве, али, иначе, дугачке и велике. У средини града налази се велики каравансарај, унутра у средини, лепа чесма; доле унаоколо је пуно сводова где трговци држе своју робу, а горе су њихове собе и одаје, јер је овде једно велико складиште, пошто се обе велике реке, Сава и Дунав, састају поред града [...] У њему станују Турци, Јевреји, Грци, Дубровчани, Далматинци, Хрвати, Италијани и свакојаке нације. [...] Земља је пуна птица и дивљачи: [...] као што се у брдима налази велико богатство у злату, сребру, бакру [...] Има обиље разноврсног слатког воћа [...] од каквог се у читавој Италији не налази боље.” (Лубенау 1587: 341–342)

¹¹⁴ Како су то забележили Заломон Швајгер/Salomon Schweigger 1608. године, Конрад Шуц/Conrad Schutz у свом *Дневнику* (1756), Јоан Раје/Joan Raye и Вилем Дедел/Willem Dedel 1765. године, али и касније, Јоаким Вујић, Ото Дубислав Пирх, Вилхелм Рихтер, Вилијам Дентон и многи други београдски посетиоци у 19. веку.

слику, попут Вилхелма Рихтера/Wilhelm Richter (*Прилике у Србији под Кнезом Милошем до његове абдикације 1839. године* из 1840. године), Данијела фон Келна/Daniel von Cölln и Вилхелма Рунгеа/Wilhelm Runge.

У путописима насталим почетком 19. века, Београд фреквентније почиње да се приказује као атракција¹¹⁵ за туристичке посете, а сходно томе у самом граду у исто време почињу да се организују излетне шетње и возње (Топчидером, од Топчидера до Авале итд.). Ако узмемо у обзир све наведене аспекте путопис(а)ња Београда, није нимало чудно што је у путописној, као и у књижевној грађи о њему насталој током 19. и у првим деценијама 20. века, најраспрострањенија слика лиминалног, умногоне противречног Београда, који на постојаним културним тековинама оријенталне вароши, покушава да се убрзано преобрази у модерни, европски град.¹¹⁶ Стога се и у путописима о Београду страних и ретких српских аутора из овог периода неретко говори о идеализованим стремљењима града, његових у иностранству школованих градитеља и великим, нереалним амбицијама београдских становника.

Немачки путописац који ће након Пирха, током друге половине 19. и прве деценије 20. века својим делом најзначајније обележити вишевековну традицију путописања Београда, јесте угарски археолог, путописац и краљевски саветник Феликс Каниц.¹¹⁷ Посебну драгоценост Каницових путописа представља то што се њихова слика Београда развијала у временском распону од готово половине века¹¹⁸, од краја шесте деценије 19. до првих година 20. века, тј. од Каницовог доласка у град, првог издања његове књиге

¹¹⁵ Као такав, Београд се немачкој читалачкој публици срдечно представља у тексту политичара и писца Карла Брауна-Визбадена *Једно турско путовање* из 1876. године.

¹¹⁶ Франц Шерер у *Сликама из српског народног и породичног живота* (1867) писаним са елементима путописа, мемоара, етнографске студије и књижевног текста, на основу путовања по српским селима с фасцинацијом Србију најпре описује као егзотичну земљу, све док не дође у Београд и не примети да у њему постепено нестаје све оно шта га је мотивисало за пут у Србију.

¹¹⁷ Каницове путописне импресије и сведочанства о Београду Светлана Велмар-Јанковић често цитира и парафразира када гради књижевну слику о Београду из 19. века, али и у својим есејистичким освртима на историјски лик Београда у *Записима са дунавског песка*.

¹¹⁸ У различитим временским „епизодама” Београд је пре Каница на сличан начин у својим путописима приказао Ендру Арчибалд Пејтон/Andrew Archibald Paton, који је у Србији и Београду боравио три пута: први пут 1839. године, затим 1843. у својству дужности британског генералног конзула, и 1844. када је провео више месеци у граду и путовао по другим деловима Србије. Међу најпознатијим Пејтоновим књигама са путничким белешкама о српским крајевима јесу *Србија, најмлађи члан европске породице* и *Висија и острва Јадрана*. За детаљније увиде у Пејтонове записе о Београду, видети студију Бранка Момчиловића, „Београд у путопису Ендруа Арчибалда Пејтона” (Момчиловић 2003).

Србија. Земља и становништво (1869), све до другог издања из 1904. године. Током својих боравака у Београду у више наврата, Каниц је могао да буде очевидац његових многих преображаја, па је стога и путопис(а)на слика града заснована на израженим контрастима тренутног стања и скривеним, али пажљивом посматрачу лако видљивим, остацима оријенталне културе. Писани са елементима хронике, али и са књижевним аспектима, путописи Феликса Каница садрже, такође, бројне илустрације и цртеже који додатно доприносе квалитету његових записа о Београду.

У наредних неколико година, а убрзо након објављивања другог издања Каницове књиге о Србији, Београд се у страним путописима приказује као центар политичких и ратних догађаја, аналогно поновљеном интересовању за његов значај у геополитичким и војно-стратешким активностима југоисточне Европе.

Из дијахронијских увида у путописну грађу о Београду од почетка 16. до 20. века, може се пратити прелаз са представе о граду-тврђави, преко оријенталне вароши, до модерне европске престонице у зачетку, или, на тематском плану, кретање од интересовања за кључне тачке које се односе на геополитички положај града, па све до детаља о свакодневном животу његових становника, архитектури и општем мултикултуралном изгледу Београда. Може се, такође, запазати да је интерес путника који су боравили у граду и о томе оставили путописне трагове, зависно од бројних индивидуалних и контекстуалних разлога био усмераван у различитим правцима, али, како запажа Бојана Миљковић Катић, тек успут на неизграђене, запуштене, модификоване, периферне и занемарене градске просторе. (в. Миљковић Катић 2003) Иако су маргинални градски простори остајали изван видокруга бројних путника странаца¹¹⁹, српска књижевност је од 19. века до савремених дана (уз повремено „друштво” одређених медија и научних дисциплина), остала релевантно и плодно поље за сакупљање и приказивање многих проблематичних, прећутаних или превиђених градских слика и прилика.

Пре него што у наредном поглављу изложимо кратак преглед путописања Београда у делима српских аутора, осврнућемо се још на путопис Лене Јовичић¹²⁰ *Странице из*

¹¹⁹ У контексту поменуте теме, иновантиван је текст Бојане Миљковић Катић „Путописци о неизграђеним површинама Београда у првој половини XIX века” (в. Миљковић Катић 2003).

¹²⁰ Готова непозната у српској књижевности, Лена Јовичић је била ћерка српског дипломате и писца Александра Јовичића. Иако је највећи део живота провела у Енглеској, често је путовала у родну земљу свог

којекуда по Србији (Pages from here and there in Serbia) с почетка 20. века. У њему су изражене контрастиране слике Београда као града који успева да ухвати какав-такав корак са европским стандардима, и, са друге стране, спорне модернизације Босне са преовлађујућом мизогинијом, Црне Горе са развијеном хајдучијом и разбојништвом, те јужне Србије, са заосталом оријенталном животном културом. Без обзира на описане недоследности и полутанске црте српског амбијента, у путописним белешкама Лене Јовичић ипак се повремено пробија и пријатан романтичарски доживљај представљених простора српске државе, са истакнутим мистичним моментима и придодатим оријентално-егзотичним нотама, које у то време већ увелико почињу да недостају њеном модерном центру – Београду.

3. 2. Београд у делима српских путописаца

Ако основу једне „путничке традиције чине доживљај простора, преласци граница, суочавања са другима, сусрети с туђим световима” (Деретић 1995: 29) али са свешћу о колективној историјској традицији, о властитом националном пореклу, прожетом индивидуалним искуствима и личним доживљајима, њен развој у српској литератури отпочиње са Доситејем Обрадовићем, „највећим путником међу свим нашим писцима путницима” (Деретић 1995: 19). Како Ј. Деретић примећује, Доситејева путовања и путничке белешке нису само *догађаји у историји српске књижевности*, већ и у *историји српске културе*, јер управо од „тих путовања почињу најважнији периоди у њеној историји” (Деретић 1995: 25) просветитељски усмерени, образовни, мисионарски, са јасним програмом стицања нових сазнања и њихове примене у српској средини. Тиме се већ у самим почецима српске традиције путописања, са делом Доситеја Обрадовића као

оца и утиске са тих путовања записивала у бројним књигама о различитим крајевима Југославије. Ауторка је географских приручника, бедекера, итинерера, уџбеника за децу и студија о архитектури манастира у Србији. Њено најзначајније дело представља управо поменути путопис *Странице из којекуда по Србији* објављено 1926. године. Наведени превод назива путописа Лене Јовичић појављује се најпре у књизи *Балкански мит* Дејвида Нориса. Колико нам је познато, путопис до данас није преведен на српски језик. Маја Бранковић је овом путопису Лене Јовичић посветила прегледну, имаголошки утемељену студију у којој се, између осталог, појављује и осврт на ауторкино путописно и есејистичко уобличавање Београда. (в. Бранковић 2006)

значајна издвојила перспектива реверзибилног искуства¹²¹, из које је, између осталог, моделован путописни лик Београда у *српској путописној култури* (Гвозден 2011), било да се описима града писци враћају његовом прошлом стању, или да га изнова пореде са другим срединама и градовима.

Описи путовања и путнички утисци у текстовима из средњовековног периода били су строго прилагођени реторици средњовековних жанрова. У хагиографијама се топос путовања најчешће односио на ходочашћа, пут одласка у манастир и замонашења, или путовање ради преноса моштију, док се у симболичкој равни овај топос повезивао са „кретањем” душе ка царству небеском.

У српским путописима 19. века казивање о Београду било је „зачињено” примесима политичког дискурса и експлицитним идеолошким становиштима, што се уклапа у тадашњу замисао о друштвено-политичком ангажману литературе. Пропадање Османског царства, појединачни политички, национални, и трговачки интереси, словенофилство, међународни односи са Аустроугарском и Русијом, Великом Британијом, Француском, Пруском и Италијом теме су које ће интерпретирати српски писци у својим путничким белешкама када говоре о Београду. *Путешествије по Србији* (1828) Јоакима Вујића представља први српски путопис са белешкама о Београду, а њему се у наредним деценијама придружује још читав низ путописних остварења са Београдом као топосом. Међу њима су Сретен Л. Поповић са *Путовањем по Новој Србији* (објављеним у наставцима између 1878. и 1880. године), Јован Миодраговић и *Пут од Београда до Лајпцига* (1881), *Кроз славенске земље* (1890) Саве Бјелановића¹²², *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским певачким друштвом* Спира Калика (1894), *Са Авале на Босфор: путне белешке са похода Београдског певачког друштва у априлу 1895. год.* Драгомира Брзака (1897), као и популарни записи о свакодневном животу у Београду које су објављивали Лазар Арсенијевић-Баталака, Димитрије Маринковић и други. Мемоари *Расходије из прошлог живота* (1853) Јакова Игњатовића садрже информације о атмосфери, политичким и културним приликама, затим портрете знаменитих личности из Београда (песника Ђорђа Марковића Кодера, доктора Јована Стејића, Атанасија Николића, Бранка Радичевића, Јована Ђорђевића и др.) које је сретао током свог првог

¹²¹ Доситеј се, наиме, са новим искуством, враћа у устаничку Србију, и у устанички Београд.

¹²² О утицају словенофилских идеја на слику Београда у путопису Саве Бјелановића писали смо у раду „Средине и људи у путопису *Кроз славенске земље*” Саве Бјелановића (в. Милић 2021).

боравка у граду (1849). У Београду је, такође, у личности правника Радовановића, Ј. Игњатовић пронашао и почетну инспирацију за лик Шамике Кирића. (в. Максимовић 2014: 95–96) Игњатовићеви утисци о преображајима града стечени током другог боравка у њему (1885), представљени су у књизи *Мисли о српском народу*.

Путопис *Кроз славенске земље* (1890) Саве Бјелановића издвајамо као једини српски реалистички путопис у коме се о Београду опширно говори. Због панславистичких идеја, имаголошких представа прилагођених национално-идентификационим потребама друштвеноисторијских прилика током деветнаестог века, Бјелановићев текст представља врсни пример хибридности путописне грађе и њене растрзаности између документарног, идеолошког и уметничког аспекта. Током читања овог Бјелановићевог путописа могуће је пратити како се Београд постепено развија у процесу укрштања хетеротопија, формирајући се на релацији путопишчевих присећања о ономе што је о граду прочитао и свему што је у њему доживео током свог боравка. Бјелановић у путопису похвално говори о Миши Анастасијевићу који је тешко стечено богатство даровао културном развоју српске земље, истичући, како то чини и Светлана Велмар-Јанковић у својој уметничкој прози, значај сличних подвига и њиховог памћења. У истом контексту обоје аутора такође помињу Чупићеву и Коларчеву задужбину. Иако не поседују уметничку вредност својствену модернијим путописима, Бјелановићеви извештаји о Београду обилују сазнањима о заборављеним борбама једне не тако давне историје, и не тако далеке београдске слике, чија идентитетска тензија савременог читаоца наводи да се запита пред привидним спокојем садашњег стања града. Такав ефекат некадашње путописне грађе показује да се из суочавања са мегданима прошлости, на којима су утемељивачи српске културе, њене књижевне и путописне традиције освајали (уметничку) слободу за модерније уметничке исказе двадесетог века, ипак може штошта научити – о истрајности града и његовог човека, и о њиховом заједничком трајању.

У даљим структурирањима књижевног Београда у епоси реализма, град постаје перманентни носилац критичке перспективе, с тим што се у путописању критичка фигурација Београда дешавала у знатно ширем, интеркултуралном контексту у коме је представа о њему обликована кроз мрежу односа са другим европским градовима.¹²³

¹²³ Једна важна семантичка линија хронотопа Београда у *Бездну* Светлане Велмар-Јанковић обликована је управо кроз наведене релације са другим градовима.

Остали прозни жанрови, за разлику од путописа, у периоду реализма нису тако предано и експлицитно покретали питање позиционирања Београда у шири, интернационални културни контекст, јер су били окупирани представљањима искривљених манифестација преузетих европских модернизацијских модела на српском националном простору.

Осим у путописима, доживљаје, теме и искуства са путовања у српској литератури писаној током осамнаестог, деветностог и двадесетог века налазимо и у другим жанровским формама, најпре у бројним аутобиографијама и мемоарима са путописним елементима. Путописне аспекте садржи друга целина Доситејеве аутобиографије *Живот и прикљученија*, као и потоње аутобиографије Герасима Зелића, Јоакима Вујића, Нићифора Нинковића, Проте Матеје Ненадовића, све до Љубомира Ненадовића са чијим делом путопис постаје засебан жанр, у форми путничких писама. Дневнички аспекти у прози Јелене Димитријевић и аутобиографији Милице Јаковљевић Мирјам садрже добрим својим делом аутобиографско-мемоарске конвенције, писане са елементима путничке репортаже и књижевне фикције. Поезија или „поетска проза” попут *Суматре*, *Стражилова*, *Романа о Лондону*, *Дневника о Чарнојевићу*, *Код Хиперборејаца* или *Сеоба* Милоша Црњанског, где су метафора и сам феномен путовања једни од најзначајнијих уметничких образаца, такође укључују путописне конвенције, као и роман *Дан шести* Растка Петровића (поред путописа *Африка* и *Људи говоре*).

У књизи *Српска путописна култура 1914–1940* Владимира Гвоздена, до сада најобимнијем студиозном прегледу српских путописа насталих између 1914. и 1940. године, односно између појаве *Писама из Норвешке* Исидоре Секулић и другог, проширеног издања *Градова и химера* Јована Дучића (како и аутор наводи), када је путописни жанр у европским књижевностима (па и у српској) остварио естетску револуцију и највише уметничке домете, изостају путописи о Београду. Као узрок томе видимо најмање два разлога: први помиње и сам аутор монографије, а он се односи на чињеницу да би анализа националне путописне грађе о Србији из овог периода захтевала сасвим другачији методолошки приступ. Други се разлог, који В. Гвозден не наводи, односи на знатно мањи број домаћих путописа посвећених српским градовима и просторима, упркос обимној путописној грађи која настаје у ово време¹²⁴. Неколико је

¹²⁴ Како редом наводи Владимир Гвозден, путописе тада пишу: Исидора Секулић, Јелена Димитријевић, Јулка Хлапец Ђорђевић, Марко Цар, Јован Дучић, Станислав Винавер, Момчило

узрока који су допринели наглој популарности путописних текстова о страним земљама у међуратном периоду: један је ратом стечена свест о пролазности и суочавање са „унутрашњим” померањима услед нарушене стабилности сваке врсте (а оно преживеле позива на путничку активност и отискивање у непознато), на шта у својој студији упућује и В. Гвозден. Међу разлозима су и све бројнији одласци на школовање у иностранство, али и неизбежно упознавање других култура током Великог рата. Наведени фактори су утицали на новонастале промене стабилних човекових визија о сопственом месту у животу и свету, што је условило и другачији однос према простору, па и стварносној подлози за путописну грађу.

Пред међуратним српским путописцима се дакле, у знаку нових промена светских размера, јавио сасвим нови задатак: стицања легитимитета *првокласних путника*, храбрим отискивањем у *непознате просторе* тј. „земље које њихови сународници углавном до тада нису имали прилику да посете, па чак ни да стекну било каква озбиљнија обавештења о њима” (Гвозден 2011: 9). Како исправно запажа В. Гвозден, није нимало случајно што се у српској култури путописни жанр афирмисао у периоду пуне зрелости грађанског сталежа, када се, заједно са њим, „путовање и писање нагло демократизују и током двадесетак година путопис постаје живи жанр у којем је грађанска субјективност у најсрећнијим тренуцима умела да се потврђује, да изражава и да препознаје интелектуалне, културне, литерарне, политичке тежње и противуречности епохе” (Гвозден 2011: 9).

Права експанзија путописне литературе у међуратном периоду прве половине двадесетог века, поклапа се са периодом интензивне популарности метафоре пута и путовања у српској и у светској књижевности, а та се метафора након Другог светског рата у студијама културе појачано „претворила у епистемолошку категорију која је послужила за оповргавање нормативних вредности и хомогенизујућих, есенцијалистичких схватања” (Гвозден 2005: 278; уп. и: Said 1983; Clifford 1992). Бројна културолошка

Настасијевић, Милош Црњански, Раде Драинац, Иво Андрић, Марко Ристић, Живко Милићевић, Станислав Краков, Драгиша Васић, Александар Илић, али и мање познати, заборављени (путо)писци из области књижевних наука: Милош Савковић, Илија М. Петровић, Рашко Димитријевић, или некњижевних професионалних оријентација: лекари Олга Палић и Милутин Велимировић, научници (Михајло Петровић Алас), вајар Сретен Стојановић, архитекта Александар Дероко, просветни радници Станиша Станишић и Момчило Милошевић, занатлија Милорад Рајчевић, грађевинар Хаџи-Ото Голднер, новинар Предраг Милојевић, правница Анка Гођевац, историчар Алексије Јелачић, глумица Деса Дугалић и др. (Гвозден 2011: 9)

истраживања потврђују да се популарност метафоре путовања јавила у периоду када су писци желели да чују и пренесу „зов даљине”, било да се ради о трагању за аутентичним искуством, о метафизичкој жудњи за комплетном, испуњеном егзистенцијом (која значи и ширење у времену-простору, као у „модерној” суматраистичкој чежњи за васељенским ширењем, за повезивањем са свеколиким даљинама и висинама), или о њеном окончању тј. *пресељењу* у други свет. (в. Гвозден 2005; Гвозден 2011; Said 1983; Clifford 1992) Сва наведена логика путовања има заправо дубоке корене у луталачком нагону и обескорењености модерне индивидуе. Ако се не може путовати конкретним просторима, до искуства путовања се у модерној прози, и по сваку цену, долази без физичког померања, па путописна казивања почињу да настају као резултат симбиотичког споја добро промишљеног, емоционалним и афективним доживљајима дубоко прожетог евоцираног искуства, а не са циљем да пренесу основни информативни (географски или историографски) садржај простора какав је био случај са ранијим епохама.

Поменуте околности су допринеле томе да међуратни период буде време изражене афирмације путописног жанра у „српској путописној култури” (Гвозден 2011), па у исто време почиње да се јавља и појачано интересовање за путописе настале у блиској или далекој националној прошлости¹²⁵.

Попут Цветана Тодорова, и В. Гвозден путописни жанр тумачи као тачку сусрета света и наратора, која укључује обострану „отвореност према стварности” али и према особеној реторици тј. жанру (Гвозден 2011: 18–19). У свакој од разноврсних појавних манифестација „природа сусрета” је другачија, а она различитом чини структуру и израз путописа, зависно од услова диктираних културним, друштвено-политичким околностима и књижевним системима. По питању путописања Београда, историјскопоетички поглед на српску путописну културу показује да је у њој најизраженије кретање „од детаљног реалистичког писања праћеног отвореним дидактичким и етичким циљевима, ка више импресионистичком стилу” (Гвозден 2011: 12), са изложеним рефлeksiјама, емоционалним или афективним реакцијама на пејзаже, догађаје и знатно личнијим

¹²⁵ Један од примера подсећања на српске путописе и путописце из 19. века са насловнице *Политикиног* броја из 1925. године, који се потпуно уклапа у тему (само)заборава и путописање луталачке саге модерног човека, наводи В. Гвозден у поменутој студији о српским путописима. Реч је о тексту индикативног назива „Срби луталице по свету. Заборављена путештвија неких наших људи из прошлога века” аутора Илије М. Петровића. (в. Гвозден 2011)

погледом и одговором на град. Са појачаним импресионистичким цртама, српска путописна традиција је у међуратном периоду добила свој вид модернизације. Иако је модернистичка епоха естетски, тематски и топонимски знатно проширила домете српског путописања, у бројним њеним путописним остварењима је, сходно друштвено-историјским околностима и специфичностима, Београд до данашњих дана остао слабо маркирана тачка. Међутим, независно од периодичних појављивања Београда, путопис је у српској култури дуго опстајао као форма „приповедног завођења” која се темељила на различитим идеологијама, информативности, егзотичности и занимљивости, како приказаних средина, тако и на приповедачким умећима ауторског гласа” (Гвозден 2005: 292).

Међу писцима који су се својим путописима у међуратном периоду огласили поводом Београда, издвајамо „књижевне” гласове двојице имењака и, не случајно, обојице добровољаца из Првог светског рата: Станислава Кракова и Станислава Винавера. Путописна шетња Београдом у панорамским „прелетањима” градом Станислава Кракова, описана у текстовима *У сутон над Београдом* и *Над нашим рекама* (1925) јесте тек „један скок преко кровова” (Краков 2020: 25), а сусрет са градом ваздушне путнике „узбуђује до нежности” (2020: 22). У пишчевој аутобиографији *Живот човека на Балкану*¹²⁶ топос Београда је заступљен у приказима судбине српског народа на Балкану, која је дефинисана као „путујућа трагедија”. Жанровски синкретична и интерпретативно изазовна, са елементима аутобиографске, мемоарске и књижевне прозе, историографске и културолошке студије, књига *Живот човека на Балкану* пружа „истинску сазнајну авантуру и умјетничко искуство” (Максимовић 2022: 692), а оно се односи и на њену слику Београда.

Из Винаверових путописних текстова окупљених у избору *Гоч гори: приче и путописи из Југославије* посебно издвајамо такозвани *београдски блок*¹²⁷ сачињен из групе пишчевих својеврсних путописних есеја посвећених Београду. Усклађени са епохом у којој су настајали, али и са особеним сензибилитетом аутора „прича које су изгубиле

¹²⁶ Према доступним подацима, рукопис је настајао највероватније у периоду између 1936. и 1968. године, а 1997. је објављен из рукописне заоставштине. (в. Максимовић 2022)

¹²⁷ У листу *Република* Винавер је годинама имао своју рубрику „Београдско огледало” у којој је, како је то почетком 20. века чинио и Бранислав Нушић, објављивао фељтоне о свакодневном културном и политичком животу Београда.

равнотежу”, и ови текстови о Београду представљају „типично винаверовско жанровско исклизнуће” (Тешић 2015: 485), јер у многима међу њима, осим путописних и есејистичких има и поетских елемената, да их без недоумица можемо читати као „поетске путописе”, како их је критика иначе већ одређивала (в. Тешић 2015: 404). Мада путопис у извесном смислу и „јесте историја, или бар документ на основу ког се може обликовати културноисторијски контекст”, Винаверови путописи су, међутим, неоспорно и „историја његових ходочашћа”, те уметнички вредно сведочанство о људској потреби за путовањем по „различитим слојевима култура и уметности” као „она страст која Винавера ставља у први план модерног српског путописа” (Тешић 2015: 486).

У есеју „Жеља кроз Балканску” Винавер описује отежано пењање уз Балканску улицу, а оно „задржава ход и очи”, али „не лепотом и складом, већ неком нарочитом опоменом на кућевне потребе” (Винавер 2015: 139), док у тексту „По Београду: са плаже” коментарише чулну отупљеност савремених Београђана за лепоте реке Саве, жалећи што „нису дошли на реку да се веселе и да се са водом сроде” (2015: 142). Сава је главна јунакиња и есеја „Поред Саве, ноћу”, као *мирна, покорна* и *мутна река без догађаја*, која „личи на рањенога роба”, сва изрешетана „лађама, чамцима, рефлексом сијалица” што јој се *пењу по грбачи*. Саву Винавер види *без њених љубавника* и икога ко би је истински сагледао, са њоме се у љубави *поиграо* или је можда уметнички осветлио (2015: 145–146). Из есеја „Чика Ђокин парк” посебно издвајамо дескрипцију необичних београдских стаза које су „криве, или беспомоћно праве, друге, без перспектива, с краја на крај” (2015: 148–149). У тексту „Покретна опсерваторија”, путописац београдских улица писаном речју дочарава „лаки, скакутљиви, течни ритам са корзоа, са улица” док собом носи „људе, парове, животе, бриге”, довлачећи *однекуд* Европу и Париз (2015: 160). Тај ритам града за Винавера значи почетак *живе* и *нове* улице, а она није „паланачка” односно сведени друм којим се „лено или жустро креће”, већ добија свој прави „живот, своју мисао, своју снагу, свој израз” (2015: 160) – управо у Београду. Са ритмом улице, „као по артеријама, долази нам из далеког срца Европе, тако понешто што тамо данас узбуђује духове, разведрава, забрињује” (2015: 160). Винавер не заобилази ни ликове пијаница и градску *чутурологију*, а иновативно је што београдско небо представља у конфронтацијама са овим појавама (нека „чудна, необјашњива мржња” постоји између „пијаних и великога плавога свода небескога” примећује Винавер). У завршним запажањима путописног есеја „Покретна

опсерваторија”, град, пијани и путописац, са свима заједничким небом бивају сједињени у једној великој, одређујућој тегоби. У њима се људско, животно и београдско путописање прожимају и сажимају у речима: „Немирни смо ипак, неком ко зна каквом древном језом и слутњом.” (2015: 162)

*

Истражујући путописне белешке о Београду, налазили смо их у текстовима који су жанровски хибридни, гранични, често као делове већих целина, хроника, аутобиографија (хагиографија), мемоара, културолошких, етнографских, историјских и филозофских студија или есеја. Они такође могу да припадају историографској, епистоларној, књижевној или некој другој врсти грађе, а понекад су обогаћени и елементима картографских записа о простору Београда¹²⁸. Без обзира на сву разноликост путописаца и издвојених њихових путописних текстова о Београду, свима им је заједничко доследно вишевековно интересовање за град који не престаје да буде посећиван и описиван, али и неисцрпна инспирација бројним путницима намерницима, успутним пролазницима и књижевницима.

¹²⁸ За више о путописним сведочанствима о Београду сачуваним у „картографским знацима” видети студију Верке Јовановић „Географске карте и планови Београда у путописним делима” (Јовановић 2003).

IV ХРОНОТОП БЕОГРАДА У УМЕТНИЧКОЈ ПРОЗИ СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР- ЈАНКОВИЋ

1. Статус хронотопа (и) Београда у уметничкој прози Светлане Велмар-Јанковић

Знање којем тежи геометрија је знање о вечном.
Платон

Без града је, како запажа Богдан Богдановић, човек био аисторично биће, колико због паралелног настанка *града* и *писма*, толико и због чињенице да је сам град одувек представљао моћно *писмо* и сложену идеографију (Bogdanović 1994: 18, 19). Са настанком града и писма, објашњава Богдановић, утемељио се и нови модел сазнавања стварности какав раније није постојао. Он је човеку омогућио да паралелно са градом сагледа и себе, историјски. Одређења *град-текст*, *приповедани*, *исписани*, *наративни* или *град-палимпсест* која се у новије време често користе у дискурсу хуманистичких наука, настављају да одражавају релационизам града и писма (в. Bogdanović 1994), и заједнички прилазе граду као слојевитој семиотичкој структури.

У књижевности Светлане Велмар-Јанковић Београд се појављује као „сабирајући симбол конкретне структуре живота и људских односа” (Hodrová 2006: 25 према Кочевски). Такво моделовање хронотопа града укључује феноменологију тела и хода, јер су аспекти базичног искуства кретања од кључне важности за његово апстрактно разумевање, доживљавање и формулисање. Пантеистичко схватање хода којим се човек, спојен са земљом, поистовећује са космосом и божанствима, најефектније је предочен транспоновањем антејског мита у лик војда Карађорђа чији корак, пред очима сведока Доситеја Обрадовића, видно урања у земљу, дели њен карактер и сраста са тлом. Специфичном ритмизацијом хода београдских јунака Светлана Велмар-Јанковић разоткрива природу одабраних градских простора и њихову тренутну друштвено-историјску атмосферу. Београдом се путује тродимензионално и дводимензионално, конкретно (улицом, пределом, станом), имагинарно (у ретроспекцијама, антиципацијама и виртуелним наративима) или метафорично (ка смислу, истини и сл.), а све форме путовања одговарају замисли о постојању *друге* (другачије) градске стварности или паралелних светова активираних контактима са београдским микрохронотопима.

Слојевитом моделовању београдске реалности одговара и једна од најважнијих етапа имагинарног путовања градом. Она се одиграва двосмерно, у правцима дијалектике унутрашњег и спољашњег.

Сва мапирања Београда у свести или у ходу ликова, у прози Светлане Велмар-Јанковић одражавају снажну везу са временом. Поред интимне, емоционалне компоненте (и унутрашње, психолошке топографије) темпо хода условаљава *дух града* који хронотоп „некада и тамо” смешта „сада и овде” (Hodrová 2006: 108 према Кочевски), па јунаци могу да осете немире наслаганих времена и виде духове прошлости у садашњој атмосфери. Градом се из неког разлога лута у одређено доба дана: да се избегну људи, гужва или бомбе (у грађанској трилогији), услед навика наслеђених из претходног живота какве су време ручка, шетње итд. (*Дорћол*, *Врачар*, *Востаније*), емоционалних и афективних потреба ликова. Савремена београдска саобраћајна врева по правилу је, притом, негативно окарактерисна као *бука* која одузима дар запажања и онемогућава концентрисање на истинско биће града.

Непрекидни и непојмљиво дугачки београдски путеви симболизују потрагу која се „никад не завршава неким конкретним или ишчекиваним исходом” (Кочевски 2014: 135), јер јунаци по правилу не стижу до траженог одговора и жељеног сазнања, а они се у *Дорћолу*, *Врачару* и *Востанију* аутоматски оповргавају и осмишљеном репетитивном луталачком судбином сени у посмртном животу. Иако су сви трагични ликови Светлане Велмар-Јанковић бездомни барем једним делом свога бића, луталаштво као егзистенцијалну тему ауторка најдетаљније развија у устаничкој трилогији чији јунаци нису задовољили потребу својих путовања, па оно наставља да траје у недоглед. Просторним језиком речено, супротно лоцирање почетне и крајње тачке путовања у *Дорћолу*, *Врачару* и *Востанију* нема уобичајено значење мотива приспећа које је увек везано за једно, крајње место. У њима су све београдске тачке једнаке почетној јер се до оне праве, циљане не долази, нити може доћи. Овакав ауторски приступ хронотопу пута видно рефлектује Хегелово схватање његове метафорике кроз интерпретацију фаустовског путовања, а кореспондира такође са Хајдегеровим разумевањем стања беспућа и мишљења као пута.

Сам феномен приче је у уметничкој прози Светлане Велмар-Јанковић важан јер приповедање омогућава евокацију која је начин „кондензовања смисла” (Pantić 2015: 6).

За књижевност Светлане Велмар-Јанковић, како запажа Михајло Пантић, важнија од осталих јесте она „прастара, класична идеја о историји као поучном супстрату искуства, а искуство је преносиво и вредно приче” (Pantić 2015: 12). Поверење у преносиво искуство одговара, наравно, осмишљеној поруци о неговању и оживљавању поетичке и историјске традиције, која је сасвим сигурно потврђена књижевношћу Светлане Велмар-Јанковић, јер укрштаји традиционалног и модерног прозног исказа чине поетичку основу свих ауторкиних романа и прича. Иако испрекидана, узурпирана, прича тече, донекле хронолошки, као прави одраз Андрићеве вере „у изворну снагу приче, проточност и интригантност фабулирања” (Pantić 2015: 10).

Прича Светлане Велмар-Јанковић, попут наше приче о Београду која следи, није претенциозно настајала у изгарајућој жељи да пружи одговор на питање *ко* или *зашто* *покреће земаљске просторе*. Крајњи циљ анализе хронотопа Београда у уметничкој прози С. Велмар-Јанковић уједно је и њено исходиште: жеља за ослобађањем од баријера које нас вековима наводе да простор видимо као људско оруђе. Проналажењем погубних правилности у различитим временским периодима и сферама људских деловања, са свешћу о *величини* (значају) простора, остварићемо, надамо се, још једну у низу стваралачких мисија, у најсветлијем њиховом издању.

2. Лиминалан Београд између страшног и лепог: језовито као књижевна стратегија

*Никога нема да јакима опрости
Што сиђоше у тамни вилајет...*
Бранко Миљковић, *Тамни вилајет*

У поређењу са природним и друштвеним наукама, које о фантастичним аспектима стварности не говоре или их, поменуте, евентуално оправдавају реалним семантичким оквирима, књижевност вековима опстаје као „најобухватнији архив” наизглед невероватног, али и најбоља „база за тестирање хипотеза о универзалности и варијабилности људских реакција на (не)реално”. (Jackson 1981: 1) Без обзира на различито опхођење према *фантастичном* у уметности, природним и друштвеним наукама, оно људску перцепцију интригира довољно дуго да можемо оправдано говорити

о стању фасцинираности. Управо „фасцинацију”¹²⁹ помиње и британски теоретичар Марк Фишер у књизи *Чудно и језиво* (*The Weird and the Eerie*, 2016) када жели да одреди вишевековни људски однос према „извањском [...] присутним с оне стране стандардне перцепције, когниције и искуства” (Fisher 2016: 10). Слично искуственим нараторима (М. Карачола, Ш. Ламберт и др.) Фишер напомиње да необично није нужно страховито или ужасавајуће, те како је саме категорије чудног и језивог погрешно сматрати застрашујућим, упркос томе што могу да укључују одређену бојазан и стрепњу (Fisher 2016: 9). Изложен став Фишер потврђује добрим запажањем према коме достигнуто стање спокоја такође може имати значење језовитог, пошто, између осталог, подразумева „одвајање од ургентности свакодневнице, приступ просторима изван свакодневне реалности и бег од граница које сматрамо стварношћу” (Fisher 2016: 14). У Фишеровој теорији, афекат је основни медијум за искорак из конвенција свакодневнице, па кроз релације са искуством страха и естетским учинком, *чудно и језиво* Фишер дефинише као две посебне врсте афективних реакција на оно што сматрамо „нереалним”. Док се чудно односи на искуство „збуњености и несклада при сусрету с новим” (Bradić 2019: 190), код језивог је експлицитнија повезаност са „питањем деловања” (2019: 191). Уведеном дистинкцијом Фишер заправо градацијски разликује искуства „нереалног” у коме чудно, наиме, не прожима тело и осећања попут језовитог, јер се само у случају другог, оно одсутно, невидљиво, непојмљиво препознаје и снажно осећа као присутно.

Поред очигледног утицаја Глишићеве реалистичке фантастике, у „књижевној атмосферици” Светлане Велмар-Јанковић уочавамо поетичке нити Пере Тодоровића, Илије Вукићевића и Милете Јакшића¹³⁰ које, у епоси називаној „реалистичком”,

¹²⁹ Феномен „фасцинације” је одговарајући концепт јер се њиме обухватају обе афективне реакције о којима говори Фишер, а уз то наглашава и „реакциони” потенцијал самог језовитог, како у стварносним, тако и у поетичким оквирима. Етимолошки посматрано, корен речи (лат. *fascinum*) значи „чаролија”, на основу чега се стање фасцинираности одређује формулацијама: „бити под утицајем враџбине или магије”, затим „очарати, зачарати, бити под чаролијом”, односно „објекат и субјект магијског, опчињујућег чина”, „магијски утицати на (способности), суд особе”, „привући и задржати нечију пажњу неодољивим утицајем” (према: *Oxford English Dictionary*).

¹³⁰ Светлана Велмар-Јанковић је ониричким елементима у реалистичкој књижевности Пере Тодоровића, Илије Вукићевића и Милете Јакшића посветила надахнут текст „О ’описима’ сна у прози Пере Тодоровића, Илије Вукићевића и Милете Јакшића”, објављен у зборнику радова *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности* (Београд, САНУ, 1989) (в. Велмар-Јанковић 1989: 369–382). Ауторка је, такође, и добитница награде *Пера Тодоровић*.

фантастично смештају у реалне оквири, не у смислу да га њима оправдавају¹³¹, већ као израз проницљивих увида у архетипску симболику добра и зла, предказања и упозорења (поетике опомене), у говор ирационалног, ониричког, у преплитања видљивог, невидљивог и чулног. Представљање реалног као немогућег, које такође налазимо у прози Светлане Велмар-Јанковић, уследило је са искуствима великих ратова и саставни је део модерне наративне поетике.

Ауторкин метаисторијски приступ прошлост третира као „поново посећено место” (Elias 2001: 64) на коме обитавају антиципиране будућности са понављањима незамисливог искуства прошлости, ужаси изазвани историјским деловањем, неу(с)покојене утваре личних и колективних траума, аналогно Норисовој „поетици језовитог”. Прича је медијум који посредује између личности и историје (Noris 2018), а оне, заједно, настављају да „боле” ликове ауторкине прозе, опседајући притом и њихов посмртни свет. Да ли су простори београдске приче страшни, леви, страшно-леви или страшно леви? – питање је које укључује доживљај јунака, читаочев и ауторски доживљај интерпретираних простора, њихову естетску вредност и етичка значења. У домену ових питања креће се и поетика језовитог Светлане Велмар-Јанковић.

Рецепцијски учинак поетике језовитог у прози С. Велмар-Јанковић, у знатној је мери ослоњен на изазивање амбивалентног осећања „погрешности испреплетеног са чудним” (Fisher 2016: 14), одражавајући тиме, бар једним својим делом, поетику модернистичких експерименталних текстова, након чијег усвајања читалац остаје у недоумици да ли је у процесу рецепције доживео задовољство или нелагодност.¹³²

¹³¹ У табуизираној културној средини каква је била патријархална Србија 19. века, нереалне размере поприма све оно што је културно неизрециво или неизречено, попут продора еротског нагона у стварносну зону (обузимајућих сексуалних жеља, на шта изванредно указују Станковић у *Нечистој крви* и, у урбанијем контексту, Матавуљ у причи „Гледајући Хамлета”). Као реакција на (условно) „немогуће” у реалистичкој књижевности се такође појављује и тема социјалног насиља, која је у Домановићевим сатирама доведена до најфантастичнијих размера. Репрезентативан пример неконвенционалног родног и психолошког идентитета као скрајнуте и одбачене фигуре признате реалности, представља Шамикин лик у Игњатовићевом *Вечитом младожењи*. Поводом Станковићевог и Игњатовићевог романа можемо такође повести причу о конвенционалном третирању непознатог, о страху и зачудном ефекту које оно изазива. Чудно је као непознаница, према Фишеру, садржано у својеврсном ремећењу припадности, оно „укључује осећај погрешности: чудан ентитет или објекат толико је стран да нам се чини како не би требало постојати или да барем не би требало постојати овде” (Fisher 2016: 17). Истакнути аспекти „чудног” приметни су у индивидуализацији Софкиног и Шамикиног лика.

¹³² Дobar увид у поменуте рецепцијске ефекте модернистичких текстова даје Марк Фишер (в. Fisher 2016: 14)

Поменутој несигурности доприносе вишесмислени, „онтолошки најмање дуални светови” прича (Fisher 2016: 14), али и неухватљива читаочева конкретна, историјска свакодневница.

У дорћолским и врачарским београдским улицама Светлане Велмар-Јанковић фигура сени опстаје као двосмислен, истовремено стваран и нестваран дух прошлости, а Београд са значењем опседнутог, изнова посећеног места, споне живих и умрлих. Дobar део језовите карактеризације сени почива на њеној амбивалентности тј. на томе што се упоредно јавља као „јавна фигура” савремених београдских улица и као ентитет прошле, колективне историје (Noris 2018). Београдска сен подједнако „оглашава” интимно и друштвено потиснуто (Noris 2018), појављује се у име националних, историјских и индивидуалних немира, те се у доменима њене карактеризације одвија динамични релационизам приватног и јавног.

Искушавање политизованог опседања садашњости чија је стварност злотворна у најмрачнијем смислу, у књижевности Светлане Велмар-Јанковић изгледа много страшније од сусрета са духовима. Страшан је и свет механичког, аутоматског, живо-неживог присуства сени¹³³ који узрокује подједнако суманут, искључен и одсутан људски свет београдске садашњице. Да ли утварни живот београдских сени опстаје само као последица онога што се десило, или пак може да буде узрок нових превредновања историје? – питање је на које ауторка даје тек делимичан, национално оријентисан одговор, садржан у имаголошким наративима о српском немару према богатој и поучној традицији.

Београдски духови С. Велмар-Јанковић, уклапају се у фигуру „тромплејског бића” према прецизном теоријском одређењу Драгане Вукићевић:

„А) тромплејска бића својом зазорљивошћу и неприродношћу (јер не треба да су ту где јесу нити на начин на који јесу) изазивају непријатна осећања, страх и ужас, *uncanny* ефекат; Б) сва су амбивалентна: истовремено привлачна и одбојна – попут понора који заводи, ’усисава’ и прети, усмрћује; В) у профилизацији тромплејских бића увек постоји тренутак прелома – уласка у табуизирану границу.” (Вукићевић 2021: 142)

¹³³ На овом месту је добро подсетити се Хофмановог језовитог оживљавања механичке лутке поступком еротизације. Светлана Велмар-Јанковић, наравно, не еротизује сеновите фигуре београдских улица, али се подједнако ослања на широке потенцијале доживљавања неживог.

Повратништво београдских духова чија погубљена тела нису прописно третирана или упокојена (Noris 2018), Змаја од Ноћаја, Риге од Фере, Петра Молера, Карађорђа, у устаничкој прози С. Велмар-Јанковић делимично мотивише непоштовањем традиције сахрањивања умрлих код Срба. Иако духови устаничке прозе запоседају београдске просторе по фолклорном моделу, њихова присуства нису приказана као запоседајуће аветињска, осим, евентуално, у случају појављивања на местима смрти са утварним конотацијама. Сени носе пристрасности, страхове, разочарења, имају људске емоције, свака од њих има свој позив након смрти, као и хронотопски оквир у који мора да уклопи сопствену сеновиту егзистенцију (осим омеђености просторним оквиром шетње, сен, наиме, „не сме да постане и одвише савремена” (Velmar-Janković 2014: 184) јер треба да одржава везу са различитим, прошлим, садашњим и будућим световима). Ликови сени, такође, могу да деле историјска и неисторијска искуства са похођеним људима (као, на пример, вожд Карађорђе са летописцем). Београдски духови су без воље, неприлагођени схемама познатих наратива, непомирени са прошлошћу, враћају се на руб хронотопа који означава трауму и репетитивним шетњама обнављају тегобни осећај да не могу да крену даље, изван историјски задатих оквира. За ликове сени, као ни за људску историју, нема коначног разрешења, па Светлана Велмар-Јанковић књижевну причу о сеновитом животу Београда оставља отвореном, чувајући њену спону са варијантним.

Сени београдских улица не опседају попут духова, не улазе у људско тело, нити желе да насиљем разреше реалност (бацајући њене предмете, рушећи је или сл.). Сени су, напротив, више сугестивне природе (често и ненаметљиве), јављају се као сазнање или осећање у онима који их уочавају, донекле су препознатљиве (јер су имале историјски лик; он их, међутим, чини и непрепознатљивима), док језовиту страну њихове егзистенције чини одржани контакт света умрлих са светом живих. Сводећи београдске духове на сени тј. на ослабљено присуство, ауторка ублажава језовити аспект предоченог утварног света, износећи у први план њихову животворност, а не статус неживог. Све то утиче и на читаоца који имагинарну београдску ситуацију почиње да прихвата као чудну, а не као језовиту. Након овог ступња и сам интензитет чудног показује опадајућу тенденцију, чему посебно доприносе додатна приближавања читаочевој реалности у којима се наратори позивају на чињенице, предања, легенде и документарна сведочанства, потврђујући тиме историјску релевантност необичног. У поменутој студији о

тромплејским бићима Драгана Вукићевић истиче да је фигура поређења, када се њоме непознато пореди са познатим, још један од фреквентнијих поступака за свођење фантастичног на реалну (познату) меру¹³⁴, што је примењиво и на прозу Светлане Велмар-Јанковић. Уписано пристајање имлицитног читаоца на поглед у онострано у њој је ослобођено негативних конотација језовитог, великим делом зато што овај уговор не подразумева отелотворени аспект, какав је, рецимо, видљиви угриз вампира или неки други амблем световне трансгресије са значајним уделом страховитог.¹³⁵

Имагинарни београдски простори и фикционални ликови Светлане Велмар-Јанковић чудни су, такође, у контексту препознатљивости коју, према М. Фишеру, обезбеђује претходно знање или утврђен протокол за њихово интерпретирање (у поређењу са конвенционалним, историјским верзијама). Управо зато што се, захваљујући њима, могу довести у везу са реалношћу, ни књижевне ликове устаничке прозе, а ни Београд не појмимо као потпуно логички разумљиве, већ их сматрамо необичним. На основу изложеног можемо закључити да је искуство јунака, заједно са искуством града у устаничкој трилогији позиционирано негде између конвенције и трансценденције, те су и поступци којима ауторка време спаја са простором смештени на међи „бизарног” и „реалног” (Fisher 2016: 18), изван и у домену уобичајеног људског искуства. Упркос приписаној бизарности, фантастична стварност у књижевности Светлане Велмар-Јанковић „припада природно-материјалном космосу”, сугеришући да тај космос мора бити „знатно неуобичајенији него што то наше свакодневно искуство може обухватити” (Fisher 2016: 18).

На дијегетичком нивоу прича и романа Светлане Велмар-Јанковић, језовито је присутно више у доживљајима ликова (из чије се афективне и умне перспективе даје), и у дескрипцији језовитих простора. Такво обликовање језовитог упућује на атмосферичку динамику и идеју о непрекидном протицању енергије у градском простору, односно на

¹³⁴ Имамо у виду склопове *изгледало је као (да), имао је утисак, учинило му се, сањао је* и сл. које често срећемо у књижевној прози Светлане Велмар-Јанковић, а које чувају границу између познатог и непознатог. Наведене компаративне синтагме се, међутим, најчешће односе на историјску перспективу ликова и функцију њеног деконструисања.

¹³⁵ Ни оптичарев магични предмет у *Очараним наочарима* нема изражен аспект језовитости јер не оставља телесни печат контакта са оностраним, а уз то га одређује и могућност избора: стање везе са оностраним може се, наимае, укинути чим се магички предмет скине (што није случај са вампирским уједом или телесним опседањем). По истом принципу, језовити књижевни наративи омогућавају урањање и емпатију када је то читаоцу потребно, али увек садрже и могућност дистанцирања.

афективне реакције књижевних јунака које су вид сакралне, духовне и емотивне комуникације са градом. Користећи термилошко решење Драгане Вукићевић у контексту тумачења хронотопа развијеног у прози Светлане Велмар-Јанковић, сасвим оправдано можемо говорити о специфичној *тромплејској визури* која шири домете *наративне оптике* и поништава законе *физичког ока* (Вукићевић 2021), па јунак види чак и ако не гледа, види оно што оку није доступно, предвиђа, разазнаје време иза и време испред себе (прошлост и будућност), а добро опажа и у мраку. За разлику од онтолошког стања фантазијских и виртуелних опажања, у књижевно обликованим наративима овог типа често изостају хронологија и тродимензионалност. (Jackson 1981: 1)

Упркос неухватљивости и несводивости на видљиво, језовите представе су изузетно експресивне и најефектније оповргавају сумњу у постојање невидљивог света. Експресивност митског и езотеричног¹³⁶ је у књижевности Светлане Велмар-Јанковић утемељена на речима и сликама које дају митолошку и фантастичну димензију београдским хронотопима. Неке од њих су: универзални, архетипски симболи, једно време, прозор, врата, ходник, кућа, подземље, шума, планина, вода, ватра, ваздух, ветар, извор, брег, чесма, камен, земља итд. У световима прича се очитује и атмосферичко присуство Ђавола као представника силе таме, обликованом махом према библијском моделу, осим у роману *Нигдина* где се експлицитно упућује на Ђавола из демонолошког предања који се такође јавља у фолклорном и фантастичном (магијском) реализму. У прози Светлане Велмар-Јанковић наилазимо и на реинтерпретирање вештичјих посла, мада у андрогеном обличју („Улица Риге од Фере”), окултизам (магијску власт над људима), видаре-чудотворце („Врачар”, *Ожиљак*, *Очаране наочаре*), мудраце, видовњаке и пророке (*Дорћол*, *Врачар*) уз које иде и тема протокола, тајног договора или упозорења (параболичност, „чудо подударности” и оно репетитивно „опомени се”). Стваралачки занос Петра Молера има примесе „медијумског писања” у коме уметник каналише енергију оностраног (в. Вукићевић 2021), духова или анђела као водича уметникове руке и ока, па можемо говорити о спиритистичком профилисању Молеровог лика. Још читав низ елемената уметничке прозе Светлане Велмар-Јанковић указује на поетику језовитог¹³⁷:

¹³⁶ За шире увиде у метафоричке и параболичке потенцијале езотеричних тема, мистична и окултна искуства писаца српске књижевности од 19. до краја 20. века, погледати: Радуловић 2009 и Радуловић 2020.

¹³⁷ Осим у књижевној прози, концепт језовитог налазимо и у мемоаристици Светлане Велмар-Јанковић. Овде издвајамо једну сцену из *Прозрака* у којој се на дан Светога Саве, заштитника породице

према типологији Мариеле Цветић (Cvetić 2011), утицај ентитета који не би требало да има делујућу функцију, а има је (на гробљима, местима погубљења или огрешења); ситуација у којој мртви не бораве под земљом или се очитује продор неживе и невидљиве материје у живу. У световима прича нема, такође, стабилне нити потпуно јасне логичке везе између онтолошки раздвојених светова („тромплејска хронотопичност” према терминологији Драгане Вукићевић). Утисак заустављеног репетитивног временског одсечка у стварности сени, али и осталих ликова прозе Светлане Велмар-Јанковић (нарочито у *Лагуму*), такође је језовит. У представљеним историјским понављањима, језовито притом иде од чуда до ужаса. Наводећи натуралистичке сцене глади, свирепих мучења, погубљења и страдања у ратовима (највише у збирци прича *Врачар*), ауторка опомиње имплицитног читаоца да су се све те наизглед невероватне и њему далеке ствари, десиле не тако давно (једна чак у његовој блиској будућности: бомбардовање Србије 1999), те да се незамисливо брзо могу и поновити. Језовите репетиције су, иначе, покривене и личним животном искуством Светлане Велмар-Јанковић, која се због преживљених трагедија (Другог светског рата, комунистичких прогона, НАТО бомбардовања) стално враћала прошлости, не би ли указала на континуитет зла у људској историји, увек у нади да ће од (свесног или несвесног) учешћа у њему успети да удаљи бар понеког *опоменутог* читаоца својих текстова.

Изузетна имагинативна снага света приче са језовитим наративима, чак и уколико он није изграђен као превасходно миметички, омогућава интеракције фикционалног света са читаочевим физичким окружењем у којима се несвакидашња слика града усваја као веродостојна. У тренутку остварене везе са делом (преклапања светова) фантастични Београд се у процесу рецепције доживљава као једина његова могућа стварност. Језовита дејства интерпретираног зла опажају се, дакле, далеко шире, у учинку *фикције*, код читаоца који на себе, од двоструко неживог лика (фикционалног и преминулог) прима улогу *посрамљеног, удвојеног тумача*. У том се односу од уписаног читаоца очекује да поступи као сеновити фикционални јунаци: најпре, да успостави двојни, критички однос према *себи* (*себи* из периода пре, и након везе са светом приче), те да након тога доживи

Вуловић, током славског обреда у београдској Саборној цркви, Светлани Велмар-Јанковић отвара ирационални простор привиђења људске прилике са очевим ликом. Оно се доживљава као стварносно предсказање и знак да је Владимир Велмар-Јанковић још увек негде далеко, али жив. (в. Velmar-Janković 2013a: 341–342)

осећај срама. Из перспективе *другачијег ја*, постиђени читалац тежи дистанцирању од (првобитног) себе, истим оним принципом којим се ликови сени наводе на покајање када се пореде са својим историјским панданима. Као последицу мешања светова, имамо једну онеобичену ситуацију у којој живи и умрли, реални и фикционални „читаоци” суде о себи, увиђајући своје погрешке. У „језовитом” бленду фикционалне и историјске стварности београдских улица, лежи отуда и потенцијал етичког учинка подељеног искуства, у коме се *погрешка* или *заслепљеност* на плану рецепције повезују са аутоматизованим, антропоцентричним тумачењем стварности.

По питању језовитог учинка страха у процесу рецепције може бити речи о краткотрајном парадоксу фикције у коме читаоци заједно са књижевним ликовима страхују за њихову судбину, упркос томе што не само да знају за њен историјски исход, већ им је познато и да су јунаци превазишли смрт постајући сени. Осмотримо ли далекосежнији, семиотички план прича, видећемо, међутим, да се ради о нечему сасвим другом. У симболичком кругу застрашивања и наративизације¹³⁸ страха, застрашен аутор причом плаши најпре свог читаоца, који након суочавања са непознатим аспектима реалности осећа страх од стварности, њене неизвесне или извесно лоше будућности, пошто се суочио са својом неупућеношћу¹³⁹ у очигледан, а непознат свет.¹⁴⁰ На читаочеву срећу, постоји рецепт за делимично превазилажење страха, скривен у етичком коду књижевног текста тј. у тренутку катарзе или епифаније, када изазвани страх постаје пријатан¹⁴¹ иако ужасан (јер је исход будућности и даље непознат). Тада долази и до инверзивне садржајне модификације у којој стварно постаје страшније од фикције, а

¹³⁸ У Аристотеловој *Реторици* страх се одређује као „болно осећање, или узнемиреност изазвана представом о предстојећем злу које нас може уништити или причинити патњу” (Aristotel 2000: 125). Даље се, такође, напомиње и да се људи не плаше свих зала, рецимо „да буду неправедни или троми духом” већ само оних која им не изгледају далеко, чиме се емоцијама признаје статус интенционалног мишљења, а страху подстицајно, наративизујуће својство.

¹³⁹ У овом случају читалац наилази на препреку током тумачења сопствене стварности јер категорије на које се раније ослањао нису више употребљиве за осмишљавање света. Сама чудна ствар (духови, авети, сени београдских улица) не доводе се у питање, него су читаочева ранија „поимања оно што је неадекватно” (Fisher 2016: 17).

¹⁴⁰ Говорећи о значају „момента идентификације” у књижевности, Михајло Пантић се присећа како је на различитим књижевним вечерима посвећеним Светлани Велмар-Јанковић имао осећај да га из публике увек гледа неколико десетина Светлана, што је доживљавао као врхунски *додир искуства*, ауторке и њених посвећених читалаца (Pantić 2015: 20).

¹⁴¹ За детаљније увиде о страху као парадоксу естетског задовољства у феноменолошком контексту видети: Nanich 2012.

читаочево незнање језовитије од самих духова. У идеалној ситуацији читалац решава да ступи у активан однос према својој стварности, снабдевен стваралачком енергијом и надом да се на ужасну будућност може утицати. Светлана Велмар-Јанковић (као и сама књижевна уметност) оставала ту могућност читаоцу, чиме осварује јаку и дуготрајну везу између актуелне реалности и фикционалног света. (в. Слика бр. 1)

Језовита је неодређеност сени, ни присутних, ни одсутних, зов у празно (или, у случају београдских сени, празан ход), простори где се очекује живот, а живота на њему нема и обрнуто, простори где се не замишља живот, а на њему има живота (Cvetić 2011), попут гробља, простора погубљења. Језовита су празна и испражњена места, или она којима је историја одузела животност – проза Светлане Велмар-Јанковић обилује дигресивним коментарима, освртима на ишчезле грађевине и њиховим исцрпним дескрипцијама, након чије рецепције имплицитни читалац може олако стећи утисак да празнина буквално зјапи у описаном простору. Према Фишеровој типологији, језовити су сусрети са страним и несвакидашњим (оним што изгледа као да није са овог света), хтонски чиниоци града, ширење непознатог смрада (у причи „Врачар“) без увида у његово порекло, гласови за које се не зна одакле и од кога долазе, откривање туђег утицаја, осећања или мисли другог у своме бићу које се не може контролисати, интеракција живог и неживог (успостављање магијске везе између предмета и човека или животиња и људи), ожилјак, траг или бол на телу коме се не зна прави узрок или порекло (у *Ожиљку*, *Нигдини*), чудовишно дело, грађевина или место које утиче на човека (Капетан Мишино здање, Пиринчана, Шеих Мустафино турбе, Карабурма, Ушће и др.), „непознато унутар познатог, необично познато, познато као непознато“ (Fisher 2016: 11). Језовити су драматични заокрети у личностима и њиховим животима којима се не зна узрочник. Тема несећања се у књижевности Светлане Велмар-Јанковић јавља као језовито губљење самопрепознатљивости због кога сопство постаје друго, док друго преузима сопство. Ужасавајуће језовити су тамни вилајети самоће у којима обитавају београдске сени и свака визија у којој је будућност тако усамљено место.

Језовита је тема вечног прогона, запоседања и освајања града, мисао о сеновитом градском шетачу, обескорењеном, смрћу измештену из једног у други београдски свет (странцу и дошљаку дакле), подједнако расцепљеном (мултиплицираном) између различитих идентитета, меланхоличном, све готово онако како су га редом: Нушић,

Матавуљ, Ранковић, Ускоковић и Милићевић приказали. У језовито-итерабилном својству, сеобу и смрт такође можемо поимати ужасно необјашњивом, страшно лепом или мрачном. Црњански пише: „Било је сеоба и биће их вечно... Има сеоба. Смрти нема!” – по цену чега, питамо се заједно са Светланом Велмар-Јанковић и сеновитим становницима београдских улица.

Осим што је топос имагинарне урбане заједнице, језовит је трагалачки рефлекс књижевне уметности *проклет* „вечитим егзилу у нове градове, делове града, нове поетике и текстове” (Бошковић 2021: 199). Није ли, стога, чудовишан и сам Београд, док подједанко, иманентно опседа или фасцинира писце и књижевне јунаке?

Осмотрим сада како Светлана Велмар-Јанковић прилази теми манифестовања зла¹⁴² на београдским просторима, какве су демонолошка фигурација и есхатолошка перспективизација града. Град у ауторкином књижевном опусу није архетипски проклет, библијски Вавилон, Содом или Гомора. Уместо да се врати у жељено еденско стање или да пође јерусалимском историјом, он лебди негде између (није ли онда имагинаран и такав, лебдећи историјски град, постављен између стварног и могућег?), па општа представа самог хронотопа Београда није инфернална. Град није носилац, нити подстрекивач демонског јер оно, пре него што обузме ликове, потиче из домена смештеног негде изван београдске стварности. Сукобљавања трансцендентних сила и поступци људи приклоњених „другој” страни демонизују простор града, а зле силе могу да опседају, изазивајући телесне и духовне nelaгодности равне ужасу. О томе најбоље сведоче *створена* места страве у Београду каква су Карабурма и Чукур-чесма, где семантика језовитог *не доводи у питање сам догађај погубљења*, већ његову *природу и порекло* (атмосферу злочина), што је један од важнијих обележја „језовите поетике” новоисторијске прозе према Дејвиду Норису (Noris 2018). Нашу тврдњу поткрепљује очигледна чињеница да се у традицију локалног градског фолклора није асимиловала прича о појединачним стравичним покољима на простору Карабурме, већ је он у колективном културном памћењу остао уписан као место испољеног зла (насиља). Од језовитих простора се, ако су у пролазу, ликовима само мало заврти у глави (као Јулији Хуњаци од Карабурме), а има и оних ликова који просторе сећања, индивидуалних или

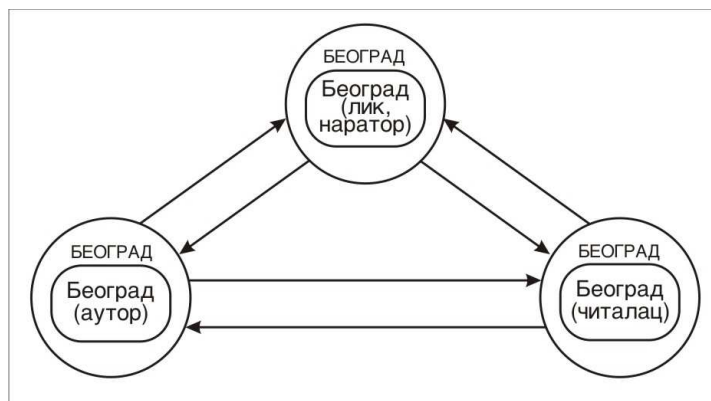
¹⁴² Као рефлекс поетике чуда из средњовековне поетике, језовито чији је исход добро дело се у прози Светлане Велмар-Јанковић приближава чудном, док језовито зло има негативне конотације.

колективних, прелећу брзином светлости, бежећи од њих главом без обзира (попут Капетан Мише). Овакви наративи о опседнутим просторима између осталог имплицирају и питање: да ли је простор настањен учињеним или запамћеним злом нужно злотворан, као и колико снажно место опседнуто злочинима, емоцијама или сећањима може да утиче на своје посетиоце?

Атмосфера злочина није била далека ауторки која је преживела три бомбардовања српског народа, усташка истребљења Срба из разних крајева словенске заједнице, насилне смрти најближих и комунистичко истребљење буржоазије, а блиска је и савременом читаоцу, са искуством бар једног рата. Упркос томе, чак и простори јаког енергетског набоја какви су Ушће или Карабурма, интензивних метафизичких струјања, опседнути жртвама или злим дејствима из прошлости, нажалост допиру тек до незнатног дела културне заједнице чија се малобројна сведочанства најчешће и не узимају за озбиљно. Без обзира на то, уметничка проза Светлане Велмар-Јанковић поручује: прво, да би се злу отргло, неопходно је постојање свести о његовом присуству, и друго, да је стицање тог освешћења можда и једно од кључних питања која одређују квалитет људске егзистенције.

Многи аспекти језовитог испољавају се кроз релације са атмосферичком поетиком којом се „чини видљивим оно што је одсутно, што је непознато или што још није стварно, али је на путу да то постане” (Noris 2018: 49). Интригантано дејство атмосферичке фантастике *Дорћола*, *Врачара* и *Востанија* изазива бројне недоумице које имплицитног читаоца опседају током трајања, али и дуго по завршетку процеса њихове рецепције. Само неке од њих су: шта се дешава са проживљеним искуством, емоцијама, мислима и измаштаним ситуацијама које не заузимају конкретан простор, али користе реално време? Колико велик утицај имају невидљива присуства на свет видљивог? У ком је исечку стварности смештен неиспољен унутрашњи живот мисли и емоција и да ли оне уопште нестају, без икаквог трага и утицаја? Уколико опстају, настављају ли свој живот укрштене са унутрашњим просторима *других*, чинећи, заједно, простор *атмосфере*? Колико далеко и дубоко могу да се пренесу тј. у којој мери су ефицијентне? Где су смештене мисли и емоције умрлих, каквог је изгледа или моћи невидљива пукотина историјског времена у којој оне обитавају? Када и да ли уопште њихово деловање престаје? Колико је сама мисао жива и *делотворна*, добротворна или злотворна, је ли њена природа доброносна или злоносна? На крају, коме припада присуство сеновитог Београда и којим активностима

успоставити онтолошку равнотежу у неуравнотеженом свету? У наведеним, и још многим семантичким релацијама, крећу се питања имплицирана поетиком језовитог Светлане Велмар-Јанковић, настављајући се на дугу традицију књижевних, филозофских и егзистенцијалних увида у бесконачно неразјашњиве коначности.



Слика бр. 1. Хронотопска динамика на релацији аутор – дело (лик, наратор) – читалац

3. Београдска устаничка трилогија *Дорћол*, *Врачар* и *Востаније: Улица Карађорђева* у светлу теорије контранаратива

Кад год говоримо о наративима и наративности пожељно је истаћи разлику између „бити наратив” као резултат и „поседовати наративност” тј. „способност евоцирања познатих или нових прича” (Ryan 2004: 1). Како сугерише Рајанова, „артефакт или неки догађај у животу може поседовати наративност (тј. сугерисати уму причу), а да не буде наратив” односно „скуп знакова – дискурс – интенционално састављен да пренесе причу” (Ryan et al. 2016: 139). Став да се простор и наратив „не пресецају нужно у једној тачки” (нису *исто*) већ да се међусобно „конвергирају” (Ryan et al. 2016: 3), произашао је управо из дистинкције на чијим ћемо основама тумачити алтернативне просторе градских улица у збиркама прича *Дорћол*, *Врачар* и роману *Востаније: Улица Карађорђева* Светлане Велмар-Јанковић. Значења прича о београдским улицама и јунацима, њихова естетска и етичка компонента у *Дорћолу*, *Врачару* и *Востанију* произлазе из односа суочавања,

преплитања и мимоилажења наратива изграђених на подлози неколико реалности: стварности света приче књижевног текста, историографске, конвенционално признате и актуелне читаочеве реалности из које се перципирају све ове стварности. Тиме долазимо до фигуре актуелног читаоца као изузетно важног чиниоца свих прича у *Дорћолу*, *Врачару* и *Востанију*, те бројних обавештења у виду информативних коментара географског или историографског типа, посвећених историји топонима и оријентацији по савременом и прошлом Београду. Изразита усмереност наратива *Дорћола*, *Врачара* и *Востанија* на (свет) необавештеног читаоца заправо је и важно упориште његове везе са чињеничном и званичном историјском реалношћу. Поменута веза је уједно и један од значајнијих повода за стварање алтернативног наратива о Дорћолу који приказује конвенционално непризнату, апокрифну прошлу и садашњу историју овог простора.

У односу на конвенционалну рецепцију београдских простора, контрачињенична наротивизација хронотопа у *Дорћолу*, *Врачару* и *Улици Карађорђевој (Востанију)* Светлане Велмар-Јанковић пружа увиде у његове онеобичене доживљаје, са детаљима о имерзивној снази и афективном деловању одређених топонима. Обједињена искуства доведена у везу са имагинарним београдским локалитетима супротстављају се њиховом конвенционалном доживљају, а он је окарактерисан као резултат аутоматизоване (свакодневне) употребе, идеолошких и емоционалних преформулација простора. Наративна путања београдских улица и прича о њима се граде интенционално, ретроспективном нарацијом и интерпретацијом феномена сећања, уз теме истинитог и лажног, легитимитета (не)историјског наратива, релација приватног и јавног, колективног и индивидуалног. Београдска улица којом се корача моделована је напоредно, као пут и прича, прича пута, и/или пут приче, тако да ликови београдске устаничке прозе Светлане Велмар-Јанковић не би били то што јесу и ту где су да их осмишљене мреже путева и прича не „држе” заједно.

Приликом читања *Дорћола*, *Врачара* и *Востанија* као контранаратива, наша истраживачка пажња биће фокусирана на њихове просторне и временске аспекте који чине сложеноу наротивну мрежу ових повлашћених топонима у поетици С. Велмар-Јанковић. У складу са наведеним поетичким тежиштима и теоријом простора К. Фуа, М. Азарјахуа и М.-Л. Рајан, *наротивном простору* „света приче” као физичком окружењу у ком се јунаци крећу и живе, приликом анализе приступаћемо из: а) текстуалне

перспективе (при чему анализирамо употребу наративних ресурса за вођење перцепције простора); б) симболичке и в) функционалне перспективе, у оквиру које сагледавамо улогу простора у заплету (на формалном плану), али и ефекте на читаоца и његову реалност (дакле референцијалност).¹⁴³ (Ryan et al. 2016) Увиди географских наратолога у *просторе преузете од текста* (*space taken by the text*: Ryan et al. 2016: 5), показали су се као добро полазиште за анализу планског преношења простора из једног у друго окружење и тумачења араа градског пејзажа: јавних натписа на плочама, знакова, зграда, паркова, историјских споменика и сл. (Ryan et al. 2016: 5) У овим интерпретативним оквирима се фокусирамо на значења произашла из релација конкретних просторних форми реферисаних текстом и мешовитих простора у новом, уметничком контексту. Узимајући у обзир *спацијалну форму текста* (*the spatial form of text*) не заборављамо да је прича С. Велмар-Јанковић о Дорћолу, Врачару и Улици Карађорђевој структурирана речима, због чега пратимо везу између речи и простора, те процес синтаксичке изградње приче о простору. Она одражава просторну пристрасност имагинације и настојања језика да време формулише терминима просторних метафора, попут „живот је путовање”, „прошлост је иза нас” и сл. (Ryan et al. 2016: 5)

У складу са уоченом слојевитошћу, структуру контранаратива и њихове ефекте у процесу рецепције тумачимо на подлози теорије концептуалног спајања Хилари Даненберг и теорије могућих светова. При томе контрачињеницама не приступамо као „дивергентним структурама” (преко „метафоре рачвастих стаза која разграничава и контрастира чињеничне и алтернативне светове”), већ као „комплексним структурама измешаних светова” (Dannenberg 2012: 125). Методолошки оквир обухвата такође и географску наратологију, афективну теорију простора, наративну (мета)херменеутику и теорију простора града – тумачење града као текста и знаковног система у есејима чешке списатељице и теоретичарке Данијеле Ходрове.

Приликом анализе књижевних ликова у највећој мери се ослањамо на типологију Даненбергове која се односи на транссветовне идентитете, усредсређујући се на релације развијене између два плана идентитета ликова алтернативне историје (историјских фигура из стварног света и њихове контрачињеничне пандане). Према Даненберговој,

¹⁴³ Рајанова и група аутора (Ryan et al. 2016) последњи, функционални аспект простора тумаче у оквиру контекстуалног простора који се односи на позиционираност наратора и публике у простору и времену.

транссветовне верзије књижевних јунака изграђене су: екстратекстуалним путовањима (реалних историјских личности у различите фикционалне и нефикционалне жанрове) и интратекстуалним путовањима (ликова из актуелног у друге светове, мешањем дијегетичких нивоа у једном књижевном делу) (Dannenberg 2008: 61). Анализа прича С. Велмар-Јанковић показује да је у екстратекстуалном путовању контрачињенично пре свега усмерено ка историјском памћењу, сугеришући ревизију стварности и одступање индивидуалне историје од конвенционално прихваћених чињеница (уп. Margolin 1996: 131). У паралелним интратекстуалним путовањима се, са друге стране, идентитети ликова мултипликују панданским верзијама вишеструких (алтернативних) животних историја, али при томе остају обједињени постајући комплексни (Margolin 1996). Управо Даненбергова указује на поменути комплексност, нудећи тумачење контрачињеничних наратива у контексту теорије концептуалног спајања која не заобилазе мимоилажења контрачињеница и чињеница, али нагласак ставља на концептуално спајање различитих наратива чији су резултат нове, „сложене наративне конфигурације” (2012: 125). Такозвани „блендови” у контрачињеницама су „комплексне структуре светова” изграђене од познатих елемената (историјских личности, реалних локалитета, временских окосница, догађаја), али осветљавањем њихових нових садржаја (Dannenberg 2012: 125). Сложени, контрачињенични блендови не стварају „дивергентне”, већ „мешовите просторе” које читалац тумачи помоћу две сукцесивне радње: поступком идентификације и поступком диференцијације (Dannenberg 2012: 129). Он, наиме, мора да идентификује разлику у односу на остале верзије стварности како би му откривена сазнања отворила нова значења.

Продуктивним аспектима идеолошког деловања контранаратива у новије време приступа се у оквиру наративне херменеутике и етике, чије смо основне поставке изложили у уводном делу рада. Поред увида когнитивних и херменеутичких наратолога у виртуелне, емоционалне и стратешке функције просторне наратије, за истраживање алтернативног живота улица Старе чаршије, Врачара и Улице Карађорђево посебно су релевантне биле афективна теорија простора Џенифер Ладино и географска наратологија.

У драгоценом заједничком пројекту *географске наратологије* географа Кенета Фута, Маоза Азарјахуа и наратолога Мари-Лор Рајан такође наилазимо на интересовање за не тако очигледне, а подједнако присутне и важне аспекте стварности. У оквиру

концепта *просторне текстуалности* ова група аутора истражује наративност назива улица, показујући како се приче имплицитно уписују позиционирањем текста у стварно окружење улица, пејзажа и историјски значајних места. Бројним примерима аутори потврђују да језик градског пејзажа и називи улица превазилазе своју примарну функцију означавања локације и оријентације у граду. У темљеној студији о наративности урбаних простора, К. Фут, М. Азарјаху и М.-Л. Рајан полазе од става да називи улица, уписани на уличним таблама и плочицама крај којих се свакодневно, без нарочите пажње пролази, представљају само визуелни и тривијални аспект урбаног пејзажа (Ryan et al. 2016: 12). Услед свакодневног редуковања њихове референцијалности и аутоматизоване употребе, губи се, међутим, из вида да називи улица припадају „земљописима свакодневног живота” (Ryan et al. 2016: 12). Иако немају конвенционалну наративну форму и наизглед не поседују инхерентну, секвенцијалну структуру или кохеренцију карактеристичну за наратив, закључују К. Фут, М. Азарјаху и М.-Л. Рајан, имена улица одређују живот улице и града, *причају* о прошлом и садашњем животу, „идеологији и моћи, култури и историји” (Ryan et al. 2016: 12; в. Прилог бр. 1).

Као два односа кључна за обликовање и разумевање наративности градских улица, К. Фут, М. Азарјаху и М.-Л. Рајан наводе *емоционални* и *стратешки* однос према простору. У свом емоционалном појавном виду, „просторни објекти су значајни за искуства која могу да приуште”, а само нека од њих су *естетска осећања* и *сећања* надахнута перцепцијом простора (Ryan et al. 2016: 39). Према истим ауторима, емоционални простори су, такође, „у посебном односу са причама и сећањима – зато што су повезани са наративима којима просторни објекти подстичу одређена осећања, било позитивна или негативна” (Ryan et al. 2016: 39). Будући да емоционални простор најчешће „укључује проживљено или отелотворено искуство, најбоље га презентују представе настале из хоризонталне перспективе” (Ryan et al. 2016: 39) и тачке гледишта тела (или телесног обличја) везаног за земљу, што Светлана Велмар-Јанковић посебно примењује на моделацију емоционалних простора уличних сени. Овакве емоционалне просторе читалац може лакше да прати, *ментално симулирајући* кретања ликова (у терминологији Рајанове). У стратешкој употреби простора¹⁴⁴ долази до изражаја оријентациона или референцијална

¹⁴⁴ Као пример оформљеног стратешког простора често се наводи шаховска табла. Наиме, квадратићи на шаховској табли „немају суштински емоционалну вредност за играча” и битни су само због

функција, али и још једна намена усмереног кретања у простору: пружање осећаја сигурности, све док се прати препознатљиви оквир кретања (Ryan et al. 2016). Идеолошка усмереност стратешких простора чини их погодним за циљано креирање паралелних менталних и емоционалних простора, а оно се, нажалост, често у пракси предузима ради њихове злоупотребе. (Ryan et al. 2016: 153)

3. 1. Апокрифна историја београдских улица или урбани пејзаж незванично

У програмском тексту руског формализма *Уметност као поступак* (1917) Виктор Шкловски примећује да ћемо, уколико почнемо анализирати опште законе опажања, видети како се, „постајући уобичајени, покрети аутоматизују” услед чега ми ствари „не видимо већ препознајемо према првим цртама. „Тако нестаје живот – закључује Шкловски – претварајући се ни у шта.” (Šklovski 1970: 85,86). Трагом истог виђења процеса деаутоматизације, уметничка проза Светлане Велмар-Јанковић семантизује појаву конвенционалне, *перцептивне константе* особене антропоцентричном тумачењу материјалних форми, рецепцији и приказивању стварности у верзијама великих наратива српске националне и локалне историје. Онеобичена београдска насеља и њихови знаменити становници у прози Светлане Велмар-Јанковић показују да је *перцептивна константа* суштински заправо *перцептивна варка*. У игри *великог* и *малог*, реалности и алтернативе, приче Светлане Велмар-Јанковић својим наративним *обимом* и *величином* надилазе *велике* националне историјске наративе, због једног, (нај)обухватнијег разлога. Наиме, у основи књижевноуметничког избора чињеница није тежња за свођењем стварности на човекову меру, нити миметичко пресликавање реалности и подражавање историјских догађаја у њиховом хронолошком следу, већ приказивање ликова који трагају за знањем о *обухватнијој* стварности и не прекидају своје кретање ка задатом циљу, макар налазили само њене могућности.

Целокупна проза Светлане Велмар-Јанковић креативно развија градску драму отуђеног човека. А отуђени су сви редом: ликови међу собом, њихови сеновити пандани,

(наметнутих) правила, допуштања и забрана радњи које учесници усвајају. (Ryan et al. 2016: 39) Стратешки простор (шаховске табле) може имати и емоционалну вредност, а она настаје приликом учешћа у игри и употребе специфично организованог простора.

па и савремени Београђани. Упркос наизгледној колективној и историјској прихваћености, јунаци београдских улица устаничке прозе се карактеришу као одбачени, изгнани, макар то били тек понеки аспекти њихових личности (најчешће они скрајнути, лични, интимни или само наслућени). Са том, једном од кључних тачака алтернативне карактеризације ликова, С. Велмар-Јанковић повезује и друге мотиве који варирају тему алтеритета – мотиве двојника, топос улице, релацију центра и периферије. Мада у појединим сценама усамљени сеновити староседеоци београдских улица показују вољу да приђу млађим становницима, трудећи се да буду што боље комшије у друштвеном смислу, светови фикционалних прича устаничке трилогије превасходно осветљавају историографској перспективи недоступне, *унутрашње* животе историјских личности и њихове могуће, иако *другачије* перцепције Београда. На улицама имагинарног Београда Светлане Велмар-Јанковић одвија се велика игра јавног и приватног, пружа се паралелан поглед на београдску стварност из спољашњег ка унутрашњем свету, и обрнуто, изнутра ка његовим спољашњим манифестацијама. Перспектива свезнајућег приповедача заокреће историју београдских улица и његових ликова од споља ка унутра, чинећи доступном најдубљу интимну *јавних* простора, како личности тако и града. Без обзира на приказане и потенцијалне искорак у домене алтеритета, материјални знаци урбаног пејзажа (пешачки прелази, семафори, аутомобили...) чак и као део књижевних светова, ипак, међутим, разоткривају заточеност јунака у аутоматизованим ритмовима градске свакодневнице, па се као контрапунктни одговор имплицитног аутора, паралелно са механичким ритмом града, даје и друга његова ритмизација у коју су уписани другачији обрасци – директног деловања метафизичких сила.

У токовима свести сени устаничке прозе С. Велмар-Јанковић, по правилу преиспитују сопствене поступке из историјског времена, превреднујући тиме и саму чињеничност историјске истине. Књижевне ревизије историографије заправо показују како реалност алтернативе не мора увек да буде тек алтернативна реалност, те да су алтернативне историје београдских простора и ликова преко потребан додатак конвенционалној стварности, а никако њен вишак. На овом месту примећујемо утицај Андрићевог приступа занемареним деловима историје и интимном свету знаменитих личности, чија је уметничка вредност заснована на интенцији превазилажења једнодимензионалности историјских фигура, њиховом хуманизацијом, поетизацијом и

психологизацијом. Код Андрића и код Светлане Велмар-Јанковић велике историјске приче бивају измештене у други план приповедања, док се читаоцу предочавају ритмови спонтаног људског понашања, општа настојања и надања, егзистенцијална запитаност, несигурности, страхови, самоће и патње ликова. Зато дорђолска јунакиња Љубица Обреновић нема улогу кнегиње, већ лице повређене жене осветнице са кључним утицајем на читав сплет околности који претходи изгнанству Милоша Обреновића. Поступак индивидуализације ауторка примењује и када истиче Доситејеву љубав према путовањима, Добрачину наклоност према књигама, Симину склоност ка учењу страних језика или трговачка умећа Илије Коларца и Мише Анастасијевића.

Из ауторкиног односа према стварним личностима заправо најбоље можемо да видимо каква је књижевна процена историје у њеној прози која се придружује новоисторијским студијама о наративизацији прошлости. Тема *историјске неминовности* услед које јунаци понављају судбину и улогу својих претходника доприноси утиску цикличне, иако фрагментарне историје, са преовлађујућим закључком да се она одвија без позитивне сврхе и усмерења. Продуктивни континуитет између прошлости и садашњости често је наговештен само као идеална могућност, док правог континуитета, нажалост, има тамо где га уопште не би требало ни бити: у издајама и фаворизовањима мрачне стране, у исцрпљујућим људским борбама и херојским подвизима који се окончавају поразима и очитују као непрекидни сукоб добра и зла.

3. 2. Распоред и лоцирање (београдских) хронотопа

Прозно стваралаштво Светлане Велмар-Јанковић објављивано у временском распону од 1952–1981. године прегледно је обједињено у збирци прича *Гласови* (1997). Издање је сачињено из циклуса *Процен, Легло, Дорђол: имена улица, Здухач* (са причом „Улица Молерова”¹⁴⁵) и *Врачар* (са истоименом причом), а пружа добар увид у ауторкино трагање за књижевним изразом. Последње две целине књиге деценијама касније налазе место у заједничкој, постхумно објављеној збирци приповедака (*Врачар*, 2016), док су њена прва два циклуса *Процен* и *Легло*, која датирају из најраније ауторкине стваралачке

¹⁴⁵ Прича је објављена најпре као фељтон у Политици од 12. до 27. маја 1989. године.

фазе, остала без одазива шире читалачке публике, те до сада нису добила засебно издање. Са *Дорћолом* ствари стоје сасвим другачије. Ако се има у виду приповедачки опус Светлане Велмар-Јанковић, *Дорћол* је доживео највећи број издања, а његове приче су неретко заступљене и у антологијама српске прозе¹⁴⁶. Прво засебно издање *Дорћола* објављено је 1981. године (Нолит, Београд). Приповетка „Улица Коларчева” припадала је *Дорћолу* у издањима између 1991. и 2007. године, али је ауторка изоставила из коначног садржаја књиге (Лагуна, Београд, 2014).

Прича „Врачар”¹⁴⁷ је као засебна целина у виду „кратког романа” (Рошуљ 2014: 161) штампана најпре у едицији „Знак” (Просвета, Београд, 1994). У другом, допуњеном издању (Стубови културе, 2007), *Врачару* је придодата и прича „Улица Молерова”. Како напомиње Жељко Рошуљ, приређивач последњег издања *Врачара* (Лагуна, Београд, 2016), обе приче су део замишљене збирке прозе о београдској општини Врачар. У коначном издању *Дорћола* из 2014. Светлана Велмар-Јанковић изоставља причу „Улица Коларчева”, али је она, према жељи ауторкиног супруга Ж. Рошуља 2016. године поново уврштена у постхумно објављен избор прозе (*Врачар*, 2016) иако улица заправо не припада Врачару, већ Старој чаршији. Збирке приповедака *Дорћол* и *Врачар*, заједно са романом *Востаније* прате избор улица чији називи репрезентују временски оквир Првог и Другог српског устанка.

У уметничкој прози Светлане Велмар-Јанковић називи београдских улица део су географије свакодневног живота, али њиховим именовањем управља државна и градска власт која може да сугерише посебну врсту идејне или идеолошке оријентације.¹⁴⁸ Дobar пример наративности фикционалне уличне географије са израженим идејним подтекстом представља симболичка омеђеност кнегиње Љубице браћом Обреновић, Јевремом и Јованом „чије улице ту, нешто ниже, пресецају Змај-Јовину и Кнегињину” (Velmar-

¹⁴⁶ У: *Антологији српске прозе постмодерног доба* (1992) и *Антологији београдске приче 1–2* Александра Јеркова (1994); *Антологији српске приповетке 1945–1995* (1997), *Антологији српске приповетке III* (2005) Михајла Пантића и *Антологији српских приповедача 19. и 20. века* (1999) Мирослава Јосића Вишњића.

¹⁴⁷ Прича је најпре објављена у *Књижевној речи* (год. XVIII, бр. 346., 25 јун 1989. године).

¹⁴⁸ Пример наративизације уличне географије идејном потпором, како наводе К. Фут, М. Азарјаху и М.-Л. Рајан, представља и Лајбницов сусрет са Кантом у Берлину (в. Прилог бр. 2). Спој свеца и филозофа антиклерикалне оријентације тј. улице Светог Себастијана са Булеваром Волтер у Паризу потврђује да иронијска прожимања имагинарних сусрета можемо пронаћи и у реалном, а не само у фикционалном окружењу. (Ryan et al. 2016: 148)

Janković 2014: 156), док је одличан показатељ иронијског прожимања меморијалних простора спајање неспојивих – двојице противника Господар Јеврема Обреновића и Капетан Мише Анастасијевића, те њихов симболички сусрет на угловима истоимених улица:

„Капетан Миша застаје на том углу а онда полази, некако опрезно, наниже, према раскрсници на којој се укрштају његова и Господар Јевремова улица: улице се укрштају, али се путеви Капетан Мише Анастасијевића и Господар Јеврема Обреновића и у смрти разилазе: ни на том углу ова двојица никако да се сусретну.” (2014: 210)

Постојање званичних назива улица, уосталом, не искључује опстајање незваничних система урбане оријентације (в. Moulin, 1980; Yeoh, 1992), што потврђује дискурзивно опхођење према споменику Кнеза Михаила од кога у колоквијалној локализацији најчешће остаје само коњ. Случај кнеза Михаила врло сликовито показује како оријентациона употреба комеморативних назива улица историју може да „трансформише у локалну географију” (Ryan et al. 2016: 143). Поседнички однос између ликова и улица почива на принципу *ја поседујем улицу, улица поседује мене* и он носи са собом најразличитије семантичке конотације. Једну од инспиративнијих и семантички богатијих налазимо у приповеци „Улица Змај Јовина”. Принцип *ми обликујемо грађевине, оне обликују нас* најизраженији је у односу Капетан Мише и његовог здања. Улично лоцирање личности је усклађено са реалним Београдом, са њиховим значајем за историју града, било да су утицали на развој насеља, или провели значајни део живота у граду. Попут Андрића и Пекића, ауторка београдским ликовима придодаје градитељску димензију којом се по правилу имплицира питање: шта су то јунаци од себе уградили у Београд?

У функцији „приповедања историје” (Ryan et al. 2016: 141), наративна компонента комеморативних имена улица указује на њихову припадност главним наративима историје и открива евокативну моћ самог геста именовања. (в. Alderman, 2002; Azaryahu, 1996; Stump 1988). Као топонимски парови, Молер на Врачару, Змај од Ноћаја, Рига од Фере и остали јунаци београдских улица на исти се начин интегришу у уобичајена искуства града у смислу „где се налази” улица са тим именом, пре него питањем „ко су они” чије име улица носи, у националној и локалној историји (Ryan et al. 2016: 143). Интенционална репетитивна употреба назива улица у комеморативне сврхе у прози Светлане Велмар-

Јанковић, у процесу рецепције треба да допринесе радозналости имплицитног читаоца и тиме упише (или допише) културно-национално сећање у свакодневни језик градског пејзажа. Едукативна сврха именована понекад се остварује и преузетим загонетним називима, какав је случај у причама „Улица Риге од Фере” и „Улица Змаја од Ноћаја”. Свака од наведених репетиција читаоца, притом, треба да подсети на основну премису поновљеног изговарања или читања имена историјских личности тј. на културну конвенцију којом се покреће сећање и називу даје „мнемоничка функција” (Ryan et al. 2016: 142). У трајним поетичким и стратешким играма читаоцу преостаје једино да се посрами уколико не препознаје личност по којој је улица названа, па да сав знатижељан посегне за истраживањем историје Београда, али не било какве, већ оне „праве”.

Имена улица, здања и разни препознатљиви београдски хронотопи сликовито се распоређују и лоцирају формом листе¹⁴⁹. У приложеним нацртима с краја поглавља наводимо неколико „листања Дорћола” (в. Прилог бр. 3 и Прилог бр. 4), док се на овом месту осврћемо на један конкретан пример листе из приповетке „Улица Господар Јевремова”.

Улица Господар Јевремова (Бајракли џамија, угао Улице краља Петра, Божићева кућа, Вуков и Доситејев музеј, угао Капетан Мишине, Капетан Мишино здање (бивши конак господара Јеврема Обреновића, кућа Милана Ракића, обућарска радња С. Гулића, Чукур-чесма) → Француска улица (угао, кућа Николе Пашића)

На подвученом месту у наведеном примеру долази до дужег задржавања у секвенцијалној просторној причи које је заправо повод за покретање уметнутог наратива о животу Господар Јеврема. За крајњу тачку туре, кућу Николе Пашића, везана је и поента приповетке – питање „Без издаје, да ли се може?”. Оно, нажалост, остаје на нивоу нереализованог, односно зова у празно на нивоу дијегезе, јер не допире до оног коме је упућено. Дobar пример *листања историје* представља Улица краља Петра, некада улица Седмог јула, па Дубровачка и Стара чаршија (Velmar-Janković 2014: 213), док се чувеним *петуоглом Доситеја Обрадовића* насеље Дорћол листолошки *мапира* кроз сижејне

¹⁴⁹ У Башларовој поетици простора дијалектика простора је сагледана као слојевити низ који су „предели нашег интимног живота” (Bašlar 1969: 35). У контексту поетике простора Светлане Велмар-Јанковић додали бисмо још „националног” и „историјског”.

просторе (Душанић 2012: 186). Сећања Доситејеве сени на пет београдских тачака такође имају листолошку организацију која је додатно сижејно ојачана. Ова листа сећања има емоционалне и афективне квалитете, а у њој се издвајају две резиденције: Пашин двор на Калемегдану као симбол турске власти и, насупрот њему, Доситејева кућа – место просвећења. Доситејева листа се може укратко представити следећим нацртом који сликовито указује на поетику слагања времена и простора у књижевности Светлане Велмар-Јанковић:

Сада: Горњи град, Калемегдан → простор између Кнез Михаилове и Узун Миркове → Доситејева улица
Некада: 1. Пашин двор 2. Чардаклијина кућа Доситејева кућа

Сада: или Господар Јевремова? → Доситејева улица
Некада 3. или дом Родофинкина? 4. Доситејева кућа → 5. Зграда Правитељствујушчег совјета

Функционална употреба макро и микрохронотопа Београда, посебно улица и градских локалитета, препознаје се у начину на који „условљава” сижејну изградњу приче, заплете и карактеризацију ликова, њихове положаје у простору, интересовања, позиве, одлуке, духовне падове, просветљења итд. (Ryan et al. 2016) По питању временске карактеризације ликови су *и сада и тада*, због чега су просторно лоцирани *и тамо и овде*. Ауторка такође комбинује визуелно мапирање града и стратегију обиласка, панорамско представљање по хоризонтали и вертикали. Перспектива у њима није, међутим, никада дословно картографска, панорамска нити посетилачка (Ryan et al. 2016) јер не спречава међусобно скривање прошлих и садашњих стварности Београда. Са истом интенцијом се комбинују/смењују *спацијални оквири* и *сценична представљања истих простора*, међају углови из којих се посматра улица или из којих се улази у истоимену улицу, понекад се јунак и улица прате *одозго надолу* или обрнуто, каткад читалац има утисак да иде упоредо са ликом, иза њега или да му пак долази у сусрет. (Ryan et al. 2016: 20, 24) Наредни цитат преузет из приче „Змај од Ноћаја” садржи комбинацију већине од наведених поступака, најпре смењивање више типова перспектива којима се приказује амбијент градске улице. Од просторних, налазимо смену чучеће („жабље”), панорамске („лебдеће”), хоризонталне и вертикалне (уличне и небеске), ширеће и сужавајуће перспективе („Истина, Зерек је био само једно од три места на којима су, истог дана и истим људима, ударане батине, укупно

три пута по стотину удараца по човеку.”; „Гледано са тог угла, небо је већ уско и неприступачно и, само што се зађе у Улицу Змаја од Ноћаја, постаје још уже и још неприступачније.”). Када је у питању временска перспектива, наилазимо на смену савремене и прошле (двадесетог века¹⁵⁰ и 1810. године). Са јунаковим напуштањем „жабље перспективе”, мења се и перспектива имплицитног читаоца, па се и он, заједно са Змајем од Ноћаја „одлепљује” од свог ранијег перцептивног „угла”, ступајући у имагинарну шетњу Улицом Змаја од Ноћаја. Са уласком у Улицу долази и до сужавања (јунакове и читаочеве) перспективе, а тиме и до сажимања уличног пејзажа у неколико тачака (у „пусте а сјајне ивице малог неба”):

„Понекад Змај од Ноћаја чучне на свој угао и из жабље перспективе посматра аутомобиле који се баш са тог места, са врха Зерека, сјурују низ падину према Дунаву. Ту, где Улица Седмог јула пресеца Улицу Змаја од Ноћаја, одувек лебди нека стара тама. Постојала је, сигурно, и пре 1810, када су овде, на Зереку, Карађорђеви људи ударали по сто батина оним угледним Београђанима који су држали страну противницима Црног Ђорђа у Совјету. Истина, Зерек је био само једно од три места на којима су, истог дана и истим људима, ударане батине, укупно три пута по стотину удараца по човеку. [...] Гледано са тог угла, небо је већ уско и неприступачно и, само што се зађе у Улицу Змаја од Ноћаја, постаје још уже и још неприступачније. Улицом која носи његово име Змај од Ноћаја, кад се одлепи од свог угла, корача као исушеним кланцем који, заборављен, ипак води не на Калемегдан него у те пусте а сјајне ивице малог неба, пуне искрзаних светлости.” (Velmar-Janković 2014: 95)

Међу бројним трансгресивним просторима града, београдске воде издвајају се као изразито лиминалне, са израженом динамиком усаглашавања површинског и дубинског (изнад и испод), хоризонталног и вертикалног позиционирања. Противно начелној намени и подземној позицији, лиминална кула Небојша омогућава својим заточеницима истинска просветљења и дубок продор у онострано који доноси близина смрти. Из овог мрачног

¹⁵⁰ Информацију о времену приповедања у причи „Змаја од Ноћаја” садржи њен иницијални део: „Да се, рецимо, родио пред крај прве половине овог, двадесетог века, уверен је да би такође постао славан, само не као ратник него као глумац.” (Velmar-Janković 2014: 89). Уобичајена ауторска пракса је да се време приповедања у свим књигама устаничке трилогије поклапа са временом њиховог објављивања. Изузетак су једино корективни коментари придодати у каснијим и допуњеним издањима књига који садрже напомене из 21. века. О њима ће бити речи нешто касније.

београдског подножја дешаваће се најлепша предсмртна духовна успињања ликова, чије се уметничка вредност и функционалност заснивају на предоченој амбивалентности и динамизму горе – доле. (в. Слика бр. 2)

Мапирање града у прози Светлане Велмар-Јанковић обухватним такође чини и симболичко (пре)означавање интерпретираних београдских локалитета, које у великој мери почива на фолклорној и хришћанској традицији. Динамика кретања навише – наниже, са метафоричким значењем успона и пада, земаљског и небеског, хронотоп Београда приближава библијском наративу, односно положају човековог пада (в. Слика бр. 3) са уласком у историју. У том погледу је улазак у улицу, нарочито у устаничкој београдској трилогији, једнак паду и уласку у историјско време, док посмртно остајање у уличном простору (макар само и именом) симболизује немогућност изласка из њега. Зато београдске ликове налазимо у сталном покрету (имагинарном или буквалном) којим се без прекида остварује веза између простора и времена. Поред времена потребног за ментално или конкретно прелажење простором, индивидуалног психолошког или емоционалног доживљаја времена, димензије фикционалне београдске стварности устаничке трилогије одређује и мотив *последњег времена*, а он се јавља као интригантни апокалиптични елемент са функцијом искушавача различитих принципа и у сврху изазивања катарзе у имплицитном читаоцу, који треба да се запита: Где су ликови погрешили? – односно: Где сви ми, виртуелни или прави, становници и посетиоци Београда, грешимо?

Поред физичких, у уметничкој прози Светлане Велмар-Јанковић сталне квалитете београдског окружења представљају и они трансцендентни. Књижевним наративом ауторка усаглашава метафизичку и материјалну стварност, па се сто, камен и остатак предметног инвентара града паралелно предочавају како структуром, бојом, обликом или величином, тако и у метафизичком ефекту на своје окружење. Персонификовани београдски простор, са свим локалитетима, предметима, биљкама, животињама и апстрактним појавама има особине живог бића¹⁵¹, а живот се уочава у стварима и појавама које се уобичајено сматрају неживим. Казивање о њима може да узрокује појачано низање

¹⁵¹ Аналогно Балзаковом ставу о уметниковом задатку у свету, градећи хронотоп Београда Светлана Велмар-Јанковић на себе прима улогу гласноговорника београдског бића. Уп. „Није задатак уметности да копира природу него да је изражава! Ти ниси обичан подражавалац него песник! [...] Иначе вајар не би морао да се мучи него просто да узме отисак живе жене [...] Ми треба да изразимо дух, душу и изглед ствари и бића.” (Балзак 1949: 396; подв. Ј. М.)

неуобичајених слика у читаочевом уму, пропраћених снажним утисцима: афективним, емоционалним или менталним.

Одабрани хронотоп града по себи је већ довољно загонетан као феномен, али се његова тајанственост додатно продубљује накнадно унетим „натприродним” елементима, скретањем пажње на пребивање супротних принципа и животне енергије у градским просторима. Са овом семантиком у дорђолском подручју, заједно са прозачном светлошћу опстаје и она *црна*, (скривено) подсећајући на турску, источну прошлост насеља.

„У Узун Мирковој, црну светлост као да је увек сачекивала препрека од друкчијих осветљења што су долазила, и долазе, од Саве и од Калемегдана и расипају се, преко гребена и дуж савске падине, сасвим прозачне и сасвим лаке. Та прозачност и та лакоћа као да су оно што црна светлост, сва некако кабаста од слојева искони, никако не може да савлада па се повлачи из Узун Миркове и клизи низ дунавску падину, натраг ка свом кругу, и тако траје, деценијама.” (Velmar-Janković 2014: 217)

У цитираном одељку је просторна амбивалентност имплицирана већ ауторским опредељењем за синтагму „црна светлост”. На метафоричком плану, црно и светло су пандански представници човековог положаја у свету и самом Београду као места сукобљавања светлости и таме, или дејствујућег просторног домена сваког од супротних принципа понаособ. Овде јасно долази до изражаја ауторски одабир бивалентног онтолошког статуса и дуалне онтологије тј. начела дуализма, а не монизма.

Фантастична слика Београда се у прози Светлане Велмар-Јанковић открива, такође, кроз описе *другачијих* стања свести. У том откривалачком подухвату значајну улогу има поступак онеобичавања гестикулативне комуникације са простором и његово учешће у омогућавању имагинарних, али „правих” сусрета са градом. Уколико се оствари, веза између ликова и града је увек узајамна, јер хронотопи могу интензивно да „продире” у јунаке који на различите начине „испитују” неконвенционалну просторност градског амбијента. Гестови руку јунака устаничке трилогије могу да откривају праву природу београдских простора, њима се слојевити хронотоп Београда отвара или затвара зависно од домета телесног срastaња са материјалним или нематеријалним контекстом, док су међусобни сусрети града и људи запамћени подједнако од самих градских површина и

ликова (што најексплицитније потврђује посмртно присуство устаничких јунака у савременим београдским улицама са њиховим, сачуваним или несачуваним просторима). Многобројне сцене које наглашавају улогу тела у упознавању града кореспондирају са Мерло-Понтијевим тумачењем телесног у контексту дијалектике видљивог и невидљивог.¹⁵² Она је естетски ефикасно тематизована у причи „Улица Филипа Вишњића” у којој се јунакво слепило за материјалну београдску стварност семантички и садржајно допуњује перцептивним способностима свезнајућег приповедача (у првом пасусу цитираног одломка), затим и Вишњићевом фокализацијом тј. његовим унутрашњим видом за атмосферичке просторне аспекте (у другом пасусу):

„На почетку Вишњићеве улице има појас пуне светлости. То је све што је остало од светлосне пустоши која се некада простирала над врховима дунавске падине: ивице те пустоши још се препознају на фотографијама из друге половине XIX века, нарочито на овима које су снимане са Капетан-Мишиног здања. У том појасу што је, са годинама, све ужи, јер узмиче пред сенкама високих зграда, дан, као засут свемирским пепелом, нема сјаја. Средиште појаса изгледа да је Шеих-Мустафино турбе, подигнуто 1783. и, свуд око њега, искрзани остаци прошлости. Чим се пође наниже, према завршетку Симине улице и према некадашњој Великој школи, међе појаса се тање а, над Школом, искрсавају бездана расветљења.

Кад овамо дође, Вишњић иде право ка турбету: наслања се на зид и, непомичан, осећа опустелу светлост као тишину ишчезавања. У тој тишини која му је неопходна он је слободан, као што је слободан и у својој тами. Она је и сад свуд око њега јер Вишњић не може другачије: научио је да разазнаје у мраку а не у светлости.” (Velmar-Janković 2014: 123–124)

Поред реверзибилног хода на релацији видљиво – невидљиво, београдски хронотопи имплицирају семантику дијалектике унутрашње – спољашње, отворено – затворено, великог, односно „феноменологију неизмерности” и малог тј. „феноменологију минијатуре” (Кочевски 2016: 164). Наведеним паровима ауторка придружује „дијалектику

¹⁵² Француски феноменолог Морис Мерло-Понти/Maurice Merleau-Ponty износи став да се *тело* и *перципирано* не смеју посматрати као *међусобно раздвојени* ентитети јер је чулни свет „старији” од мисаоног. Према М. Мерло-Понтију, први може да значи истину, само уколико се ослања на „канонске структуре чулног света”. (Merlo-Ponti 2012: 21–22)

природних елемената” (Кочевски 2016: 195), ватре, воде, земље, ваздуха, београдског копна и његових река, светлости и таме, звука и тишине, физичког и спиритуалног живота у граду:

„У својој улици, ослоњен о зид Шеих-Мустафиног турбета, Вишњић разазнаје како се ту, нешто ниже, испред Вуковог и Доситејевог музеја, простиру мале тишине што увек преостану после ноћи. На то место где, по дану, падне највише светлости коју ни кошава, кад витла, не разнесе одмах, ноћу падају најгушће тмице и лебде по луку који заклапају Вишњићева и Јевремова улица. Ту зна да пада и прамење времена и да се комеша, црно, под ветром, у зимским поноћима, са пахуљама и отпацама са Млечног Пута. Лети, откако је подигнуто ново насеље на старом Дорћолу, до врха Вишњићеве више не допире мирис Дунава али се и даље, повремено, окупљају сени малих трговаца са некадашње Јованове пијаце.” (2014: 133)

Вишеструке перцепције хронотопа, какве садржи претходни одељак из приповетке „Улица Филипа Вишњића” треба да утичу на уобичајену представу необавештеног читаоца о димензијама приказаних београдских простора, па се из приче у причу иде на умножавање перспектива са којих се посматрају одређени простори. Ако их не виде или не осећају ликови, београдски простори су често недоступни и читаоцу због опипљивих или неопипљивих баријера: просторно-временске удаљености, различитих имагинарних опсена и материјалних граница које скривају Београд, а до којих понекад не може или не жели да допре ни „неприродно” обухватна (у термилошком решењу представника неприродне наратологије) перспектива свезнајућег приповедача. У наредном примеру из приче „Улица Господар Јевремова”, уз просторе познате јунаку и свезнајућем наратору, наведени су и они непознати:

„Онда Господар Јеврем натера коња у кас, прелети улицу па настави, лаким ходом, поред ружних вишеспратница, до Божићеве куће, у Јевремовој 19, одмах поред Вуковог и Доситејевог музеја. (Божићеву кућу добро памти.) [...] мрмља Господар Јеврем и наставља поред кућа које не препознаје...” (2014: 22–23; подв. Ј. М.)

Невидљивим просторним областима не припада само оно што је сувише далеко (перцепцији и интересовањима јунака и наратора) да би се видело или знало (њего, уосталом, свезнајући приповедач често може да сагледа), већ и оно што се налази изван конвенционалног искуственог и временског хоризонта – иза укорености сени у садашњем тренутку. Један од таквих примера, са допуном свезнајућег приповедача садржи прича „Улица Васина”:

„Гледа Чарапић у своје бронзано лице и чуди се самоувереном новом добу. Не зна, наравно, да у покрету којим бронзани Васа хоће да истргне свој мач, поред оне змајевске силовитости има и много од замаха јунака социјалистичког рада из касних четрдесетих година овог века, и да је уметност социјалистичког реализма својим једностраним виђењем обележила тог бронзаног Змаја од Авале.” (2014: 60; подв. Ј. М.)

Иначе је у сличним примерима у прози Светлане Велмар-Јанковић појачана приповедачева улога невидљивог хроничара прошлости београдских простора и њиховог неисторијског памћења, док су за обликовање истог типа хронотопа посебно функционално употребљени афирмативни и негирајући искази.

Књижевна проза Светлане Велмар-Јанковић се у великој мери надовезује и на традицију ратне књижевности о Београду. Иако се ратном тематиком обухвата широк временски распон од праисторијског периода па све до НАТО бомбардовања Београда 1999. године, најсликовитије се евоцирају устаничке борбе из београдске прошлости које су се водиле на данашњем главном градском тргу (простору некадашње Стамбол капије) и подручју Врачара (врачарског поља и брега) у збиркама *Дорћол*, *Врачар* и роману *Востаније*. Евоцирани ратни хронотопи представљају, притом, референтне културне тачке како београдских, тако и ширих, српских простора.

Светлана Велмар-Јанковић у својој уметничкој прози доследно користи технику кретања напред – назад (по временској и по просторној оси), изражене временске скокове на малом текстуалном простору, у једној реченици или мањем пасусу, којима се презентују историјске промене града. Тиме се манифестују судбине великих градитељских подухвата, способности њихових ктитора, уобичајене и необичне перцепције чувених београдских топоса из периода развоја града. Међу њима по нарочитој вредности издвајамо две приче о Пиринчани и Капетан Мишином здању, као уметничка

сведочанства о ишчезавању појединости у „дармару пролазности” (Velmar-Janković 2014: 11).

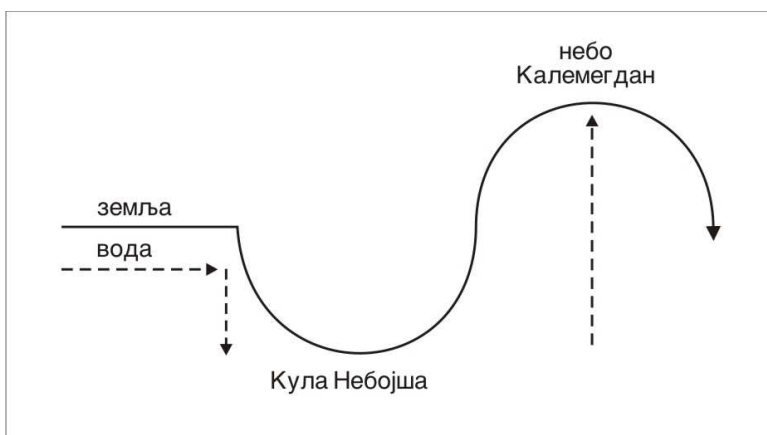
Колико је Светлана Велмар-Јанковић заправо водила рачуна о историјским променама, најбоље сведоче бројна преобликовања књига накнадно унетим информацијама о савременом стању представљених београдских простора. У односу на прво издање збирке прича *Дорћол* (1981), допуњено издање из 2006. године (Стубови културе, Београд) садржи додатне напомене дате из перспективе 21. века:

„У доба кад је Јован постао Господар то је била друга прича: овуда су, свуда унаоколо, била зеленила, тамна и на сунцу и на месечини, а Калемегдан [...] био је каменита ледина [...]. Дежмекасти Господар Јован лаким ходом прелази Доситејеву улицу и чуди се како му младост, у сећању, обележавају два мириса [...] на ту мисао која га сустиже код бифеа Папук, Господар Јован слеже раменима, еполете са ресама се затресу.” (Велмар-Јанковић 2006: 9–10)

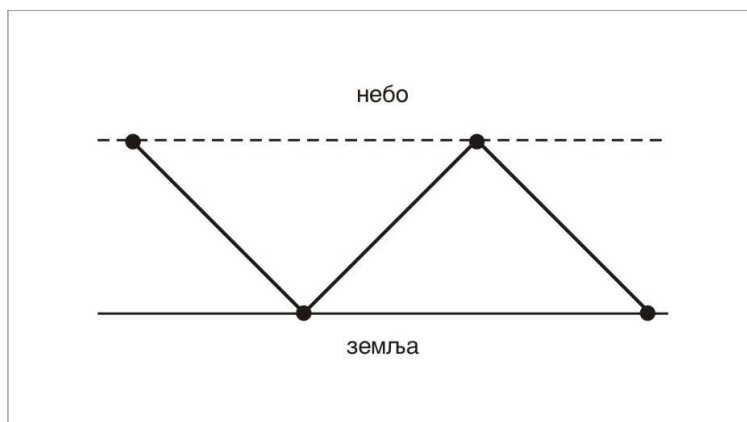
У издању из 2006. године ауторка се, дакле, одлучује да додатним фуснотама измени првобитни текст *Дорћола*, не би ли сачувала сведочанства о променама које су задесиле Београд током 25 година. Новом издању придодато је и још једно бомбардовање Београда из 1999. године (Велмар-Јанковић 2006: 39). У причи „Улица Господар Јованова” Светлана Велмар-Јанковић као новину уноси и фусноту која појашњава да радња са конфекцијом „Будућност” више не постоји, приписујући овом информативном коментару и један вредносни суд о неизвесном простору српске будућности: „То што продавнице са овим именом више нема, можда може да значи да нам је и будућност распродата, па се не зна коме то Господар Јован, уствари, маше.” (2006: 32) Поред наведених, додатним, а поучним информацијама припада и иронијски коментар свезнајућег приповедача о бифеу Папук:

„Више нема тог бифеа, али је, на истом месту, чувени глумац Драган Бјелогрлић отворио кафић Багдад. Име кафића, необично за Београд, вероватно треба да подсећа Београђане, који добро памте бомбардовање из 1999. године, на трагедију народа у Ираку, и разарање и пустошење древног града Багдада, 2003.” (2006: 25)

Још један пример накнадне историјске и ауторске интервенције представља фуснота у причи „Француска улица” везана за Трг републике: „Од 9. марта 1991. године овај трг се, незванично, зове Трг слободе” (2006: 9). У коментару није објашњено шта се тачно догодило 9. марта 1991. и зашто улица добија нови назив, јер се од имплицитног читаоца очекује да то зна или да сазна. Све накнадно унете интервенције нису само ауторске, већ фактографске, а о њиховој историјности сведочи и чињеница да је ауторка одустала од уношења последње две напомене у коначно издање *Дорћола* из 2014. године.



Слика бр. 2. Динамика просторне позиционираниости куле Небојше и њених ликова у устаничкој трилогији Светлане Велмар-Јанковић



Слика бр. 3. Хронотоп Београда у наизменичном лествично-библијском коду „човеков успон” и „човеков пад”

3. 3. *The sense of space*: београдски простори од (о)сећања до свемира

Сам Дорћол, нарочито Стари град, подједнако је у историјској и књижевној стварности обележен као „место сећања” (*lieu de mémoire*), о чему сведоче и његови бројни меморијални простори. У оба случаја, памћење има значење просторног и временског простирања чијом се амбиваленцијом сам феномен сећања карактерише двосмислено, као бремене и као дар. Историографија и псеудоисторијска књижевна фикција у прози Светлане Велмар-Јанковић несумњиво деле императив памћења, иако се на другачији начин односе према питању: шта треба памтити? Различитим перспективизацијама историјске прошлости целокупна ауторкина проза изнова покреће питање: *у којој нас мери оно што памтимо одређује?*, варирајући повремено иронијски, не и претерано осуђивачки став према историографији, осим у случајевима када је историјска прича употребљена у манипулативне сврхе.

Умне, емоционалне, афективне реакције ликова на амбијент, заједно са културом сећања чине основну позадину за развијање представе о динамичном хронотопу, док се суштинска догађајност београдских простора очитује у атмосфери. Она је изграђена провереним књижевним конвенцијама, употребом одређених мотива и тема међу којима је светлост једна од најраспрострањенијих. У имену Београда већ је етимолошки садржана илуминативна симболика белине, луче, просветљења, обасјања и видела, а у наредном цитату прилажемо пример њене улоге у стварању амбијенталног наратива у приповеци „Стара чаршија”:

„Та прозраност и та лакоћа као да су оно што црна светлост, сва некако кабаста од слојева искони, никако не може да савлада па се повлачи из Узун Миркове и клизи низ дунавску падину, натраг ка свом кругу, и тако траје, деценијама. Где год прође, у људима способним да је примете, изазива јако осећање садашњег тренутка а, истовремено, исто тако јако осећање пролазности. Отуда они који имају склоности ка овој врсти доживљаја имају и обичај да се, баш из Узун Миркове, спуштају некадашњом Старом чаршијом, преко Зерека, до раскрснице на углу Седмог јула и Душанове. Од Старе чаршије која је горела и у свим ратовима двадесетог века вођеним на Балкану, у наше доба није остало више ништа, али у средишту раскрснице којом сад, у сва четири главна правца, пролази силан саобраћај, у

подне, кад се сунце ближи зениту, непромењен се оцртава круг црне светлости. Тешко се, у целини, распознаје због аутомобила који га узалуд газе док црна светлост, са годинама све непорознија, почиње да клизи уз падину и да, полако, узнемирава прахове прошлости.” (Velmar-Janković 2014: 218–219)

Ваздух и ваздушне струје се, уз светлост, такође јављају као атмосферички топоси поетике Светлане Велмар-Јанковић. У наредном примеру опште кретање амбијенталног описа има форму обиласка, иако се у њему користи стратегија сличнија атмосферичкој мапи:

„Али, ако том улицом, која и данас има нешто од заборављеног, пустиг сокака, без ваздуха и без неба, ипак пођете узбрдо, од Душанове, можда ћете осетити како вас додирује пријатна, мада некако лепљива тајновитост која је, изгледа, увек у тој улици. Она се осећа до пред крај успона, испод Јевремове: ту се, под обронцима Калемегдана, где се улица завршава, одједном наднесу простори велике светлости, кружне а непрозирне, и у тој светлости сенке и мемле, чак и тајне, лако ишчиле а свака прошлост постаје прозачна. У ову светлосну удољицу, понекад, док пролази подне, долази Рига од Фере да проматра, још једном, тај озарени, беспривни бездан над тврђавом и над рекама које се само слуте.” (2014: 141)

Ваздухом ауторка покреће и ускомешану прашину као још један од сталних показатеља атмосферичке догађајности у „Француској улици”:

„Ту, у близини Кнежевог споменика и Позоришта, подизао је куће имућан и угледан свет, недовољно склон оним историјским сећањима која нису уобичајена [...] Али, ако су ситнија историјска присећања одгуркивана у непамћење, неисторијска су, ваљда сачувана у оној светлосној прашини [...] Ова неисторијска сећања која су, праве море, повремено обузимале житеље Позоришне улице...” (2014: 15–16)

„Добрача застаје испред самопослуге на углу Васине и своје улице, али не гледа у излог. Гледа у прах несталих доба што се понекад ускомеша у његовој улици која, упоредна са Доситејевом, од Васине води према Душановој, Дунаву и небу, аутобуси Добрачином јуре, тутње на стрмини између Јевремове и Јованове и увек изгазе сенку у којој лежи, на некадашњем изворишту Чукур-чесме, бронзани дечак, некако слеђен.” (2014: 107)

Упркос ковитлању прахова прошлости налик магији, у граду има и пуно прашине која никако није вилинска. Небо је, наравно, још један неизоставни елемент амбијенталне поетике са важном, иницијалном функцијом у приповеци „Улица Риге од Фере”:

„Пред подне деветог маја следеће године брод се приближио Земуну. Са прамца, Рига од Фере је угледао просторе огромног, старог неба, стишаног у светлостима што допиру из самих бездана. Непомично, то небо је стајало, заувек, над водама, над равницама, над сјајем дана; стајало је над градом што је, на окомитој узвисини, постојан у белини, пребивао под вековима. Безлично, то небо није обећавало ништа, било је и тескобе иза уједначених светлости, на непостојећим ивицама, па ипак је било добро: од тог је неба допирала сен далеког ишчезавања и слутња спокоја. Рига од Фере је осетио како га захвата ветар што је, као прамење, ишао по водама, из дубине видика; удисао га је, целим собом. Додирнули су га дахови свих простора и слушао је како се мрве, из њега, оне унутарње тежине а он, помало, нестаје, и већ је само прах воде и ветра, у трајном измицању. У њега је улазио мир.” (2014: 151–152)

Уз ове атмосферичке топосе иде и догађајност која се очитује у играма сенки, сликовитом плесу видљивог и невидљивог у причи о Француској улици:

„Неки од радника који су, почетком седамдесетих година XIX века, учествовали у рушењу и отклањању онога што је преостало од шанца причали су да су налазили, нарочито у близини Стамбол-капије [...] на углу Југовићеве и Француске, делове палисада обложене необичном материјом. Необично у тој материји било је то што је изгледала нематеријално, сва од тамног сјаја, прозирна и непрозирна у исти мах. Могла је настати од прашине пролазности коју је слепила људска патња или од отпадака страве измешане са светлошћу...” (2014: 15)

Напоследку, у атмосфери се очитује и тихи глас оностраног, неухватљиви шапат пијачне вреве и „сени малих трговаца” разасуте просторима некадашње Јованове пијаче. Наталожен шапат сени дорђолских трговаца за већину је пролазника нечујан или тек расут у атмосфери: „кошава га понесе, у зору, над замућену Саву и распе изнад мостова или га западни ветрови нагомилају у просторе над равницама” (2014: 133).

Уместо у најужем смислу „реалистички” представљених места којима јунаци пролазе походећи јавне, градске „транзитне хронотопе” (Иванић 2002: 69), у уметничкој прози Светлане Велмар-Јанковић (нарочито у *Дорћолу*, *Врачару* и *Востанију*) имамо њихово улично атмосферичко испољавање (в. Слика бр. 4). Чак је и оријентација ликова на београдским трансверзалама условљена деловањима атмосферичке природе:

„[...] а Калемегдан, тај Фићир-Бајир, Брег за размишљање, био је каменита ледина, обрасла злим памћењем [...] Испод садашње Јевремове улице, испод раскрснице светлости код Доситејеве Велике школе, није ни било улица, само куће, углавном турске а безазлене у зеленилу. Ишло се кроз баште, кроз капицике [...] И свуда кроз сенке, дивље и питоме, које су се мрсиле око колена, заплитале стопала, и мирисале.” (2014: 35)

У контексту анализе амбијенталне поетике треба посебно нагласити да Светлана Велмар-Јанковић проницљиво, у антиципирајућем сагласју са савременом методологијом „површинског читања”, сагледава узајамност визуелних, хаптичких и атмосферских домена простора. Иако атмосферу представља као „заузимање бесповршинског простора у домену оног што се доживљава као присутно” (Šmić 2018: 91 према Милосављевић Милић 2016), ауторка, наиме, не занемарује ни површинске слојеве у којима се градске форме представљају људском искуству јер оне такође могу бити првобитни окидач за налете атмосферичких доживљаја Београда. У тим налетима, афективна снага атмосфере изазива изузетно снажна „лебдећа стања” (Šmić 2018: 76) у којима често налазимо и ликове београдских улица. У теоријској литератури се као још једна од специфичности атмосферичког доживљаја често наводи и „немогућност прецизне локализације” (Милосављевић Милић 2016), што се, међутим, може схватити условно. Поетика Светлане Велмар-Јанковић показује како се специфичан осећај простора (*genius loci*)¹⁵³ као такав увек везује за одређено место, те да је афективна моћ простора често концентрисана на врло малом простору (Фићир-брегу, Карабурми, Хајдучкој чесми и сл.). Штавише, без обзира на физичку величину тих места, у зависности од енергетске јачине, ауторка нијансира атмосферичке хронотопе према домену деловања. Оно може уследити већ са

¹⁵³ У контексту атмосферичке поетике и у ширем наративном смислу, концепту *genius loci* у географској наратологији одговара (наративни) „садржај простора специфичан за одређену локацију” (*location-specific content*; Ryan et al. 2016: 4).

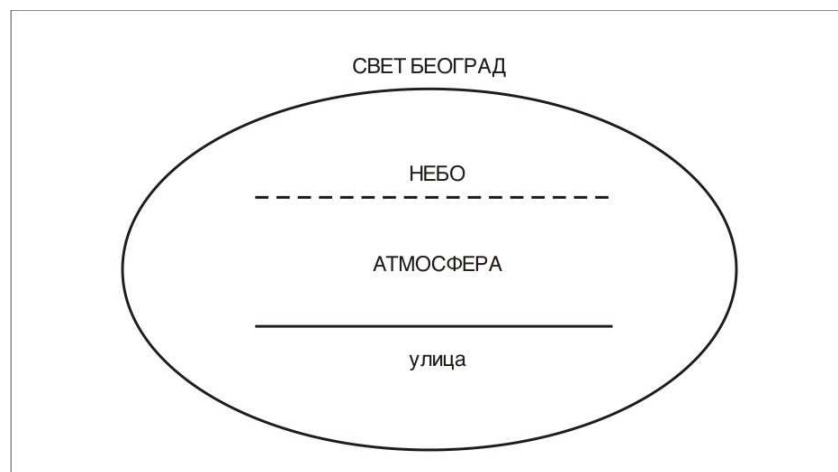
визуелним, или тек са хаптичким контактом, имати привлачно или одбојно дејство, снажног или незнатног доживљаја, док је атмосферичко деловање најинтензивније када ликове наводи на кретање његовом путањом, или док практично вуче до *живог места*, обузимајући читаво тело и биће ликова посматрача. У атмосферичком садејству учествују и различите енергије јунака који често могу осетити непријатељеву мржњу или подстичућу енергију духовних сродника, чак и уколико су они удаљени, присутни у далекој будућности, или уопште више нису међу живима. Таквих примера има у целокупној прози Светлане Велмар-Јанковић, а неки од најупечатљивијих јесу Молерова реакција на Јевремово присуство упркос њиховом непознавању, временској и просторној удаљености, затим смењивање очевог и Хаџи Рувимовог утицаја на Молерове одлуке, и, што је најчешће, ослушкивање гласова или предавање различитим утицајума из невидљивог домена.

О изузетној важности саме могућности чулног повезивања са материјалним светом сведоче репетитивни положаји ликова који ходају, пузе или се ваљају по земљи у додиру са њом (*Востаније: Улица Карађорђева*, „Улица Филипа Вишњића”), остварују везу са уметничким делом (иконом у „Улици Молеровој”, сликом *На купању у Лагуму* и сл.) или одређеним београдским просторима, визуелним и хаптичким контактом са њима (*Очаране наочаре*). Површинско читање у свим наведеним примерима сугерише да је и површина¹⁵⁴ „маргинализовани слој који само наизглед познајемо”, те да и она представља један од важних аспеката разумевања простора. (Best and Marcus 2009: 9)

Идеју о животу духова из прошлости у оном временском оквиру који називамо „садашњим”, осим у књижевности, ауторка развија и у књигама есеја симболичког назива *Савременици* и *Сродници*. У складу са својом литерарном поетиком, Савино писмо Спиридону Светлана Велмар-Јанковић чита као *узбудљиву* „причу о предметима” и *знаковима* „видљиве стварности” (Велмар-Јанковић 2013: 80) који сведоче о постојању невидљивог света, човеку доступном само уколико прати унутрашњи глас добра. Док анализира дискурс Савиног обраћања ауторка не крије своју импресионираност моћима саме речи да на себе прима племенитост унутрашњег гласа, преносећи је несебично у материјалну стварност и предајући је памћењу.

¹⁵⁴ Површина, наиме, *чува* и *итити*, *крије* и *испољава*, она је „слој који преркива, као што одећа ради кожи, [...] као што фасада зграде чини њеној унутрашњости...” (Best and Marcus 2009: 9).

Захваљујући таквој речи, која носи историјско и неисторијско искуство прошлости, човек, како запажа С. Велмар-Јанковић, може да се креће „из неупознате историјске прошлости у упознату садашњост свога времена [...] може да слуша и да чује. То му је дато.” (Велмар-Јанковић 2005: 184). Са тежином искуства које се дели, слојевито време је инспиративно, стваралачко, било да ствара негативне или позитивне емоције. Тежња за продором у временске мене невидљиве стварности, међутим, доноси, како ауторки, тако и читаоцу, и бројне неразрешиве недоумице. Да ли ликове сени треба успокојити или упокојити? Је ли уопште њихово измирење са историјом могуће? У којој мери је искуство устаничких вођа поново употребљиво у свакој наредној садашњости? Је ли прошлост изгубљена иако није затворена? Колико је велика напрелина између прошлог и садашњег *сада*? И, на крају, да ли се временски јаз може кораком прескочити или се преко њега заиста допире тек само трептајем ока?



Слика бр. 4. Основни атмосферички елементи урбаног света „Београд”

3. 4. Београдске сени *Дорћола*, *Врачара* и *Улице Карађорђе*

У одељцима посвећеним карактеризацији простора, могли смо запазити да се он у поетици Светлане Велмар-Јанковић појављује као знамење, сведочанство, чињеница и

знак. Приметили смо, такође, како су поједини простори засићенији од других (временом и искуством), те да су једни простори ишчезли, док су други опстали (истина, са измењеном функцијом). Више пута је наглашено и да се јунаци уметничке прозе Светлане Велмар-Јанковић у великој мери карактеришу кроз односе са градом, услед чега се, као значајан елемент београдског пејзажа, јавља управо топос градског пешака. При томе, карактеристике кретања кроз град пешачењем нису условљене само „типом човека” који хода, већ „природом места” и *карактером* самог београдског *пута*. (Hodrová 2006: 192 према Кочевски)

Главни ликови *Дорћола*, *Врачара* и *Востанија* имају две форме, људску и сеновиту. Сен има изглед невидљивог, без информација о физичком лику и смештеног негде у физичком окружењу улица Београда, па се само може претпоставити да ове фигуре наликују на своја историјска издања. Нарација је претежно усмерена на ментално и конкретно кретање „тела” сеновитих обличја, уз повремене осврте на некадашњи физички изглед јунака. Такав је случај са ликом Узун Мирка – најлепшим међу Карађорђевићима војводама, код кога је нарочито изражена паралелна физичка и сеновита карактеризација, чији циљ није представљање људског отелотворења сени, већ наглашавање њиховог присуства и виталности наизглед неживих ликова и појава. Он се односи на више ентитета: на отелотворени лик београдских простора, потом и на њихов доживљај у читаочевој свести која изнова оживљава материјалне и нељудске форме.

Носиоци мотива преображаја у устаничкој београдској трилогији јесу нељудске трансформације људи чије се значење „претреса” темом губитка људског идентитета и интересовањем за статус располућеног, преображеног лика. Оваквом профилизацијом ликова и интерпретацијом мотива преображаја, устаничка проза Светлане Велмар-Јанковић се, на иманентно-поетичком плану, придружује запажањима постхуманистичких теоретичара и посматрању метаморфозе као „процеса у којем се физичка (телесна) трансформација никада не може одвојити од ширих концептуалних померања и тензија унутар културног система” јер „поремећај телесне форме сугерише и доводи до дестабилизације концептуалних категорија” (Caracciolo and Lambert 2019: 50).

Метаморфно искуство је садржано и у сећањима ликова ослоњеним на подељено осећање простора – сени и њеног историјског лика. Њиме ауторка додатно проширује разумевање тела показујући присуство нељудске и људске стране, у једном лику и у

једном свету. Трансформација историјских ликова у сени донекле, међутим, чини њихово људско осећање простора застарелим, јер их приморава да изнова изграде сопствени однос према Београду. Ситуација у којој човек и град премашују своје властито тело чинећи несвакидашње метаморфозе у књижевном исказу и његовој рецепцији, додатно доводи у питање уобичајене представе о кључним егзистенцијалним појавама и појмовима. Уочена повезивања ишчезлих београдских ликова и града охрабрују нас, најзад, да призовемо у помоћ и сам принцип стварања док посежемо за одговором на питање: шта настаје са нестајањем?

Обликовање фигура сени, чија је свест понекад сталожена и окрепљена, чешће узнемирена наслеђеним сећањима, истовремено присутна и одсутна, једним делом у животу, другим изван њега, утемељено је на њиховој амбивалентној карактеризацији. Сен подједнако поседује способност памћења неких тренутака из претходног живота, али и свевремених увида у просторе. Оптимистичка страна њихове профилизације односи се, притом, можда једино на чињеницу да су стицањем сеновитог статуса достигли стабилност свести коју не може поколебати никаква манифестација зла. Фигурама сени устаничка трилогија стога изнова покреће библијске митеме поништавања сопства, симболичке смрти као почетка новог живота и далекосежног постојања кроз несебично давање ближњем.

Без обзира на врло скучен егзистенцијални простор, београдска улица и дан проведен у њој за ликове сени имају карактеристике историјски удаљеног простора несагледивог протезања. Овим поступком се двоструко *нереални* ликови сени (фикционални духови) свде на реалну меру тј. повезују са перспективом историјског читаоца. Свет приче у коме, нажалост, нема лакоће постојања за живе нити за умрле, за историчног читаоца има посебну драж јер тиме добија могућност да са фикционалим јунацима подели искуство сопственог трагизма. У трагичној димензији заправо лежи нарочита рецепцијска примаљивост београдских духова која показује колико је ауторки читаочева фигура била важна док је слагала причу о имагинарном Београду.

Као што смо више пута поменули, ликови сени имају празнине у сећању и памћењу, амнезије, трагове људског живота и његову немоћ. Иако нису супериорна бића, позиционирана су ближе Смислу, са могућношћу да виде и преносе сазнање о њему на живе. Супериорност сени и живих подједнако, међутим, зависи од међусобне интеракције

јер уколико релациони динамизам изостане, обе стране остају непотпуне. У том случају, чак и две наизглед супротстављене животне позиције бивају изједначене са аветињским и непожељним. У противном се видокруг историјског лика (једног перцептивног поља) допуњује перспективом сени (ширењем видика), а са њима иде и просторно-временско ширење (света и приче). Поступак употпуњавања пукотина између живих и ишчезлих, времена или простора представља, између осталог, покушај савладавања бојазни од празнине, која је уједно и страх од бесмисла.

Један добар поглед на историчност београдских простора налазимо у грађанској трилогији, у представљеним комунистичким огрешењима везаним за идеолошка преименовања улица. Иза њега стоји интенционално умањење величине и значаја прошлости ради изградње мита о великанима у садашњости којим се, заправо, дистанцира (или укида) право на културно сећање изван тренутне партизанске улоге у националној историји. Неправда и нерелевантност историјског памћења неки су од важнијих видова поменутог бесмисла који прате београдске ликове током живота и након смрти. Колико страшно *историја може да заболи* сведочи трагична судбина Узун Мирка у изузетној, једној од уметнички највреднијих прича устаничке трилогије. Тему *историјске неправде* покреће, такође, приповетка посвећена Доситеју Обрадовићу и улици са његовим именом, корективним коментаром о Доситејевом сусрету са некадашњом Великом школом:

„И сада, када у својој шетњи пролази Улицом Господара Јеврема и упућује се Великој школи која се данас зове Доситејев и Вуков музеј, Доситеј је склон да размишља о томе како у историјском памћењу обично нема много правде. Да је има, онда не би, кроз деценије, Велику школу везивали уз његово, него уз име Ивана Југовића који је ту Школу не само основао и водио него у њој, првих година, како тврде неки историчари, био све и всја. У томе му је раду Доситеј само помагао а ипак је, ето, остало да се Школа помиње највише по њему.” (2014: 188)

Појава историјске неправде сагледана је кроз релацију са праксом именовања и могућим функцијама комеморативних простора¹⁵⁵, а она имплицитног читаоца треба да

¹⁵⁵ О посвећености Светлане Велмар-Јанковић самом чину именовања београдских простора сведочи ситуација у којој се затекла као председник Комисије за називе споменика, тргова и улица, када је настојала да се имена значајних личности из Народноослободилачке борбе и послератне обнове доделе

испровоцира питањима: какву улогу имају споменици у сеновитим животима историјских ликова, и, обрнуто: шта, осим оријентационе функције, даје смисао тим споменицима? Где су, затим, ишчезле прошле структуре које су им придавале другачија значења? Јесу ли оне заиста одсутне? Који смисао уз споменичка обележја опстаје заједно са њима, а који се губи?

3. 5. Београдски ликови устаничке трилогије кроз времена, у простору

У профилизацији историјских ликова устаничке београдске трилогије, поред новоисторијских књижевних конвенција о којима је у уводу било речи, уочава се и неколико доминантних традиционалних образаца. Као одраз фолклорне митолошке традиције, значајан удео у представи о просторно-временској динамици београдских улица имају теме и мотиви преузети из усмене књижевности. Осим историјских и митопоетских петљи, структура ликова и града се дубински прожима и духовном, библијском визијом као трећим важним њеним сегментом.¹⁵⁶

Митолошка логика фолклорне традиције приметна је у наративу о првобитном времену, мистици воде, мотивима подизања града, приношења крвне и бескрвне жртве (у причи о Капетан Мишином здању и Пиринчани) и ослањању на колективно памћење о

улицама и трговима Новог Београда којем они и припадају, а да имена личности из старијих историјских периода врате у центар града, где су и постојала пре комунистичких преименовања београдских улица 1946. године. У жељи да спроведе, колико се то може, „праведнију историјску расподелу имена свих оних који су допринели историјском постојању и наше државе и нашег народа, у свим периодима тог постојања и те историје”, чувајући у најстаријим деловима града имена чувених личности која су „својевремено допринела подизању и угледа и културе наше старије историјске прошлости”, а предвиђајући за нове градске просторе и улице Новог Београда, „имена оних који су допринели да Нови Београд почне да се гради и буде изграђен после Другог светског рата” (Велмар-Јанковић 2012: 40), ауторки је 2002. године у либералнијем друштвеном окружењу, поновљена *политичка оптужница* везана за име њеног оца и кривица да брише вредности Народноослободилачке борбе промовишући „сумњиве појмове наше историјске прошлости”, због које је дала оставку на дужност председнице комисије.

¹⁵⁶ Како се не би стекао утисак да смо, залазећи у митопоетске и метафизичке аспекте хронотопа, занемарили удео других аспеката људске културе, напомињемо да ће о њима више бити речи у наредним поглављима, нарочито током анализе идеолошких простора грађанске трилогије. За научно-културолошки усмерена читања хронотопа, на овом месту упућујемо на књигу *Култура времена и простора (The Culture of Time and Space 1880–1918)* (1983) аутора Стивена Керна/Stephen Kern, који аргументовано указује на удео научне револуције у модерним представљањима уметничког и књижевног хронотопа.

граду (усмено предање). У причама устаничке трилогије град је такође важно трговачко место, јунаци се дотерују за долазак у град, он је топос важне битке, *царски* или *изгубљени*.

Будући да су учесници истих догађаја, личности устаничке београдске трилогије често „шетају” из приче у причу, као (пре)носиоци нове перспективе догађаја о којима се приповеда. Трансфикционалне идентитете књижевних јунака ауторка усаглашава са тематским оквиром сваке појединачне приповетке којом се призивају различити аспекти и памћења ликова, са циљем да се придодавањем нових појединости бар делимично прикажу неизбежне празнине у њиховој, тиме и у београдској профилизацији.

Београд је, попут моста на Дрини, неми јунак и приповедач без гласа. Београдски појединачни простори се, међутим, посредним сведочењима, фокализацијом ликова и наратора персонификују до те мере, да то што сам град ништа не говори, нимало не утиче на његов антропоморфни статус. У случају Пиринчане и Капетан Мишиног здања, уопште и не морамо знати ко су њихови градитељи јер су оба велелепна здања, неприкосновена „у својој надмоћи”, умела и сама да говоре, стварајући утисак да живе „неку своју особену судбину” (Velmar-Janković 2014: 198). Није ретко да снажна, језовита самосталност грађевине или њен атмосферички утицај буду мотивисани реалистичким формулама попут „причало се”, „говорило се”, „предање каже”, „круже гласине”, „по веровању житеља” итд., као у наредном примеру:

„Причало се да је, кад је грађена у XVII веку, у њен темељ жив узидан осуђеник који је био мученик за своју, хришћанску веру и, ваљда, неки светац. То је, по веровању житеља, било оно због чега је Пиринчана остајала непромењена док су деценије промицале а зла витлала.” (2014: 198)

Случај Капетан Мише и његовог здања не одговара концепту „просветљеног уметника” и стварању „in spirito” које се дешава у божанској сфери, већ фигури жељом „опседнутог уметника” (градитеља) чија генијална енергичност произлази из рушилачког принципа, демонског и танатичног.¹⁵⁷ (Вукићевић 2021: 4) Иако оба стваралачка концепта подједнако могу да створе естетски предмет (здање), као крајњи исход у другом случају

¹⁵⁷ Ова појава се у терминологији Драгане Вукићевић одређује као „тератолошки концепт уметности” (в. Вукићевић 2021).

изостаје осећање просветљења, док до потпуног ослобађања (коме се тежи), уопште и не долази. Демонско оставља своје трагове у Капетан Мишином лику, па јунак упркос доживљеној катарзи и хришћанској спознаји, бива поражен болним сазнањем о сопственој немоћи, настављајући живот са ожиљком. Штавише, чак и Капетан Мишина сен наставља да обилази и прелеће своје чувено здање, јер у њему и даље види материјализацију човекове охолости, симбол обмањујуће људске перцепције и лажне надмоћи над простором.¹⁵⁸

Кроз везу грађевине и њеног творца¹⁵⁹ Светлана Велмар-Јанковић у приповеци „Улица Капетан Мишина” реинтерпретира мит о охолом уметнику који у заносу горуће жеље да испољи себе, заборавља на божје порекло уметности. У причи, као и у наведеном митолошком обрасцу, кажњен бива само уметник, док створено дело наставља самостални живот у раскошној лепоти. (в. Вукићевић 2021) Још једну митолошку потпору приче о Капетан Мишином здању представља и легенда о уграђивању жртве у здање. Везивање фантастичног фолклорног проседеа за подигнуту грађевину у коју се усађује жртва, ауторка притом спроводи онако како је то чинио Андрић.

Тема усаглашавања простора, тела и бића у поетици Светлане Велмар-Јанковић такође неретко почива на конвенцијама поетике фолклорне књижевности. Необична снага и лепота Змаја од Ноћаја произашла су из вере у моћ ритуалних радњи са телом и предметом, па се у гласинама о лепоти овог јунака између осталог спекулише и да ли га је поочим, кад га је „усинио”, на особит начин провукао кроз ногавицу. Осим наведеног, просторно усаглашавање може да се односи и на могућност сусрета духовних сродника¹⁶⁰,

¹⁵⁸ Разматрајући случај Вајлдовога Доријана Греја у књизи *Живи мртваци (Living Deads)* Џејмс Твичел пише: „Оно што је Вајлд урадио било је писање параболе о уметности у којој енергија стварања не тече онако како се очекује.” (Twichell 1981: 171 према Вукићевић 2021) Поред анализираних примера Капетан Мише и његовог здања, стваралачка енергија и у осталој прози Светлане Велмар-Јанковић уме да покаже своје рушилачко наличје (нпр. када ликови исказују незадовољство пред споменицима који их представљају), или када су поражени исходом сопственог стваралачког подухвата (Анастас Јовановић у *Бездну*, на пример, често остаје разочаран створеним фотографијама).

¹⁵⁹ Описујући однос света предметности и света живих бића, Киландер/Cariboni Killander, Лутас/Livi Lutas и Струкељ/Alexander Strukelj говоре о „снази дела” и „двострукој енергетској размени” (Killander, Lutas, Strukelj 2014: 12).

¹⁶⁰ Природа панданске фигуре коју Светлана Велмар-Јанковић доследно уписује у свако своје дело сведочи о томе колико далековидно ауторка промишља сроднички однос и искуство које се њиме дели. Парадоксална ситуација читаоачеве среће у јунаковој (или ауторкиној) несрећи прецизно указује на важност *панданског елана* у процесу дељења искуства. Налет среће при дељењу негативног искуства не значи, наравно, да читаоца радује туђа патња, већ да су њиме успостављене сродничке везе искуственог,

какви су били Доситеј и Карађорђе, кнез Михаило и Анастас Јовановић, неколико сусрета сродничког типа у *Нигдини* (професора и Ане, Стевана и Андрије), док се ова појава најинтензивније одражава на лик Васе Чарапића који смрт ближњег доживљава као највећу озледу сопственог бића. Тајна Васине физичке снаге почива, наиме, на јаком осећају телесне повезаности са Марком Чарапићем, па носећи одсечену Маркову главу на упокојење, Васа први пут примећује како му је корак отежао, што се поткрепљује и експлицитним коментаром да је, када је Марко погинуо „у Васи био обраћен змај” (Velmar-Janković 2014: 21).

Наредна сцена представља нешто другачији, али подједнако добар пример спроведеног пантеистичког модела динамизације лика, времена и простора, који је постигнут интензивним хронотопским померањима, те сменама хоризонталног, вертикалног и кружног принципа:

„Тако, пре два века, сањари Чарапић, али не на пропланку где је и сада његов, Чарапићев брест, него на самом врху Авале где је Споменик Незаном јунаку. Свуд око њега су и храст, и брест, и глог, а над њим полако одмиче последња четврт осамнаестог столећа и клизи, изнад пашњака и пустара, испод великог неба над Београдском тврђавом, зло, црно доба, пуно муке. Најгори од свих зулума, зулум очаја, хара међу људима а у Васи, можда и стога што је више са дрвећем него са људима, расте сан о Баш-Челику који нестаје.” (2014: 60; подв. Ј. М.)

Простор је, такође, важан садржајни елемент за одређивање односа међу оним јунацима који често заобилазе одређене уличне рејоне само како би избегли неподстицајне сусрете. Један од таквих примера налазимо у наредном пасусу, где се Вишњићев однос према Вуку исказује контрастираном просторном карактеризацијом и одабиром одређене уличне руте:

„Кад овамо дође, Вишњић иде право ка турбету: наслања се на зид и, непомичан, осећа опустелу светлост као тишину ишчежавања.” (Velmar-Janković 2014: 123)

афективног и емоционалног енергетског удруживања са *другим*. Пронађени пандански однос у том погледу има вредност превазилажења телесних баријера.

„Одавно већ, можда деценијама, Вишњић се припрема да се одмакне од турбета поред којег му је тако добро и пређе, кратком низбрдицом, до Музеја: зна да би то требало, због Вука, али правог подстицаја, у ствари, нема.” (133)

У дугој књижевној традицији простор се изнова показује изузетно функционалним када треба да прикаже намере, жеље, моћи, слабости, уверења и заблуде ликова. Једна од највећих људских илузија се у причи о Капетан Мишиној улици разобличава управо добро осмишљеним односом јунака и простора у коме, заједно са развојем грађевине, и сама личност Капетан Мише пролази свој сазнајни пут.

3. 6. Алтернативна историја дорћолских улица

Као што назив збирке каже, приче *Дорћола* посвећене су истоименој београдској четврти која се након Пашиног напуштања града 1867. године од источњачког насеља и градске периферије убрзано преображавала у урбани центар Београда. Индикативни поднаслов збирке „Имена улица” појављивао се у издањима до 2007. године, одражавајући оквирну тему прича. Оне су заиста посвећене именима (устанничких војсковођа који су дали допринос економском или културном развоју града) и дорћолским улицама, али ће се све семантичко богатство наизглед разумљиве синтагме *имена улица* расплести тек унутар саме збирке. Сама композиција књиге од велике је важности јер прати њен тематски план. Како је Дејвид Норис већ запазио, прва прича „Француска улица” следи спољну границу отоманског Београда, док је последња прича „Стара чаршија” добила назив по улици која се протеже супротним смером, пењући се до другог краја четврти и некадашњег градског језгра (в. Noris 2018: 72–73). Осталих дванаест прича смештене су унутар „оквирних улица”: првих шест међу њима носи имена улица које се хоризонтално пружају падином, док се других шест односи на оне улице које их вертикално пресецају у бројним тачкама, чинећи све заједно мрежу Дорћола. Оваква композиција омогућава читаоцу историјско кретање Дорћолом од рубова четврти до њеног старог језгра. Форма књиге и њен семантички план даље кореспондирају са географским и историјским обрасцима тако да „географском плану у организацији прича

одговара временска димензија, којом се прати одвијање дана”: прича о првој улици почиње „пре подне” (млади део дана), наредна „око подне”, затим иде „по подне” и тим редом, до најстаријег дела дана. (Noris 2018: 73)

Како истичу К. Фут, М. Азарјаху и М.-Л. Рајан, појачани интерес за критички и аналитички приступ проучавањима назива места јавио се 1980-их година, и поклапа се са нараторолошким, али и просторним заокретом у друштвеним и хуманистичком наукама. У оквиру њихових интердисциплинарних или одвојених пројеката, развило се и интензивно интересовање за проучавање назива улица као „пригодних топонимских натписа”, док, са друге стране, читањем „топономастичке историје” (Ryan et al. 2016: 148) и *текста/наратива града* из нараторолошког угла, почиње да се препознаје „наративна структура синахроне просторне конфигурације и пригодних имена улица” (Ryan et al. 2016: 12). Збирка прича *Дорћол* Светлане Велмар-Јанковић, први пут објављена 1981. године, прати поменути заокрет у друштвено-хуманистичким истраживањима, показујући да су „пригодни називи улица нарочито богати наративним потенцијалом” (Ryan et al. 2016: 12). Приче о Дорћолу потврђују да је свако угодно име улице такође и „наслов који обухвата више верзија животне приче једне (значајне) особе, или *налог* за приступ неком догађају” (односно догађајности простора) (Ryan et al. 2016: 12). Поред тога што обилују наративношћу, називи улица на простору Старе чаршије међусобно су „повезани мастер-наративима”, а када је у њих уписана пригодна, „комеморативна функција, имена улица уоквирују велики наративи националне и локалне историје” (Ryan et al. 2016: 12). Према ставовима геонараторолога, у улицама названим према историјским личностима, на плочама значајних локалитета или знаковима који упућују на одређене градске знаменитости, простор је значајан као „предмет наративне поруке и утиче на причу преузимајући референцијалну функцију” (Ryan et al. 2016: 4). У наведеном значењу се име улице посматра као „кратка порука (текстуални садржај)”, те указује на одређену причу (предмет) и значај простора „сажетог у текст”. У свакодневној употреби назива улица доминира „регулаторна намена” (Ryan et al. 2016: 4), према којој су оне део осмишљеног референцијалног система за сналажење у урбаном *лабиринту*. Називом реферисан велики простор оваквом наменом бива сажет на редуковану вредност уписане кратке поруке, при чему се занемарује да је име улице „наслов приче о простору” и његовим значајним

посетиоцима, што их све заједно своди на значење локације (текст је, дакле, у терминологији географских наратора „надвладао простор”). (Ryan et al. 2016)

Хана Меретоја истиче да су концепти *метанаратива* (Lyotard, 1979), *сценарија* (Schank and Abelson, 1977; Bruner, 1991), *доминантног културног наратива* (Andrews 2004) или *културно доминантног наративног модела* (Meretoја 2018), подједнако као и њихове контрачињеничне верзије произашли из уверења да одређене наративне структуре имају нормативну моћ да управљају поступцима људи. (Meretoја 2018: 36) Имајући у виду овај заједнички, а важан аспект велике приче и њене алтернативе, збирку прича *Дорћол* читамо као „контранаратив који изазива велике наративе, наслањајући се на њих и опирајући им се” (Meretoја 2018: 36). Стога смо и пут сазнавања имагинарног Дорћола Светлане Велмар-Јанковић прелазили са сталним подсећањем да ниједно упуштање у стварање контранаратива тј. критичке реинтерпретације доминантних наративних модела којима преиспитујемо структуре моћи великих наратива, није изван домена идеолошког деловања.

Читајући називе улица најстаријег београдског језгра, С. Велмар-Јанковић указује управо на једну врсту *злоупотребе* метонимије у аутоматизованом, рутинском коришћењу имена значајних историјских личности у свакодневници, историографији и колективном сећању. У оваквим случајевима употреба значајних историјских имена најчешће почива на *окрњеном* метонимијском односу према личностима, којима се на рачун имена (знака) одузима њихов суштински садржај (означено). На релацијама уопштених, конвенционалних и занемарених, а суштинских садржаја, одвија се драматична егзистенција простора Дорћола и његових сени. Сени знаменитих историјских личности остају збуњене *сопственим* идентитетским трансформацијама кроз текстове, епохе и референтним садржајем о себи који налазе у колективном и историографском сећању јер се у њима не препознају, као ни своје жеље и историјски значај. Као сведок таквог историјског стања, Змај од Ноћаја се нада „да су житељи ове улице, који су морали да чују за Змаја од Ноћаја, ипак чули нешто и о Стојану Чупићу”, (Velmar-Janković 2014: 96) а Сима терцуман и „не зна да ли је Симинова улица у вези са Симом терцуманом” (2014: 55):

„Његово име је остало сачувано, али не као властита именица него као присвојни придев, исписан белим словима на тамноплавој уличној табли: Симинова улица. Терцуман неколико

пута, узастопце, прочитава натпис на табли, ослушкује му звук, већ помало непознат, смисао му измиче, смисао се губи, као и при сваком понављању. Одједном је збуњен: више и не зна да ли је Симића улица у вези са Симом терџуманом.” (Velmar-Janković 2014: 55)

Збуњеност ликова пред бројним сопственим верзијама из разних стварности треба да покаже да њиховим историјским именима нису означени искључиво *јединствени ентитети* (које обједињује критеријум национално-историјског значаја), већ *идентитетске промене* које говоре о подложности променама и манипулацијама у различитим друштвено-историјским контекстима. Један назив појављује се, дакле, као нека врста „вишеструке референце” (Ryan et al. 2016: 12). Сходно томе, контрачињенични парњаџи историјских ликова у *Дорћолу* нису сведени на конвенцију историјског памћења, већ се њихов алтернативни живот одређује низом интимних појединости. Иако је у историји остао забележен као војвода у Другом српском устанку, Добрачин живот у *Дорћолу* одређују три омашке и неостварена жеља; живот Узун Мирка обележиле су три пролажења испод Стамбол-капије; Доситејев живот у Београду дат је у пет просторних тачака; значајне су три опомене и погрешке Филипа Вишњића, а не његов статус Вуковог певача и сл.

Светлана Велмар-Јанковић не занемарује традицијом потврђене ефекте *мимезиса* (референцијалну и оријентациону функцију, у фикционалном свету и реалности), иако у текст *Дорћола* (уметнички обликованог простора) „миметичко читање” (Doležel 2008) није уписано као циљани исход рецепције. Миметичким читањем књижевног текста, исправно запажа Долежел, „бескрајно разнолик универзум значења фикције, свео би се на модел само једног јединог света” (Doležel 2008: 10). Фикционална топографија којом се крећу јунаци одговара референтном, реалном простору *Дорћола*, чиме се константно одржава веза са читаочевој реалношћу. Заправо, концептуалним спајањем два света, читаочевој реалности и њене алтернативе, у процесу рецепције треба да дође до формирања још једне, *јединствене* стварности, чија естетска и етичка продуктивност у реалном свету зависе од способности и потреба тумача. Наведеним запажањима тежимо да покажемо да су текстови уметнички обликованих и реалних простора града можда и једнако многозначни, али да су разумљиви у складу са компетенцијама њихових читалаца. Ауторка препознаје улогу простора у стратешком конструисању конвенционалних или алтернативних стварности како у реалним, тако и фикционалним световима, и ствара нове

стратешке просторе уписујући у њих очекиване ефекте: управљање одређеним потребама имплицитних читалаца, њихово просторно освешћење и стварање нових компетенција за читање историјске свакодневнице. Алтернативна историја дорћолских улица реализује се особеном перцепцијом архитектуре града (углова, тргова, раскршћа, здања, меморијалних хронотопа и др.), као и читањем неконвенционалних знакова: попут мрља, уличних сенки, буке и др.¹⁶¹ Упечатљив пример њиховог евоцирања налазимо у причи „Улица Доситејева”, у исцрпном набрајању и дескрипцији ишчезлих топонима (затрпаног турског гробља, некадашње зграде Правитељствујушћег совјета и Шеих Мустафиног турбета) који су испуњавали простор близу данашњег Студентског трга. На њихове описе ауторка надовезује и ироничан коментар о неадекватној употреби путоказа у уличним амбијентима, упућујући на немар према наталоженом слојевима искуства простора: „Истина, стрелица не упућује пажњу пролазника на те кућице које су, могуће је, имале неки значај у прошлости...” (Velmar-Janković 2014: 179). Са друге стране, споменик Васе Чарапића наведен је као добар пример стратешког свођења и социјалистичке (зло)употребе *форме*, како простора тако и историјског имена (в. Прилог бр. 12). Веза Змаја од Авале и Васе Чарапића са *социјалистичким Васом*, додатно је закомпликована коментаром да се Васина сен „ослања на тог бронзаног себе који је поуздан у сопственој простодушности” (2014: 62)¹⁶². Из овакве, збуњујуће и наметнуте трансидентитетске позиције, Чарапић се усредсређује на трансисторијско и транстемпорално читање Стамбол-капије, односно њених слојева невидљивих већини пролазника 20. века. За слепило савременика нема оправдања јер Васа и изван свог века може да примети „како се од парка у којем сад стоји, па према Народном позоришту и Кнежевом споменику, диже Стамбол-капија, најмоћнија од четири капије београдског града” (2014: 62). Чарапић такође види да капија „није само капија: то је и тврђавица, са окованим дверима, са подрумима и лагумима у којима бораве турске страже” (2014: 62). Увидом у две верзије

¹⁶¹ Ауторка показује да се град може читати као флексибилни наратив који се прилагођава потребама реципијената, имплицитно упућујући на неколико уобичајених и неконвенционалних могућности његовог перципирања: туристичко-информативно, енциклопедијско, историографско, дневничко, оријентационо, емоционално, афективно, езотерично итд.

¹⁶² Књижевност Светлане Велмар-Јанковић обилује упућивањима на идеолошке употребе стратешких простора, а њима се указује на бројна погрешна (у)чита(ва)ња Београда која могу да начине празнине знатно већег обима од безазленог неразумевања – пукотине тежине потпуног идентитетског погубљења у стварном свету.

Стамбол-капије у причи „Васина улица”, простор се поново репрезентује као средство чија су наративна својства употребљена за управљање његовом перцепцијом. Простор се, такође, проширује и његовим транстемпоралним и трансмедијалним моделовањем, док наглашено људска перспектива по правилу остаје усредсређена на надвладавање простора уместо на препознавање његовог говора.¹⁶³ Тако је и једна ведрија верзија Стамбол-капије на слици Ђуре Јакшића *Бакљада пролази кроз Стамбол-капију* настала, наиме, „у епохи у којој је тек ослобођен народ био опијен сопственом снагом” (Velmar-Janković 2014: 62). Перспективизација капије се потом преноси у Васино доба, у године Кочине крајине и пре првог устанка, када су главе угледних Срба пред њом набијане на кочеве. Због ових приказа, иза победничких лица Срба под сводовима Стамбол-капије, Васина сен ипак осећа да су капијини „сводови, од цигле и камена, зли” (Velmar-Janković 2014: 62).

3. 6. 1. Стратешки и емоционални простори, слојеви, мапе и мреже Дорћола

На основна усмерења наше анализе простора у *Дорћолу* С. Велмар-Јанковић представљена у претходним разматрањима, у овом поглављу надовезаћемо увиде који потврђују апликативност *обиласка* и *мапе* као два основна модела за структурирање простора издвојена у геонаратолошкој теорији М.-Л. Рајан, К. Фута и М. Азарјахуа. Према овим теоретичарима, први модел, *обилазак (тура)*, омогућава моделовање простора са становишта „покретног, отелотвореног посматрача док посећује локације у временском низу”; други модел, *мана*, приказује простор са „фиксне, повишене тачке гледишта која посматрачу даје тотализујућу, истовремену (делимично ванвременску)” представу о простору. (Ryan et al. 2016: 8–9) Из наведене дихотомије произлазе два кључна становишта са којих се простор и његов наративни садржај тумаче у оквиру географске наратологије, оба везана за њихову емоционалну и стратешку улогу у процесу исто таквих обликовања/читања. Емоционалне релације повезују ликове и одређене просторе (или места) базиране на причама из сећања и проживљеном искуству. (Ryan et al. 2016: 8–9) Док се у таквом односу локације вреднују према ономе „што говоре срцу”, стратешке релације уписују, са друге стране, „конкретна уочљива или невидљива кретања, померања

¹⁶³ Ова тема је нарочито експлицитно развијена у *Очараним наочарима*, и о њој ће касније бити више речи.

везана за одређена места која се у овом случају валоризују према утицају на циљани исход радње са простором”. (2016: 9) Због наведеног је стратешки однос према простору базиран на предвиђању исхода, уписаним дозволама и ограничењима, при чему је важно уочити у каквом су међусобном односу све просторне тачке. Као идеалан пример овог аспекта стратешког простора, Рајанова и група аутора наводе вертикалну пројекцију на мапи у којој ниједан објекат не скрива други. (2016: 9–10)

Сагледамо ли интензитет укорееености дешавања радње у стварном Београду, долази до изражаја ауторска интенција да светови прича о одабраним дорћолским улицама обухвате сву њихову стварну географију. Конвенционалне мапе су, наиме, релевантне за представљање простора „као складишта за географске објекте” (градове, путеве итд.) и „система односа између ових објеката”, али их њихова „вертикална перспектива, која не одговара перцепцији отелотвореног ума, чини непогодним за преношење осећаја места”. (Ryan et al. 2016: 66) Светлана Велмар-Јанковић у збирци прича *Дорћол*, међутим, проширује сведене функције мапирања. Док уобичајена панорамска перспективизација простора открива само једно лице Дорћола (сажимајући га), слојевити приказ тог простора проширује домен панораме, при чему се простор не протеже само хоризонтално, већ и дубински, вертикално. Мапирајући простор Старе чаршије ауторка исцрпно описује распоред улица, са пропратним информацијама о њиховом ранијем изгледу и називима, постижући тиме изражен динамизам површинских и дубинских слојева хронотопа. Проистекле из поетике слагања, наративе о *наслаганом времену* дорћолских улица често прате теме безвременитости, духовна и телесна уздицања или лебдећа стања ликова, што се уклапа у идеју о земаљском и небеском усмерењу библијског подтекста. Хоризонталној динамици простора нарочито доприноси особина живих јунака да наслуте будућност, као и ретроспективни наративи сени који су носиоци могућих продора у далеку емоционалну прошлост града. Паралелно са њима, још једна важна фигура допуњује хоризонтални динамизам хронотопа: реч је о обавештеном приповедачу који својим информативним коментарима о прошлом изгледу и именима улица исцрпно мапира простор Старе чаршије. Моделовање града према именима јунака и улица упућује, притом, на процес наративизације простора. Представљајући историјске модификације простора и измене приоритета који се уписују у њега, приповедачева проматрања најстарије београдске четврти показују да се дорћолски наративи, сходно Бахтиновом концепту „временских

низова” (Bahtin 1989), могу перципирати као низ који је у снажној вези са временом. Тај низ произлази из бројних набрајања назива истих улица кроз време и увида у смене идеолошких контекста. Поред тога што осветљава историјску динамику стратешког односа према простору, сталним навођењем имена које су улице носиле кроз историју, врши се повезивање различитих доба и искустава садржаних у простору Старе чаршије. Тиме се имплицитном читаоцу *Дорћола* нуди његова алтернативна мапа која је слојевита и има дијахронијске домене. У својој слојевитости, она је трансгресивна јер показује да је у површинама градског пејзажа садржано наталожено искуство и време. Као таква, имагинарна дорћолска мапа показује изузетну наративност и дијалошку усмереност, позивајући на читање и слагање прича.

У сложеним просторно-временским релацијама, на хоризонталној и вертикалној равни прошлост је *испод* и *иза*, а осећање ванвремена произлази из узајамности *сада*, *пре* и *после*. (Уп. Слика бр. 5 и Слика бр. 6) Укрштањем ових равни, диспозиција јунака *Дорћола* је доведена и у везу са симболиком раскршћа, што изнова покреће матрицу хронотопске динамике. Она је подстакнута погледима који допиру до *пре* и *после*, *изнад* и *испод*, специфичним осећањима уздицања, ишчезавања и расипања у простору или пак положајем у коме су јунаци тачка сажимања и ширења, спајања и раздвајања – прошлости и будућности, времена и ванвремена, земље и небеса. У назначеној симболизацији и просторно-временском профилисању, ликови представљају „персонификовану просторну категорију, отеловљени однос једног света према другом” (Лотман 2004: 236). Таквим релацијама између простора, времена и књижевних јунака Светлана Велмар-Јанковић паралелно на тематском, формалном и поетичком плану постиже сагласје у коме су, по моделу Лотманове семиотичке теорије, ликови функција хронотопа, а хронотоп функција ликова.

Са наратолошког гледишта уочавају се два нивоа наративне мапе *Дорћола* који изнова потврђују сву њену сложеност. Првом припадају *екстрадијегетичке* или мапе спољашње за свет приче (везане за прошли живот ликова, састављене од ранијих назива и изгледа улица), док друге, *интрадијегетичке*, обухватају савремени *Дорћол* заједно са живим сенима. (в. Ryan et al. 2016: 50) Слојевито мапирање јача имерзивну снагу прича, чинећи да се у процесу рецепције занемаре телесне баријере, границе садашњег тренутка и остале удаљености просторно-временске природе, да релације између *споља* и *унутра*,

сопства и другог буду транскорпоралне, омогућавајући међусобна умрежавања људских и другачијих од људских просторних обличја. (Caracciolo and Lambert 2019)

Апликативност модела обиласка потврђују бројни описи града предочени кроз токове свести јунака, приликом њиховог хода или док су на коњу: „Господар Јеврем и његов коњ посматрају како се трговци, који су у дућанима баш на том месту, вековима, продавали своју робу, таложе у прах, такође у колонама, у невероватној измаглици времена.” (Velmar-Janković 2014: 22) У осталим причама се одабрани делови Дорћола представљају „покретљивом свешћу” јунака или током трајања њиховог хода, при чему се у сценама кретања градом, простор моделује као важан учесник у ходу и сужејној организацији прича. Јунаци Дорћола приказују се у репетитивном кретању према конкретном циљу услед којег се свакодневни просторни оквир шетње не напушта ни по коју цену. Сени историјских личности настављају да живе у својим ранијим кућама и улицама којима су често пролазили, задржавајући некадашње навике кретања: „Као и за живота, Скерлић полази од куће ујутру, пренапрегнут, и одмах креће узбрдо, уз падину, према Универзитету и центру града где је некада био ’Српски књижевни гласник’.” (Velmar-Janković 2014: 38) Противно наглашеној једноличности, просторној динамици *Дорћола* доприносе смењивања пејзажа у сценама шетњи или обиласка, и нарочито, ментална померања простора.

На саосећајног имплицитног читаоца депримирајуће може да делује то што ни у смрти ликови не могу да искораче из свакодневнице или доживе контакт са градом „у другачијем ритму” (Hodrová 2006: 179 према Кочевски 2016), изван историјски задатих просторних оквира. У лимитирајућој позицији, сени се ослањају на некадашње емоционалне везе са одређеним местима (које су и ограничавајуће), затим на памћење, афективну моћ простора и на способности комуникације са њим. Управо оне омогућавају Господару Јеврему да, док јаше својом улицом, свакога дана иде у шетњу „од Калемегдана до неба”. (Velmar-Janković 2014: 21). На овом месту прикладним се чини питање: да ли је С. Велмар-Јанковић паралелним структурирањем историјске (*реалне*) и сеновите (*имагинарне*) шетње дорћолских јунака желела да укаже на *два различита типа хода*, или да прикаже два вида истог, *митолошког хода*? (Hodrová 2006: 179 –180 према Кочевски 2016) Чешка теоретичарка и списатељица Данијела Ходрова/Daniela Hodrová у темељној анализи уметничког простора круцијално значење *хода* у његовом

митолошком смислу, по коме чак и свакодневно, рутинско пешачење просторима може да представља везу са оностраним. (Hodrová 2006) Кроз везе са таквим, митолошким ходом, имплицитном читаоцу може да се отвари друга страна хронотопа Дорћола, заједно са његовим сеновитим животом. Иако проширује конвенционално схваћен београдски хронотоп, семантички домен уметничког простора у причама Светлане Велмар-Јанковић не даје коначан одговор о суштинском значењу *хода* јер естетска вредност имагинарног Дорћола своју снагу црпи управо из његове неухватљивости.

Афективна моћ простора представља још један важан вид његовог неконвенционалног читања. Афективно искуство Дорћола се најчешће уводи „ухваћеним” тренутком јунаковог срастања са амбијентом на који се надовезује хаптичка фокализација. Несвакидашња веза ликова и простора доприноси диспозицији ликова *Дорћола* у односу на њихове историјске пандане, а она је често надограђена и видовитим способностима јунака.

У покушају људске имагинације да се „ухвати у коштац” са апстрактним аспектима простора, географски нараторологи истичу две просторне метафоре: простор као складиште (*container*) и простор као мрежу (*network*). (Ryan et al. 2016) Док концепција складишта (рама, сандука) упућује на ограниченост, међе које постављају други или их ликови формирају, мрежом се указује на кретање и динамичан систем односа створен узајамним деловањима јунака.¹⁶⁴ (Ryan et al. 2016) Драматична напетост заплета свих прича Дорћола може се приписати „добро осмишљеној интеракцији између *складишне* и *мрежне* концепције простора, као и инхерентној двосмислености метафоре *складишта* – емоционално испуњавајућег осећаја везе са простором и везаности за место које, попут затвора, лишава слободе” (Ryan et al. 2016: 19). Модел мреже на топографском плану повезује различита места у свету приче и структурира наративни простор, делећи га на различита *подручја* (в. Прилог бр. 6, *Мрежа Дорћола*). На симболичком нивоу, поменуто

¹⁶⁴ Према гледишту К. Фуга, М. Азарјахуа и М.-Л. Рајан, метафора мреже доминира у „постструктуралистичким теоријама простора, посебно онима надахнутим марксизмом” (Ryan et al. 2016: 28). Мада су дали велики допринос изучавањима друштвених и произведених простора, марксистички теоретичари остају незаинтересовани за осећај места (*genius loci*), занемаривши истраживања имагинарних кретања и умрежавања простора. Због једностарног, практичног приступа организацији реалних простора, марксисти такође не истражују метафору *складишта*, сматрајући је „инертном и теоријски непродуктивном”. (Ryan et al. 2016: 28)

подручја повезана су са разним врстама вредности (Ryan et al. 2016: 22) које су у *Дорћолу* углавном емоционалне, стратешке, афективне, онтолошке и етичке.

Смештањем ликова у дорћолске улице са њиховим називима, Светлана Велмар-Јанковић задржава везу умрлих особа са реалношћу (која је и читаочева). Овим поступком се алудира на њихово присуство (значај) упркос временској удаљености, затим на важност деаутоматизованог читања традиције и реалности, уочавања и одржавања продуктивних веза. Поред наведеног, природа везе *стварног* света и сени историјских ликова шири симболичке и уметничке домете збирке прича *Дорћол*. Да бисмо ову везу, разумели треба најпре одвојено нагласити две линије текста о Дорћолу и његовим сенима. Сеновит живот ликова, на једном плану, чини свакодневна шетња истом рутом, између две установљене тачке: од почетка до краја улице са њиховим именом (што се поклапа са *текстом-током* или *јанг текстом* у термилошком решењу Д. Ходрове)¹⁶⁵. У *тексту-току* истакнут је садашњи живот сени и њихово кретање у реалном простору (напред и назад, од тачке до тачке), при чему је време линеарно. На том нивоу њихов садашњи живот (као и онај прошли) остаје невидљив савременим становницима Београда. Ова линија текста Дорћола имплицитном читаоцу треба да реферише о тренутном, *невидљивом* (безначајном) статусу *важног*, па да га ефектно увуче у живот наизглед неживог. Сви ликови сени из наведеног разлога испољавају горућу тежњу да ухвате тренутак *одређеног* сусрета у садашњости. Тиме ауторка сугестивно показује да је прошлост део садашњости, те да је хронотоп „некада и тамо” типичан за линеарно време, једнако важан као и хронотоп „сада и овде” (Hodrová 2006: 108 према Кочевски 2016). Репетитивни, монотони пут ликови сени прелазе темпом сопствених сећања или некадашњих емоција тј. траговима ретроспективне наратије која пресеца прву наративну линију, градећи *текст-мрежу* (*јин текст*) (Hodrová 2006: 232 према Кочевски 2016). У *умреженом* тексту сви дорћолски јунаци збуњено копају по бројним својим и градским верзијама, у потрази за изгубљеним временом.

Двострука концепција простора испраћена је и на плану сетинга прича који истовремено, на истом спацијалном нивоу, обухвата савремени и прошли Дорћол. Иако невидљива већини садашњих пролазника, радња свих приповедака (које се односе на стварне и имагинарне оквири реалног света) дешава се на савременим београдским

¹⁶⁵ У раду помињана термилошка решења Данијеле Ходрове наводимо према преводу Иване Н. Кочевске која је поетици простора, и међу њима градским топосима прозе Михаила Ајваза, посветила темљену докторску дисертацију *Тумачење простора у прози Михаила Ајваза* (2016).

улицама. Мада је оквирни простор оба Дорћола исти, имагинарни, чија је засићеност већа, садржајем надилази реални, стварајући утисак да је простор споља мањи него изнутра. Тиме долазимо до просторно-временских трансгресија са једне, и непремостивих празнина са друге стране, које налазимо у свим причама Светлане Велмар-Јанковић. Конкретно у *Дорћолу* се примарна прича паралелно одвија на више дијегетичких нивоа, градећи фантастични свет измешаних простора на коме умрли ликови живе паралелно са живима. У овом стваралачком подухвату је поступком металепсе начињен „наративни универзум” који није онтолошки кохерентан у конвенционалном смислу, мада се приказује као логички могућ. (Ryan et al. 2016) Док су у једном домену трансгресивни, у другом су исти простори приказани са пукотинама, као непремостиве празнине на београдској мапи. Таква места су непознато-неописива па се тешко претварају у приче, не могу се прецизно одредити нити лоцирати, а као недоумица остаје и питање зашто уопште постоје. Празнине одређују и кретања ликова у којима се обележавају прекинутом секвенцом у ходу, временском или просторном. У причи „Улица Узун Миркова” наглашава се пресецање временске везе изазавано просторним јазом између мрачне Узун Миркове улице и осветљених предела њеног окружења:

„У своју улицу Узун не долази сваког дана: XX век му је заморан. И иначе је та његова улица ћудљива: после простране Васине и још простране трга над којим се, у великом небу, окупљају све укрштене светлости и од Саве и од Дунава, и од Калемегдана, његова је улица ту, код трга, некако и сужена и смушена, без неба, сва у сенци великих зграда и у полусенци историје.” (Velmar-Janković 2014: 82–83)

На суочавањима са просторно-временским процепима С. Велмар-Јанковић постепено и ефикасно гради лик Узун Мирка, остављајући мотиве непознанице и историјске неправде за ефектан завршетак приче. Егзистенцијални положај овог знаменитог дорћолског јунака ауторка смешта у диспаратно значење почетног, повлашћеног Узун Мирковог статуса (током трајања устаничких борби за Београд) и његове неправедне деградације на крају приче (са сетингом у блиској београдској садашњости). Просторно-временски процеп је додатно поентиран навођењем испразног разговора двеју Београђанки које из доколице седе на углу Узун Миркове улице, остајући у недоумици да ли је узун „чин у турској војсци” или „има везе и са узенгијама” (2014:

82). Она је узрок Узун Мирковог најболнијег, неповратног трећег пролажења Стамбол-капијом – у заборав.

Наведени примери показују да би кроз своју неизмерност, простор, парадоксално, могао бити схваћен и као раздвајајући (Vašlar 1969), ако је међа између оног *што јесте* (сада и овде) и онога *што* (сада и овде) *није*. Баријере које и у смрти онемогућавају складне видике и међусобне сусрете дорћолских сени, исказане су управо просторно-временским релацијама: „Ту, на раскрсници светлости, Господар Јеврем дуго чека Вука, а нарочито Доситеја: узалуд, јер никада не дођу, ни један ни други.” (Velmar-Janković 2014: 23) У њима се улице најстаријег београдског језгра укрштају, али се путеви ликова и у смрти размимоилазе. На слојевитој (просторној и временској) карти имагинарног Дорћола, место несусретања приказује нам се као потпуно празно, без могућности за трансгресије: разазнаје се једино непробојна граница, између прошлих и садашњих београдских светова. Код описаних просторно-временских процепца сва се кретања заустављају, а таква места не може да растумачи ниједан закон логике. Из наведеног разлога она остају недоступна и за алтернативна објашњења. У просторно-временским непоклапањима и празнинама, између осталог, остаје смештен и одговор на питање: зашто духовно сродни ликови чак ни у смрти не могу да пронађу једни друге?

Одређене „пропусне” тачке на мапи Дорћола дозвољавају одвијање делимичне комуникације међу ликовима који потичу из различитих историјских периода, али су и оне отежане непремостивим пукотинама. Због њих Господар Јеврем може једино да одмахне руком у знак поздрава када дође до куће Николе Пашића, иако жуди за сусретом са њим, а пре него што се мимоиђу у заједничкој улици, Змај само уздржано да поздрави Кнењигу Љубицу, упркос снажној песниковој жељи за разговором. И песник и кнегиња, уосталом, знају да „у времену, питања углавном остају без одговора а да, ван времена, не постоје.” (Velmar-Janković 2014: 173)

Поменути непреклапања у свету приче на срећу, не искључују могућа преплитања са читаочевим светом. Штавише, она су уписана и симболички усмерена ка сваком историјском читаоцу који дели сазнање о немогућности потпуних, ослобађајућих сусрета са другима. Суочен са опседајућим београдским пукотинама, уроњени читалац засигурно дели тешко бремене историјског трагизма са дорћолским јунацима. Иако негативно,

подељено историјско искуство *Дорћола* саосећајног читаоца никако не сме да наведе на прекид вечне потраге за складом, која је заједничка њему и свим београдским ликовима.

У причама о Дорћолу празнине узрокују и емоционални односи ликова према одређеном месту којим се нарушава секвенцијално низање простора. Поменути однос се најчешће представља нелинеарним кретањем дорћолских јунака (уместо потпуног уличног редоследа $a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow d$, имамо ситуацију $a \rightarrow b \rightarrow \dots \rightarrow d$), при чему сени прелете, не гледају или потпуно заобилазе одређени простор, као у следећим примерима: „Онда Господар Јеврем натера коња у кас, прелети улицу...” (Velmar-Janković 2014: 22); „Понекад Капетан Миша дође на Студентски трг. Никако не гледа у своје Здање...” (2014: 210), или у причи о Васи Чарапића који

„[...] никада не учини оно због чега сваког дана стигне у троугласти парк под кестеновима: никако да претрчи [...] тај размак који је, једном, давно, већ претрчао, никако да пређе тих неколико корачаја што га деле од Народног позоришта. Као да је пред њим нека препрека-невидимка.” (Velmar-Janković 2014: 67)

Контраст између стратешког, емоционалног и афективног простора може да буде повезан са разликовањем простора и места. Као просторно окружење обликовано „људским и/или нељудским деловањем, које је просторе учинило препознатљивим или јединственим” (Ryan et al. 2016: 7), место у *Дорћолу* најчешће има форму привлачног, трауматичног или језовитог предела. Локација са којом се повезују афекти и емоције се, у свим овим обличјима, само наизглед фиксира у једном времену. О томе колико много сећање може да прошири хронотоп, сведочи емоционално усмерена шетња кнегиње Љубице у причи о Змај Јовиној улици:

„[Кнегиња] Хита оном делу своје улице, између Јевремове и Јованове, у којем је очекује мало, заобљено присећање. Како стигне у тај део [...] Кнегиња лако пристаје на сећања и одмах види себе како, између Јеврема и Јована, Господареве браће, чије је улице и сада опкољавају као да је штите, улази у дугу, манастирску трпезарију.” (Velmar-Janković 2014: 163)

Утисци које јунаци *Дорћола* носе из својих емоционалних и афективних шетњи, најчешће се не односе на шири београдски простор, већ на сужен семантички спектар произашао из интимних односа са одређеним местима. Стратешко планирање, са друге стране, узима у обзир различита кретања простором (ментална и конкретна), циљајући на стицање увида у што већи број његових потенцијалних ширења. У прилог тврдњи да имагинарним Дорћолом, Светлана Велмар-Јанковић гради етички освешћен стратешки простор, издвајамо два доминантна стратешка моделовања Дорћола: као целине (из панорамске перспективе) и као (тематски) испреграђиваног простора (у смислу природних, културних, индивидуалних, енергетских и других разлика). У другом случају, Дорћол се показује као уоквирен простор, са видљивим или мање очигледним граничним обележјима – зидовима, рекама, узвишењима, падинама, са могућим отворима и пролазима који могу да споје или да раздвоје: реч је о капијама, вратима, прозорима, мостовима, путевима и тунелима Старе чаршије. Захваљујући енергетским интеракцијама људи и простора, чак и у тако природно или историјски испреграђиваном Дорћолу, ипак може доћи до продуктивних просторно-временских умрежавања. О њима, уосталом, сведочи продор имагинарног Дорћола Светлане Велмар-Јанковић у стварни свет тек једног од бројних читалаца збирке – ауторке ових редова.

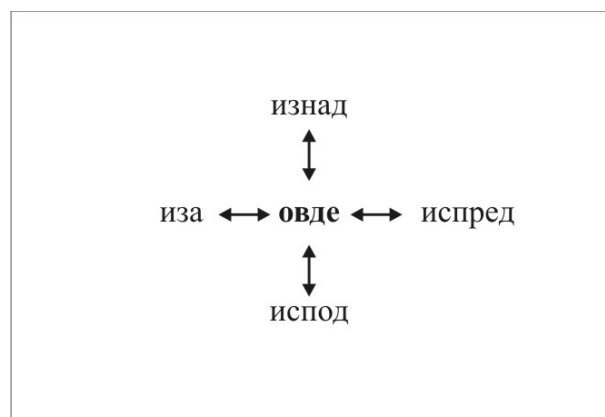
Несвакидашња уметничка прича Светлане Велмар-Јанковић о једном повлашћеном егзистенцијалном простору, удружена са нашом причом не може да пружи коначан одговор на питање чији су простори, ко их и са којим циљем покреће. Оне, напослетку, нису ни настајале са тим претензијама. Оно што обе приче бележе јесу удаљавања од уобичајеног смера *од људи ка месту*, са делимичним увидима у невидљиве нити које управљају кретањима људи и простора. Крајњи циљ прича је уједно и њихово исходиште: вера у могућа ослобађања од баријера које нас вековима обмањују да је простор само оруђе у људским рукама.

Алтернативна историја улица најстаријег градског језгра Београда је у збирци прича *Дорћол* изграђена неконвенционалним приступом простору и његовим релацијама са панданским верзијама историјских личности по којима су дорћолске улице назване. Имагинарни Дорћол се, такође, имплицитном читаоцу оправдано приказује као стратешки простор настао на подлози реалности, у уметничке и плодотворне, иако идеолошке сврхе. Као такав, он је амбивалентан и слојевит, реалан и контрачињенични, са уписаним и

насланим осећањима и стратегијама. Дорћол је раскршће наталожених енергија живота и смрти, извор из кога се излива живот и ушће у које се он улива. Дорћолу се признаје моћ афективног деловања, мада без правог контакта са људима опстаје само као сабласни простор посмртног живота, са привидно мртвим предметима и сенима. Имерзивна снага *Дорћола* Светлане Велмар-Јанковић и његово интенционално деловање на свет реципијента јесу добар подстицај, али не и довољна подлога да се представљени наративи доживе као доиста могућа стварност. Осећај за могуће у њиховим читаоцима одлучиће, између осталог, да ли Дорћол који није мејнстрим стварности, може да постане и њена реалност.



Слика бр. 5. Релациона динамика времена у *Дорћолу* Светлане Велмар-Јанковић



Слика бр. 6. Релациона динамика простора у *Дорћолу* Светлане Велмар-Јанковић

3. 6. 2. Стара чаршија (и) неконвенционално

Човекова саплитања са емпиријским аспектом речи и књижевног текста Светлана Велмар-Јанковић наговештава сугестивним просторима које гради језиком и на папиру, показујући да се, подједнако, у говору и у писању, простор употребљава у метафоричком смислу. Његови изговорени и записани облици, наиме, почивају на аналошким или опонентним односима које ум опажа и формулише, а не на директном пресликавању димензија и комплетног, целовитог положаја простора. У том контексту, већ сам *простор од речи* који свакодневно *градимо* можемо сматрати једном од његових алтернативних верзија. Рецепцијску организацију и перципирање приче такође можемо, сасвим оправдано, посматрати као умрежавање алтернатива јер просторне релације у књижевним световима увек подразумевају дијалогски однос, представљајући собом доживљајно, емоционално или умно искуство, како ликова, тако и читалаца. Склоп речи са просторним значењем за обе фигуре може бити духовни еквивалент, говор ирационалне, емоционалне или афективне спознаје, и управо је на овим релацијама утемељена наша даља анализа *Дорћола*. Она, између осталог, произлази из вере у афективну моћ материје и уверења да наративна својства простора не морају увек бити одређена умном логичком формулацијом. У складу са тим, папир и простор надаље сагледавамо кроз њихов могући утицај на превазилажење антропоцентричних искуствених представа. Овакво становиште је подстакнуто запажањем савремених афективних наратолога да прича (наратив) о простору може изазвати посебна осећања везана за човеково окружење. Напослетку, у основи анализе која следи стоји замисао да ће њени увиди охрабрити читаоце да обрате пажњу на „силе [које] пролазе кроз људе да их повежу са [...] биљкама, [...] са миљеима и атмосферама, са географским и историјским догађајима” (Grosz 2015: 18–19) – силе које чине да *нестају баријере тела*, „далеко од наших дубоко укорених вредности о индивидуалности” (Busch 2019: 80).

Опирући се аутоматизованом и наметнутом ритму односа између човека и његовог окружења, Светлана Велмар-Јанковић у збирци прича *Дорћол* афирмише нове путеве проналажења учинка материјалних форми, уочавајући их у усвајању расположења простора. Интеракцију људи и простора у *Дорћолу* ометају свакодневна конвенционална

споразумевања као карактеристика урбаног амбијента и савременог друштва, а она се најчешће представљају метафором велике машине – саобраћаја. Гладак, нови коловоз¹⁶⁶ по коме се возе аутомобили и крећу људи без истинског контакта са земљом је у причи „Васина улица” окарактерисан као *непамтећи*:

„Није то ни сећање, његово, на зидине Стамбол-капије које су биле ту а којих сада нема; није то ни несећање пролазника, који и не знају да су те зидине постојале; можда је то тај коловоз, тако гладак, којим промичу аутомобили у колонама, а који је сачињен да не уме да памти. Земља памти, камен и цигла као да памте, али асфалт не памти и Васа, ето, не може да крочи на коловоз.” (Velmar-Janković 2014: 67)

У истој причи Чарапићеву сен збуњује „мукло споразумевање између људи и светиљки” јер у њему чита „набој неке нетрпељивости између човека и улице” (Velmar-Janković 2014: 66). Црвене, жуте и зелене светлости семафора, како запажа Чарапић, „не гоне мрак него преносе наредбе” (2014: 66), а лошу енергију узроковану аутоматизованим односом са простором Васа препознаје као *препреку-невидимку*. Због ње, чак и док горе зелене семафорске бакље (иначе необавезујуће за Чарапићеву сен), овај јунак никако не може да претрчи улицу и напусти свој уобичајени оквир кретања.

Градећи имагинарну историју најстарије београдске четврти, Светлана Велмар-Јанковић значајну пажњу посвећује описивању атмосфере одабраних дорћолских улица. Амбијентална динамика Дорћола се уверљиво приказује преображајима невидљивог у видљиво, сценама игре светлости и мрака. Поред наведених поступака, осећају просторног динамизма доприносе доследна прожимања вертикалне и хоризонталне равни изазивана сеновитим играма неба са природом, споменицима, грађевинама, капијама града и његовим другим материјалним обележјима. Однос *видљиво↔невидљиво* доследно је имплициран и на формалном плану, фреквенцијом речи *сен*, *сенка*, *полусенка* и сл. Добар пример упечатљиве сеновите догађајности представља описано промицање сенки на месту некадашње Стамбол-капије у приповеци „Васина улица”, где се заједно са сенкама „населила страва”: „Сенка промакне кроз продавнице [...] падне преко клупа [...]

¹⁶⁶ Сваки пут када се асфалт окривљује у корист земље и камена, пожељено би, или бар фер према асфалту било, сетити се Бекетове реченице: „Ето шта је човек: криви ципелу, а грешка му у ноzi” (Becket 1997: 43).

опустоши прашину на стазама па склизне на крила смрачених голубова. И, за трен, док је сенка ту, све се следи а светлости згасну.” (Velmar-Janković 2014: 63) Тамо где су Турци одсецали главе угледних Срба ова је сенка „сва непрозирна, падала по зидинама, пустари и прљавим водама у шанцу” изазивајући осећај страве у његовим посетиоцима чак и онда кад кочева са главама више није било (2014: 63).

У збирци прича Светлане Велмар-Јанковић, Дорћол је моделован као слојевит простор који живи и памти наталожено време. Инхерентна просторна меморијалност тако омогућава Змају од Ноћаја да, приликом редовних посета посластичарнице, посматра „сметове времена што су налегли” као „складиште свих невероватних прошлости” (2014: 89). Хронолошко време, са друге стране, само *збуњује* и *замајава* овог невидљивог становника Дорћола. И Филип Вишњић, ослоњен о зид Шеих Мустафиног турбета, такође може да разазнаје како се испред Вуковог и Доситејевог музеја, где „зна да пада и прамење времена”, простиру и лебде „мале тишине” (2014: 133). Ауторка често прибегава поступку антропоморфизације времена не би ли указала на његову надмоћ над човеком и невидљивом (а присутном) дала форму. Она се махом односи на одређени тренутак приказан у његовој живости и ненадмашној снази која онемогућава сваки људски утицај. Тиме поступак антропоморфизације додатно добија на апликативности, увлачећи антропоцентризам у игру ироничних значења. Са сличним интенцијама време се често и реификује, као у наредном примеру: „Имао је, тај тренутак, чак и свој дугуљаст, истањени, провидни облик кроз који је понирао сваки шум.” (Velmar-Janković 2014: 162) Имагинарни Дорћол С. Велмар-Јанковић у временском је значењу бездани простор могућности и несметане временске ширине који омогућава слагање времена у недоглед. Разлоге невидљивог живота прошлости ауторка *Дорћола* налази у аутоматизованој комуникацији са простором и одсуству воље његових становника да измене такав однос. Отуда и Змај од Ноћаја у посластичарницу са источњачким слаткишима навраћа само као што у њему „мишеви обитавају” (Velmar-Janković 2014: 89). Дијалогичност на релацији човек – простор у овом се случају усмерава и ка имплицитном читаоцу који надаље треба да побољша квалитет сусрета са сопственим окружењем. Једна од основних значењских линија приче „Симина улица” указује управо на моћ комуникације, феномене слушања и разумевања, а трагика Симе терцумана произлази из изневереног јунаковог очекивања да ће откривањем једне од тајни споразумевања, успети да спречи зло у свету.

Сазнање о *прозрачној прошлости* читаоцу се, као и дорђолским ликовима, само наговештава као могућност или слутња: „нека живост и скривено кретање слутили су се под измаглицом многих прошлости која се ковитлала око коњушница и ханова, око амама и капицика” (Velmar-Janković 2014: 197). Смисао за могуће у становницима, пролазницима и тумачима Дорђолских улица одређује, такође, и интензитет везе са овим простором, а он је у великој мери условљен и жељом за стицањем таквих искустава: „Ко хоће може у Француској, како се већ неколико деценија зове Позоришна улица, да ухвати у шаку прегршт те светлосне прашине и да, онда, ослушкује гласове из неприступачних прошлости.” (Velmar-Janković 2014: 18; подв. Ј. М.)

Поменути *смисао за могуће* у читаоцу *Дорђола* често бива подстакнут перспективом обавештеног приповедача као његовог сталног сапутника у шетњи београдским улицама. Једног од дорђолских свезнајућих приповедача у причи „Улица Риге од Фере” скоро да видимо како наратера вуче узбрдицом од „заборављеног, пустог сокака, без ваздуха и без неба” до места *лепљиве тајновитости*, одакле Рига од Фере проматра реке „које се само слуте” (Velmar-Janković 2014: 141). Експлицитну топонимску одредницу која се везује за историјско име јунака Риге од Фере, Змаја од Ноћаја и Змаја од Авале, С. Велмар-Јанковић такође користи да прикаже њихов однос са простором. Ова релација се готово у свим приповеткама (дванаест од четрнаест), коментарише већ насловом, преко назива улица које присвојним значењем повезују историјско име и одређени простор (*Улица Господар Јевремова, Улица Господар Јованова, Симина улица* итд.). Код прича „Улица Змаја од Ноћаја” и „Улица Риге од Фере” релација лик↔простор се додатно појачава дуплирањем присвојног односа између једног лика и чак два простора – конкретне београдске улице и експлицитне топонимске премисе која се везује за име јунака. Обичај именовања простора је нарочито проблематизован називом приповетке „Улица Змај Јовина” јер иза њега уопште и не следи прича о Змајевом животу, већ приповест о трагичној судбини Кнегиње Љубице. Змај Јовина сен у овој причи интенционално води имплицитног читаоца београдским крајоликом не би ли му открила могуће присуство кнегиње Љубице у улици која више не носи њено име. Увек када истиче присуство у наизглед одсутном, наслаганом искуству простора, Светлана Велмар-Јанковић паралелно призива мотиве сећања и заорава. О томе сведочи и *провучен* коментар да у Београду „више нема много оних који се сећају да је Змај Јовина улица, у

недавној прошлости, носила име Кнегиње Љубице”, те да је још мање пролазника „који би могли да се сете ко је, уистину, била та кнегиња” (Velmar-Janković 2014: 156). Исправљању ове неправде су у потпуности посвећене Змајева посмртна мисија и шетња дорћолском улицом названом по њему. Осмишљена упоредна егзистенција ликова на истом простору у причи „Улица Змај Јовина” потврђује између осталог и основну ауторску замисао да је „испод тих првих наслага заборавља [...] запретило оно дубље памћење” (2014: 156) чије освешћење чини да се Змај радо, у својој улици, повлачи пред Кнегињом, признајући и себи и читаоцима: „ово је њен крај, не његов” (2014: 156).

Атмосферичку поетику *Дорћола* ауторка гради из приче у причу, систематичним понављањима сцена у којима јунаци урањају у своја окружења. У причи „Улица Господар Јованова” јунакова сен свакодневно понавља исти ритуал у коме најпре „крочи на Брег за размишљање, зађе у сенке и наслони образ уз једно дрво” не би ли ослушкивала „дах сокова, ход мрава, ковитлање облака над безданом и, нарочито, сенке како се преплићу” (2014: 43). Слични ритуали карактеришу и лик Васе Чарапића којег једино просветљене авалске зоре испуњавају сазнањем о преображајима *невидљивог* живота природе у „истину која се може опипати” (Velmar-Janković 2014: 65). Сени историјских личности у дорћолским улицама из свог прошлог живота заправо најјасније и памте тренутке транстемпоралних споразумевања са простором. Сећања пренета из историјског контекста у сеновит наставак живота дорћолских јунака, најчешће се редукују на садржаје који рефлектују њихов осећај природе. Чарапићева сен се отуда увек носталгично присећа једне зоре када је Васа Чарапић угледао „први глог како листа, окренут његовом оку” и ритуално заденуо малу пару од сребра у жељи да дарује дрво. Поуздано памћење Васине сени заправо и досеже само до

„[...] годишњих доба: расцветалих јоргована [...] отежалих, силних звезда у августовској ноћи над Авалом и Врачаром, [...] киша, слепљених са црним јесењим ветровима, о које се саплићу коњска копита. Као да ничег другог и нема: сећање, распарана кеса за новце, виси празно.” (Velmar-Janković 2014: 68)

Док историја бележи да је непобедиви устаник Васа Чарапић ишао из битке у битку и лако савладавао београдске дахије, шапат легенде о његовој натприродној моћи у причи „Васина улица” не дотиче овог знаменитог јунака: „Носио је у себи онај глог, разлистан

његовом оку, и ону авалску зору и знао да му је век већ измерен.” (Velmar-Janković 2014: 69) Као представник оживотвореног простора имагинарног Дорћола често се јавља *дрво* које је чувар, симбол трајности, храбрости, истине, извор живота, моћи и снаге. Окружен дрвећем, господар Јован „као да је постајао више човек” осећајући њихова заштитна дејства:

„Много пута, у неком опасном чекању, наслањао се на стабло, образ уз кору. Гледао је како кроз вијуге, као кроз недоходе, пролазе ситни животи и слушао стабло како ћути и како му сок, као и Господар Јованова крв, одудара од тишине. Није се бојао: под руком, на кори, осећао је било дрвета а на себи његову сенку. Дрво га је заклањало. Није се плашио, напољу; није се плашио, у шуми. Плашио се у граду...” (Velmar-Janković 2014: 37)

Осим што је значајан вид неконвенционалног читања, афективна моћ простора је у *Дорћолу* значајан узрочник динамике између ликова и београдских улица. Кроз афективна повезивања град се јунацима открива у чулним сензацијама, најчешће облицима, мирисима и живом енергијом. Њихови сусрети са реалним и имагинарним просторима дешавају се специфичним гестовима ногу и руку, приликом којих егзистенција ликова сраста са материјалним светом. Историјски јунаци *Дорћола* су обликовани као изузетна људска бића која виде прошлост у атмосфери садашњости, осећају немир и мир Београда, читају говор његове природе, разговарају са дрвећем, водом, ватром и каменом. Проницљивост Јовановог лика потиче из контакта са природом и способности предавања њеним афективним моћима, захваљујући којима овај јунак наслућује *тајни договор* са окружењем и осећа да се расипа постајући „део тог простора који је свуда” (Velmar-Janković 2014: 36). Вишњићев лик у причи „Улица Филипа Вишњића” продубљен је мотивом епифаније и топосом видовитог слепца помоћу контакта са природом. Док пузи по пролећној земљи и прстима дотиче „овлажену и присну” сламу Вишњић, наиме, препознаје *буђење семена, отварање земље сунцу, земљине мирисе на глисте* и „старе смрти”, бивајући испуњен ненаданим просветљењем и осећањем да је „нагло дошао до себе” (2014: 124):

„Примао је поруке од камења и од вода, од ветрова и од урвина, од инсеката и од зверки: одавно се већ ничега није плашио јер је све разумевао. Али од људи је ретко примао поруке: између Вишњића и других било је одстојање које је он умео зачас да прескочи, док

други то нису ни покушавали: нису ни слутили да их Вишњић види, загледан у њихове гласове.” (2014: 125)

Бројна усмена нагађања и историјске непознанице везане за Стару чаршију у збирци су искоришћене за апстрактну карактеризацију простора приликом које се они приказују као *сеновити*, са изразитом митопоетском димензијом. Сходно томе, имагинарни Дорћол се читаоцу предочава као простор коме се не могу утврдити временске границе, а све приче преносе и сазнање да линерано временско протицање одређеног тренутка мора да престане, иза чега се људско време неповратно зауставља. Тај линеарни временски ход у животима историјских јунака бива деаутоматизован повременим осећајима изванвременитости, док се на формалном плану временска линија ремети нехронолошком нарацијом и честим прекидима линеарног наративног тока. Због своје везе са историјском стварношћу, сеновити живот ликова такође у одређеној мери одржава везу са поменутом линераношћу. Њу најупечатљивије одражава понављање свакодневног оквира шетње чија рута зависи од емоционалних веза сени са одређеним местима или задржаних навика кретања из историјског живота ликова. Поред емоционалних веза са одређеним местима, на кретање сени утиче акумулирајућа, афективна моћ простора. Куће у којима су живеле историјске личности и улице којима су се кретале, чувају њихово сеновито присуство, док одређена места (попут Чукур-чесме, куле Небојше, Стамбол-капије и др.) памте и преносе наслагане догађаје или емоције. Тиме се, између осталог, објашњава нарочито везивање ликова за истакнуте просторе.

Необичне моћи јунака *Дорћола* произлазе из осећаја сопственог ишчезавања, искорака и дистанце коју одржавају према себи¹⁶⁷. У таквим моментима јунаке обузима снажно, амбивалентно осећање истовременог одсуства и присуства, које омогућава транскорпоралне сусрете са окружењем. Након превазилажења индивидуалних баријера ликови успостављају специфичан однос са временом, у коме могу да виде будућност кроз временске прилике:

„Умео је са људима, умео са марвом, чак и са временом. Они који су путовали са Добрачком брзо би се уверили да он зна да чита из облака и да разуме говор ветрова. Загледан у небо а

¹⁶⁷ Овде примећујемо Јунгов утицај у поимању неодвојивости садашњег и прошлог у концепту „синхроничитета”, формирања бића кроз односе са другим по коме је излазак из себе једини пут за долазак до сопства, уз рефлекс Бахтинове „дијалогске речи” са увидима у релациони смисао људске егзистенције.

некако одсутан Добрача је, увек на време, предвиђао невреме и налазио, увек на време, заклон за све.” (Velmar-Janković 2014: 113)

Слично претходним примерима, у причи „Васина улица” ауторка описује јунакова кретања просторствима, током којих се у Змају од Авале дешава ширење до ишчезавања сопства и умрежавања са водама и пределима:

„Увлачио се, сав понесен, у језу шумских богаза и чикао тишину, пуну притајених звукова. Највише је волео да утекне пред зору, кад је ваздух као сечиво а даје снагу, и кад сваки ветар, за трен, стане: тад, кад вас свет утихне у свитање, дечак трчи уз Авалу и губи дах. Испне се на сам врх неки часак пре но што почну да се расипају, ка Белом граду, простори источних светлости и онда пушта да га те светлости оплету.” (Velmar-Janković 2014: 59)

Поменута прекорачења индивидуалних оквира се са нарочитим успехом интерпретирају удружена са мотивом преображаја у причи „Улица Змаја од Ноћаја”. Играјући улогу искушавача са несуђеним побратимом Петром, Чупић осећа да се „тај трен [...] истеже, а онда, истањен, заокружује и сав стаје у њега” обликујући уместо обичног Стојана, необично створење које „уме и да види и да чује оно што се најчешће нити види нити чује”. (Velmar-Janković 2014: 92) У трансгресивном односу са временом јунаци слуте и сопствену трагичну будућност због које неретко постају сумњичави према свим наклоностима живота.

У тренуцима одсуства наговештене будућности која се за дорћолске јунаке дешава једино у контакту са простором, ликови по правилу желе преговоре са тајним и немим небесима. Њихови преговори се, међутим, увек осуђују на неуспех, све због ранијих грешака на чије последице више никако не могу да утичу. Погрешка има обличје несавладиве жеље, преображене у страствени осећај независности који спречава сваку продуктивну везу са простором (ево, као подтекста, библијске параболе о сејачу и семену). Прекид поменуте везе представљен је паралелним градацијским увећавањем несавладиве Чупићеве жеље са једне стране, и, са друге, јунаковим *смањивањем одстојања према себи*. Умањено према себи, а повећано према другоме, одстојање присутно у личности Змаја од Ноћаја, подстиче на обмањујући осећај независности који узрокује губитак везе са простором: „Тако се једне ноћи нашао, самцат, у врбацима поред Дрине, осетио укус пустоши и осетио да је наг и ништак под том силесијом звезда, над

Мачвом.” (Velmar-Janković 2014: 98–99) У стању претеране самоуверености Чупић изазива и низ крупних неспоразума који његовог блиског пријатеља Проту Матеју Ненадовића одводе у заточеништво. У причи „Улица Риге од Фере” се градацијски и персонификовано приказује живот жеље, њеног постепеног појачавања и преображавања у страст рушилачког дејства. И у овом случају, жеља претворена у острашћену независност, лику немоћном да јој се одупре, онемогућава истинску везу са простором. У опису Ригине пријемчивости „за сигнале који долазе из другог”, издвојен је моменат трептаја „задовољства, врхунског и безумног као да је љубавно” које прелази свим „ивицама његовог бића” (Velmar-Janković 2014: 147). Тада се Ригино *умеће претвара у луду страст*, па јунак постаје „омамљен својом снагом” осећајући „плетиво танане моћи [...] под прстима, под кожом, у даху” (2014: 147). Док *гори* „од своје невидљиве моћи” (2014: 149) Рига злоупотребљава тренутке непосредне блискости са *другим*, користећи га за манипулисања и освајања. Неуобичајене моћи не препознају само јунаци носиоци, већ и људи који су под њеним дејствима, што је најупечатљивије представљено детаљним описом ухваћеног тренутка у Ригином односу са кнезом Маврогенијем. Док слуша причу тог *опасног вешца, мађионичара из Фере*, кнез, наиме, не постаје љут него „омађијан” и „очаран” неком истином која се „као сањани простор, раскривала из речи” овог Грка (2014: 145). Потреба за испуњењем индивидуалних потреба ликова у свим наведним примерима представљена је као незаобилазни, себични али несавладиви порив који усмерава њихов живот. У том је нагону и трагизам свих дорћолских јунака приказаних у нестајању, док се предају обузимајућем добру или злу. У сваком случају, јунаци Дорћола из живота одлазе издати, са неоствареном животном жељом, или пак остају разочарани колективним представама о себи, не препознајући у њима сопствени историјски значај.

У причама се, такође, наводе и приговори ликова сени на просторе који су им одређени. Поменуто незадовољство јавља се услед изузетно снажног осећања туђег присуства које надјачава сопствено (какав је Змајев утисак о доминантном присуству кнегиње Љубице у његовој улици), као и у случајевима када урбани изглед улице не изражава јаку везу између историјских ликова и природе, или се намена одређених простора не поклапа са њиховим амбијенталним окружењем. За господар Јована се каже да је одувек „волео дрвеће и одувек волео да буде у сенци” због чега овај дорћолски јунак остаје „помало увређен” што „у улици која носи његово име нема ни дрвета, ни травке”

(Velmar-Janković 2014: 35). Слично је, код нове зграде Природно-математичког факултета, Симинова улица „пуста и утихла од сумрачности”, те Сима терџуман мисли „како је и у томе неки неспоразум са речима: зашто да зграда у којој се уче природне науке и математика заклања сунце и небо?” (Velmar-Janković 2014: 48) Ликови *Дорћола* своје осећање простора показују афективним или емоционалним реаговањем, зазирањем од одређених места или везаношћу за њих. Васа Чарапић (Змај од Авале) је, стога, везан за врх Авале, док Узун Мирко зазира од чиновничких зграда, улице са сопственим именом и 20. века. Док капетан Миша упорно „избегава да погледа у своје чувено здање” (Velmar-Janković 2014: 195) проналазећи у њему потврду људске слабости и несавладиву жељу за моћи, Шеих Мустафа жели да буде сахрањен у Београду, у „том граду пуном немира у којем је, ко зна зашто, он нашао мир” (2014: 123–124). Ова снажна жеља се „уписује” и у саму грађевину Шеих Мустафиног турбета, па додирујући њене зидове слепи Вишњић може да „осећа опустелу светлост као тишину ишчезавања” (2014: 123).

Смрт јунака дорћолских улица и њихово телесно ишчезнуће представљени су кроз снажну повезаност са Београдом. Отуда су Доситејеве последње године у Београду дате кроз пет просторних тачака са Хајдучком чесмом као крајњом, живот Узун Мирка одређују три пролажења испод капије, а Васу Чарапића смрт чека на Стамбол-капији. Док пристиже у Земун, Ригу од Фере испуњава поглед на „озарени бездан над београдском тврђавом” који ослобађа немира, пружајући слутњу истинског контакта са сопством, радосно сазнање о нестајању и блиској смрти (Velmar-Janković 2014: 151–152).

Реакције ликова на простор *Дорћола* представљају се такође и *језовитим* осећајима везаним за одређена места, при чему језовито најчешће има вид прекорачења невидљиве границе између мртвих и живих. У причи „Улица Змаја од Ноћаја” живи зазиру од мртвог тела знаменитог јунака бојећи се да му се приближе, док умрли предак кроз сновиђења утиче на живот свог унука тражећи од њега да буде научник, а не војник. На месту кажњавања свирепих противника Црног Ђорђа, раскршћем Улице Седмог јула и Улице Змаја од Ноћаја „одувек лебди нека стара тама” коју „удишу пролазници” (Velmar-Janković 2014: 95), док прах ускомешаних, несталих доба изазива *неисторијска сећања* која повремено обузимају и житеље Позоришне улице. У причи „Улица Капетан Мишина” осећај језовитог изазива веровање да се моћ Пиринчане заснива на животу узиданом у њене темеље. Из уверења да је материјално „подложно времену, пропадању”, али да

„остају његове сени”, произашао је и утисак да ово велелепно здање „живи неку своју особену судбину” (Velmar-Janković 2014: 198). Ауторка приказује постепено дотрајавање идеје о надмоћи, узиданој у Пиринчани (зграда је на крају и порушена), заједно са увидом у трајни живот накупљених, сеновитих наслага овог простора. Он је, између осталог, симболички представљен и причом која може да *ухвати* свог слушаоца (прича о Пиринчани је, наиме, „ухватила” Капетан Мишу већ при првом сусрету са њим). Та прича наставља да опстаје као „белег моћи над временом”, па посетиоци „обдарени да то осете”, на овом месту и даље могу да доживе „стрепњу од нестајања” или да „оболе” од ње (Velmar-Janković 2014: 199). Афективна моћ простора у међуодносу са ликовима усмерава и њихово кретање. У наредном примеру поменуто догађајност простора је приказана тензијом између *црне* и *прозрачене* светлости, као и њеном способношћу да обузме пролазнике:

„Где год прође, у људима способним да је примете, изазива јако осећање садашњег тренутка а, истовремено, исто тако јако осећање пролазности. Отуда они који имају склоности ка овој врсти доживљаја имају и обичај да се, баш из Узун Миркове, спуштају некадашњом Старом чаршијом, преко Зерека, до раскрснице на углу Седмог јула и Душанове.” (Velmar-Janković 2014: 217–218)

У последњој причи о Дорћолу, етимолошко значење назива *Дорт-јол* С. Велмар-Јанковић повезује са сведочењем и веродостојним усменим предањем о језовитом дејству средишта његове раскрснице где су се у турско доба извршавале сурове смртне казне. Њега је, поред осталих, прихватио и угледни министар Филип Христић, најчувенији по томе што „није био склон усвајању непоузданих тврђења” (Velmar-Janković 2014: 214).

Анализа атмосферичке поетике уметничког простора збирке прича *Дорћол* Светлане Велмар-Јанковић у претходном сегменту рада кретала се од увида у антропоцентрична разумевања простора, преко откривања његових могућих екстензија, до ширења домена отелотвореног, антропоморфног искуства, на нељудску материјалност. У складу са таквим интерпретативним полазиштем, наш приступ *Дорћолу* Светлане Велмар-Јанковић нарочито је обележило интересовање за оне наративе којима се тематизују трансгресивне активности људског и нељудског. Поступком онеобичавања примењеним на изградњу фикционалних парњака знаменитих историјских ликова и београдских улица

које носе њихове називе, Светлана Велмар-Јанковић гради убедљиву причу о афективном и емоционалном деловању простора. При томе ауторка полемички усмереним дијалогом са конвенционалним, антропоцентричним тумачењем стварности, остварује и паралелан дијалог са реалношћу савременог читаоца. Мотивисан књижевноуметничким увидима у стваралачке потенцијале простора, са свешћу о његовој динамици, освешћенији читалац *Дорћола* можда и може избећи штетна дејства конвенционалних уопштавања величине и досезања простора, која никако не представљају његову праву вредност, нити меру.

3. 6. 3. Крепкости, клонућа: трагом Улице Доситејева

*Српске му његове
Зде кости леже; Род је свој љубио.
Движе се ум и срдце добрих
Сви благодарности свете полни.*

Лукијан Мушицки, *Сени Доситеја Обрадовића*

Анализирајући причу „Улица Доситејева” збирке приповедака *Дорћол* Светлане Велмар-Јанковић, у овом поглављу пратимо начела распоређивања догађаја у простору београдских улица и времену приче. Ослањајући се на семиотички приступ моделативним функцијама простора Јурија Лотмана, показујемо да је концепт границе вишеструко значајан модел за изградњу заплета приче „Улица Доситејева”, фикционализацију личности Доситеја Обрадовића, као и културног контекста Београда из друге половине осамнаестог века. За анализу наративности простора дорћолских улица у овом делу рада релевантне су биле и наратолошки оријентисане теорије попут географске наратологије и наративне херменеутике. Поред наратолошких увида у просторну нарацију, за увиде у амбијенталну или атмосферичку поетику Светлане Велмар-Јанковић у причи „Улица Доситејева” подстицајна је и афективна теорија простора.

На потенцијалу концепта границе, преласку конвенционалне, тополошке међе у просторној структури и њеног симболичког домена, у збирци прича *Дорћол* Светлана Велмар-Јанковић развија причу о *слагању времена* (Пантић 2012: 163) у најстаријој београдској четврти. Хронотопска конкретизација у свету приче „Улица Доситејева” укључује, притом, модел границе којим су основне теме приповетке чврсто повезане са

различитим просторним представама. Следећи Лотманове увиде у домете трансгресија, њихова значења налазимо подједнако на плану дословне и фигуралне примене, при чему је фигурална тематизација хронотопа границе у причи „Улица Доситејева” остварена најчешће као метафора за промену стања, положаја или расположења јунака, приказивање својстава простора или политичких и културних прилика у Београду из друге половине 18. века.

На самом почетку приче „Улица Доситејева” лик Доситеја Обрадовића је уведен заједно са хронотопом пута којим се упоредно обухватају теме променљивости, непостојаности и могућности промене: „Остарио је, а још је волео да путује. У сваком новом пределу умео је да пронађе ону смешу склада и несклада која је била колико променљива толико и непредвидљива.” (Velmar-Janković 2014: 177) Наративни фокус у причи се потом премешта на сажет преглед одабраних догађаја из Доситејевог живота, који имају функцију пребацивача у прошлост, односно „онда код Коринта у пролеће 1768” (2014: 177) и једну сцену: у њој се Доситејева изузетност представља јунаковим положајем спрам *свих*, са биографским детаљем о необичној реакцији на буре са којима је био суочен:

„Сви су веровали да долази смак света а Доситеј је изненада, ноћу, у том хуку неба и мора распознао сагласје исконских сила. Или, такође у оном безмерју над Книнским пољем које га је плашило својом пустоши све док није назрео да је у истој пустоши неки облик спокојства што настаје из сједињених пустолина небеса и тла. Пределе око Смирне, у Турској или код Хормова, у Албанији, или око Смедерева, у Србији, а сви су друкчији, обележавали су трагови исте осветљености.” (Velmar-Janković 2014: 177; подв. Ј. М.)

Доситеј Обрадовић у приповеци С. Велмар-Јанковић већ у свом иницијалном карактеролошком и просторном позиционирању поседује способност прелажења границе уобичајених чулних домета и поседује карактеристичну особину: умеће „да склад види и тамо где је изгледало да несклад узима маха” (Velmar-Janković 2014: 177). На овим темељима успостављен први фикционални сусрет са главним јунаком доследно бива спроведен кроз целу приповетку у којој Доситеј *гледа, тражи, види, проналази,*

распознаје и *назире* до последњих дана свог живота.¹⁶⁸ Такав, видовит Доситеј може да *распознаје* „сагласје исконских сила”, *назире облике спокојства* у пустоловинама небеса и тла (2014: 177), затим да допре до несагледивог *безмерја* над Книнским пољем и у ноћној пустоши без видљивих обличја пронађе садржајност која надилази наизгледну испразност мрака. Начелно окарактерисан као обдарен и проницљив, Доситеј је у причи С. Велмар-Јанковић такође предодређен за прекорачење саме границе између *бивања* и *небивања*: „У северним крајевима, где је дан нејасније одељен од ноћи, танушна међа између оног што јесте и оног што није часком би се макнула а онда би се небивање причињавало готово подједнако разумљиво колико и бивање.” (Velmar-Janković 2014: 178) У складу са конвенцијама поетике просветитељства, суочен *лицем у лице* са близином смрти Доситеј не показује страх, већ буре јунаку доноси плодносно искуство произашло из необичног дара да види шире од својих сапутника. Чулно и сазнајно трансгресивни тип видика особен је свим ликовима *Дорћола* и управо он их у одређеним животним моментима чини неустрашивима. Аналогно основном сетингу приче (просветитељски Београд из осамнаестог века), ауторка Доситеју Обрадовићу као његовој кључној личности приписује просветитељски поглед на страх¹⁶⁹, интерпретирајући из *Живота и прикљученија* и наратива о бури епизоду са испољеним особинама сталожности и ведрине које приметно опонирају амбијенталном мраку и описаним немирима. Све ове особине су имплициране и пропраћене Доситејевим поступцима, посебно неизреченом, интимном молитвом у којој јунак показује духовну зрелост, тежећи да њој поучи и своје сапутнике.

Основну фабуларну линију о Доситејевом путовању Београдом С. Велмар-Јанковић употпуњује мотивима морепловљења и проживљеног невремена на путовању морем. Повезивањем овог са сродним мотивима ауторка такође отвара и бројна симболичка значења која доприносе уметничком квалитету и широком тематском оквиру приповетке. У *Животу и прикљученијима* Доситеј Обрадовић описује неколико доживљаја буре са

¹⁶⁸ О Доситејевој преданости сталној потрази за сазнањем сведоче бројна његова писма и сва дела. У писму упућеном Непознатом лицу Доситеј сликовито упућује на значај неговања те особине: „Прво, што вам казати имам, јесте: човек, ако ће и по стотину пута неку ствар или вештество у руку имати, опет ће сваким посматрањем ново и неопажено што наћи моћи.” (Обрадовић 2008: 123)

¹⁶⁹ У чувеном дијалогу са прелатом у *Животу и прикљученијима*, Доситеј испољава слично мишљење о страху: „Није ли паметније и поштеније онде не страшити се гди страх ни најмање мрве нити ползује нити помаже? [...] Ко се просто смрти боји, у горем страху ваља да живи него зец, и ништа да не чини него да се плаши, зашто се сваки божји дан умрети може.” (Обрадовић 1978: 186)

својих бројних путовања (на Егејском мору у близини острва Митилене, након карневала у Венецији, у широком каналу на путу за Болоњу), али само о бури коју је доживео на Црном мору даје детаљнији опис. У претходно цитираном одломку приче С. Велмар-Јанковић реч је о бури проживљеној на Егејском мору на пролеће 1768. године, када се Доситеј на путу за Крф зауставио и задржао у Коринту јер му је због невремена била онемогућена пловидба.¹⁷⁰ Светлана Велмар-Јанковић помиње заустављање уз албанску обалу, али заправо користи значењске оквире буре проживљене на Црном мору, а прича „Улица Доситејева” не садржи ни поновљен опис ове буре јер је нарација фокусирана на аутентичан Доситејев доживљај временских неприлика и узајамног прожимања небеса и мора. У процесу рецепције, интертекстуална веза са *Животом и прикљученијима* имплицирана сценом буре може да утиче на стварање динамичних менталних представа о временским непогодама и немирном морском пејзажу са подигнутим валовима који доприноси утиску спајања воде са небесима. Рецепцијска динамика условљена сагласјем визуелне и семантичке динамике испраћена је у читавој причи и често заснована на контрастирању мотива светлости и таме¹⁷¹.

Иницијална сцена буре имплицира симболички потенцијал хронотопа и доприноси његовој динамизацији, нарочито вертикалне и хоризонталне равни чија је општа организација у причи заснована на вишеструким хронотопским и семантичким паралелизмима и укрштањима. Хоризонтална просторна динамика је у уводној сцени приповетке представљена сажетим прегледом Доситејевих путовања (претежно Европом) пре доласка у циљану земљу – родну Србију. На тој хоризонталној линији, Србија има положај последње тачке и крајњег тежишта свих јунакових путовања, али се на истом, хоризонталном потезу, Србија у односу на Европу налази у супротном смеру кретања који симболизује њен неповољан друштвено-културни положај. Са друге стране, вертикална динамика простора се у уводу приче остварује осмишљеним позиционирањем јунака између мора и неба, као и наглашавањем Доситејеве перспективе тј. загледаности у небеса (уп. Слика бр. 7). Мотиви буре и временских неприлика проживљених на морепловљењу подразумевају, наиме, изразита померања брода у свим правцима, а она имплицитном

¹⁷⁰ Сам Доситеј даје врло оскудне информације о непогодама које су га задесиле близу Коринта: „двадесет цели[x] дана имали смо непрестано противне ветрове” (Обрадовић 1978: 152).

¹⁷¹ О динамичком потенцијалу мотива буре унутар књижевноуметничких текстова погледати исцрпну анализу Драгане Грбић (в. Грбић 2007: 157–176).

читаоцу омогућавају сликовите увиде у динамизам вертикалног и хоризонталног принципа. Сва сугерисана симболичка значења простора су у причи „Улица Доситејева” поступком карактеризације доследно обједињена и у самој личности Доситеја Обрадовића као типизираних просветитељског јунака: носиоца (за)мисли о просвећењу српске земље и народа, великог животног искуства стеченог на бројним путовањима, широковидног тумача (чак и небеских тајни) и пожртвованог просветитеља (народног учитеља). У том погледу тежиште (Србија) и крајња тачка (Хајдучка чесма) Доситејевог животног путовања представљају и коначна јунакова стремљења (просвећену родну земљу и проналажење коначног уточишта) који су паралелни јунаковом унутрашњем, интимном просвећењу и небеском принципу.

Пре него што у уводном пасусу наратију фокусира на Доситејев боравак у Београду, С. Велмар-Јанковић не приказује тренутак јунаковог пристизања у Србију, већ сажет преглед неких од одабраних његових путовања. Почетни положај Доситеја који долази из простора (имплицирано несагледивих, непознатих), доносећи њихов доживљај и своје богато искуство у Србију, активира семиотичку релацију *споља ка унутра*. Опсег јунаковог *пута сазнања* у причи се покрива и каталогом локалитета, а он се заједнички може одредити као релациони хронотоп *од мора до безмерних поља*, са израженом функцијом упућивања на значај Доситејевог богатог искуства које доноси у своју земљу. Таква, индиректна карактеризација такође додатно указује на препознатљиву и историјски документовану Доситејеву животну тежњу ка стицању искустава и ширењу видика.

Позиционирањем наратива о раније проживљеним бурама непосредно пре приче о Доситејевом пристизању у Београд, ауторка наговештава предложак о неповољном положају Србије која се коси са племенитом вером Доситејевом да ће у таквом, изузетно тешком историјском тренутку и непогодном друштвено-политичком контексту, остварити свој просветитељски позив. Сценом буре Доситеј се у причу најпре уводи као тип онеобиченог јунака који постиже равнотежу кроз непосредне контакте са природом, тежећи племенито да ту уравнотеженост пренесе и на свет око себе. У поређењу са осталим јунацима *Дорћола* фикционални пандан Доситеја Обрадовића иначе показује највиши ступањ самоосвешћености, што је нарочито представљено дијалогом између Доситејеве сени и некадашњег њеног обличја, те сменом хронолошког и нехронолошког приповедања.

Последње године живота и рада Доситеја Обрадовића у причи су приказане као шетња која прати пет просторних тачака у Београду. Прича о Доситеју почиње од пете тачке његовог „путешествија кроз Београд”, а њој се ауторка враћа и на крају приповетке. У оба поменута сегмента јавља се фокус оболелог Доситеја на „запуштено турско гробље, све у блату, под облацима кабастим од пролећних расветљења” (Velmar-Janković 2014: 178, 191). Овако уведени хронотоп запуштеног турског гробља развијен је са семантиком последњег преосталог београдског предела и мотивисан беспомоћним стањем јунака смештеног у једној од собица Правитељствујушћег совјета. Паралелно са позиционирањем јунаковог визуелног фокуса на (семантички) оквир турског гробља јавља се Доситејево сећање на осећај умора и предсмртне дане проведене у Београду, а они су приложени из перспективе његове посмртне сени. Перспективизација гробља је испрва ограничена на досезање Доситејевог погледа кроз прозорски оквир, да би потом, поступком дијахронијског мапирања, овај простор постепено постајао све шири. Поступком информативног, али и хронотопског ширења (света) приче сазнајемо да је гробље заузимало простор садашњег Студентског трга, где се иначе налази и „крупна бронзана прилика, споменик Доситеју” (Velmar-Janković 2014: 178). Лутајућа перспектива, као једна од основних карактеристика нарације свезнајућег приповедача у приповеци „Улица Доситејева” (али и осталих прича *Дорћола*), такође је уклопљена у поступак дијахронијског мапирања Доситејеве улице, а она је често носилац дигресивних упадица са информацијама о распореду улица, њиховом ранијем изгледу и називима. Оваквом перспективом мотивишу се дијахронијски увиди у историју зграда, са детаљним описима ишчезлих простора који су испуњавали место близу данашњег Студентског трга: реч је о затрпаном турском гробљу, некадашњој згради Правитељствујушћег совјета и Шеих Мустафиног турбета. На информативне напомене у приповеци се, међутим, надовезују и иронични коментари о непостојању путоказа за оријентацију према значајним просторима прошлости који симболички представљају читаву једну неоријентисану генерацију савремених Београђана, незаинтересованих за своју и за градску традицију.

У причи Светлане Велмар-Јанковић, Доситеј је најпре уведен као особен лик који прелази морске и копнене баријере, обилазећи регионе географски, културно или политички подељеног света, а на причу о јунаку путнику ауторка надовезује и колективни наратив о Доситејевој просветитељској улози у Србији. Казивање је затим усредсређено

на праћење интимне мапе Доситејевог путовања по Београду, при чему просторна концепција радње наратије не ограничава на причу о јунаку који пролази уобичајену шетњу дорђолским улицама. У њима трансгресивни лик Доситеја Обрадовића не прелази само београдске границе, већ у афективном контакту са силама природе превладава и све онтолошке препреке. Смештањем Доситејевог сеновитог облика у садашње дорђолске улице упућује се такође и на фикционално, уметничко и меморијско превазилажење јунакових телесних граница тј. ограничења умрлог наспрам живих.

Упркос наведеним тематским уоквиравањима, сам поглед на блатњаво гробље уморног и оболелог Доситеја испрва подстиче да мисли једино о забору и пролазности. Упоредно са тополошким сврставањем гробља у погранично место, његовог одређивања као делокруга посмртног живота и снажне афективне моћи, гробље се у причи „Улица Доситејева” представља и нетипично, као хронотоп ништа више сабласан од осталих занемарених места која аветињским чини то што не остварују активну везу са људима. Услед преовлађујућег аутоматизованог контакта са хронотопом (који се уједно приписује и савременим Београђанима), у причи о Доситејевој улици се начелна посмртна слобода кретања и идеја отвореног простора имплицирају само као могућности које сен не уме да искористи због емоција везаних за одређене делове простора или зато што прати историјски додељене границе. Са таквим егзистенцијалним положајем сви ликови дорђолских сени стоје на међи присуства и одсуства чиме се у причи „Улица Доситејева” изнова мотивише осећање Доситејевог умора. Овом темом чврсто управља ауторска интенција као главни носилац имплицитног негодовања што је у просторима које је Доситеј обележио својим животним, умним и духовним радом, његово иманентно присуство сведено само на аутоматизовано и сабласно. Ауторка проишљиво разматра различита ситуирања Доситеја Обрадовића у савременом контексту, показујући да је сеновити живот „Улице Доситејеве” и Доситејеве личности подједнако смештен у простору културе, на њеној маргини и изван њене линије. У фикционализованој представи београдског хронотопа Светлане Велмар-Јанковић, Доситеј и даље корача дорђолским улицама пратећи своју мисију, те да са највишим умним и духовним врлинама чак и посмртно следи позив просветитељског вође српског народа. Особеном поетиком простора прича сугерише да је Доситејева смрт, његово удаљавање из *овог света* и

повлачење из живота само привидно, позивајући имплицитног (колективног) читаоца на препознавање потребе за трајним појављивањима и ускрснућима Доситејевим.

Након зграде Правитељствујушћег совјета¹⁷² и увођења Доситејеве сени¹⁷³, наратија се усмерава на један њен доминантан утисак који ће уједно одредити и даљу сижејну композицију приче. Свако поподне док промиче кроз Студентски парк, од споменика Јосифу Панчићу ка свом споменику, Доситеј, наиме, потврђује у себи исти утисак: „да се све време које је провео у Београду, оне три и по године, последње у његовом животу, непрекидно кретао између тачака које, ако се повежу, оцртавају неправилан петоугао. Уколико се као тачке узму куће у којима је становао.” (2014: 179) Од овог епифанијског тренутка, смењивањем перспектива Доситејеве сени и свезнајућег приповедача, прича прати правилности, понављања и преклапања утисака Доситеја Обрадовића паралелно са утисцима његове сени. Двојство између главног јунака и његовог сеновитог пандана није, међутим, проминентно као у осталим причама *Дорћола*. У њој је најизраженији Доситејев нагли преображај у уморно стање, потом и у сен, док је лик двојника интензивније имплициран освртом на уопштавања Доситејевог лика. У прилог томе, на утисак сени надовезује се истоветно Доситејево препознавање правилности које је уочио док је у Бечу „нагнут над географском картом, следио линије својих многих путовања” (Velmar-Janković 2014: 179). Јунаково запажање у наведеном примеру добија форму интимне, искуствене мапе:

„Онда му се, у тој игри, у трену разјаснило да свако од тих путовања, представљено линијама, у ствари чини троугао или, чешће, петоугао. Осетио се некако удаљен од себе самог и способан да сопствени живот посматра као изукрштани след геометријских облика чије су се стране, повремено, сасвим подударале. Појмио је да у томе следу има више смисла него што је то икада могао да слути: свако од темена тих многобројних углова било је знак којим се обележавало једно ново његово искуство о разлозима постојања.” (2014: 179–180)

¹⁷² Више о кућама у којима је Доситеј Обрадовић становао у Београду видети Перовић 1968: 54–56; 1954: 23–33; 142–154.

¹⁷³ Појам *сени* уз Доситејево име први у српској књижевности помиње Лукијан Мушицки у оди *Сени Доситеја Обрадовића* (1811), а исту реч Мушицки пригодно употребљава и у још неколико својих песама (уз име Михаила Витковића, Павла Берића, Стефана Немање и Милоша Обилића). Упркос видним паралелизмима, ова постичка конвенција пригодног типа различита је од *поетике сени* у уметничкој прози Светлане Велмар-Јанковић.

„Нешто од тог смисла” наставља приповедач, Доситеј „налази и сада, сто седамдесет година после смрти, док прати линије свог последњег путовања, оног по Београду, петоугаоног” (Velmar-Janković 2014: 179–180). Са овом реченицом приповетке „Улица Доситејева” имплицитни читалац креће у виртуелну шетњу дорђолским улицама, трагом стопа Доситеја Обрадовића. А то заједничко путовање отпочиње читаочевим упознавањем са свакодневном рутом којом се одвија шетња Доситејевог сени, са повременим „заједничким” заустављањима код одређених простора (у своју свакодневну шетњу сен, наиме, обично полази са места где је некада био чувени Пашин двор). Ретроспективним следом прича, међутим, не наставља да следи савремене стопе сени, већ од нас и Доситеја чини повратнике у прву половину августа 1807. године, када је јунак из Земуна лађом стигао у Београд ослобођен од Турака¹⁷⁴. Након сликовитог приказа Доситејевог отежалог хода преко калемегданских ледина и постепеног приближавања Пашином двору, дају се две перспективизације овог здања. Док се приближава двору Доситеј се присећа како га је испрва из даљине видео као „знамење турске силе, можда и непобедиве”, бивајући изненађен што при непосредном сусрету то здање од дрвета није више изгледало тако неприкосновено јер су се „пукотине на њему слутиле [...] и тамо где се нису виделе” (Velmar-Janković 2014: 180). Тачка гледишта¹⁷⁵ се са екстеријерне позиције затим пребацује на детаљан опис једног особеног унутрашњег дела здања: собице двора из које се „отварао поглед на Дунав, Ушће и Земун” (2014: 180) чији је положај такав да поглед са прозора собе може посматрачу да омогући прекорачење уобичајених искуствених граница и спокојно ишчезавање у препуштању играма светлости:

„У издуженим светлостима летњег заласка, озарено пространство неба, река и равница расклапало се као сливено комађе вечности. Потресен чудом у тим светлостима, Доситеј је

¹⁷⁴ Описујући своје стање по доласку у град у првом писму из Београда упућеном Стефану Гавриловићу (13. август, 1807), Доситеј не помиње осећај умора већ, напротив, говори о свом ојачању: „Како сам дошао у овај воздух, почео сам се обнављати и у мало дана збити ће се са мном оно што се пише о Неману, књазу асиријском: 'И обрати сја кожа јего јако кожа отрочата млада.'” (Обрадовић 2008: 97)

¹⁷⁵ „Перспективизам је високо имерзивна репрезентација простора која *подстиче читаочеву илузију да му се директно и живо представља фиктивна стварност* (Stanzel). У перспективистичком опису приповедач (или лик чија је тачка гледишта) заузима одређену тачку у простору, а сцена је описана из те перспективе. Ова стратегија омогућава читаоцу да схвати места и функције објеката, улица и предмета у односу једних на друге.” (Ryan et al. 2016: 26)

разабрао да је дошао до оне границе разумевања са које одлазак из живота изгледа без значаја. Нем од захвалности осетио је, први пут, и у исти час, како га обузима и нека несавладива телесна слабост.” (Velmar-Janković 2014: 181)

Казивање о афективној моћи собе Пашиног двора у којој је и Доситеј боравио по доласку у Београд, у причи је документовано дијахронијским подсећањем на забележена понављања истог осећања везаног за ово место. Она се могу пронаћи у упечатљивим историјским белешкама о томе како је иста соба касније привлачила и друге посетиоце Пашиног двора иако је у двору било преко тридесет одаја, међу којима се посебно издваја сведочанство путописца О. Д. Пирха из 1829. године настало приликом његове посете везиру. Како свезнајући наратор наводи, већ при првом погледу кроз прозор, Пирха, као и Доситеја, подједанко фасцинира „чудесан видик на Дунав” заједно са играма светлости по зидовима собе: „Светлости које су долазиле од реке промицале су дуж зидова прекривених прозрочном тканином и чинило се да везир пребива у колибици од светлости, изван сваке стварности.” (Velmar-Janković 2014: 182) Наратив о подељеном искуству везаном за собу Пашиног двора ефектно употпуњује и податак да чак и оболео од грознице, Доситеј не жели да напусти ту малу просторију јер је само из ње, чак и у лежећем положају, „могао да посматра време како пролази док не пролази” (2014: 181). Снажно осећање овог места ауторка преноси и на Доситејево сеновити живот, у коме јунак свакодневно шета простором где се некада налазио чувени Пашин двор, настављајући своју вечну потрагу за сагласјима и складом. У Пашином двору, као првом простору који повезује лик Доситеја Обрадовића са Београдом, у јунаку ће се, међутим, настанити и осећај умора.

Доситејево потпуно предавање расветљењима над виноградима Чардаклијине куће представља најупечатљивију сцену која је везана за овај простор, уједно и другу тачку јунаковог путовања кроз Београд. То је, наиме „био приказ у којем је највише уживао” јер је „чокоте са лозом што дозрева под добрим сунцем одувек [...] доживљавао као мала бића обдарена ведрином.” (Velmar-Janković 2014: 182) Кроз сусрете са виноградима јунака поново обузимају благост и предосећање „да ће му се живљење можда још мало продужити” (2014: 183) упркос умору наслућеном у Пашином двору. Ауторка надаље наставља са наглашавањем тензије у Доситејевом бићу, доследним смењивањем мотива одмора и умора, те увидима у јунакова приближавања и удаљавања стањима присуства и

одсуства. У наведене сврхе интерпретирано је и сведочанство о Доситејевој првој посети Хајдучкој чесми која у причи С. Велмар-Јанковић, као место коначног уточишта, на јунака делује епифанијски, доносећи помирење са сенкама умора. У призору раскошне, текуће изворске воде, под зеленилом Хајдучке чесме, Доситеја коначно обузима осећај да је стигао „на једно од места великог блаженства на којима настаје дослух између мира и умора” (2014: 183), а из сагласја вода Хајдучке чесме и неба пресликаног на њеним површинама проистиче и јунаково суштинско сазнање, толиког интензитета да обузима (у причи се, наиме, јасно истиче да је Доситеј тим „сазнањем сасвим био обузет.” (2014: 183)). „Један од савременика је”, додаје приповедач, касније „причао како је Доситеј код Хајдучке чесме само ћутао и гледао, па рекао: ’Ту мене копајте; мени је доста.’” (2014: 183).¹⁷⁶ Ауторка наставља да указује на моћ овог имерзивног доживљаја, описујући његов даљи „живот” у јунаку кроз процес продубљивања. Доживљај је, наиме

„морао бити од оних који се, са временом, само продубљују јер га је Доситеј, два месеца касније, у новембру исте године, овако сажео у свом писму карловачком живописцу Стефану Гавриловићу: ’...и ако никада за преселеније са овога света нисам много марио, сада заиста не марим. Само ћу молити браћу и пријатеље да ме код ајдучке закопају чесме.’” (Velmar-Janković 2014: 183)¹⁷⁷

Након Чардаклијине смрти долазимо и до треће тачке јунаковог имагинарног путовања по Београду, а она проицљивој свести његове сени „прави збрку”. Наиме, у вези са овом тачком јавља се забуна изазвана нелогичностима хронолошког времена, која

¹⁷⁶ Андра Гавриловић наводи сведочанство Ђура Милутиновића о Доситејевим честим одласцима до Хајдучке чесме: „[...] У оно време Доситеј је често изилазио на Ајдучку Чесму и ту се одмарао, а никад није сам био. Приповедали су да је првом, кад је ту дошао, ћутао и гледао па реко: ’Ту мене копајте; мени је доста!’” (Гавриловић 1902: 51)

¹⁷⁷ Одломак који цитира С. Велмар-Јанковић преузет је из Писма непознатом лицу (Београд, вероватно крајем 1807. године), у ком Доситеј пише најпре о петнаестодневном боравку у Пашином двору, а затим и о становању у кући пријатеља Петра Чардаклије: „Сада ти у лепој вароши с давно познатим љубезним мојим пребивам Чардаклијом, какогод у мојој рожденија кући и, ако икада за преселеније са овога света нисам много марио, сада заиста не марим. Само ћу молити браћу и пријатеље да ме код [X]ајдучке закопају чесме. Али и тако, док смо овде, ваља се ублажавати и умерено - ако хоћемо, братко, да нам буде слатко - јести и пијукати. Под домом нашим имамо леп подрум и приготовићемо све што нам буде потребно, избилно за нас и за наше пријатеље.” (Обрадовић 2008: 101–102) Ауторка прихвата једну од претпоставки да је наведено писмо било упућено Стефану Гавриловићу, са којим је Доситеј често имао преписку. У једном од писама Гавриловићу (Београд, 17. новембар 1807.) Доситеј такође пише: „Да би само бог дао да се земље отворе, да се и с Вами на чесми [x]ајдучкој Вашег лепога напијемо вина.” (2008: 100)

помало нарушава склад произашао из Доситејевог далековидног мапирања сопственог боравка у Београду:

„То је она трећа тачка која му, помало, прави збрку. Кад год излази из Студентског парка, Доситеј је у недоумици: ако хоће да следи, у својој шетњи, линије замишљеног петоугла којим се може представити његов боравак у Београду, онда би требало да пође десно, Улицом Браће Југовића, све до своје, Доситејеве улице и до места где је, у тој улици, била његова кућа. Али, ако би настојао да прати хронолошки низ догађаја, онда би ваљало да се запути низ падину, Улицом Капетана Мише, све до Улице Господара Јеврема.” (Velmar-Janković 2014: 184)

Доситеј се ипак опредељује да дом Родофинкина буде његова трећа београдска тачка дата у хронолошком низу. Паралелно са јунаковим ретроспективним ходом по животу у Београду ауторка у овом делу приповетке уводи и шетњу кроз прошли живот зграде, када су у њој становали Кучук Алија, Младен Миловановић и Мехмед-ага Фочић, а у којој је, у време Доситејевог боравка у граду, боравио Родофинкин. Са овим простором у причу је уведена и нова Доситејева, историјски посведочена¹⁷⁸ посредничка улога између Родофинкина и Карађорђа. У фикционалној интерпретацији Светлане Велмар-Јанковић она одговара доследној карактеризацији Доситеја као проицљивог јунака, услед чега се у причи нарочита пажња посвећује Доситејевом наслућивању „мрачне” сенке и сумњи да га је домаћин у свој дом позвао само како би учврстио везе са Карађорђем. Снажним, нелагодним притисцима и осећањем безизлазног положаја С. Велмар-Јанковић мотивише и једну необичну Доситејеву изјаву:

„Да је руски изасланик чуо савет који је смерни јеромонах дао, тада, Вожду, он би се био запрепастио као што се, над речима које је изговарао, запрепастио и сам Доситеј. ’Не смуштеније’, саветовао је он тада Карађорђу, ’већма дерзновеније је сада потребно.’” (Velmar-Janković 2014: 186)¹⁷⁹

¹⁷⁸ О Доситејевом посредничком положају у односу Карађорђа и Родофинкина детаљније пише М. Вукићевић (в. 1911: 116, 117, 125).

¹⁷⁹ Ауторка цитира одломак из писма Непознатом лицу [из *Кладова, између септембра 1810. и после 12. јануара 1811.*], усвајајући једну од претпоставки према којој је писмо било упућено Карађорђу: „Зато вам са срцем удовољствија пуним и кажем овако: не смуштеније, већ дерзновеније! Намеренија каквог очекивати нећу, јер нису, ви знате, ово сад времена за рахатлисање, него за брз и, по тому, поспешан рад.”

Цитирани одломак преузет из Доситејевог писма чији је адресат непознат, у причи није наведен у контексту Доситејевог путовања у Влашку и догађаја из 1811. који се помињу тек касније, већ се ауторка опредељује да одломак уведе нехронолошки, у контексту догађаја из 1808. године, алудирајући на стално присуство немира међу српским народом. Ново описано Доситејево стање у овом је делу приповетке посебно изазвано нездравом друштвено-политичком атмосфером, па јунак „уморан од сопствене опрезности” и људи које је сретао, из једне од тадашњих најраскошнијих кућа у Београду одлази разочаран, непрекидно слутећи „ону сенку” (Velmar-Janковић 2014: 186).

Са почетком месеца јула 1808. године Доситеј Обрадовић се примакао сопственом београдском дому и четвртој тачки живота у граду. Приповетка Светлане Велмар-Јанковић садржи детаљне дескрипције екстеријера Доситејеве куће, њеног положаја (на углу)¹⁸⁰, са дијахронијским увидом у смене изгледа и именовања окружења. Хронотоп Доситејевог дома у Београду ауторка притом моделује као место јаке афективне моћи: „изложена и источним и западним светлостима”, сва „од дрвета и са доксом кућа је, изгледа, чувала нешто од исконске тишине” (2014: 186). У њему Доситеј поново достиже осећање склада, особеном сарадњом са природом у којој земља узвраћа рађањем и биљем, а јунакову афективну везу са природним окружењем свог дома најбоље осликавају детаљни описи посвећеног уређивања дворишта, неговања ружичњака и бројних башти са поврћем.¹⁸¹ У фикционалној интерпретацији Светлане Велмар-Јанковић, управо захваљујући описаним *расветљењима* и *измаглицама ведрине* у свом дому, Доситеј успева да се бар тренутно ослободи тмине коју је понео из дома Родофинкина, а тај ће предах трајати две године и биће сав испуњен његовим радом. Моменат јунаковог пресељења у сопствену кућу у приповеци се поклапа и са догађајима кључним за остварење Доситејеве

(Обрадовић 2008: 125) Писмо је први објавио Андра Гавриловић у чланку „Међу политичким струјама” (*Коло*, 1901, св. 9, стр. 551), наводећи да је писмо приредио према Доситејевом аутографу. О осталим публикацијама упоредити Маринковићеву напомену уз писмо бр. 93. у трећем тому *Сабраних дела* из 1961. године, стр. 571. Према садржају писма закључује се да је писано из Кладова, а претпоставља се да је послато у периоду после 12. јануара 1811. године (Вукићевић 1911: 142–143). Претпоставке о адресату су различите: вожд Карађорђе (А. Гавриловић, 1901); Петар Николајевић Молер (Б. Ковачевић, *Доситеј Обрадовић у Првом српском устанку*, 1953, стр. 78) и др.

¹⁸⁰ У свим причама *Дорћола* пуно пажње се посвећује симболици *угла* и *раскрића*, најчешће са двојним значењем – тачке истовременог спајања и раздвајања.

¹⁸¹ У писму Јовану Тиодоровићу (Београд, 29. март, 1809.) Доситеј пише: „Моја је кућа овде поправљена и свуда наоколо у авлији липе насађене, а у повеликој башти лепе лозе, воће свакојако и румене руже и различне зелени за кујну.” (Обрадовић 2008: 115–116)

просветитељске мисије. Сажетим прегледом у причи се најпре даје увид у Доситејеву намеру да отвори штампарију, говори се о раду на отварању Велике школе, бризи о живопису којим је требало да се украси унутрашњост ондашње мале Саборне цркве и ангажовању на оснивању Богословије. Осећајући сенку умора, Доситеј такође журно настоји да што пре испуни и непријатну празнину у свом дому, намењујући му нову, корисну улогу у народном просвећењу. Последње странице приповетке о Доситејевом животу у Београду приказују јунака који жури да испуни још својих жеља. Једна од њих се истиче по томе што ју је Доситеј осећао као своју прву (и последњу) дужност: да Богословија коју је хтео да оснује буде смештена у његовом дому, у самој близини Бајрам-цамије.

„Изгледало је да је све подредио овом циљу и кад је, опет у септембру, али 1810. године, Богословија уистину и почела да ради у Доситејевој кући, одахнуо је: од њега, било је доста. Ујутру, кад би излазио у башту да поздрави свитање, Доситеј је осећао захвалност према животу који му је омогућио да дочека и то, последње, испуњење. Умор је сад могао и да га узме под своје.” (Velmar-Janković 2014: 189)

Вредност Доситејевог укупног рада Светлана Велмар-Јанковић приказује у упоредним настојањима ка духовном и умном народном просвећењу, а оно је хронотопски оправдано и положајем Велике школе која опстаје „на раскрсници свих светлости што се ковитлају над дунавском падином” (Velmar-Janković 2014: 188). Након отварања Велике школе и Богословије, рад на политичком пољу све више заузима Доситејеву пажњу, а у оквиру ове теме ауторка доследно развија Доситејев трагизам произашао из великих почетних надања и потоњег клонућа вере¹⁸². Услед суочавања са наслућеним немирима, страним утицајима и жестоком мржњама међу српским вођама, Доситеју почињу да се јављају слике последњег времена (јунак, наиме, осећа да је „време које протиче последње” (Velmar-Janković 2014: 190)). Описи ломећих, интимних немира уводе нас и у догађаје из октобра 1810. године, када је Карађорђе Доситеју поверио обављање важних преговора у Букурешту. Упркос унутрашњој тескоби и телесној слабости Доситеј прихвата и ову дужност, вођен жељом „да буде користан док год може” (2014: 189), али на том путу

¹⁸² Непознатом лицу [из Кладова, између септембра 1810. и после 12. јануара 1811.] Доситеј још увек са вером пише: „Нами ће бог на помоћи бити, јер нами ће дати зашто сви тежимо, нити ћемо ми недостојни грађани своје државе, већ као добра деца родитељске обитељи бити.” (Обрадовић 2008: 124)

Доситеј изнова бива *поражен људском мржњом* и неслагањем вођа српског народа. Иако је задатак који му је поверио Карађорђе испунио и преко очекивања, Доситеј је *свуда*, „у људима, сусретао тако отровне таме да се и сам, ускоро, осетио сасвим изнурен” (Velmar-Janković 2014: 190). На путу за Букурешт почиње да пише и спис посвећен новим искуствима, као неку врсту „духовног завештања” (2014: 189) чиме Светлана Велмар-Јанковић додатно мистификује несачуван Доситејев спис *Јастук гроба мог*¹⁸³, и то наводећи његову генезу у две верзије¹⁸⁴. Прва је, наиме, настала док је Доситеј путовао у Влашку, а друга када се враћао у Србију. У поменутој мистификацији нагласак ауторске интенције није на разликама између поменутих верзија (несачуван спис, напослетку, нико није ни читао), већ се истичу промене у Доситејевом расположењу: „Кад је пошао у

¹⁸³ У причи се као сведочанство о постојању списка наводи *писмо једног савременика*, а помињу се и *две верзије* Доситејевог завештања од којих је једна настала пре, а друга после његовог одласка у Букурешт. Спис *Јастук гроба мог* се у стручној литератури иначе сматра одломком из Доситејевог тестаментa, а ту је претпоставку изнео Андра Гавриловић у тексту *Доситије у Србији 1807–1811: Прилози књижевној и народној историји српској*, где се део списка први пут и наводи. Сматра се да је овај рукопис заједно са Доситејевом библиотеком нестao 1813. године. На основу Гавриловићеве тврдње, спис помиње и Јован Скерлић у књизи *Српска књижевност у XVIII веку* (1909). У шестој књизи *Сабраних дела Доситеја Обрадовића* коју је приредила Мирјана Стефановић, под напоменом „[Из тестаментa]” стоји: „*Јастук гроба мог* – претпоставља се да је то одломак Доситејевог текста (Гавриловић 1902, 75–76). Иако то није поуздано, текст се овде доноси.” (2008: 223) У сачуваним и доступним препискама Доситејевих савременика нема, међутим, помена о спису, нити о његовим верзијама.

¹⁸⁴ Генеза потенцијалног одломка из Доситејевог тестаментa у фикционалним жанровима има посебну динамику. Мистификације око Доситејевог смрти присутне су у неким анегдотама које је сакупио и објавио Боривоје Маринковић у делу *Доситеј у говору и твору*, где се помињу разна сведочења Доситејевих савременика о његовим последњим годинама. Помена о томе има и код Маринковића у трећем тому *Сабраних дела* из 1961. године (*Радови Доситеја Обрадовића*), али нема прецизних информација на основу којих би се могло тврдити да ли је хипотеза о тестаменту, његовој генези и верзијама тачна. У поменутих анегдотским приповедањима савременика сачувани су многи детаљи о Доситејевој жељи да буде сахрањен у мантији и код Хајдучке чесме, о одлуци да би радије умро под копитима турских освајача него поново напустио Београд и сл. На основу ових записа и анегдота настале су и бројне касније уметничке мистификације Доситејевог живота и рада, чему је нарочито допринела популарност серије *Јастук гроба мог* Слободана Стојановића, емитована 1990. године на РТС-у. Серију одликују бројна хронолошка прескакања, као и мноштво романсираних и фиктивних елемената уведених ради постизања одређених драматуршких ефеката. Мада серија није документарна, након широке рецепције псеудодокумената преко њене фикционалне форме, настао је читав низ дела о Доситеју пред сам крај 20. века, у којима се мистификује и домишља његова историјска улога у устанничкој Србији. Навешћемо само неке од најпознатијих уметничких интерперетација Доситејевог живота и рада у српској књижевности: Коста Трифковић, *Младост Доситија Обрадовића: слика из живота у три чина* (1871); Милорад Павић, песма *Вечера у крчми 'Код знака питања'* (1979, друго издање 1990), приповетке „Анђео с наочарима” (1985) и „Изврнута рукавица” (1989); Јован Радуловић, драма *Учитељ Доситеј* (1990); Мирко Магарашевић, збирка песама *Песник Доситеј* (1992); Миодраг Матицки, монодрама *Сапутник: Доситејев четврти век* (2004) и др.

Букурешт, тврдило се, старац је био сав ведар; кад се враћао, био је сав смрачен.” (Velmar-Janković 2014: 190) Две верзије списа *Јастук гроба мог* помињу се претежно метафорички, како би имплицирале драстичну смену друштвено-политичких прилика пред Доситејев одлазак у Букурешт и по повратку у Србију (пре и после марта 1811. године, дакле само пар месеци касније).¹⁸⁵ У контексту тематизације друштвене атмосфере с почетка деветнаестог века не треба, такође, заборавити и један интригантан догађај везан за Доситејеву мисију који се појављује и у причи С. Велмар-Јанковић: реч је о изненадној смрти Милана Обреновића док је у својству Карађорђевог посланика у Букурешту боравио са Доситејем, баш када је војвода ступио у сукоб са Карађорђем. Ова историјска интрига се у причи „Улица Доситејева” помиње као још једно, у низу непријатних искустава изазиваних честим и јаким сукобима међу српским вођама. Уз све наведено, семантизација последњег Доситејевог списа садржи и значење предсмртне исповести присутне у хришћанској духовној традицији. У том погледу је Доситејев спис представљен као духовно завештање Учитеља српског народа, док две његове верзије и статус *изгубљеног списа* имплицирају за српску културу апокрифни значај *Јастука гроба мог*.

Пред сам завршетак приче и јунакове шетње дорђолским улицама, ауторка се укратко осврће на Доситејево прихватање дужности првог *попечитеља народног просветителства*, његове последње дане, премештај из Богословије и смрт у собици Правитељствујушћег совјета марта 1811. године. Тиме стижемо и до крајње, пете тачке Доситејевог имагинарног, емоционалног и афективног „путешествија” кроз Београд. Она приказује изнемоглог и уморног јунака, помиреног са неистинитим гласинама да је узрок свих његових телесних и духовних тегоба прозеблост на путу кроз Влашку.¹⁸⁶ У првој и последњој сцени приче, кроз описе Доситејеве заглданости у блатњаво турско гробље, суштински јунаков преображај одиграва се заједно са изменом тона читаве приче о

¹⁸⁵ Двема поменути верзијама се изнова интерпретира и мотив промене као стања које је обележило политику и живот европског народа крајем осамнаестог и почетком деветнаестог века. Овде пре свега мислимо на неизвесни положај европских територија услед Наполеонових освајања, затим на променљивост ставова Руског царства према српском и европском питању, положај Срба у Хабзбуршкој монархији и нове претње за српски народ од стране Османског царства.

¹⁸⁶ Сима Милутиновић Сарајлија у *Србијанци* (Лајпциг, 1826, част втора, стр. 150) такође помиње Доситејеву прозеблост по повратку са пута из Влашке: „Зар прозебо тог пута из Влашке, / Зимом иш’о посла истог ради; / Разбоље се...”

његовој вери у могућност народног просвећења. Док средишњим делом приповетке пратимо јунака који непрекидно *гледа и тражи*, у последњој сцени свог живота Доситеј, наиме, само *вероватно може да искамчи* смисао неког склада, али је и за то одвише уморан (Velmar-Janković 2014: 178). Целина приче о Доситејевим последњим данима има катарзички ефекат јер се управо у њој дешава разрешење све време присутног ривалитета између мотива одмора и умора. Необичан је и композициони положај ове сцене са катарзичком функцијом због тога што се појављује на почетку приче о Доситејевом боравку у Београду и на њеном крају. Из таквог положаја проистиче и вишеструка функција сцене: контрастирања семантици епилошког дела приповетке, интригирања читаочеве радозналости за откривањем разлога драстичне јунакове промене и подстицања на проницљивије урањање у промишљање њених узрока.

Ривалитет између стања *одмора* и *умора* као однос произашао из борбе супротних принципа – Ероса и Танатоса – пред сам крај приче бива окончан умором. Доситејева одлука да се преда умору у причи Светлане Велмар-Јанковић првобитно је доведена у везу са болним сазнањем о погубним људским бременима: сујети и несавладивим мржњама међу народним старешинама у једном од одлучујућих тренутака у српској историји. Без обзира на његов крајњи исход, овај однос у причи „Улица Доситејева” ипак није у потпуности приказан као непријатељски, већ происходи из урођеног и развијеног осећаја дужности који је обележио Доситејев историјски ход. Отуда умор, осим свог основног, негативног има и значење позитивног задовољства у ишчежавању, на шта се упућује стањем јунакове помирености са телесним нестајањем. Из перспективе патничког наратива, јунаково опредељење за умор у његовој рецепцији може такође имплицирати и позитивне конотације окончања пожртвованог живота. По повратку са пута у Букурешт, Доситеј Карађорђу пише и шаље два писма: званични извештај о исходима преговора са Русима и једно приватно писмо Вожду. Тих година је Доситеј такође био у преписци са Петром Николајевићем Молером и Павлом Соларићем, док је последње писмо пред смрт у марту, када се вратио са пута из Букурешта, упутио Стефану Гавриловићу. У одговору своме пријатељу Доситеј пише о болести и жалости због немогућности да спроведе у дело још својих жеља и подухвате на које га је С. Гавриловић охрабривао.

„А што ми сад то тако живо и топло напомињете, поштедите ме, просим Вас! Чрез то ме к сожаленију приводите, што нисам у опстојатељствами јоште штогод учинити. Несити смо у нашим желанијам и, догод јоште што желимо, недостаје нам. Дневи се и године поткрађују, тело изнеможе, а душа би јоште нешто хотела. 'Телемаха' препоручујем да ко преведе, али просто, чисто српски; та књига може многима полезна бити.” (Обрадовић 2008: 124–125)

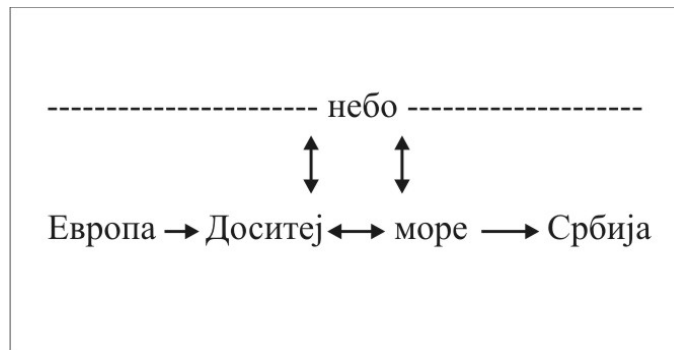
Светлана Велмар-Јанковић не помиње конкретну, за живота неостварену крајњу Доситејеву жељу да се *Телемах* преведе на српски језик, већ мистификује значење мотива *последње жеље* усредсређујући се на Доситејеву исповест о вечном трагању за жељеним и *хтењима душе*. У складу са тим, причу о Доситеју Обрадовићу завршава сликом замишљеног јунака који шета дорћолским улицама, у потрази са сећањем о чему је „он то, последњи пут у животу писао” (Velmar-Janković 2014: 191).

*

Из умрежавања са просторним искуствима објашњених моделом границе Јурија Лотмана, са гледиштима геонаратолога и тумачењима афективног деловања простора, произашло је и наше читање хронотопа приче „Улица Доситејева” Светлане Велмар-Јанковић у овом поглављу. Како је основна линија приповедања о Доситејевом путовању Београдом уведена и употпуњена мотивом проживљеног невремена на путовању морем, анализа је најпре била усмерена на сужејно повезивање хронотопа путовања и мотива буре, као и на даље обликовање приче о Доситејевој просветитељској улози у Србији око наведених мотива.

Значења приче „Улица Доситејева” произлазе из вишеструких интертекстуалних релација са целокупним делом Доситеја Обрадовића, међу којима се издваја веза са несачуваном исповешћу *Јастук гроба мог*. Читава прича о Доситејевом животу утемељена на хронотопу путовања, прожима се са именом овог списа. Њиме је имплицирано и значење Београда као хронотопа коначног Доситејевог уточишта, док је са друге стране, неразрешени статус списа (тек поменути непознаница која је остала предмет нагађања) С. Велмар-Јанковић послужио за увођење критичког наратива усмереног ка савременој колективној пракси уопштавања, аутоматског и несавесног неговања Доситејевог култа у

националној култури и општим односом нераздевања његове велике историјске улоге у просвећењу српског народа. У том погледу, причу „Улица Доситејева” можемо читати и као ауторски одговор на Доситејево присуство, не само у београдским улицама. Анализирани трансгресивни светови приче у овом поглављу упућују, међутим, и на још једно важно „присуство” – на фигуру интендираног читаоца који може поделити такво искуство са ауторком.



Слика бр. 7. Имплицирана просторна динамика на примеру паралелизама у уводном позиционирању лика Доситеја Обрадовића

3. 7. Слојевити врачарски простори и једна залутала београдска улица

3. 7. 1. Искуство Бога и анђели Улице Молерове

У уметничкој прози Светлане Велмар-Јанковић је хронотопом Београда обухваћен и један лик који се у причи о улици са његовим именом профилише као просветитељски претходник Доситеја Обрадовића. Реч је, наиме, о лику Петра Николајевича Молера чија се интерперсонална комуникација са Доситејем експлицира ауторским коментаром по коме је у устанничкој Србији просветитељска мисија пре Доситеја отпочела најпре „језиком ликовног казивања, па тек затим језиком писане речи” (Velmar-Janković 2016: 25). Поменути интерперсонална веза међу ликовима постаје међутим и интертекстуална, оног тренутка када Молер пред сам крај живота, у заточеништву почне да уписује свој лик

у прву, празну страну Доситејејевих *Басни*. Приче „Улица Доситејева” и Улица Молерова” имају такође и још једну сличност: у поређењу са осталом приповедном прозом Светлане Велмар-Јанковић оне, наиме, спадају у најбоље сижејно организоване ако се узме у обзир формална усаглашеност приповести са карактеризацијом и симболизацијом главних ликова. Код Доситеја Обрадовића је веза са Београдом сва у знаку броја пет, док је живот Петра Молера одређен бројем два. Усклађена са изврсном композицијом приче, и наша анализа „Улице Молерове” прати два њена тока.

Иако је, попут осталих ликова београдских улица носилац вишеструких удвајања, лик Петра Молера је употпуњен и посебном, двојном индивидуализацијом јер једино Молер „од свих Карађорђејевих војвода и свих Милошејевих жртава” има две сенке и два гласа. У Молеру „у исти час” говоре два различита присуства: очев и стричев глас, ратник и уметник, световно и свето. Двовидски окарактерисан као биће чудноватих разнородних утицаја и спојева, Молеров лик укршта два позива, „ратничке вештине и учености, храбрости и умности, поштења и искуства” (2016: 56). Две Молерове сенке, приказане у журби док са Врачарског брда и са Калемегдана покушавају да се сретну у Карађорђејевјој улици, одражавају јунаков напор да усагласи вишеструко двојство у себи: две своје улоге у историји и колективном памћењу српског народа, и два сукобљена животна принципа – Ерос и Танатос, који иду раме уз раме са човеком. У складу са двоструком карактеризацијом, две Молерове сенке имају и различиту руту кретња: прва прелази релацију Молерова – храм Светог Саве (Врачарско брдо) – Молерова („прва му се мота улицом која је њој и посвећена, али у промицању Врачаром често стигне и до храма Светом Сави, сада у градњи на некадашњем Врачарском брду” (2016: 11)).

У *Врачару* ауторка наставља са изградњом јунака на релацијама њихове историјске егзистенције и *онога* што „нико” у историји није приметио, нити забележио, опонирајући историографији на релацијом о *незапаженом* бројним погрешкама историјског (не)памћења. Једна од великих, иако не и злонамерних историјских обмана које директно дотичу сеновитог Молера док шета врачарским улицама, тичу се његовог духовног сродника Хаџи Рувима, запамћеног као мученика и духовника, а заборављеног као ствараоца. Молера заправо муче неусаглашене верзије Хаџи Рувимове смрти, бројне нелогичности саопштене у историографским белешкама чак и услед добронамерних занемаривања јер она, према процени јунакове сени, доводе у питање „колико интелектуалну личност Хаџи-

Рувимову толико и моралну личност Молерову” (2016: 39). Погођена неистинама историјског памћења, Молерова сенка уме, такође, да одмахује главом и на историографске записе о себи: о подвизима „једног од првих модерних ратника српских” изумитеља ручне гранате који подједнако добро користи оружје и психолошке ефекте, јер у њима види много очигледније истине: презир „према човеку” и „премоћ охолости” (2016: 46). Испрва само наглашено, корективно Молерово одношење према историјском сећању у наредним редовима Светлана Велмар-Јанковић употпуњује јунаковом (само)мистификацијом сновидовним открочењем и појавом гласа „који је одмицао право у његово срце” не би ли му указао на огрешење о божју заповест: на заборављање љубави према ближњем (2016: 57).

Сцене сеновитих Молерових шетњи врачарским улицама, Светлана Велмар-Јанковић гради са посебним осећајем за амбијентални динамизам, па сенку налазимо док се мота, промиче, враћа, застајкује¹⁸⁷, „пење се ка Његошевој [...] где се Молерова савија и око тих кућа и око густог дрвећа”, да би „у том закриљеном [...] предаху од зеленила и светлости” шапугала са лишћем и травама, а тај се шапат „као нит, улива у ваздушно и светлосно предиво, па клизи, преко Његошеве, даље Молеровом, све оштрије усеченом између зграда. [...] спушта ка Булевару револуције, и улива у Булевар” (Velmar-Janković 2016: 12; подв. Ј. М.).

„Друга сенка у касну ноћ или пред зору, а некад и у само подне ако је црно, тумара од запуштене Куле Небојше [...] кроз Доњи ка Горњем калемегданском граду [...] поред цркве Свете Ружице и обновљене капеле Свете Петке, све до Костурнице војника палих у одбрани Београда у Првом светском рату. И она шапуће, а њен је шапат таман као да допире из тмина у [...] затрпаним лагумима Доњег града и резак као хуј ветрова над Ушћем Саве у Дунав, као онај густ преплитај прошлих времена са садашњим у простору око древне Диздареве куле и око новог, непотписаног споменика Деспоту Стефану, Митрићевог. На том заравњеном делу Горњег града, између Диздареве куле и Победника, над којим се стичу и једначе, под облацима, под ветровима, под небесима, сва времена, Молерова сенка кружи, дуго у молитви, па нестаје.” (2016: 12–13; подв. Ј. М.)

¹⁸⁷ За разлику од већине јунака устаничке трилогије који имају могућност да застану/побегну од својих споменика (Васа Чарапић, Доситеј и Карађорђе) или здања (Капетан Миша, Господар Јеврем, Господар Јован, Кнегиња Љубица, Илија Коларац), Петар Молер у причи Светлане Велмар-Јанковић не може да застане поред свог споменика у сеновитој шетњи јер му је споменик у Београду откривен тек 1. 3. 2022. године.

Линијски и кружни потези хоризонтално-вертикалне динамике Врачара у наведеном цитату указују на просторну динамику врачарске атмосфере, док се сменом садашњости и прошлости од средњег века до Првог светског рата у Београду, у фикционални градски простор заједно са просторним уписује и временско преплитање. Хронотопска динамика се затим пресеца преласком на сликовити, натуралистички детаљ: опис места на коме се налазио бачени леш погубљеног војводе Петра Николајевића Молера, дат са освртом на турски чин десакрализације простора: „Војводино тело било је избачено на љут и врућ камен само у гаћама, задигнутих ногавица.” (2016: 13). Тако је смрт спојила још једног устаничког јунака са Београдом, као и „два тока Молеровог живота” (2016: 13).

Екфрастичко читање икона у „Улици Молеровој” прати прича која не открива само тајну о генези слике и значењима хришћанских симбола у православном иконописању, већ твори посебан универзум – „тромплејски”. Према запажању Драгане Вукићевић, тромплејском универзуму оживелих дела претходи почетна „нормална” перспектива која почива на ефекту екфразе, а иза њега долази тренутак када уметничка дела престају „да се гледају као естетски објекат” јер интензиван доживљај поништава рам или простор који дело заузима (Вукићевић 2021: 143):

„када се наруши граница између живе материје и мртве твари, ефекат екфразе се повлачи пред хипотипозом – пред-очавањем јунака као да су ту, оживљени и неочекивано присутни (ефекат антропоморфизације). Уметничко око које гледа (предуслов екфрастичког писања) у судару је са физичким оком – естетско, сублимирано, ментално, са доживљајним и догађајним; у потпуној имерзији – дело и стваралац, дело и његов посматрач потиру се творећи јединствен тромплејски свет [...] Интерсветовне дистанце нестају а увек непотпуни фикцијски универзум онтолошки се попуњава – скулптура или портрет не остају затворени у себи, у изолованој самоћи [...] већ они гледају, почињу да дишу, причају, осећају; оне више нису ’живи‘ у естетској перцепцији већ перципирају и саучествују.” (Вукићевић 2021: 143)

У особеном тромплејском универзуму одвија се и прва линија Молеровог духовног трајања у београдским просторима, преклопљена са присуством Хаџи Рувимовим и даром живописања.

Парафразиране или цитиране екфразе Бранка Вујовића (тумача Молеровог иконописања) Светлана Велмар-Јанковић у причи преображава у хипотипозе које долазе директно из свести Молерове сенке, ока или доживљаја младог живописца, па пред пажљивим читаоцем, док верно прати њихове покрете, у сликовитим, сугестивним представама оживљавају Богородичине тамне очи (*Богородица са дететом*) и Спаситељеве руке (*Воскресење*) на рабровачком иконостасу: „Ускрснули Син Божји, узнесен у једном лазурном, апстрахованом простору, овим би покретом да пренесе оно што је млади Молер почињао да наслућује: смисао људске патње.” (Velmar-Janković 2016: 27) Уз мисао о дељењу метафизичког искуства иконописац Молер руке Матере Божје доживљава као живе, те као такве жели и да пренесе („хтео их је до краја остварене, [...] животне. Усуђивао се да помисли да ће му можда бити дато да и он остави, на иконама које живопише, свој запис о искрама светлости...” (2016: 26; подв. Ј. М.). Описани иконопис са двери манастира Боговађа по животворности такође надмашује екфразу, прерастајући у хипотипозу о Богородичиним рукама: „Десна рука, исто сва у светлости и савијена у лакту, испружала је танане прсте измоделоване тако да делују, они, ослобођени сваке путености” (2016: 28). По истом семантичком моделу, уз симболику голуба (гласника) и крина (светлости, просветљења), архангел Гаврило прелази оквире иконописаних манастирских врата, преносећи заједно са Молером вест о присуству Светог Духа. Премда се више не сећа „шта га је непосредно навело да се определи за тај знак, сенка памти да је Молер некада давно, „можда само једном”, угледао или посматрао [...] слику која га је заувек опчинила” (2016: 28) – реч је о слици *Благовести* Низоземца Јана ван Ајка, чији је крин упадљиво *пластичан*, док Молеров љиљан „живи у арханђеловој руци”, а његова *чедност* бива *оваплоћена* „у бели цвет” (2016: 29). Молер, такође, осећа „просторе спиралног времена” (а спирално има моћ да увлачи), што се надограђује симболиком „додира” крилатих двери које могу духовно да „узнесе”.

Облик Молеровог открочења је „појавни” (отуда претежно ауторско опредељење за реч *живописац*¹⁸⁸ у причи, а не за *сликар* или *молер*), Молерове иконе поседују

¹⁸⁸ Термин „живописање”, којим се у православној уметности претежно означава црквено зидно сликарство („фреска – живопис” према Калезић 2002: 624, 723), настао је дословним преводом грчке речи „ζωγραφική” (грч. *ζωγραφική*; *ζωή* „живот” и *γραφική* „слика”). Појам „живописац” односи се на сликара фресака и икона (према: Калезић 2002: 730), а осим овог термина, са истим значењем употребљавају се и појмови зограф и иконописац. Сама иконографија и процес стварања ликовних представа у храму у

релевантност *записа*, и то оних „о искрама светлости” (2016: 26) и расветљењима „чулног постојања” (2016: 26). Знања усвојена „са икона Теодора Крачуна и Јакова Офрелина, и она са многих бакрописа: стицала су се у њему док је радио, преплитала и стапала а онда, све сигурнија, управљала његовом руком.” (2016: 26). Истом оном логиком којом могу да *знају* папир, перо, зидови, здање и други материјални знаци у *Дорћолу*, Молерова је „четкица знала што он није: да је тај троструки низ слика у слици, да су представе нестварног у представљеном стварном које воде у бескрај, ’повезане светлошћу’ што је, увек једна и јединствена, на слици као и ван ње, објава вечног и вечности у овом поднебљу пролазног” (2016: 33). У Молеровој *објави вечности* учествује невербализовани телесни говор врховних тачака (прстију, колена, чела; посебно приметан на иконопису милосрдног Самарјанина) и особена гестикулација¹⁸⁹ (очију и руку; истакнута на свим Молеровим иконама), док *говором у ћутњи* Петар Молер комуницира подједнако са живима и минулима, гласовима и призорима. Издвојени „нечујни” очев глас који допире из „непојамног простора невидљивог” и глас „стрица надмоћног у просторима видљивог” (2016: 29) такође су још један важан део трансцендирајуће перспективе која развија причу о представама „нестварног у представљеном стварном” и знацима света „невидљивог у свету видљивог” (2016: 32): јер Молеру је, наиме, „оно што су изграђивали у свету материјалног било неопходно и непорециво само као знак о постојању света духовног” (2016: 34).

Ако се описане иконе и манастири које главни јунак приче „Улица Молерова” упорно живопише (Саборна црква у Сремским Карловцима, Крушедол, Велика Ремета, Рабровачка црква) не налазе у Београду, ако су и знаменита бојишта Молерових ратних успеха у аустријско-српским ратовима против Турака изванбеоградска (Кочина крајина, Лозница), како је онда, питамо се, Београд постао тако важан део Молеровог „духовног хода кроз време” (2016: 29)? Тиме што је у београдско тло „утекло” искуство свих Молерових искуствених простора, и што је ауторска уметничка имагинација у причи успоставила специфичне међупросторне релације, или прецизније, исти онај тематско-

православној црквеној уметности иманентно подразумевају веру у свету природу иконе или фреске која се *живописањем* зографу (*живописцу*) открива као присуство одређеног свеца. Зато икона „никада није сама себи сврха, него је она увек средство”, „прозор отворен између неба и земље, али отворен у оба смера” (Gerbran i Ševalije 2013: 288).

¹⁸⁹ Више о отелотвореним гестикулацијским манифестацијама божанског видети у: Сведенборг 2016.

мотивски и енергетски *ток, доток, проток* сугерисан још у зачецима дошљачке саге о Београду. Јер чувено београдско жариште и у прози Светлане Велмар-Јанковић наставља да прима и чува све што ликови носе или доносе са собом: у „своје” градске просторе. Истом логиком је Петар Молер у Београд могао да донесе све симболе свога постојања и иконе које су постале духовни хронотопи београдски¹⁹⁰, и део његове „безмерне целине” (2016: 20).

Бог, дакле, у причи „Улица Молерова” није напустио град. Штавише, у њој се, иако ванинституционално, осећање Бога наведеним уобличавањем градског хронотопа приказује као изузетно распрострањено, а таква тематизација искуства Бога, измештеног у улични амбијент, омогућава умрежавање свих Молерових светих простора присутних у уличној атмосфери. Зато су заједно са Молером подједнаки актери атмосферичког живота Улице Молерове сами архангели, светитељи, гласници удаљених манастира, зато изнова у сваком посетиоцу београдски простори једнако могу да уписују Молеров *крин* и симбол крста. Треба их, само, знати видети.

Осим светлих београдских простора, другом се линијом приче о Улици Молеровој уводи мноштво апокалиптичних призора, са остварењем јеванђелског предсказања. Несигуран јунаков утисак да га је кроз насликане очи Јевађелисте Луке (Молеровог крсног светитеља) упозоравао поглед Хаџи Рувима, ауторка у овом делу приповетке претаче у неупитну садашњост и предсказану будућност: „И Јеванђелист га је упозоравао – али на шта?” (2016: 32). Молер сада (као и Београд) више не обитава у просветитељском окружењу и светим просторима духовности, већ га налазимо у свету таме, где ишчезавају заштитнички гласови, а наступа осећање празнине и сваки простор постаје понор без дна. У том простору Петар Молер бива преображен у „бесом ношеног ратника” (2016: 41), а земаљска љубав, заједно са светлошћу, показује своје друго лице. Наиме, Молеров бол за вољеним Хаџи Рувимом своје уточиште налази у осећању мржње, а стваралачки жар замењује „огањ беса и жудње за осветом” (Velmar-Janković 2016: 42).

Друга, мрачна линија Молеровог трајања у Београду заоставштину је времена београдских дахија, јањичарских сеча кнезова и јављања очевог гласа, којом се уједно пресеца и духовни ток јунаковог постојања. У поређењу са остатком ауторкиног опуса,

¹⁹⁰ О човековој меморији која у атмосфери остаје после смрти, о спрези сећања, тела и искуству „трансцендентног ослобођења” детаљније пише Емануел Сведенборг (в. Сведенборг 2016).

ова линија хронотопа Београда у уметничкој прози Светлане Велмар-Јанковић садржи знатно више натуралистичких слика, најчешће у описаним просторима погубљења. Хронотопи страве се имплицитном читаоцу предочавају уверљиво, као да му се налазе пред очима, па се за одсечену главу Хаџи Рувима каже да је била „изложена испред Стамбол-капије, што значи испред данашњег Народног позоришта” (2016: 36), а да се на месту „где се данас окрећу тролејбуси [...] ту где је башта хотела Парк” тј. „отприлике ту где су степенице које воде павиљону *Цвијета Зузорић*” још суши простор погубљења (2016: 137). Наводно успутно саопштена, некадашња страва дахијског града је толико смештена у савремени Београд да урођени читалац готово види како савременим београдским улицама „ту” негде, још увек засигурно падају главе српских устаничких војвода.

У амбијент мрачног, Молеровог Београда ауторка уноси две важне београдске фигуре: „сатански проницљивог” митрополита Леонтија Ламбровића, „црне еминенције”, из историје „злочинаца, од Јуде и од Јага” (2016: 39). Са *невидљивим колутом* дејствујуће мржње, као носилац отелотвореног зла и мотива зависти, уз београдског митрополита се јавља још један, много важнији узрочник Молерових немира – Господар Јаков Ненадовић. Дигресивно враћање на актуелни положај сени док шета београдским улицама у овом делу приче прекида обимну наратију која само наизгледно тече другим просторно-временским (и семантичким) током, иза кога иде још једно пресецање наративног тока – падање Карађорђевог сумње на Молера на годишњој скупштини устаничких главара (јануара 1812. године) у Београду, па опет скок на садашњи Београд и треперење Молерове „затамњене” сенке код споменика Карађорђу, испред Народне библиотеке. Допуњено издање *Врачара* из 2004. додатно је пресечено коментарима о измењеном изгледу улице у овој години у дигресивној фусноти у којој чујемо и ауторски глас: „Сада је тај простор, у самој близини Народне библиотеке, сасвим измењен, а то 'сада' које помињем је пролеће 2004.” (2016:55) У фуснотама се, такође, упућује на измене у називима улица (2016: 11, 12) или коришћене историографске изворе (2016: 18, 19, 21, 24, 27, 28, 29, 30, 32, 34, 35, 36). Са дигресивном функцијом јављају се често и иронични коментари усмерени ка читаоцу и његовом хронотопу, као у наредној реченици: „Сенке из прошлости досадне су овом времену у којем [...] хуче аутомобили, тутње трамваји и тролејбуси, мрешка се светлост на немирним облацима па онда, у слаповима, пада на крошње дрвећа у потамнелом

Карађорђевог парку.” (2016: 55) Након увида у садашње београдско стање, поново имамо скок на фебруар 1812. године и Молерово писмо Проти Матеји Ненадовићу са испољеном захвалношћу на Великој милости Божјој, на времену датом да се искаже, окаје и остави траг о лепоти племенитости. Тиме се најављује повратак првој, духовној линији Молеровог трајања, али ће пре ње јунака, бар на кратко, сачекати црна сенка у лагумима београдског града. Иза наведеног сведочанства Павла Цукића о просветљеним данима проведеним у мрачној кули Небојши, следи Молерово завештајно иконописање тополске црквене куполе (Молер се, дакле, након боравка у подземљу куле Небојше још наглашеније духовно и просторно уздиже) и повратак у свет „којем припада најсуштаственијим делом свог бића” (2016: 62). Са њиме долази и епифанијски моменат (јунаков и, потенцијално, читаочев), произашао из израженог параболчног слоја приповетке и две експлицитно поистовећене стварности: тополског живописа и Молеровог живота: „Тек је сад појмио да сва тројица живе у њему и да је битно који ће од њих, на крају, овладати.” (2016: 66), разбојник са иконе, племенити путник или милосрдни Самарјанин.

У први план, као што запажамо, опет избија амбиваленција, двострукоост, двојство (омиљени поступак Светлане Велмар-Јанковић), сада у виду контраста између физичког ропства и духовног ослобођења у кули Небојши, скупа са темом понесеног искуства: јер да није у мрачним београдским лагумима тако добро спознао зло у себи, Молер никако не би умео да схвати лепоту нежности Самарјанинове. Амбиваленцију ауторка промишљено преноси и на трансгресивно обликовање приче о тополском *живопису*, говорећи о Молеровом смислу за приказивање супротности током осликовања милостивог Самарјанина, о „хватању” ужаснутог лица Јудиног пред грехом почињеним „из страха према недостижном” и симболичком уобличавању свештениковог лика (*Свештеник недостојан служења литургије*), те заводљивој снази и поамаи тела која на иконостасу нестаје у скрушености пред светлим анђелом. Тако уведен и развијен, живопис прераста куполски и олтарски простор тополске цркве, постајући прича о борби Молера ратника и духовника, осветника и бића које воли. Измештена у Београд, та прича прераста и самог Молера, опстајући као универзална истина о вечитој борби тела и духа, добра и зла у београдском космосу.

По већ познатом поетичком, и у интертекстуалном смислу библијском моделу Светлане Велмар-Јанковић, после опомене са Ненадовићем, следи казна намењена јунаку због поновљене грешке са Милошем Обреновићем, а са њом и друго Молерово заточеништво у београдској тврђави. Током другог боравка у калемегданским лагумима, гледајући свој лик у малом огледалу, на предњој страници *Басана* Д. Обрадовића (Доситејевог поклона храбром устаничком војводи), Петар Молер симболички уцртава аутопортрет. А док уцртава, Молер заправо оставља сопствени, аутобиографски траг у историји трајања – причу о обести и охолости човековог лика, о надмоћи зла и обмањујућем осећању људске моћи: „лично сведочанство о изузетној драми страдања” (2016: 85). У завршном делу приповетке исказом се, дакле, са аутопортрета прелази на аутопоетику Светлане Велмар-Јанковић, а на коментар о несталом Молеровом запису надовезује још једно екфрастичко (у)пис(ива)ње Молеровог лика које је стигло до данашњег читаоца. Реч је о портрету Јована Исаиловића, без оних црта на Молеровом лицу које (пре)носе искуство постојања и трагове највишег поимања: „И то је нестајање, ваљда, нека порука” (Velmar-Janković 2016: 85).

3. 7. 2. Врачар у *Врачару*

Хронотоп Београда као главна тема збирки *Врачар* и *Дорћол* обједињује њихове приче, али их такође раздваја довољно да се не могу посматрати као део једне целине каква је романескна. Главну улогу у томе имају репетиције и сличне варијације дескриптивних пасажа о разним београдским просторима (посебно о Ушћу, Сави и Дунаву) које би наштетиле квалитету романескне структуре, док су као део засебних приповедачких целина прихватљиве. Читајући *Врачар*, *Дорћол*, *Востаније*, *Бездно* и *Очаране наочаре* можемо да пратимо како је током друге половине 20. века са ширењем Београда, Земун постепено губио свој геостратешки значај и постао једна од нових београдских општина, што је најочигледније у сценама са описима унутрашњег ширења града Врачаром у истоименој причи Светлане Велмар-Јанковић.

Приповетка „Врачар” је нешто више од прича *Дорћола* и романа *Востаније* укорењена у фолклорној традицији. Осим што садржи усмене моделе увођења слушаоца у

приповедање, прича се одликује и особеном језичком ритмизацијом по угледу на средњовековне списе, службе, молитве и хагиографије. У поређењу са осталим књигама устаничке трилогије, приповетка „Врачар”, заједно са „Француском улицом” и „Старом чаршијом”, припада оним причама о Београду које се не заснивају на кретањима јунака савременим београдским улицама. Приповест о поменутих дорћолским улицама из ове групе базира се преваходно на амбијенталној динамици, смени уличних хронотопа, а не на индивидуализацији људских ликова (главни ликови обе приче су, наиме, неисторијско памћење тј. „светлосна прашина”, црна и прозачна светлост). Најважнији чинилац врачарског хронотопа заправо је космичка динамика особена Врачару која се у причи потврђује дијахронијски изложеним догађајним понављањима. У њима се јављају два повлашћена простора: Врачарско брдо, брег, простор где су „чистине неба најпрегледније” (2016: 111) и Врачарско „просторно и плодно” поље, београдска чистина. Сами положаји *брда* и *поља* ауторки већ у начелу обезбеђују добар полазни материјал за симболичко моделовање, динамизацију врачарског простора и приче о њему у којој су *горе* и *доле*, *врач* и *враг* уједно и две иманентне позиције Врачара.

Два посредна наративна тока која се, док основна прича о Врачару тече међусобно допуњују, јесу информације о војној и светој историји врачарских простора. У њу су унети митови и легенде о јамама Врачарског брега, историја града који се напада, осваја, руши, гради, предаје или брани. Врачар је свето место, простор објаве чуда и јављања магичних призора, што је предочено причом о судбини врачарске богомоље током шест векова. Осим наведених наративних рукаваца, у „Врачару” се, затим, смењују и три важне фигуре произашле из етимологије самог његовог имена. Прве две, светле фигуре су врач (видар) и врач (пророк) тј. старац, древни, мудри видовњак и саветодавац, док трећа, тамна страна Врачара, проиходи из иманентног присуства врага на овим просторима (в. Velmar-Janković 2016: 103). У имагинарни Врачар ауторка уписује (или: из београдског Врачара чита) три писане и „неписане” функције врачарског простора: богомоље, болнице и војног поља. У причи срећемо и три историјска лика некадашњег Врачара, која су и три лика Београда: турски, барокни и српски.

Ауторка се опредељује да генезу Врачара прати од петнаестог века, када датирају зачеци његове свете историје, од изградње цркве Светог Николе на врху Врачарског брега (1423. до 1425. године) као задужбине Стефана Лазаревића, преко преименовања цркве у

храм Свете Магдалене, симбола привидног ишчезавања православља на Врачару и његовог „враћања” у обличју данашњег Храма Светог Саве. Хришћанска, православна и католичка историја Врачара у причи, међутим, не искључује њене пантеистичке, словенско-митолошке слојеве, који опстају као апокрифно сведочанство о јављању чудесне светлости врачарских простора, о његовим заштитничким дејствима, о чудима и сачуваним народним предањима древнијим „од сваког документа” (2016: 103).

Причу о Врачару Деспотовог Београда Светлана Велмар-Јанковић започиње позивањем на документарни предложак Феликса Каница о вероватно првом обележавању Врачарског поља на једном од најстаријих планова града: „Готово у средишту тог кружног поља уцртан је пропланак, брег, а на врху тога брега црква Светог Николе коју је био подигао Деспот Стефан.” (2016: 89) Ауторка не пропушта прилику да читаоцу нагласи како је Деспотов Београд подигнут и из рушевина претворен у „рајску башту, насеобину прелепих кула и вртова”, те да је тадашњи град још увек „спавао у првим расветљењима праскосорја” (2016: 90), иза чега следи осврт на онај део приче о Врачару сачуван само у народном памћењу. Реч је о Деспотовом привиђењу на Врачарском пољу на дан Светог Николе, не случајно „отприлике ту где су данас Храм Светог Саве, Народна библиотека и Споменик Карађорђу, када је пред њим омађијаним, израстало привиђење огромне светлосне куле, „чаровит приказ, прелеп” али и „страхотан” (2016: 90). Тога дана, који је, наиме, празнован као преношење моштију великог свеца, Деспот Стефан Лазаревић одлучује да истера коња на осветљену чистину врха Врачарског брда, где ће га сачекати светлосно знамење, приказ колико застрашујућ, толико и опчињујући, да га нагони да „клекне и пољуби тле” (2016: 91). Након необичног искуства насталог из контакта са врачарским пољем, Деспот даје налог за изградњу цркве посвећене Светом Николи, док се сам повлачи у једнодневну тишину и молитву, посвећујући духовним просторима цело своје биће.

Друга епизода угарске врачарске историје изграђена је на снажним контрастима светлог и тамног, живота и смрти, победе и пораза, среће и несреће, чији су главни актери амбивалентне енергије врачарског поља и славни угарски борац Јанко Хуњади. На основу сачуваних преписки о Хуњадијевој улози у покатоличавању православних Срба¹⁹¹, у овој

¹⁹¹ Проблем унијаћења Срба у Београду више се као тема појављивао у аутобиографској и мемоарској прози, досежући све до првих деценија 20. века. Један од репрезентативних примера везивања

врачарској епизоди Светлана Велмар-Јанковић гради причу о пракси преименовања београдских простора. У њој, такође, досадашњи *религијски* пар устаничке трилогије *хришћанско : муслиманско*, добија још једног, католичког члана.

Са смрћу Стефана Лазаревића Београд, дакле, поново постаје угарски, а ауторка из овог периода најпре наводи прво помињање Деспотове цркве у извештају славног угарског Јанка Хуњадија (српског Сибињанин Јанка) из 1456. године. Настао током борби за Београд извештај, наиме, бележи два помена цркве на Врачарком пољу, од којих је један посвећен необичном женском јунаштву и чудноватом преокрету у борби одиграној у зору 22. јула. У имагинацији Светлане Велмар-Јанковић, заслуге за неочекивану победу у борби са Турцима, Јанко Хуњади у извештају приписује католичкој заштитници жена, светитељки Марији Магдалени, и са тим уверењем римским великодостојницима издаје наредбу да се црква догради и стави под заштиту новог свеца. Промена имена и заштитника богомоље повод је за увођење архетипског отелотворења мудрости, старца „из легенде и мита” (2016: 97), који славног Јанка Хуњадија опомиње да је немаром за словенску прошлост врачарског простора починио велики грех према њему. Пошто старчево упозорење занемари (па још нареди да мудраца и „мало избубетају”), Хуњади бива проклет тј. кажњен трпљењем необјашњивог, несносног смрада који се почео ширити врачарским пољем, затим изненадном болешћу и смрћу, не случајно само *три* недеље након добијене битке. Тиме нас прича о Врачару враћа на свој основни етимолошки почетак тј. на иманентну амбиваленцију врачарског имена и простора: „јер Врачар је поље, на коме се, како му и његово старо словенско име каже, сустичу враги и врачари, чари и чини” (2016: 98).

Иза друге важне целине врачарске историје, следе приче о Сулејмановом освајању Београда 1521. године, преименовању Врачарског поља у Врачар-махалу, ширењу

ове теме за простор Београда налази се у *Аутобиографији* Никодима Милаша, чији је рукопис настајао у периоду од 1905. до 1914. године. У једном делу аутобиографије, са карактеристикама мемоарског казивања Н. Милаш наводи да је током 1886/7. године у Београду боравио као ректор Богословије, и поводом Светосавске беседе говорио „о потреби класичног образовања за кандидате богословије”, када је био неправедно оптужен да прокламује покатоличавање Срба. Поред низа доживљених непријатности у Београду, поменута оптужба је била кап која прелива чашу, те након ње Милаш одлучује да се што хитније „ослободи оног осинака” (Београда) и врати у Далмацију. Далмација му је, наиме, спрам београдске средине, изгледала готово безазлено: „Чим се свршила школска година, одмах оставим Биоград, завјетовавши се да никада нећу прећи границу Србије и ступити ногом у ону краљевину. Бог јој дао сваку срећу, али далеко од мене!” (Милаш 2020: 67)

Врачара Теразијама и удаљенијим деловима Београда касније именованим Ташмајданом, Палилулом и Савамалом (в. 2016: 97). Дешавања везана за Врачар смештају се потом у 1595. годину у којој старац наставља да преноси знаке удаљених времена, овог пута након спаљивања Савиних моштију на врачарском брегу. А трећа значајна епизода врачарске историје на ред долази тако што на причу о чудесној, телесно и духовно-исцелитељској моћи моштију светог Саве, посведоченој још док су боравиле у манастиру Милешева, на сведочанства о њиховој светлости – говора „вечности упућене људским душама” (2016: 101), ауторка надовезује сликовити плач српске раје над моштима које се носе на спаљивање: „плач се, сведоче хроничари, иако нечујан, дизао из трава и из биља [...] чак и из песка и шљунка на речним обалама” (2016: 101). У књижевној имагинацији Светлане Велмар-Јанковић исти онај мудри старац поново посећује Врачар, непосредно након спаљивања светих моштију, не би ли упозорио да је од самог скрнавитељског чина над Савиним ликом заправо још страшније то што је злодело почињено у врачарском кругу где „неземаљске силе одвајкада имају своје станиште, и зато што се средиште тог круга, Врачарски брег, сматра местом вечне Светлости” (2016: 102). Мудрачево предсказање бива, разуме се, остварено, након чега фикционални врачарски (и београдски) простор попуњавају апокалиптични призори: ниских, црних облака, махнутог ветра, кише, града и црвеног снега. Они су документарно потврђени позивањем на сведочење норвешког путописца који казује како је *неко* „страшно, претеће ћутање [...] лебдело над градом као скрама без ваздуха под потпуно чистим, озвезданим небом” (2016: 102). Врачарска наративна атмосферика се надаље додатно разбуктава причама путника према којима је непогода „не само угасила ватру, него и развејала ломачу” и снажним вртлогом скупила „светлећи прах” свечевих моштију, односећи их у дубине невидљивог склоништа на врачарском пропланку (2016: 102). Наративу о невероватним збивањима уоченим у време када су на врачарском брегу спаљене мошти светог Саве, стварносни кредибилитет даје документарна позадина, заснована на наведеним подацима *пронађеним у турским архивима*. Они сведоче о умирању свих умешаних у чин спаљивања светих моштију, не случајно, од страховите врућице. Према моделу прве епизоде, ауторка затим прелази на етимолошки план, поредећи описана дешавања са језичким збивањима везаним за реч „врачар” информативним коментаром да је „латински суфикс 'ар' додат да означи место,

простор на којем дејствује и може се наћи врач а вероватно и враг, и као непријатељ, и као ђаво” (2016: 103).

Свој историјат „места наде” и „места спаса” (2016: 107) Врачар наставља у функцији пољске болнице чудотворног дејства које се преноси на његове оболеле посетиоце, даровите врачаре и видаре. Са 1690. годином долази Велика сеоба Срба, време ужасне зимске хладноће и велике глади, а са њима и натуралистички приказ Београда преплављеног телима изгладнелих који се, да слика буде још страховитија, уводи „према познатим описима хроничара”. Према парафразираном (псеудо)документу су

„не само прилази Београду него и улази у град, његове капије али и улице, тргови, [...] покривени телима Срба избеглица који су или умрли или умиру од глади. Они што су се још кретали, бележи хроничар, ходали су тешко као да су оживели костури, лица тако црних од глади, као да су арапска, спремни да се, последњом снагом, кавже око меса са псећих, коњских или људских лешева, као да су хијене.” (2016: 108)

Управо тада чудотворци („чудни створови”) предвођени „неким старцем”, полазе са „зачараног места на Врачару” (2016: 108–109), предани само једном задатку: да у српском народу обнове смисао живљења. Да је Врачар место предодређено да лечи, потврђује и Макензијев план урбанизације Врачара настао у 19. веку, којим је на њему предвиђена изградња прве српске болнице.¹⁹²

У реалној и у фикционалној београдској историји Светлане Велмар-Јанковић, осим лековите, Врачар има функцију важног елемента турске и аустроугарске војне стратегије. Приказујући војни историјат Врачара, ауторка наводи документе и ратне планове војсковођа који показују колико су простори Врачара били битни у свим биткама вођеним око Београда и за Београд, а једна сцена овог дела приповетке живописно евоцира стратешко обликовање војних јединица у два размакнута полулука око врачарског брда. У

¹⁹² Избор Врачара није случајан, већ је произашао из искуствених доказа о његовом повољном утицају на људско здравље. Овај простор је, наиме, пружао обиље дневне светлости, зеленила и чистог ваздуха, и тиме утицао на оздрављење посетилаца, нарочито оболелих од плућних болести и реконвалесцената, што је било познато и цењено мишљење не само у српским, него и у европским медицинским круговима из 19. века. (в. Florence Nightingale, *Notes on hospitals*, London: Longman, Green, Longman, Roberts and Green, 1863.)

контексту војне намене Врачара, истиче се и чињеница да је Црква Светог Николе након Деспотове смрти, Турцима служила као војни магацин, а не као светилиште.

Сукоби барокне и турске културе на београдском простору у причи су детаљно хронотопски испраћени, па се на временско-просторном плану упоредно приказује изградња барокног, *немецког* града и његово турско рушење, са контрастираним прелазима са 1683. на период између 1717. и 1739. (време *аустријског Београда*), потом и на 1789. – годину Лаудонове опсаде Београда. Паралелно на симболичком и конкретном просторном плану, у овим деловима приповетке доминира опозиција српско : турско. У српском „делу” тог великог наратива (и буквално, на српској страни Вароши, на Сави), остала је уписана прича о бољци налик опакој врућици, која је задесила само аустроугарски део града, затим о старчевој посети тешко оболелом Александру Виртембершком, о чудотворном излечењу чувеног аустријског команданта и свих његових болесних лекара (у знаку броја *три*, јер је трајало *три* недеље) и о старчевом повратку кроз командантово сновиђење. У њему старац коњаник прелази дунавску воду, док гледа *негде* изнад команданта а „пиљи му право у душу” (2016: 111). Одмах након приповести о чудотворном излечењу, следи прича о командантовом испуњењу старчевог аманета: подизању Велике болнице на Врачарском пољу намењеној равноправном лечењу турских и српских болесника, уз пропратне коментаре да су касније на том месту подигнути Стари па Нови двор, затим Скупштина града Београда и Председништва републике.

Након осврта на турско рушење барокне оставштине у граду, Београд налазимо у време Првог српског устанка, када Карађорђе учвршћује свој логор на Врачару. Вождов одабир места није никако случајан јер Карађорђу, наиме, само врачарске енергије омогућавају ослушкивање *буђења трава* и *треперења зрнеља под земљом* уз које смишља најефектније војне и дипломатске потезе. Фигура старца се на овом месту јавља као Вождов духовни пратилац и видовити саветник који утиче на његове одлуке. Током Другог српског устанка, са сасвим супротним намерама, шатор на Врачару подиже силник Тома Вучић Перишић, намењујући својим непријатељима и неистомишљеницима на Врачару једну „паклену јаму”. Упркос троструком опомињућем појављивању старца, Вучић Перишић не одустаје од првобитне замисли о (зло)употреби врачарског простора,

због чега бива кажњен, најпре хапшењем, а потом тровањем и ужасном смрћу због скрнављења Врачара, а никако само Милошевом заслугом.

Дуго наративно путовање хронотопима врачарске историје допире и до савременијег Београда из шездесетих године 20. века, када се реализује урбанизација Врачарског поља, са изградњом кафане „Код немачког цара” над самом „врачарском јамом” – „Вучићевом рупом” ужаса, чија је хладноћа „добро” искоришћена за хлађење кафанских пића (2016: 120). Због епитета баксуз-кафане међу старим Београђанима који су из „непојамних дубина” могли да чују њене јауке, кафана је давана под закуп искључиво београдским дошљацима, и окупљала само бројне странце неупућене у стравичну историју тога места. Потом у београдској историји долази доба учености и науке, нове моде и „разумног” заборављања свих „сујеврних нагађања” о којима је у причи било речи, време урбанизације Врачара и ширења Београда Врачаром, освећења нове цркве Светог Саве, њено зачудно одолевање рушилачким силама у Првом и Другом светском рату. Тиме долазимо до крајњег, садашњег стања овог дела града чији становници немају времена нити повода да се упусте у ослушкивање *дахова* „врачарске земље” (2016: 121). На срећу¹⁹³, фигура неименованог хроничара ипак не одустаје од преношења још једне легенде испредане око Врачара, према којој многи и данас редовно срећу необичног старца док, неухватљив, за собом оставља видљиве трагове расуте светлости.

3. 7. 3. Улица Коларчева

Поводи да се речју евоцира прошлост и њоме сачува сећање, у књижевности Светлане Велмар-Јанковић бројни су и разноврсни, а један од модела за покретање теме историјског памћења, вишеструко примењиван у устаничкој трилогији, представља сцена у којој ликови београдских улица траже ишчезле просторе или улице. Управо тако почиње наредна прича збирке *Врачар*, са главним јунаком Илијом Коларцем док трага за

¹⁹³ Фигура неименованог хроничара (летописца) и функција приповедача-сведока као карактеристике поетике хронотопа Светлане Велмар-Јанковић, биће детаљније анализирани у поглављима посвећеним роману *Востаније* и збирци прича *Очаране наочаре*, у којима су оне израженије и развијеније него у осталој ауторкиној уметничкој прози.

Кастриотином улицом и кућом бр. 1. у којој се некада налазио његов дом, са кафаном и биоскопом. По истом моделу, у устаничкој трилогији се након потраге за одређеним просторима помиње њихово неналажење или неки заменски однос (именом, новом наменом и сл.), па у приповеци „Улица Коларчева” сходно томе нема Кастриотине улице, нити Коларчеве кафане, а ни биоскопа (сви ови простори су, наиме, порушени у шестоаприлском бомбардовању Београда 1941. године). Њима се, међутим, у тренутку јунаковог сеновитог трагања за несталим београдским топосима простире Коларчева улица. Чим се хронотоп улице по наведеном поетичком протоколу у устаничкој трилогији Светлане Велмар-Јанковић представи, у његовом развоју следи издвајање неке специфичности, најчешће неконвенционалне индивидуализације једног посебног дела уличног хронотопа: у Коларчевој улици ради се о месту некадашње Коларчеве куће, са сквером који је „привлачио све сенке и сва затамњења”, а та је „способност привлачења проишталца и отуда што је ово тле рашчишћено [...] ипак памтило прошлост, како ону историјску тако и ону неисторијску” (2016: 125). Као у претходном примеру, истакнутом специфичношћу одабраног дела простора ауторка уводи тему неисторијског памћења, која се у причи развија нарочитом динамизацијом простора и времена, а чији је главни носилац хронотоп Београда. Осим динамике постигнуте јукстапозицијом хронотопа, поредбеним смењивањима ретроспективних и „актуелних” наратива, хронотопској динамици иницијалне сцене у причи „Улица Коларчева” доприносе описане атмосферичке активности ширења дејства сквера на материјално стање површинског београдског простора, на његов физички изглед, али и на земљу која се налазила под њим. Продор сквера у саме дубинске слојеве београдске земље мотивисан је утицајума „неискоришћене” а *веома живе материје* и „сеновитог памћења”, од кога се „сушила и пуцала земља, трава губила сјај, цвеће кржљало а голубови постајали троми” (2016: 126). Путевима „ковитлаве светлости” се атмосферичка динамика са површине земље и из њених дубина преноси и много даље, до београдског неба: „Тако се то збивало на земљи, а на небу, изнад Трга и сквера [...] памћења су друкчија, космичка, и светлост [...] се ковитлала над Тргом и [...] расипала над бившим сквером...” (2016: 126; подв. Ј. М.) Интенционалном представљању хронотопске динамике Улице Коларчеве у иницијалној сцени истоимене приче, одговара уведени поступак реификације времена, па Коларца налазимо док је „претурао по мрацима и извлачио неке растурене и заборављене облике

негдашњег постојања” (2016: 126) или како пролази „крз сокаке свог трајања” (2016: 141). Смрт је у причи такође обликована као конкретно место у које се неко може одвести (Младен Миловановић, наиме, није убијен, већ су га Милошеви људи „одвели у смрт” (2016: 136) и сл.). Поступком реификације се, међутим, приповедни фокус само наизгледно са атмосферичких пребацује на конкретне просторе, јер њиме опросторено време има значење илузије блискости и опипљивости.

Слично причама „Улица Змаја од Ноћаја” и „Улица Риге од Фере” из збирке *Дорћол*, релацију између лика и простора у приповеци „Улица Коларчева” одликује двоструки однос са просторима конкретне београдске улице и експлицитне топонимске одреднице уписане у име јунака. У причи „Улица Коларчева” специфичан јунаков однос према одређеном простору, имплициран је најпре праксом именовања преузетом из историјског наратива и колективног памћења која се односи на презиме *Коларац* (од Колара, родног места Илије Милосављевића).¹⁹⁴

Као један од најзначајнијих догађаја Коларчевог живота у причи „Улица Коларчева” представљен је јунаков прелазак из Колара у Београд након Другог српског устанка, мотивисан Коларчевом жељом да у Београду стекне материјално богатство. Догађај је обележен судбинским преклапањима лика и хронотопа, пренетог најпре епизодом о Коларчевом и ждробетовом неизвесном путовању преко Дунава које се приказује драматично, испрекидано виртуелним наративима и са сугестијама о логичним, трагичним исходима, да сам завршетак епизоде, долазак на супротну обалу реке, поприма размере савладавања непремостивих препрека, такорећи чуда. Да је прекодунавско путовање осмишљено као иницијацијски чин, потврђује и његово називање *првим искуством*, са којим дечак прима „редак дар” сазнавања *неочигледне, али суштинске стварности* (2016: 130, 146). Примивши такав дар на себе, Коларац почиње да прати упутства *унутрашњег вида*, те да јасно продире у многе „пукотине стварности” (2016: 131), па чак и у оно што се наизгледно „не збива” (2016: 135). По јунаковом ступању на београдско тло, хронотопска преклапања почињу да се уводе и паралелизмима између века и младића који заједно доживљавају своје „седамнаесто претпролеће над оживљеним Београдом...” (2016: 133), затим Коларчевим срастањем са градским пејзажом већ током

¹⁹⁴ Након отварања радње на Дорћолу Илија Милосављевић је свом презимену додао и назив „Коларац”, према имену села из ког је потекао. Данас је препознатљив по овом називу, а не према првобитном презимену.

првог јутраведеног у Београду, док је стајао не случајно „на раскрсници улице Седмог јула и Узун Миркове” (2016: 133; подв. Ј. М.). У поменутој сцени омамљен Коларац удише мирисе страног града, осећајући необично расветљење у себи, и приступачност београдског света. Да је Коларчев и ждребетов пут ка неизвесном након иницијацијског преласка преко велике, живе воде (дунавске реке) био предодређен на успех, потврђује се одмах по јунаковом доласку у Београд, и то његовим симболичким ходом београдским тлом: у Београду се Коларац најпре креће „низ падину” (2016: 134), након чега га међу силним светом на градском тргу, први ословљава управо Дрвењак Болтација, његов будући газда.

Споредни београдски ликови у причи су заступљени кроз везу са хронотопом Београда, искуством Илије Коларца и његове сени, а највише је оних чије се присуство очитује у језовитој димензији. Коларчев сусрет са гиздавим кнезом Симом у његовом предсмртном часу на београдском губилишту, у причи је представљен као један од важнијих покретача јунакове судбине, што је мотивисано наративним прелазом са натуралистичког описа одсецања главе Симе Марковића, на опис Коларчевог унутрашњег стања – разгоревања „црног плама” у јунаку „против човека којег никада није видео”, али ипак са осећањем одјека његовог (Милошевог) постојања (2016: 140). По типском моделу особеном поетици Светлане Велмар-Јанковић, наслућене „црне слутње” колоплетом околности убрзо у причи постају и очигледна реалност. У приповеци се остварење неминовног зла везује за стицање нових модних навика Београђана тј. за Коларчево ношење скупоценог одела, попут Симиног, које ће га учинити „видљивим” Милошевом гневу. Тиме је однос ликова и простора додатно усложњен, па средишњи део приповетке паралелно са причом о далекосежном домету Милошевог гнева (невидљив и удаљен кнез Милош, наиме, чак из Крагујевца постаје „све присутнији у Коларчевом животу”, али и у Београду (2016: 142)), предочава и посмртно присуство погубљеног „гиздавог” кнеза Симе Марковића у Београду кроз Коларчев утицај на стварање нових модних навика београдске младежи. Лик кнеза Михаила се у прози Светлане Велмар-Јанковић иначе профилише као одступна тачка на обреновићевској владарској оси: он је, наиме, кнез кога је *прескочило обреновићевско зло* (2016: 156), па се са истом функцијом везује и за лик Илије Коларца и период јунаковог живота у Београду. Са доласком Михаила Обреновића у Београд, Коларац, наиме, добија праву подршку у својим напорима да Србију са

Београдом одмакне „од заосталости” (2016: 155), али се у њиховом заједничком, прогресивном ходу, као принудни застој јавља оптужница другог, Коларцу ненаклоњеног Обреновића, кнеза Милана, због које ће 1818. године, по други пут Илија Коларац у Београду бити неправедно затворен.

Поред везе са београдским историјским и поетичким контекстом, прича садржи и експлицитне интертекстуалне и трансфикционалне релације са Монте Кристовим Едмондом Дантесом као репрезентативним књижевним носиоцем патње преображене у несаломиву жудњу за осветом. Оно је заступљено у тематским и карактерним преплитањима, а уведено мотивима мржње, кривице и подељеног искуства сумње у очигледну стварност.

У складу са поступцима изградње сеновитих активности ликова целокупне ауторкине устаничке трилогије, и у овој причи Коларац градску шетњу проводи у стању лебдења, при чему се необичност јунаковог хода градом неретко додатно појачава и употребом експресивних глагола попут „склизне”, „шмугне” и сл. Коларчева честа склизнућа у „неке неприметне просторе”, некад у прошле, а понекад у савремене београдске улице, неретко следе и склизнућа наративних токова и хронотопска раслојавања приче.

Тенденцију слојевитог приказивања историјског хронотопа у причи „Улица Коларчева” прати поступак комплексне карактеризације историјских ликова, па је и Илија Коларац вишеструко раслојен: унутрашњим и спољашњим животом, колективним и индивидуалним цртама, историјским и неисторијским памћењем, смењивањем опште познатих и других, мање знаних Коларчевих имена (Илија Сервијанер, Илија Милосављевић Коларац). На паралелизам у обликовању ликова и хронотопа упућује и поступак њиховог подједнаког, а често и удруженог онеобичавања.

Као један од таквих примера наводимо поступак опросторавања Коларчеве интимне драме и приказивања њеног ширења, „преливања” изван унутрашњости јунаковог бића. Услед њега долази и до необичне дијалогске ситуације у којој се лик обраћа свеколиком простору. Према установљеном шаблону развоја драматичних заплета у устаничкој трилогији, за постизање трагичног набоја приче, ауторка уводи мотив зова у празно и просторе страховите космичке ћутње. Она, међутим, није уведена као било какав апстрактни мук, већ се својом реификованом тежином („нека се велика тежина увалила у

његову снагу” 2016: 151) осећа као „додир апсолутне беспомоћности, у ћутању свих простора стварности, у некој безмерној немости без одазива” (2016: 151). Описана хиперсензибилност Илије Коларца, која једнако одређује све јунаке устаничке трилогије, испољена чак и у тренуцима наизгледног мука, тишине, неоазива и привидно „залешеног” стања града или универзума које се у јунаковим доживљајима огледа у својој животној пуноћи, припада групи ефектнијих књижевних поступака београдске прозе Светлане Велмар-Јанковић којима се постиже уметнички и естетски вредна профилизација хронотопа Београда и његових јунака.

Још један од примера мимоилажења ликова и простора, изражајан нарочито у њиховом упоредном приказивању, уводи се у поетици Светлане Велмар-Јанковић познатим моделом хронотопа по коме (људски) живот и време пролазе (на шта се упућује коментарима о брзом (пр)отицању годишњих доба), док су једино Дунав и Сава, као важни маркери београдског хронотопа, носиоци животне стабилности.

„Век и младић су доживљавали своје седамнаесто претпролеће: био је крај фебруара, снегови су се отапали, век је промицао над оживљеним Београдом, над рекама [...] над сјајем сунца расточеним и тешким дунавским водама, изјутра, и у меким савским токовима...” (2016: 133)

Тема историјске одрживости београдских река пропраћена је дескриптивним увидима у догађајност воде или коментарима о њиховом непрекидном протицању. Иманентном догађајношћу воде у причи се мотивишу и два јунакова сусрета са „неочигледном, али суштинском стварношћу” (2016: 146) као два кључна догађаја за преображај Коларчеве личности и сужејни развој приче.

У раније приложеним увидима у поетику простора Светлане Велмар-Јанковић већ смо упућивали на поступак представљања форме као спољашњег догађаја, а да се притом не занемари ни њен унутрашњи доживљај (у јунацима и имплицитним читаоцима). У причи „Улица Коларчева” утиску *тока* на семантичком плану доприноси изузетно дуге реченице (какве срећемо и у грађанској трилогији), склопљене без брзог завршетка, испрекидане бројним запетама, уклопљене у форму погодну за преношење просторно-временске напетости устаничког Београда и гонећих унутрашњих немира његових јунака.

Ни заборав (приписан савременим Београђанима) у причи није одређен као „заборав”, већ је он „суноврат непамћења”, догађај и процес дакле.

Илија Коларац припада оној групи онеобичених ликова устаничке трилогије који, након што су бар једном прешли *с друге стране* реалног, укидање паралелне стварности и пророчко неодазивање космоса сматрају највећом казном. У доживљају свих главних јунака устаничке трилогије Светлане Велмар-Јанковић мук универзума се изједначава са гашењем суштинске искре њиховог бића, а у причи „Улица Коларчева” добија свој уметнички адекватан и естетски вредан реификовани израз у изврсно пронађеном симболичком просторном решењу за представљање јунакове безизлазности и очаја. Реч је о описаном рефлексу скупљања лика у једну тачку (Коларац, наиме почиње да осећа „како се сав скупља у једну тачку у себи” (2016: 151)), којим се сав потенцијал његовог бића и тела исцрпљује тек једном тачком у читавом космичком хронотопу. Коларчева немоћ приказана наведеним поступцима представља уједно и основни елемент јунаковог трагизма и окосницу трагичне линије *велике приче* – о човековој борби са сујетом и опседајућом жудњом за осветом. Функцију перипетије у том интимном устанку имају Коларчеви продори у понеки простор истине, а један од њих је реализован након поновљеног иницијацијског путовања Дунавом и погледа упереног у речне воде, чије светлости доносе јунаку истину о своме месту у свету (Не траже ли тај одговор сви јунаци београдске прозе?). Симболику простора истине (као још једне велике приче) у приповеци носе такозване београдске „неочигледне стварности” (2016: 131, 152). Са ураћањем у „пукотине стварности” (2016: 131) и допирањем до апстрактних садржаја простора истине, у обема сценама којима се приказује Коларчево прелажење београдске реке долази до паралелног расплета у драмском слоју приче и у јунаковом бићу, а он је оличен у траженом *излазу* (нестајању) кроз племенит чин. У причи посвећеној Илији Коларцу, излаз из трагичне ситуације бесмисла има семантику спознавања велике Сврхе и сазнања о предодређености за неизмерно хумано дело: да остатак свог живота дарује „на ползу духовних просветљења” ближњих (2016: 147) – српског народа и Београда. Поступак умрежавања раније развијених мотива иметка и стицања са темом задужбинарства, у односу на историјску личност Илије Коларца, њеном фикционалном пандану придодаје

знатно израженију хуману ноту¹⁹⁵, јер у причи Светлане Велмар-Јанковић Коларац пре свега улаже у просторе „духовног стицања” (2016: 145).

Тема задужбинарства је заступљена у целокупној ауторкиној уметничкој прози, кроз ликове Стефана Лазаревића, Доситеја Обрадовића, Вука Караџића, Мише Анастасијевића, Стојана и Николе Чупића, Илије Милосављевића Коларца, Милоша Обреновића, Луке Ђеловића и др. У приповеткама „Улица Капетан Мишина” и „Улица Коларчева” ова тема представља и важан аспект сижејне и хронотопске организације приче јер је кретање ликова и тока саме приче условљено тиме што оба јунака изричито избегавају сусрете са својим београдским задужбинама. Тема задужбинарства, нарочито развијена у двома поменутих приповеткама, притом укључује вишеструке односе између појединца, друштва, задужбине и задужбинара, односно: између задужбинара и друштва, друштва и задужбине, као и однос појединаца одређеног колектива према задужбини и задужбинару.

Од новог века, коме припадају и београдске задужбине из 19. столећа, пракса задужбинарства подразумева *трајно даривање приватне имовине* „за остваривање друштвено корисних циљева” (Вејиновић 2012: 16), што значи да задужбине као делови београдског хронотопа треба да асоцирају на „узајамни однос” између задужбинара и друштва. У том односу задужбинар своју имовину дарује друштву и његовим појединачним члановима, а друштво заузврат „има моралну и правну обавезу да омогући (помогне) остваривање циљева којима је задужбинар био мотивисан у време оснивања задужбине” (Вејиновић 2012: 16–17).

Једна од најразвијенијих линија приче о сеновитом Коларчевом животу у савременом Београду, отвара питање Коларчевог (не)присуства у београдском хронотопу, а оно се покреће управо темом задужбинарства. У њу се најпре залази наративом о добротинствима Илије Коларца и опште познатим информацијама о Коларчевом београдском животу: изградњи Народног позоришта, вечерњим окупљањима „људи од

¹⁹⁵ Зграда Коларчевог народног универзитета (Коларчева задужбина) најпознатија је задужбина Илије М. Коларца. Основана је 1878. године и налази се на Студентском тргу 5, у самом центру Београда. Због културног и историјског значаја зграда је проглашена непокретним културним добром. Заједно са Томом Вучићем Перишићем, Коларац је 1857. године основао и Задужбину (Фонд) Свети Андреј Првозвани. Иако је првобитно била намењена помоћи учесницима ослободилачких ратова и њиховим породицама, Задужбина је, као и потоња Задужбина Илије Милосављевића Коларца, дала значајан допринос унапређењу науке, образовања и културе у Србији. (Вејиновић 2012: 164)

духа и од пера” у Коларчевом београдском дому, оснивању књижевног фонда и намери да отвори универзитет, али се као контрастирани наратив на ову причу надовезује и апокрифна историја Коларчевог београдског живота. Она је посвећена ономе што *нико никада није сазнао* (па ни Коларчеви савременици, на шта се упућује коментарима: „Али пријатељи нису знали, разуме се...” (155); „Нису знали да Коларац разазнаје...” (157) и сл.) тј. јунаковим унутрашњим просторима и искушењима насталим по доласку у Београд којима се мотивише историјски позната прича о првом Коларчевом улагању у подизање српске културе и финансирању превођења Диминог романа *Гроф од Монте Криста*.

Причу „Улица Коларчева” у епилошком делу ауторка поентира издвајањем једног честитог појединца из групе немарног београдског колектива. Реч је о Коларчевом пријатељу Аћиму Чумићу, бившем министру, председнику београдске општине и адвокату који је након одслуженог ропства са Коларцем, бринуо о раду његовог фонда и правилном спровођењу последње жеље овог добротворца. Аћим Чумић у Београду нема задужбину по којој би био упамћен, али има једно „мање познато” сокаче са својим именом. Коларчевим залажењем у такозвано Чумићево сокаче ауторка окончава последњу јунакову сеновиту шетњу београдским улицама у причи, уз пропратни коментар којим се наглашава да сен Илије Коларца не иде поред свог Народног позоришта или Коларчевог универзитета. Иако га одабрана рута имплицитно карактерише као јунака захвалног пријатељу Чумићу и повређеног немаром савремених Београђана, наведени, привидно информативни коментар о свакодневной рути Коларчеве шетње не односи се превасходно на лик задужбинара, већ је заправо ироничног тона и упућен спољашњем наратеру поменуте групе немарних савремених Београђана.

*

Осим што преноси алтернативну историју Улице Коларчеве и јунака са њеним именом, истоимена прича Светлане Велмар-Јанковић на тематском плану садржи и препознатљиве топосе градске прозе, преко наратива о поретку моћи, новца и људима који губе животну сигурност у великом граду, јер се и Коларчево име везује за њене токове посвећене скиталачкој судбини београдске историје. Конвенције ратне прозе о граду условљене су одабраним сетингом приче којим се обухватају наративи о устаничким

борбама вођеним за српско освајање Београда. У односу на остале приче ауторкине београдске прозе, лик Илије Коларца је, сходно кореспондентном историјском наративу, детаљније развијен као један од најзначајнијих београдских задужбинара. Коларчева улога задужбинара је у приповеци, међутим, вишеструко онеобичена. Аналогно етимолошкој семантици (садржаној у речи „задужбина“), као и у причи „Улица Капетан Мишина“, хронотоп задужбине ауторка развија у складу са хришћанском религијом, као „грађевину подигнуту за спас душе, за душу“ (Калезић 2002: 701). У колективном сећању задужбина има значење комеморативног простора, намењеног успомени на племенит чин и лик задужбинара. Као такав, концепт задужбине подразумева и специфичан однос човека према грађевини, укључује феномен памћења, представља део историје националног колектива и историје простора града. Ако се значај задужбина уписаних у београдске хронотопе огледа у очувању културног идентитета града и његовог народа, ако је она чувар историјског памћења, архитектонски „запис“ прошлости и циља у „текст“ града, основни, просветитељски циљ на који упућују здања задужбинара, Светлана Велмар-Јанковић у причи „Улица Коларчева“ приказује као неправедно занемарен.

3. 8. *Востаније*: трагом *Улице Карађорђе*

*Мисли су ми веће јаде дале
двадест путах но тежки послови.*

Петар II Петровић Његош, *Лажни цар Шћепан Мали*

3. 8. 1. Интержанровске, поетичке и интертекстуалне конвенције романа *Востаније*

Роман *Востаније: Улица Карађорђе* (2004) Светлане Велмар-Јанковић наставља дугу традицију (условно само) историјског романа у српској књижевности посвећеног лику и делу Карађорђа Петровића (њој припадају: *Смрт Карађорђе* (1896) Пере Тодоровића, *Карађорђе* (1930) Стојана Живадиновића, *Карађорђе* (1957) Душана Баранина, *Карађорђе – вожд сербски* (1988) Радомира Смиљанића, *Ноћ архангела* (2016) Владе Арсића и др.). Оно што се у поређењу са претходним историјским романима посвећеним Карађорђу уочава као новина већ површним погледом на поетику наслова

романа Светлане Велмар-Јанковић, јесте да се ауторка опредељује за причу о Карађорђевој улици, стављајући реч „востаније” уз њено име. Уместо за опште прихваћен израз „устанак” одабран је, дакле, старији облик „востаније” с краја 18. и почетка 19. века, чиме се упућује на потребну тенденцију трајања Карађорђевог лика и дела, најпре у савременој београдској улици са Вождовим именом.¹⁹⁶ Речју „востаније”, ауторка, такође, призива и лик Доситеја Обрадовића (који је, уз Карађорђа, један од најразвијенијих романескних јунака), чувено Доситејево „Востани, Србије!” и *Пјесну на инсурекцију Србијанов (Оду српском препороду)* посвећену вожду Ђорђу Петровићу.

Уводна летопишчева напомена већ на почетку романескне приче открива једну од основних интержанровских конвенција којом ће бити грађена прича о Карађорђу Петровићу. Фигура летописца је, уз Карађорђа као главног јунака, иначе једна од заступљенијих у свету приче, а она упућује на конвенције летописа, историографског жанра средњовековне српске књижевности који одликује „сажето историјско казивање обogaћено библијским реминисценцијама и освежено стилским фигурама” (Живковић 2001: 422). Њиме се у формалну и семантичку структуру романа укључују одређени аспекти историографског поступка, иако се летописац својим коментарима, у складу са постмодернистичким скептицизмом, различито и, често иронично, односи према историографији.

У основи односа Карађорђево сени и летописца јесте летопишчев позив да оствари Карађорђевоу жељу за сведочењем, а пренето сећање има функцију опомене, усмерене ка (читаочевој) садашњости и будућности. Осим тога, летописац има задатак и да запише Вождова сећања, јер „све што је изговорено, лако потоне у сумаглицу измаклог времена” док само „оно што је записано остаје, научио је [Карађорђе] то” (Велмар-Јанковић 2004: 18). Летопишчев однос са сени је изграђен поступком усаглашавања „сећања без посредовања” (Ваћин 1989: 458), при чему се јунаково сећање саопштава током свести, или тако што се Карађорђево посмртно памћење приказује са експлицираним посредовањем летописца („шапуће сен летописцу” 2004: 67 и сл.). На наведеном поступку преклапања перспектива почивају летопишчеве и Карађорђево релације са временом и простором, те њихово „заједничко” кретање по просторној и временској оси, као у

¹⁹⁶ У наведену идејну потпору приче о Карађорђу уклапа се и апострофа у моту књиге, преузетом из Јеванђеља по Јовану (6, 11): „Заиста, заиста вам кажем: Ко верује у мене, има живот вечни.” (Велмар-Јанковић 2004: 5)

наредном примеру којим се дигресивно уводи наратив о 1806. устаничкој години у Србији:

„Карађорђева сен трепери у покушају да сада призове, после двеста година, и присенак тога полета што је носио Вожда са једног бојишта на друго, из једне опасности у другу, док казивач ових редова, који настоји да присвоји улогу дрвеног летописца, следи сен у њеном кружном лутању по протеклом времену.” (Велмар-Јанковић 2004: 65; подв. Ј. М.)

„Морамо се, на кратко, тврде и сен и летописац, још једном вратити у ту 1809. годину, погубну за устанике.” (126; подв. Ј. М.)

Осим на летописним, роман *Востаније* је такође заснован и на конвенцијама мемоарске прозе. Ако мемоарско казивање сагледамо „као неофицијелну слику историје” (Максимовић 2005: 23), произашлу из појединачне (неретко субјективне) ретроспективне перспективизације историјских догађаја, употреба мемоарског поступка у роману *Востаније* је приметна у експлицираној интенцији „оживљавања” једног доба и његове атмосфере (Živković 2001: 448), укрштајима личног и колективног, литерарног и историографског, у елементима хронике и жанровски хибридној конфигурацији наратива, у поступку коришћења документарног материјала и у додатним, асоцијативним субјективним коментарима. Међу мемоарском грађом о устаничкој Србији у *Востанију* су заступљени *Мемоари* Проте Матеје Ненадовића који иначе представљају канонски текст овог типа у српској књижевној традицији, посебног литерарног и историјског значаја. Ратни (у овом случају устанички) мемоари употребљени су као грађа за истраживање „психологије [...] победе и пораза”, а они су, пре свега, „допринос поетици трагичке кривице, често са катарзичним ефектом” (Бојанић Ћирковић 2022: 74). Мотив (трагичне) кривице има исходиште у Карађорђевим историјским одлукама, мада су у његовом уобличавању доминантне књижевне конвенције, нарочито када су дате у форми виртуелних наратива. Са друге стране, казивање са карактеристикама мемоара одликује мноштво документарно-историјских података, тематизација сложених политичких односа Србије са Русијом, Аустроугарском и Османским царством, значајних историјских догађаја, историјског деловања историјских личности, српских војвода и Карађорђа, те извештаја о исходима устаничких борби. У *Востанију* је мемоарски наратив употребљен и

као ефектно реторичко средство, нарочито у његовим комбинацијама и смењивањима са литерарним и историографским типом казивања. Карађорђево испољавање у наративним рефлексијама које се односе на историјске догађаје (са франц. се *memoire* преводи као споменица, сећање) такође има карактеристике мемоарског казивања.

Мемоарске конвенције у роману *Востаније* формирају два наративна тока: „фабуларни, у основи хронолошки и фактографски и рефлексивни, у основи реторички” (Бојанић Ћирковић 2022: 71), при чему је други план казивања кључни носилац литерарних вредности. У основи књижевне наративизације теме Првог српског устанка и Карађорђа Петровића као њене главне личности јесте Вождов однос према преосмишљеном поступку из прошлости и накнадно формиран став о његовим консеквенцама, а она се одликује и тематизацијом универзалних тема (слободе и ропства, добра и зла, живота и смрти, љубави и мржње, страха и јунаштва, пожртвовања и сл.).

Жанровска полиморфност романа доприноси његовој интенционалној вишеаспектности која је још од Аристотелове поредбене процене историографије и уметности, у основи сазнајне функције књижевности. Стога се, сходно његовој жанровској сложености, *Востаније* може читати као историјски роман о Првом српском устанку (дакле као ратна проза), психолошки роман или роман о јунаку (снажне воље, трагичне кривице итд.).

По питању поетичких конвенција, роман *Востаније* је обликован према начелима посмодернистичке поетике и новоисторијске прозе, са тенденцијом упућивања на апорије историографског дискурса. Оне су имплициране метапоетичким и метатекстуалним коментарима који су иначе уобичајени за прозу 19. века, попут: „писац ових редова у то не може да буде сигуран” (2004: 34) или потенцијалним наративима (као у примерима: „Изгледа да су и они дошли у међусобне сукобе кад је требало поделити плодове њихових заједничких успеха и победа. Вероватно да су и турске паше тражиле за себе више но што им је припадало.” (2004: 135; подв. Ј. М.)). Оваквим поступцима се проблематизује концепт *велике приче*, како оне историографске, тако и литерарног наратива који је коментарима подрива и превреднује.

Поступком псеудодокументарности, као одликом постмодернистичке поетике, у роману су формиране интертекстуалне релације којима се усложњава и вишеаспектно приказује фикционални лик војводе Карађорђа кроз његову везу са периодом Првог српског

устанка у Србији, прошлим и савременим београдским хронотопима. Интертекстуалне везе су најчешће експлициране метатекстуалним или уметнутим коментарима, често упућеним конкретном спољашњем наратеру („као што савремени читалац може да сазна од Константина Ненадовића” (2004: 81)), а на њих се упућује цитатом или парафразом, као у примерима: „Драгоцени летописац првог српског устанка, Божа Грујовић, успео је да забележи једно његово, Карађорђево сећање на дане сече.” (2004: 31); „Сад писац ових редова опет препушта Константину Ненадовићу да опише збивање после освајања Вароши” (80) и сл. Парафразом одабраног и већ изворно онеобиченог наратива из преузетог мемоарског сведочења Проте Матеје Ненадовића, представљен је и први Карађорђев дипломатски успех: „Скочи Јанко Катић и, како је Прота Матеја то описао у својим *Мемоарима* изведе, рекли бисмо данас, праву позоришну представу.”¹⁹⁷ (2004: 43) У истој епизоди из изворног текста ауторка преузима и информацију о запаженој Вождовој „моћи предвиђања” која се додатно потврђује накнадном перспективом сени: „Прота је осетио да је Карађорђе – ево како сен памти и туђе емотивне садржине – први пут од како је Буна почела, био задовољан.” (44; подв. Ј. М.)

Паралелно са именима мемоариста, сведока и историографа, у исказу су неретко, као гаранте фикционалне веродостојности, наведени називи летописца и сени („из књиге др [Радоша] Љушића *Вожд Карађорђе*, аутор ових редова коме је дато да прати Карађорђеву сен, преписује за своје читаоце речи проте Атанасија из Буковника.” (2004: 26; подв. Ј. М.). Наведени псеудодокументарни поступак се превасходно користи када се интендира на универзалност исказа, а такав је случај са имаголошким наративом у наредном примеру: „У својој књизи о Карађорђу Константин Ненадовић је оставио и овај запис који летописац, уз сагласност сени, овде наводи као могући прилог изучавању српског менталитета.” (2004: 131; подв. Ј. М.) Изграђен имаголошки наратив о *српској неслози* (која, између осталог, негативно утиче на судбину и моделовање устаничког Београда), такође је базиран на бројним фактографским наводима и (псеудо)документарно развијеним профилима српских војвода Првог српског устанка.

Као једна од основних одлика (света) приче у роману *Востаније*, псеудодокументарност се очитује и у исказима који не садрже референце о изворима, а

¹⁹⁷ Уп. „Ауторски лик ратног мемоаристе могао би се назвати и режисером „представе” у (а)типичној монодрамској монолошкој форми. Али, упркос свесном ’режирању’, ратни мемоари верно преносе атмосферу догађаја, унутрашњих и спољашњих сукоба.” (Бојанић Ћирковић 2022: 73)

они су најчешће уопштено и колоквијално конципирани. Навешћемо само неколико таквих примера: „Данашњи историчари сматрају...” (2004: 38); „У казивањима очевидаца остало је забележено...” (39); „остало је забележено у турским документима” (51); „остало је записано” (67), „У нашој историографији сматра се...” (40); „Ипак, како сматрају извесни историчари, погубљењем дахија и уговором са Бећир-пашом устаници су постигли испуњење оних захтева због којих су и подигли Буну.” (50; подв. Ј. М.) и сл. У примерима наведеног (псеудо)документарног типа, иза уопштеног реферисања на спољашњи извор информације обично следи неки вид летописичке допуне или антитезе, који се најчешће уводи негирајућим коментаром, а поткрепљује скептичном перспективом сени: „Нигде није остало забележено како се, већ сутрадан, у том вођу размахала сумња у вредност сопствених одлука, али се сен и те како сећа те сумње.” (2004: 41; подв. Ј. М.) Исти се поступак примењује и у наредном примеру ефектне мултипликације историографске истине, личности и улоге Карађорђа Петровића:

„Нејасно одређене међе што су одвајале права и дужности Вође устанка од права и дужности Председатеља Совјета постаће, као што се зна, [...] повод великим трвењима. То је чињеница која се наводи као неоспорна у српској историографији већ пуна два века – али да ли је баш у потпуности неоспорива – пита се сен.” (2004: 60; подв. Ј. М.)

Наративи уведени перспективом сени се у роману *Востаније* односе на њено памћење („памти сен” 2004: 55), опажање („опазила је сен” (53)) или тврдње („тврди сен” (58)). Уколико су надовезани на мемоарски или историографски (псеудо)документ, најчешће су опонентног или корективног карактера, а заступљена су и информативна преклапања сени и историографа („памти сен, а бележи и историографија” (67) и сл.). Међутим, чак и у случајевима информативних подударарања, сазнање (колективног) историјског памћења и фактографије које се исказом преноси увек је спекулативне природе и укључује питање пропорционалности истине и фикције. Идеја о спекулативном карактеру знања сугерисана је, такође, и бројним виртуелним наративима или низом реторских питања чији је носилац Карађорђева сен. Они имају форму унутрашњег монолога, најчешће тока свести, коју бележи и преноси летописац:

„Да је тада рекао неке од оних што су се смргодили на њега да га и не радује што им је предводник, не би му веровали. Можда ни он не би био увек склон да и сам себи поверује јер је умео, признаје то сен, одмах чврсто да притегне дизгине власти, као да је на то једва чекао. Ко зна да ли би их, те дизгине, после коначне победе над Турцима баш лако пристао да препусти другима као што је обећавао и себи, и у себи. Можда и не би: није ни он баш тако чист од пуне жеље да влада, какав би желео да јесте. [...] Можда је највише осећао господара у себи у часовима кад је трпео поразе...” (2004: 37)

„Шта ако Турци спремају неку замку? Шта ако га дахије надиграју а они су вешти у преварама, нико вештији од њих?” (43)

Недоступност података и неинформисаност, како сени, тако и летописца, мотивишу се најчешће јунаковом историјском искуственом непокривеношћу („Карађорђе није имао времена да сазна, па то не зна ни његова сен” (2004: 195)) или начелном несхватљивошћу прошлих догађаја:

„’Колико год изгледало нелогично и чудно’, пише историчар Радош Љушић, ’са победом руског оружја српско питање пошло је вртоглавом низбрдицом. Био је то невероватан и неочекиван преокрет, Вожду и устаницима несхватљив.’ Није схватљив ни сени, ни летописцу, чак ни данас.” (2004: 164; подв. Ј. М.)

Коментарима и утисцима приложеним из вишеструке перспективе, исказом се такође упућује и на могућа неподударања процена историчара, сени и летописца: „Али, пажња: летописац не би смео да у потпуности подлегне утицају сени. Има и другачијих мишљења. Не оцењују сви историчари осму тачку Букурешког уговора као погубну по српски Устанак.” (2004: 153)

Књижевни приступ обимној историјској грађи у роману *Востаније* омогућава стварање и издвајање нових наративних рукаваца, другачијег и знатно ширег семантичког оквира од оног у историографији. Драматизација догађаја, катарзе, епски и лирски патос, техника унутрашњег монолога који прелази у ток свести, реминисценције (интертекстуалне, интержанровске, и оне интимно-ретроспективне природе, интроспективно-есејистичког тона Вождових сећања, основних чиниоца интимног

Карађорђевог сеновитог живота) и антиципације су, као конвенције књижевноуметничког исказа, примењене на карактеризацију и индивидуализацију вожда Карађорђа, а оне се, кроз везу са овим ликом преносе и на фикционално моделовање кључних историјских догађаја устаничке Србије с почетка 19. века и простора на којима су се одиграли. Као један од важнијих, њима, свакако, припада и хронотоп Београда.

3. 8. 2. Устанички Београд у роману *Востаније*

У обликовању хронотопа Београда у роману *Востаније* Светлане Велмар-Јанковић најзаступљеније су конвенције ратне, историјске и мемоарске прозе којима се слика града развија у честим евокацијама устаничких борби за његово ослобођење. На временском плану, хронотоп Београда се обликује поступком уоквиравања у коме се смењују два хронотопа: Београд с почетка 21. века и из периода Првог српског устанка. У складу са поступком уоквиравања, бројне препознатљиве урбане тачке савременог Београда уведене су комбинацијом информативних (са географском садржином) и/или метатекстуалних коментара¹⁹⁸, деиктичких заменица и приповедног презента, са интенционалним евокацијама прошлих устаничких борби којима је Београд заједнички хронотоп. Један од најважнијих догађаја у београдској историји из периода Првог српског устанка, освајање капија калемегданске тврђаве и Вароши, у роману је уведен управо наведеним поступком хронотопског уоквиравања прошлог Београда савременим: „Продире Васа у Варош и пада, рањен, ту где је сад Народно позориште.” (2004: 79; подв. Ј. М.). У роману се истим поступцима преноси и још један важан догађај који је обележио период устаничке историје града и простор Калемегдана, а реч је о смрти Васа Чарапића: „Док Чарапића који умире носе на Ташмајдан, у Карађорђево логор, Вожд осваја добар део

¹⁹⁸ У типологији коментара Снежане Милосављевић Милић, „информативни коментар” упућује на „чињенице друштвене стварности” са својом подтипovima, историографским, етнографским и коментарима са географском и социјалном садржином. Ауторка такође разликује „филозофски коментар” у који спадају „универзални искази, опште истине и рефлексивни сегменти”, док „идеолошки” садржи „отворени ангажман приповедача”. Приповедачаева нарација је усмерена на свет књижевног дела у „коментару о причи”, а „метатекстуални коментар” подразумева директно коментарисање самог наративног чина. Са друге стране, „апелативни коментар” представља „метатекстуалну стратегију” којом се читалац уводи у сам приповедни чин. (в. Милосављевић Милић 2006: 121–268)

унутрашњости Вароши, и креће се ка Дели-конаку који се налазио отприлике ту где су, у Кнез Михаиловој, данас Галерија УЛУС и продавнице модерне конфекције.” (79; подв. Ј. М.) Сличној врсти београдских хронотопа, динамизованих сменом оквира, припада и наредни пример који садржи метатекстуални летописчев коментар дат у првом лицу једине: „Опасао је, за само једну ноћ, од Саве до Дунава, од данашње Карађорђевог улице и Великих степеница па до подвожњака у Улици Тадеуша Кошћушка – наводим препознатљиве урбане тачке у савременом Београду – Варош одбрамбеним шанцем” (81; подв. Ј. М.).

Топоси ратне прозе, као једна од важнијих одлика хронотопа Београда у роману *Востаније*, имају своје интертекстуално и интержанровско, исказом експлицирано утемељење у обимној (псеудо)документарној грађи. Фактографски обликовани одељци у роману обилују бројним позивањима на турске и аустријске документе, француску штампу, каталоге борби за ослобођење Србије, књижевне и некњижевне извештаје о освајању Вароши, градских капија и Тврђаве из 1806. године итд. У њима су хроничарски пописана јунаштва и погибје бројних устаничких јунака (Васе Чарапића, Симе Марковића, Бимбаше Конде, Узун Мирка и др.), а наратија неретко „препуштена” казивањима историографа, са унетим корективним коментарима који се односе на историографско и уопште, научно, тумачење историјских догађаја¹⁹⁹ (неке претпоставке се, запажа летописац, не могу наћи „у нашој историографији јер ту врсту претпоставки озбиљна наука не бележи” (2004: 73) и сл.).

Изражена информативна функција исказа који се односе на хронотоп Београда, услед неумерености у обиму инкорпориране (псеудо)документарне грађе и њене оскудне уметничке надградње, негативно утиче на естетску вредност романа *Востаније*. Са недостатком естетске димензије посебно су приказане епизоде освајања града од стране Еугена Савојског из 1717. године, Лаудонове опсаде града 1789., као и обимне приче о изградњи и надградњи Лаудонових шанчева. У њима коментари информативног типа, са прецизним увидима у одређену војно-стратешку организацију београдских простора, хронотоп Београда превасходно моделују као војни центар, док се представљено

¹⁹⁹ Сходно таквом односу према неисториографским моделима памћења и бележења сећања на прошлост, у причи „Улица Коларчева” сцену погубљења кнеза Симе Марковића ауторка преноси према њеном опису у историјском роману *Смрт Карађорђевог Пере* Тодоровића, на који се упућује и у фусноти, са прецизним информацијама о издавачу, години издања и пагинацији.

практично промишљање (београдског) простора и времена јавља као део освајачке и одбрамбене тактике. Естетска вредност наведених епизода која је, међутим, остала на нивоу слабе сугестије, може проистицати из делимичне антропоморфизације хронотопа Београда и надградње његовог идентитета жртве као топоса ратне прозе о граду.

У заступљеније хронотопе устаничког наратива романа *Востаније*, аналогно поетици ратне прозе, спадају војни шанчеви, складишта оружја, тополивнице и остали слични хронотопи. Карактеризација личности везаних за хронотоп Београда такође је у великој мери усклађена са тополошким особинама ликова ратне прозе, па су романескни јунаци, када се појављују као устанички борци и знамените устаничке војводе, носиоци храбрости, пожртвованости, организационих и војно-стратешких способности. У оквирима информативне функције, наратив о ратном Београду између осталог указује и на околности због којих је кроз историјско трајање „војни град” дуго „потирао” културни и књижевни.

Моделован перспективом летописца и Карађорђево сени, хронотоп Београда у роману *Востаније* подједанко фигурира као носилац сећања на историјску и неисторијску прошлост:

„Карађорђево сен лебди уз Саву са спознајом да је, по начину на који се у садашњем свету живих рачуна промицање времена, већ стигла и четврта година новог XXI века па се чуди како јој тако лако пада да призива, из нејасних маглина, ту зору последњег новембарског дана пре два столећа. Сва збивања из оног доба као да су сачувана и у ово доба, на овом простору, иако потпуно измењеном.” (2004: 76; подв. Ј. М.)

Да темпо сећања сени у роману условљава приповедни темпо, експлицитно потврђује наредни летописчев коментар: „Али летописац не би требало да жури са својим приповедањем јер и сен успорено призива своја сећања.” (155) У односу историјског и неисторијског сећања, који је једна од важнијих тема романа *Востаније*, Карађорђево сен фигурира као нематеријални посредник између историјског памћења и заборављања. У овим семантичким релацијама Карађорђе, паралелно са историјским устанком, води и паралелан, интимни устанак са својим сећањима, док летописац ступа у још једну, етичку борбу за сећање, бележећи историјско и неисторијско памћење освешћено контактом са београдском Улицом Карађорђевог. У роману је хронотоп Београда, као и у осталим

делима устаничке трилогије Светлане Велмар-Јанковић, заправо у највећој мери и развијен у оквирима хронотопа сећања и ужег хронотопа Првог српског устанка, док је подразумевани хронотоп „савременог” Београда и његове Улице Карађорђеове знатно мање изражен, увек кроз уведене релације са прошлим својим стањима. У ретроспективно читање текста и града ауторка понекад укључује и читаоца (спољашњег наратора), метатекстуалним коментарима који имају спојну функцију у представљеним паралелизмима садашњих и некадашњих хронотопа, са увидима у тренутно, рецепцијским моментом одређено стање („пустог”)²⁰⁰ града и њему контрастираног, у историјском и у дискурзивном смислу, прошлог појављивања: „Читаоци се свакако сећају како је долазак руског пука у Београд, у фебруару 1811. био дочекан са великом радошћу и у великом слављу. Одлазак руске војске у првој недељи августа 1812, био је испраћен у великој тузи и са црним очајањем.” (2004: 162; подв. Ј. М.)

Као део историјског наратива у роману су поменути или детаљније приказани бројни значајни догађаји везани за хронотоп Београда. За приказивање доба владавине дахија ауторка користи поступак хиперболизације и антропоморфизације београдске атмосфере која се шири на стање читаве српске земље (у периоду владавине београдских дахија зло је, наиме, „узело да витла Србијом”, а не само Београдом (2004: 26)). Исказ о владавини персонификованог доба „страха и патњи што се било надвило над београдским пашалуком и српски живаљ од 1801. године” (26) додатно је чињенично утемељен позивањем на записе пронађене у историографији, у којима је време београдских дахија као такво (књижевно обликовано) „остало и забележено и описано” (26).

Сличним усаглашавањем чињеничне и фикционалне грађе, на фактографску позадину приказаног доласка Бећир-паше у Карађорђеов логор смештен на Врачару („Карађорђе је, како се тврди у документима, љубазно дочекао Бећир-пашу испред свог логора на Врачару и учинио му подворење. Са своје стране, дахије нису хтеле да се покажу ни као љубазни, ни као предусретљиви.” (2004: 45)), надовезује се наратив обликован према књижевним конвенцијама, са антиципирајућом функцијом, а дат у форми унутрашњег монолога и тока свести: „У себи, Карађорђе се чудило неопрезности дахија: како могу у тој мери истеривати свој пустахилук? Зар не осећају, као што он то

²⁰⁰ Са одласком руских војника Београд је, наиме, његовим становницима „изгледао пуст” (2004: 162).

осећа, целим собом, да се неко пресудно збивање примакло баш доласком Бећир-паше?” (45)

Литерарним конвенцијама такође припада и наглашено симболичко значење истакнутог датума српског ослобађања Београда од турске власти (дана Светог Андреје Првозваног, 1806. године). Са симболичким паралелизмима везаним за овај датум, аналогно идеји о историјском рецидиву, ауторка иде и даље, па се наводи како је на дан Светог Андреје Првозваног 1830. године одржана и Велика народна скупштина у Београду, те да је истог празничног дана 1858. у граду одржана и Светоандрејска скупштина. Еквивалентно литерарним вредностима, вест о победи српских устаника није саопштена једноставним извештајем о освајању тврђаве, већ симболичким наводом да је Карађорђева војска „завладала над Ушћем Саве у Дунав” (2004: 84), уз евоцирање метафоричког (успеха) и конкретног успона војске до Горњег града.

За београдске ликове (Турака и Срба), по моделу јунака устаничке прозе, ауторка везује мотив и топос насиља. Као догађајни окидач за антиципацију будућег турског насиља у Београду оличеног у владавини дахија, у роману је функционално употребљено убиство везира Мустафа-паше из 1801. године. Њиме је додатно употпуњена историја насиља везана за хронотоп калемегданске тврђаве – мрачне стране његовог историјског и књижевног идентитета. Када је реч о лику Мустафа-паше, књижевна вредност приказаних јунакових релација са Београдом и моделовања града као хронотопа насиља, ауторка постиже контрастирањем варијантних пандана мотива добра и зла. Они су садржани у својеврсном просторном преобликовању лика (Мустафа-паше) који се, уз Доситеја Обрадовића, маркира као јака одступна тачка београдског хронотопа (али и Карађорђевог живота у Београду) из устаничког периода. Истим поступком је имплицитно окарактерисана и улица са пашиним именом, чијим је неодређеним лоцирањем у хронотопу мотивисано увођење приче о неизвесној судбини београдског везира (подједнако у евоцираном сећању сени на Београд из 1801. године, и у колективном сећању):

„Увећао се тај добитак још више кад им је Селим III поставио за везира у Београду Мустафа-пашу. Образован и племенит, овај је паша спроводио наредбе свога Султана и заиста се старао о раји, Србима, који су га убрзо прозвали 'српска мајка'. Тај Мустафа-

паша, однекуд и то зна Карађорђева сен – ваљада сени знају много више него живи људи, треба да има и данас своју уличицу, тамо негде, на брду званом Звездара.” (2004: 23; подв. Ј. М.)

„Тих неколико година, док је Мустафа-паша, београдски везир, стварно држао власт, док му је нису отели побеснели јањичари и четири чувене дахије, можда су биле најспокојније у његовом [Карађорђево] животу.” (24)

Једну од уметнички успелијих дигресија којом се антиципира наставак атмосфере насиља у Београду ослобођеном од Турака, представља анегдота везана за одлазак дахија из града и прича о моменталном погубљењу Циганина јер је случајно испустио Аганлијину главу у дунавске воде. Трагични догађај који је непосредно по завршетку Првог српског устанка обележио период владавине српског насиља – убиство београдског везира Сулејман-паше и његових пратилаца код данашње Пашине чесме, такође припада књижевном „досијеу” посвећеном историји насиља на београдском простору. Казивање о нератним годинама у граду и збивањима која су обележила историју Београда након српског освајања, садржи увиде у интернационални политички контекст, нове погледе на значај устанка из перспективе других држава, информације о доласку руског агента Родофинкина и грчког митрополита Леонтија у град и ширењу злонамерних утицаја на управљачку политику државе. Превасходно фокусирани на увиде у историјску и контекстуалну позадину, наведени историјски наративи хронотоп Београда првобитно представљају у информативним оквирима, приказујући његове релације са ширим, српским и несрпским (европским) хронотопом, али без нарочитих уметничких вредности. Важан књижевни елемент ових хронотопа јесте мотив и топос издаје, а он се уводи преко наратива о политичким и шпијунским активностима Јана Бреске (Ивана Морбаша), заступника аустријских интереса, његовог савезништва са турским, француским, али и српским представницима у чувеној Морбашовој афери. Доситејев долазак у Београд и његов однос са Карађорђем маркирани су као две ретке светле тачке периода српске владавине у граду, а део романа посвећен Доситејевом боравку у Београду садржи јака

места интертекстуалних преплитања у виду обимних парафраза и аутоцитата²⁰¹ преузетих из приче „Улица Доситејева”.

Лошом атмосфером српског насиља у граду ауторка мотивише Карађорђеву одлуку о удаљавању из Београда, која се последично повезује са јунаковим искључивањем из свих важних државних послова и губитком наде у могућност потпуног ослобођења српског народа. Разочаран српским насиљем, управо у овом периоду Карађорђе почиње, такође, да губи везу са изворима своје снаге: са небесима и са земљом.

У ширем поетичком контексту и дијахронијском погледу на хронотоп Београда у српској прози, мотив бега има статус изузетно важног елемента његовог фикционалног моделовања са значењем топоса. Естетске вредности наратива о београдском бегу у роману *Востаније* Светлана Велмар-Јанковић постиже вишеструким контрастирањима при моделовању сцена надирања турске војске и масовних бежања из Београда током 1809. године. Обухватној констатацији „ко год је имао где да побегне, бежао је” (2004: 133), у овом сегменту романа најпре је супротстављен издвојени пример Доситеја Обрадовића, чији је останак у граду додатно документарно појачан цитираним одељком из Доситејевог писма. А у писму се Београд изједначава са персонификованим „отечеством” чије „страдање” јунак прихвата као потенцијално своје: „’Дошао сам у Београд у премило отечество наше. Кад страда отечество, турски коњи нека и мене погазе’, рекао је.” (2004: 133; подв. Ј. М.). Динамизација хронотопа се наставља даљим контрастирањем сванућа (светлости) и ширења гласа о Вождовом бекству („Чим је свануло, у Београду се пронео глас да је Карађорђе, Вожд, утекао у Цесарију.” (2004: 178)), затим уведеним приказом испражњеног простора јаке симболичке подлоге – Вождове куће на Дорћолу, пред којом се у стању чекања и мировања налази устанички борац и Карађорђев секретар, војвода Јанићије Ђурић, те, са друге стране, приказима хаотичног кретања „житеља Београда” који „су бежали на обале Саве и Дунава у безумном страху од турске освете” (178).

У *Востанију* су уметнички најуспелији аспекти хронотопа представљени хипотипозом, кроз њихов одраз на главног јунака и манифестацијама усмереним на доживљај и осећај. Карађорђеове чулне сензације обликоване су тако да се одражавају на

²⁰¹ Они се уводе интертекстуалним и метатекстуалним коментаром, као у примеру: „О том је позиву аутор ових редова и самозвани пратилац Карађорђеове сени писао пре више од двадесет година, бавећи се Доситејевом улицом на Дорћолу. Из тог рада о Доситејевој улици уноси се у овај рад о Карађорђевој улици, као нека врста допуне, следећи одломак.” (Велмар-Јанковић 2004: 117)

композицију романескне приче и на хронотоп Београда. У релацијама са Карађорђем Београд се онеобичава мотивом чула: звука (гласа одазива природе) и додира (контактима са невидљивим или буђењем чула за природно окружење). Мотив тишине, насупрот импулсу живота, означава ћутњу неспокоја, неме природе и функцију антиципације извесног зла – подједнако за Карађорђа и за хронотоп Београда.

Карађорђеве експлициране чулно-доживљајне реакције усмерене ка хронотопу града, које углавном прати и летописчева перспектива, у овом роману, међутим, у мањој мери него у осталим делима устаничке трилогије (*Дорћолу* и *Врачару*) одређују укупну слику Београда. У том погледу издвајају се наративи на које је, паралелно са алтернативноисторијском карактеризацијом Карађорђа Петровића, поступак онеобичавања паралелно примењен и на хронотоп Београда. На индикативан начин Београд је, кроз релације са Вождовим ликом, функционално у знаку вишеструких удвајања, онеобичен у два сценама: Карађорђевог плача поред куле Небојше и у манастиру Фенек, као и у два изговореним Карађорђевим молитвама на истим местима. У сцени Вождовог плача поред куле Небојше јунак остварује вишеструку везу са овим београдским простором, најпре физичким контактом са ослобођеном земљом, потом и молитвеним обраћањем Богу које садржи захваљивање за ослобођење Вароши. Имплицирана веза неба и земље (у наведеној сцени Вождове речи захвалности, наиме, *истичу* из јунака, подједнако „према земљи и према небу” (2004: 86)), доприноси посебној динамици времена и простора, заснованој на доминантном хронотопу у приказу ослобођене Вароши – у пружајућем хронотопу „безмерних ширина”. Њега омогућава нов поглед на *слободни град* тј. на „пространство вода и небеса што се отварало” *пред* Вождом – оно које је „три века било одузето виду његовог народа” (2004: 85). Сетингом ове сцене Светлана Велмар-Јанковић симболички и функционално моделује хронотоп ослобођеног Београда, па се Карађорђев радосни плач дешава *над* Ушћем, на *успону* Калемегданске тврђаве и обронку *Горњег* града. Новостечена јунакова улога ослободиоца Београда јавља се као кључни елемент обликованог хронотопа, а она је креирана по узору на поетику сентиментализма. Сентиментални патос београдског ослободиоца прекинут је, међутим, иронијским, метапоетичким коментаром летописаца (и приповедача-сведока Карађорђевих најинтимнијих сећања која га транспонују у евоциране хронотопе) о наводној потреби избегавања тона који је „овде дат као сувише патетичан” и

неприхватљив савременом наратеру „београдске младежи”. Занемарујући претпостављени рецепцијски одговор савременог читаоца, јунаково успињање простором калемегданске тврђаве и ослобођење Београда, поступком метафоричке карактеризације, летописац ипак поистовећује са тренутком Карађорђево „највеће среће” и, у том смислу, његовог „највишег успона” (2004: 86). Прича о заједничком успињању, града и вожда Карађорђа мотивише и отварање нове етапе устаничког Београда, која, противно овој, има опадајући смер кретања: по Вожда, Србију – и по Београд.

Догађај преношења моштију деспота Стефана из Студенице у Београд, чији је сведок био и Карађорђе Петровић, у роману *Востаније* постаје основа за увођење потенцијалног наратива – Карађорђево *светле* наде „да је Београд коначно постао хришћански град” (18). Већ у наредној реченици, Карађорђе у потпуности урања у осветљену београдску будућност, чиме се додатно појачава утисак о снази Вождове жеље за коначним ослобођењем града: „Већ на гласу као јунак, ипак се присећа његова сен, Карађорђе је почетком 1790. био одређен да прати пренос моштију Светог краља Стефана Првовенчаног од ослобођене Студенице до хришћанског Београда.” (18; подв. Ј. М.)

По угледу на библијску поетичку традицију, Београд је осмишљен као топос трпљења, што је најочљивије у деловима са тематизацијом наизгледне слободе града након његовог ослобађења од турске власти. Топоси искушења и испаштања као заједничко Карађорђево, летописчево/ауторкино²⁰² искуство у роману *Востаније*, такође су преузети из хришћанске традиције. Уколико се морална препрека (искушење) не прође, у њему, по познатом поетичком моделу Светлане Велмар-Јанковић, следи период испаштања и осећања кривице због препознате таме у јунаку или учињеног зла другоме. По истом моделу време се не може вратити, нити учињено зло спречити, због чега ликови прихватају сам чин испаштања. Наратив о испаштању у роману *Востаније* има своју реификовану форму, те по њему јунаци могу да се крећу и да лутају све док коначно не

²⁰² У подељеном историјском искуству Каиновог ожиљка, Карађорђе одузима живот своме оцу, а Светлана Велмар-Јанковић одрицањем од оца Владимира у тренутку комунистичког притиска такође врши симболичко убиство родитеља. Кроз релације са овим огрешењем ауторка у целокупној својој београдској прози рекапитулира топос издаје, уз осврте на Каиново и Јудино присуство, детаљно профилишући ликове издајника у свим својим књигама. Владимир у *Лагуму* издаје породицу подредивши себе идеји, Петар у „Улици Змаја од Ноћаја” обманује пријатеља, а међу њима су и многе издаје српских устаничких вођа и војвода, брачне преваре, интерпретиране уз мотиве кукавичлука, страха, искушења и различитих људских слабости којима се чин издаје оправдава, умањује или преувеличава.

пронађу потребни спокој и не утону у „простор вантелесног трајања” (2004: 208). Код вожда Карађорђа, искуство траженог спокоја долази по повратку из изгнанства, са поновним ступањем на „своје” тј. на београдско тло. Присвојни, сроднички однос са (београдским) тлом прати и положај јунаковог тела: Карађорђе се, наиме, коленима ослања на београдску земљу која уједно има значење Вождовог духовног ослонаца, јер тек на „својој” земљи Карађорђе може да изговори и „своју” последњу молитву. Динамизација хронотопа је у наведеној сцени постигнута ситуацијом у којој описано повезивање са тлом јунака заправо не везује за конкретан Карађорђев останак у Београду (јер је Вожд убрзо у граду убијен), већ моменат жељеног спајања са земљом јунаку заправо омогућава плодотворно удаљавање од ње, означено као *осећање бестелесног лебдења* (2004: 199). Стечено стање спокоја произашло из узајамног прожимања са београдском земљом описано у овој сцени неће поништити долазећа издаја, а ни блиска Карађорђева смрт која је само поново „вратила Вожда Србији” (2004: 206).

Комбинујући конвенције усмене и библијске поетичке традиције, причу о путу Карађорђеове главе и опхођењу према њој у Београду, ауторка надомешта епилогом о наслеђеном греху оних који су учествовали у Вождовој издаји и убиству. Поновљеним имаголошким представама о негативној општој слици националног менталитета, наративу о српској неслози, издаји и осталим мрачним топосима националне историје опонирају међутим, сасвим друге, поетичке константе из светлосног домена прозе Светлане Велмар-Јанковић: непроменљиве београдске реке и чаробна расветљења над београдским Ушћем.

У групу београдских хронотопа изграђених кроз Карађорђеву везу са Београдом, спадају и они које летописац предочава дајући увиде у стање града у периодима Карађорђевог одсуства. По сличном принципу хронотоп града бива проширен сменом тренутних видика сени и знања о граду из доба историјског Карађорђа, онда када се допуњује перспективизацијом испражњених простора: „Карађорђева сен се загледа у широке, сивкасте воде Саве, у непознати град што је израстао преко пута Тврђаве, тамо, на сремској обали која је у памћењу сени остала као пуста, мочварна и туђа, аустријска.” (Велмар-Јанковић 2004: 24; подв. Ј. М.)

За ширење и сажимање београдског хронотопа, у роману су нарочито функционално употребљени афирмативни и негирајући искази. У једном од репрезентативних примера обликовања хронотопа Београда овим поступцима, летописац

најпре евоцира живости Мале пијаце, време када се Сава изливала из свог корита и када се Карађорђева улица звала Савском, чиме се афирмативним исказом упућује на оно чега нема. Исти учинак сажимања и ширења хронотопа ауторка постиже и у наредном примеру, сменом негација и афирмација, уз придодату форму каталога:

„Сава се одавно више не излива, после Другог светског рата обала уз Карађорђеву улицу је обезбеђена, подигнут је насип али више нема ни многих хотела, ни Царинарнице зване, по турски, Ђумуркана, а преко простора где је некад био Мали пијац, јединог проширеног простора у уској Карађорђевој улици, тутње трамваји и аутобуси, тешки камиони и цистерне, путнички аутомобили свих врста. Гле подрхтава под притиском...” (125: подв. Ј. М.)

За обликовање хронотопа Београда у роману *Востаније* од значаја је лоцирање сени тј. посмртног Карађорђевог постојања у њему, пре свега у Улици Карађорђевој која има функцију основне (летописчеве) просторне споне са Вождовим присуством у граду: „Сен се не враћа у Радовање, а не долази ни у Тополу. Понекад борави у Опленцу²⁰³, али, најчешће, промиче Карађорђевог улицом или ледби над Калемегданом.” (208) Један од разлога избора наведене руте представља могући сусрет са сенима Радича Петровића и Петра Молера на овим просторима, са којима Карађорђева сен дели искуство смрти. Споменик у данашњем Карађорђевог парку на Врачару, посвећен устаничким јунацима палим за ослобођење Београда 1806. године има функцију споне у дељењу тог искуства.

Још један важан аспект Карађорђевог лоцирања у хронотопу Београда односи се на чињеницу да његов онеобичен пандански лик (сен) *лебди уз Саву* или *промиче својом улицом* (Велмар-Јанковић 2004: 35) што се никако не поклапа са једном од најважнијих Вождових црта истакнутих и развијених у каснијим деловима романа: склоности ка пешачењу као *облику везаности за тло* и митолошке „сродности са земљом” (2004: 34). Неутемељено (не полетно) лебдење савременим београдским улицама, додатно је појачано увидима у некадашњи Карађорђевог однос са градском земљом: у евоцираној, иако (пре)далекој прошлости, јунак, наиме, често замишља да је постао млади храст који пушта корење дубоко у земљу и „усисава” њене животне сокове (2004: 11), док додирујући тло босом ногом Карађорђе попут Антеја и Ахилеја, постаје „пешак бржи од коња” (2004: 38).

²⁰³ Карађорђевог кости пренете су у Маузолеј породице Карађорђевић на Опленцу, 1930. године.

У једној „призваној” сцени Карађорђе чак изува обућу по највећој зими не би ли босим стопалом осетио „дамаре тла” и повратио животну снагу (2004: 30). Без обзира на бројне сличне евокације, лебдећа Карађорђева сен никако, међутим, не може да се присети откуда зна за своју сличност са јунацима античких древних митова, а Карађорђево несећање за летописца представља повод за критички осврт на изгубљену древну, пантеистичку везу интендираног колективног читаоца (савремених Београђана) са силама природе.

Паралелно са наративом посвећеним осмој тачки Букурешког споразума, односно са новим, деградирајућим положајем Србије и Београда, и Карађорђе долази у нови положај пред храстом, такав да се јунак више не ослања леђима на стабло дрвета, већ удара главом о њега. Сличне позиције одражавају и различита Вождова незадовољства исходима устаничких борби, која су пренета и на његова посмртна осећања простора, па Карађорђеву сен неретко „затичемо” како се депримирана неповољним устаничким исходима „готово припија уз зидове” (2004: 124) или како носи искуство бега – бреме Карађорђевог историјског и посмртног живота. Тиме се, на тематско-мотивском плану, за Београд у прози Светлане Велмар-Јанковић изнова везује тема бега²⁰⁴, заједно са хронотопом прибежишта. Једна од основних линија ове теме мотивисана је историјском причом „о Карађорђевој потуцању” током изгнаства. Она је у роману *Востаније* „обојена” јунаковим „црнилом” (тј. трагичном кривицом) и представља врхунац Карађорђевог пораза у коме се изгубљено београдско (и српско) тло аналошком везом поистовећује са буном („Постао је Црни Ђорђе, изгнаник из своје земље. Без тла. И без Буне.” (2004: 187; подв. Ј. М.). Са измештањем из родног тла за јунака поново постаје типично лебдеће стање, које се сада повезује са хронотопом сна, и то оном о повратку („лишен тла, лебдео је у свом сну о повратку” (191)). Са друге стране, лебдећи контакт са хронотопом Београда одређује такође и сасвим другачији Карађорђев положај након преласка на српску обалу Саве и Дунава, као и повратка у Београд, када се пешачењем поново успоставља раније изгубљена веза између тла и јунака, али она полетна, таква да „Вожд готово да и није дотицао земљу” при ходу (2004: 199).

²⁰⁴ Као и интервјуи Светлане Велмар-Јанковић: в. „Бежећи људи” (Velmar-Janković 1995: 48–50).

Бременом бега је мотивисана и фокусираност Карађорђевог сена на преображај Бумуркане у прибежиште избеглих Срба након хрватских војних операција из деведесетих година 20. века. У тренутку јунаковог сусрета са сликама избеглица, ситуација бега у поменутом одељку бива чак удвојена, па сен изнова, из овог хронотопа *непрекидним покретом* бира да оде у хук саобраћаја савременог Београда: „На помисао о војним операцијама, сен промакне кроз непрекидни покрет и хук саобраћаја, на расветљену обалу пристаништа.” (2004: 125) Београдски хронотоп савског пристаништа у наведеној сцени има, притом, функцију прибежишта. Исту функцију, међутим, у зависности од искустава и доживљаја јунака, могу да имају различити слојеви београдског хронотопа. У комбинацији са мотивом бега, смењивања хронотопа омогућавају посебну динамизацију простора и времена, доприносећи ефективном филмском кадрирању Београда. У основи овог ефекта јесте поступак посебне сценичне и хронотопске организације света приче (сен, наиме, „само замени исечак који посматра, она то може” (2004: 182)), њиховог кадровског смењивања и спајања, при чему више кадрова чини специфичну, трансвременску зону са заједничким, београдским хронотопом.

„Сен би да се одмакне од тих мучних prizora [...] па клизи дуж бучне Карађорђевог улице. Али чим се приближи аутобуској станици, не може да се супротстави тежњи за новим бекством које је увек шчепа на том месту [...] Зна да може да бира који год хоће исечак из свог трајања и да се у њему заустави, као посматрач. Пребира и тражи неки, колико-толико спокојнији тренутак и наилази на исечак...” (2004: 179)

Осим наведених, групи сцена мотивисаних темом бега припада још једна, такође филмског карактера. Слично претходним примерима, и у њој сен покушава да побегне из хронотопа сећања (на бол) па бира у ком ће се исечку свог трајања зауставити, премотавајући хронотоп напред – назад и заустављајући се на жељеној сцени (у Београд из 1904. године, када је град представљао раскрсницу железничких путева Истока и Запада, потом и у време урбанизације Карађорђевог улице, те доласка Луке Ђеловића у Београд). Сен, међутим, убрзо смењује и овај исечак стварности, прелазећи на наредну сцену: у двадесете године 20. века, са очуваним парком великог београдског добротвора, да би потом, истим поступком, дошла и до 2004. године у којој је парк запуштен и

заборављен, заједно са добротинствима Луке Ђеловића.²⁰⁵ Управо ова сцена чини мотивацију за летопишчево увођење *ламент*а који „сен шапуће над заборавом”, и над Београдом (2004: 184), а он је критички усмерен и ка спољашњим нартерима – савременим Београђанима, чије памћење не досеже до племенитих дела београдских градитеља.

Ако, према Лукачу, у процесу фикционалне реинтерпретације историје, писац има обавезу да преиспита мотиве који су чинили да личности *мисле, осећају и поступају* као у историјској стварности (в. Лукас 1983), Карађорђе Петровић у роману *Востаније* са имплицитним читаоцем дели оно „своје” најинтимније – унутрашњи живот који горди Вожд вероватно није могао, а ни смео да подели са савременицима или да о њему остави писани траг. Знаменити историјски пандански лик *Црног Ђорђа и преког Вожда*, завијен је овим романом Светлане Велмар-Јанковић у нове, сентименталне ноте, дат у испољеној самосвести и трагизму. Појачаној глорификованој перцепцији књижевног лика доприноси и то што је уместо као (према Лукачу) историјски завршен, и у процесу посредног испитивања, Карађорђе пажљиво развијен до трагичне неразрешивости, али завршености сопственог бића (отуда додатно искуство сени) и дат увек у процесу самопреиспитивања, по моделу Мишела де Монтења – „првим од [...] учитеља” Светлане Велмар-Јанковић, који запажа: „Кад би мој дух могао да стане на чврсто тле, ја себе не бих испитивао, ја бих себе решио; али он је увек у изграђивању и на испитивању” јер „сваки човек носи у себи потпуни облик човекове природе” (Монтењ према: Velmar-Janković 2015: 109). Мотив (трагичне) кривице у роману *Востаније* има исходиште у историјским Карађорђевим одлукама, медијацијама, а нарочито долази до изражаја у јунаковим наративним рефлексијама. Оне се односе на учињено и на неучињено, на остварене и могуће сценарије историјских догађаја. Отуда смо већ мотом овог поглавља, Карађорђа Петровића (односно његову сен) дефинисали као јунака чији трагизам произлази из бремена бесконачне контемплације, а не из тешких историјских „послова”.

Карактеризација Карађорђа Петровића у роману *Востаније* одговара интенцији стварања слојевитог профила књижевног лика и његових вишеструких удвајања. Поступком удвајања тематизована је и Карађорђева борба са Господаром у себи,

²⁰⁵ При увођењу имена ове историјске личности, ауторка не наводи додатак „Требињац” по којем је Лука Ђеловић иначе препознатљив у историографији и колективном памћењу.

сучељавање страшног осећања правде које се коси са његовом осетљивошћу за мајчин бол узрокован иницирањем очеве, затим и братовљеве смрти. На интенцију слојевите карактеризације лика упућује и цитирано документарно сведочанство војводе Младена Миловановића забележено у књизи *Историја Првог српског устанка* Лазара Арсенијевића-Баталаке: „Усне су му дрхтале и, испод обичног његовог црнила, већ је и помодрио био.” (2004: 163)

Да су обимни информативни одељци романа *Востаније* претежно обликовани према конвенцијама књижевних, а не историографских наратива, видљиво је најпре у коментарима (нарочито у оним са критичким и ироничним тоном), али и у нараторовој фокусираности на могуће токове предочених историјских догађаја (ослобађање Београда 1787. године више је, сходно томе, приказано као могуће, него као неостварено). Човекова склоност да буде опседнут или узнемирен могућностима а не самим догађајем, можда додатно може појаснити Рикерово (и ауторкино) схватање историјске перспективе према којем се сваки историчар, да би разумео шта је било у прошлости непрекидно пита шта је заправо *могло бити* у прошлој садашњости.²⁰⁶ Узнемирена могућим и оствареним исходима Буне, Карађорђева сен почиње да се пита „како је све то било могуће”, придајући тиме прошлим историјским збивањима „нестварне” размере чуда. Први Карађорђев дипломатски успех још је једном, на ранијем месту у роману, окарактерисан као „чудо од сагледавања непосредне будућности” (2004: 42), а фантастични аспект омогућава јунаку и моћ предвиђања тачног сата у ком треба подметнути пожар на Врачару да би се у правом тренутку створио повод за прекид неповољних преговора са Турцима. Као део мемоарског казивања, исти историјски догађај је у *Мемоарима* Проте Матеје Ненадовића такође онеобичен књижевним конвенцијама, с том разликом што је Ненадовић догађај обликовао као комичну ситуацију. Исти поступак Ненадовић често користи и у приказима устаничких борби, успеха и пораза српске војске. Необична Карађорђева сигурност у доношењу пресудних одлука током устаничких борби је у роману *Востаније* неретко мотивисана јунаковом посебном везом са тлом, способношћу предвиђања и моћи психолошког деловања на устанике. На такву, фантастичну карактеризацију Карађорђа Петровића ауторка, међутим, примењује поступак

²⁰⁶ Видети интервју са Светланом Велмар-Јанковић „Искуство сањаног и искушење замишљаног” (Велмар-Јанковић 1996: 12).

документарног поткрепљивања необичног, позивајући се на сведочанства Проте Матеје Ненадовића и не случајно, историјског сведока фантастичне стране Карађорђево личности: „Има у *Мемоарима* Проте Матеје Ненадовића одломак који сведочи о моћи психолошког деловања на његове устанике већ у првим месецима 1804. године.” (2004: 36)

Кроз везу са Карађорђем – „оцем” устаника (2004: 33), цитирани Вишњићеви стихови из песме *Почетак буне против дахија у Востанију* сликовито преносе персонификацију града као „мислеће главе”, колективног лика освешћене раје и утемељење њене снаге у сили земље: „Ал је раја градовима глава; / Уста раја ко из земље трава.” (2004: 33) Карађорђевим утицајем се у роману мотивише развој колективног лика раје, његов преображај од покорене, уплашене масе до устаничке војске која постаје метонимија борца за слободу. Градећи онеобичен лик Карађорђа Петровића, ауторка не занемарује ни његову стварносну карактерну позадину, што потврђује паралелно развијање наратива о Карађорђевом утицају на развијање војничких вештина код српске раје, које је Вожд стекао током ратовања са аустријском војском.

Збуњена невероватим колоплетом историјских дешавања и погубних одлука, Карађорђева сен никако не може да схвати како се десило да је он у прошлости, као велики заштитник српског народа, не само одлучио да остави „Београд без одбране а Србију без себе” (Велмар-Јанковић 2004: 178), већ тиме охрабрио и масовно пустошење небрањеног града. Оправдање својих нелогичних поступака Карађорђе проналази једино у магијском деловању подметнутих опојних трава, док за читав несрећан сплет околности око пропасти устанка који се везује за хронотоп Београда, Вожд процењује да се одиграо на *невероватан начин*. Са призваним прошлим стањем небрањеног града долази и слика пустог Београда („небрањени Београд” био је „потпуно пуст. Ни један српски житељ није сачекао турску војску, осим Лудог Насте, који је завијао, идући пустим сокацима, заједно са псима.” (2004: 179)).

Релације војда Карађорђа са ужим, националним простором у роману *Востаније* разоткривају бројна премишљања или вагања обавеза које јунак осећа према београдском тлу и српском народу, као у примерима токова свести: „зар да оставе Србију у невољи” (2004: 119), или: зар „народ лишити права и на радости [...] и на Београд. И на независност.” (2004: 153) и сл. Први Карађорђев покушај ослобађења поробљеног

Београда 1787. године, на дан Ваведења (празника са симболиком уласка, увођења у свети простор), у причи је евоциран са много детаља, уз развијену драму Карађорђевих унутрашњих сукоба изазваних губитком: Београда и сневаног сна о слободи. Истим метафоричким преношењем којим је Вождово ослобађење Вароши у ранијој сцени плача код куле Небојше било поистовећено са јунаковим ослобођењем, у овој епизоди се заточеништво Београда доживљава као лични пораз. У слику пораженог града и Карађорђа Петровића, летописац уклапа и описе реакција јунаковог тела суоченог са „изгубљеном победом” (2004: 14), које последично прати осећање горчине, бљубање жучи и једа. Отелотворењем онога чега *нема*, што је *изостало*, а чији се *утицај ипак осећа*²⁰⁷ (не говори се само о поразу, већ о „изгубљеној победи”, а она има „изједајућу” моћ), имплицитном читаоцу *невидљиво* бива предочено као присутно. Са интенцијом призивања невидљивог, *прошлог*, уведени су цитати, парафразе и алузије које обухватају велику причу о Боју на Косову, више устаничких скупштина одржаних у околини Орашца, клетву и заклетву Косовског боја, хронотопе Првог српског устанка и Првог светског рата. Ови нарativi доводе у аналошке односе гласове проте Атанасија Антонијевића и мајора Гавриловића, просторе Орашца и Београда, сличне догађаје из 1389., 1803. и 1914. године ратовања. Помињање Видовдана – празника српског националног идентитета посвећеног начелу слободе, отпору насиљу, витештву и херојству, са даном Светог Арханђела Михаила (представника небеске војске и силе на земљи), уз претходно наведене поступке, садржи вишеструке импликације за семантику хронотопа Београда. Њима се он вишеструко проширује, од Улице Карађорђе ка свим поменутиим хронотопима, али упоредно и сужава сугерисаном темом историјског рецидива, јер су сви догађаји и појаве у овим наративима предочени као репетитивни и упадљиво слични.

*

Из приложеног тумачења романа *Востаније* може се закључити да се хронотопом Београда у њему превасходно обликује аутентични фикционални лик Карађорђа Петровића, што потврђују и одабрани приповедни поступци – наратија наратора-

²⁰⁷ Према Д. Норису и М. Фишеру, овај аспект приповедене прозе представља, такође, један од основних чинилаца језовитог у књижевности.

летописца у првом лицу, чија перспектива најчешће превазилази објективну доступност информација и има обележја наратије свезнајућег приповедача, затим унутрашњи монолог Карађорђево сени у трећем лицу којим се, са временске дистанце преиспитују, изнова процењују или ревалоризују јунакови поступци из прошлости, њене консеквенце, историјски сплетови околности и потези њихових главних учесника. У том погледу се у роману прожимају (ауторске) интенције: документаристе, мемоаристе и књижевног ствараоца²⁰⁸ које утичу и на моделовање хронотопа Београда.

Када је реч о односу хронотопа Карађорђевог улице у Београду, летописца и Карађорђево сени, Улица Карађорђевог у роману *Востаније* садржи уписану комеморативну функцију која се односи на тенденцију одржавања успомене на устаничке борбе, ослобађање града и Карађорђа Петровића као кључне личности Првог српског устанка. Њоме је мотивисано и описано летопишчево „дошаптавање” са Вождовом сени у његовој улици. Фигура „летописца” у друштву Карађорђево сени корача кроз различите просторе и времена, остављајући писани траг о том значајном искуству, при чему преклопљена сећања летописаца махом ослања на хронологију историјских збивања у Устанку. Она у роману *Востаније* уједно представља и основну сижејну линију приче о Београду, са функционалним дигресијама у виду јунакових интроспекција и антиципација који су основни носиоци алтернативне историје Првог српског устанка и хронотопа Београда.

4. У *Бездну*, до бездна: хронотоп Србија – Београд са кнезом Михаилом, Анастасом Јовановићем и Јулијом Хуњади

Као и романом *Востаније*, *Бездном* (1995) Светлана Велмар-Јанковић наставља традицију оне линије српског историјског романа 19. и почетка 20. века посвећеној владарским династијама, у овом случају династичкој породици Обреновић²⁰⁹. У

²⁰⁸ Прожимања интенција документаристе, мемоаристе и романописца, уз поступке унутрашњег монолога и приповедања са одређене временске дистанце, Мирјана Бојанић Ћирковић наводи међу основним карактеристикама савремене поетике мемоара. (в. Бојанић Ћирковић 2022: 144)

²⁰⁹ Издвојићемо неколико аутора српских историјских романа о владарским династијама: Владан Ђорђевић *Голгота, или силазак с престола* (1909), *У фронт* (1913); Душан Баранин *Велики господар* –

ауторкином приповедачком опусу, три приче су у целини посвећене члановима династије Обреновић („Улица Господар Јевремова”, „Улица Господар Јованова” Јеврему и Јовану Обреновићу, и кнегињи Љубици „Улица Змај Јовина”), док су њени чланови присутни готово у свим приповеткама, па и романима као посредни или непосредни учесници у српској устаничкој историји 19. века. Историјско присуство Обреновића се у књижевном опусу Светлане Велмар-Јанковић често евоцира и поменутих повлашћеним београдским просторима ове династије: београдских улица, Кошутњака, Саборне цркве или Топчидера.

Новоисторијским приступом (псеудо)документарној грађи у роману *Бездно* Светлана Велмар-Јанковић изводи својеврсни „ретуш” историјске прошлости и њених протагониста. И док у приповедачком опусу писца Владана Ђорђевића „највише интересују Београд и Срби када се нађу у туђем свету” (Протић 1986: 207), што се, свакако, не занемарује ни у *Бездну*, у Ђорђевићевим историјским романима налазимо исту тематску нит о историјском рецидиву коју наставља и историјска проза Светлане Велмар-Јанковић, са интенцијом да се поетизацијом главног историјског лика (кнеза Михаила) оправдају његови владарски потези и демантују нехумани аспекти приписани Кнежевој личности. За разлику од В. Ђорђевића који је био савременик и близак познаник чланова породице Обреновић, због чега је његова проза израженије биографско-мемоарски обликована, причу о одабраним члановима династије Обреновић Светлана Велмар-Јанковић базира на обимној документарној грађи о приватном и јавном животу историјских ликова, док наратив о „трагичном српском кнезу” заснива на динамици произашлој из сучељавања фикционалног и документарног наратива.

Изражени релационизам између историјског, документарно предоченог искуства, и историјског искуства транспоновоаног у књижевноуметнички израз, упућује на етичку функцију књижевности Светлане Велмар-Јанковић. Она покреће многоструке дијалогске механизме, садржи поруке о значају преиспитивања, памћења, подједнаког подсећања на бројне грешке пронађене у наизгледно далекој историјској прошлости, али и на њене врлине. Како је већ више пута у критици запажано, у читав тај наративни колоплет умешани су феномени језика, приче и историје (в. Пантић 2015), па ће и ова анализа

Милош Обреновић (2010); Бранко Чанковић *Чувари тајне Обреновића* (2014); Анђелка Радовановић *Мали Париз* (2015); Влада Арсић *Ноћ архангела* (2016); Дејан Медаковић *Подвизи и страдања Грофа од Такова* (2018); Ненад Новак Стефановић *Апис и Александар* (2021) и др.

романа *Бездна* бити успешна уколико бар делимично одговори на два круцијална питања његове поетике – на питања историчности наратије и наративности историје.

Прво постављено, „питање историчности наратије” (Пантић 2015: 10–11) незаобилазно обухвата анализу постојеће везе између језика *Бездна* и његових хронотопа. Изванредно изведена спрега језика и хронотопа у роману, највише је заслужна што је у процесу рецепције садашњост сваког читаоца *Бездна* пуна у правом бахтиновском смислу *пуноће времена* (Bahtin 1989), захваљујући којој се савремена београдска стварност може изнова и потпуније перципирати, у својој веродостојној фикционалној језичкој и хронотопској преформулацији. Продуктивне аналошке везе романескне наратије и њеног хронотопа не исцрпљују се само једноставним повезивањима (читаоцеве) садашњости и (историјске) прошлости, већ такође упућују на још један сложенији временски систем у којем је прошлост увек нечија садашњост, а у коме су обе део неке (не)извесне будућности. У поређењу са осталим књижевним остварењима Светлане Велмар-Јанковић, посредством језика 19. века и коришћеним архаизмима имплицитни читалац *Бездна* много ефектније може да залази у имагинарне светове прошлости. По питању поетике времена, Светлана Велмар-Јанковић и овим романом наставља Андрићеву традицију у којој се подељени осећај за време (и шире, хронотопе) јавља као спојно искуство.²¹⁰ На могуће искуствене додире упућују синтагме „прозирност ствари” који је Набоковљев термин и „чудо подударности” инспирисано Јунговим концептом синхронизитета, а њих потврђује и могућност отварања света приче савременом читаоцу, упркос архаичном језику *Бездна*. Печат искуствених додира напослетку носи и сама фигура читаоца која у везу доводи архаичан исказ и језик који је, као и роман, увек у стваралачком процесу или, Бахтиновом терминологијом речено, форма „у настајању” (Bahtin 1989). Тиме већ и сама форма *Бездна* двоструко сведочи о истоветној актуелности и незавршености, језика и романа, упркос историчности којој оба облика, како језички, тако и романескни, подлежу.

Друго кључно питање – питање наративности историје у *Бездну*, захтева од нас да се упустимо у разматрање односа докумената и фикције, улоге њихових релација, али и да

²¹⁰ Подударности са Андрићевом поетиком има, такође, у карактерној и тематској релацији Анастаса Јовановића и Омер-паше Латаса, на које је у критичким текстовима већ упућивано (в. Пантић 2015: 11–12). Интертекстуална преплитања *Бездна* са Андрићевим романом очитују у истим темама односа власти, (не)моћи и индивидуалној психологији историјских јунака, питања уметничког стварања и уметникове сапетости историјом.

појаснимо да ли је у роман *Бездно*, поступком реинтерпретирања докумената уписана негација резултата историјске науке, њених истраживачких домета (што иначе неретко ради постмодернистичка литература) или се романескна поетика треба сагледати као апологија неких других (књижевноуметничких, митолошких или теолошких) наративно-интерпретативних модуса?

Како је у критичкој литератури вишеструко истицано, једна од новина којом се роман *Бездно* по објављивању издвојио и укључио у основне токове светске књижевне прозе, несумњиво јесте усвајање поетичких конвенција новоисторијског романа с краја 20. века. У *Бездну* ауторка, својствено постмодернистичкој поетици и начелима свог књижевноуметничког израза, свет фикционалне приче моделује у релацијама са емпиријском и архивском грађом, чланцима из новина, хроникама, записима и историографским документима. Хронотоп Београда је у *Бездну* добрим својим делом утемељен у (псеудо)документарној техници, мада је увелико условљен како незваничном, колективном, тако и индивидуалном (фикционалном) историјом романескних јунака.

Интерференцију књижевне и историјске реалности, ауторка постиже комбиновањем фактографске и псеудодокументарне грађе, фикционалних, имагинарних и конкретних, локалних београдских хронотопа. Међусобним уоквиравањем фикционалних и стварних хронотопа (већ на почетку приче истиче се да је рукопис Михаиловог *Дневника* пронађен код „старе београдске госпође”, са тачним временским и просторним координатама његовог преузимања од К. А. Јовановић, ћерке Анастаса Јовановића), постиже се ефектно документовање књижевног исказа, и обрнуто, фикционално документовање београдске стварности. Сам дискурс се притом базира на топосу постмодернистичке поетике, на начелној „саморефлективности” (у формулацији Линде Хачион). Таквој, амбивалентној представи света приче, доприноси његов хронотоп, обилат поновљеним, али модификованим жанровским конвенцијама и топосима, са просторима на међи (не)историјског и повременим интерпретацијама аисторијског, митолошког доживљаја егзистенције, који исприповеданој причи придају универзални статус.

Када је реч о афирмисању претходних жанровских конвенција, роман *Бездно* представља врсни пример обнове сентименталног и епистоларног романа (како је већ запазио Никша Стипчевић), причом о љубави кнегиње Јулије и кнеза Михаила у којој је

сентимент ликова испољен у сложеној историографској метафикцији. Гласовном и тематском вишегласју одговара, такође, жанровска хетерогеност романа у коме се ментална и емотивна историја јунака (не) прожимају са београдском и широм, (интер)националном. Осим што прати жанровску догађајност, са *сустизањем* епског, лирског и драмског слоја на нивоу једне приче, роман *Бездно* потврђује обухватност незавршеног романеског жанра као дијалогичне и вишегласне форме у настајању (Bahtin 1989), те његовог односа са историјом и културном егзистенцијом.

Упркос видљивом утицају новоисторијске поетичке оријентације, у књижевности Светлане Велмар-Јанковић теме „метаисторије” и „велике приче” имају првенствено трансцендентне, а не друштвено-културолошке конотације (јер су афирмација метафизичких становишта о постојању надљудских, *виших* сила), док је „мала прича”²¹¹ као опонентна „метанаративу”, са иманентном тенденцијом изражавања локалних специфичности, искоришћена за разнолико попуњавање пукотина уочених у историографском наративу и колективном памћењу. Само наизглед безначајно „мале”, а заправо изузетно важне приче *Бездна* (али и остале ауторкине историјске прозе), веродостојно показују колико је Светлана Велмар-Јанковић била преокупирана стварносним празнинама²¹², не да би радикално негирала званичну историјску истину, већ како би испољила једно сопствено уверење: непризнавање идеје о потпуном дисконтинуитету, било просторном или временском. Због тога су се прича (историјска или не) и дијалогичност као изузетно важни чиниоци те везе, нашле заједно у првом плану читаве ауторкине књижевне, али и некњижевне прозе. Дијалогичност и наративност присутне су као својства оних који причу чују, виде, осећају и оних који је преносе, оне су

²¹¹ Уведен у књизи *Постмодерно стање (La condition postmodern: rapport sur la savoir)* 1979. године, од стране француског филозофа Жан-Франсоа Лиотара, термин „метанаратив” (фр. *métarécit*), са својим варијантним појављивањима (метанарација, метадискурс, метаисторија), указује на модернистичку тенденцију ка изградњи свеобухватних наратива у различитим доменама људског живота (у области науке, религије, културе, уметности итд.). У поменутој књизи Лиотар даје увиде у бројне видове постмодернистичког скептицизма усмереног према модернистичкој концепцији метафизичких и универзалних истина, предлажући да се концепт „метанаратива” замени „малом причом” (*petits récits*) која би, фокусирана на специфичности и разноликости локалних контекста, приказала хетерогеност људског друштва.

²¹² Сопствено мучење са парцијалном стварношћу ауторка неретко придодаје и ликовима: „Мучи ме што фотографија је малени део стварног. Стварно изчупано из целости и у међе стављено. [...] А мами ме да што дубље у стварност уђем.” (Велмар-Јанковић 1998: 161)

одлика простора самог, али се ни у тој обухватној вези не деле целе приче, већ до њихових учесника стижу само њени *комади, исечци*. Ипак, и ти су исечци неке поруке „упућене незнаном, пипавом трагачу” (Велмар-Јанковић 1998: 220).

Тема људске потребе да прича живо тече најбоље је у опусу Светлане Велмар-Јанковић представљена композиционим решењем романа *Бездно*, чије сепаратне и жанровски разнолике целине допуњују једна другу, уклапајући се, све заједно, у једну кохерентну форму. На модел „ткања приче” упућује такође и секвенцијална усаглашеност докумената у роману, јер тамо где се нарација „Дневника” *прекине*, „Бележница” *наставља* претходну причу, коју допуњују Јулијина писма мајци, анонимно „преведена са мађарског језика” (Велмар-Јанковић 1998: 9).

Наративни ток романа *Бездно* сачињен је исповедним тоном трију гласова: кнеза Михаила Обреновића, кнегиње Јулије и Анастаса Јовановића, уз један додатни, екстрадијегетички, глас свезнајућег приповедача који је вишеструко функционалан: он, наиме, повремено „уоквирује” (Пантић 2015: 13) три основна наративна тока, пресеца их или додатно коментарише њихове исповедне садржаје. Три исповедна гласа су, међутим, уобличена у три различите жанровске форме: дневника, бележнице и писма, које уједно условљавају и три вида психолошких самоиспољавања ликова. Док форма дневника Михаилу омогућава најобимнији начин исповедања, Анастасова бележница је градијално жанровски предодређена за мање обухватне приказе свакодневнице јунака, док су по критеријуму унутрашње отворености ликова, Јулијина писма најзатворенијег типа (у њима, уосталом неисказана остаје наговештена сексуалност јунакиње-пандана Еми Бовари) на шта пресудно утиче фигура адресата или прецизније, не тако присан и неусаглашени Јулијин однос са мајком, којој су писма намењена. Три доминантна наративна тока романа се стилски, језички и садржајно разликују, па су исти догађаји приватне и јавне београдске историје у њима пренети са различитих становишта.

Анализа кључних аспеката *Бездно*, неизоставно подразумева увиде у поетски језик романа и његово сагледавање као изузетно важног елемента историјског наратива. Због саме природе његовог језика²¹³ роман *Бездно* представља врсни пример Бартовог

²¹³ Велики број студија о роману *Бездно* посвећен је његовом јединственом језику. За роман је чак начињен и један од пет фреквенцијских речника Смиљке Васић, реализованих у оквиру пројекта *Полазне основе новије српске прозе* (Књ. 3, 'Бездно' Светлане Велмар-Јанковић: *фреквенцијски речник*, Београд, Институт за педагошка истраживања, 2000).

„задовољства у тексту”. Особен језички исказ *Бездна* у процесу рецепције омогућава да поступак смењивања рукописа не буде доживљен сувопарно, као пука постмодернистичка игра документарном грађом, него као озвучавање карактера индивидуализованих и романтизованих пандана историјских личности. Индивидуализација јунака, међутим, никако није ослобођена везе са друштвеноисторијским и геополитичким положајем јер је она основни темељ романтично-патриотских заноса и непоколебљиве љубави према родној земљи, али такође и главни узрочник интимних патњи у карактеризацији ликова, те стога одличан тематски ослонац за развијање њихове трагичне, драмске димензије.

На тематском и филозофском плану, уметнички квалитети *Бездна* почивају на ауторској интенцији подједнако обухватне интерпретације историчног, али и аисторичног, исконског, архетипског искуства, перцептивног продора у највеће дубине људског друштвеног и личног живота, до испољеног и потиснутог несвесног, па и даље, до у сам *бездан*. Наведена замисао видљива је у успостављеном односу према коришћеним историјским документима, у чијим се прећутаним, виртуелним, али могућим садржајима увек назначавала неиспричана прича која, из ауторске перспективе, може бити управо она *суштинска*.

Динамизам спољашњег и унутрашњег као поетички топос књижевности Светлане Велмар-Јанковић, у *Бездну* је једнак тензији историје и психологије, на чијој се подлози одиграва драмски заплет приче. А драмском убрзању приче доприноси њена ритмизација језиком, који се мења заједно са преображајима и расположењима главних ликова. Зато се *Бездно*, осим што је „историјски и психолошки роман” (Pantić 2015: 11), тј. роман историјске, психолошке и емоционалне атмосфере, паралелно чита и као роман *језичке атмосфере* (Пантић 2017: 13).

Историја припада групи основних тема *Бездна*, и то она „концептуално интегрисана” у „бленду” (Dannenberg 2012) индивидуалног и колективног, представљена животом кнеза Михаила Обреновића, у његовој нераскидивој вези са породичном лозом и периодом формирања нове српске државе за време Кнежеве владавине.

Ликови *Бездна* нису, дакле, само важни чиниоци фикционалног света, већ протагонисти значајног историјског периода у коме су настајали српски Београд и (модерна) српска држава. Посебан „штимунг” причи о једној етапи српске националне историје придаје истакнути љубавни троугао, са увидима у неисторичну, интимну сферу

историјских јунака *Бездна*. Сачињен комбинацијом историјског и алтернативног наратива, трагични лик кнеза Михаила осмишљен је као носилац растрзаности између европског виђења српске државе и њене традиције, улоге државника, владара и љубавника, супруга. Расејаност лика Михаила Обреновића у *Бездну* (као и у националној историји) притом иде „у пакету” са разапетошћу града и српске државе. Два доминантна наративна приступа у карактеризацији ликова *Бездна* („субјективно” исповедни и „објективно” свезнајући), Светлана Велмар-Јанковић темељи на смењивању и мешању интерсубјективних и интрасубјективних хронотопа (у типологији Џ. Ладин), који додатно осветљавају сукобе унутрашњег и спољашњег простора/времена, историографског и мемоарског, индивидуалног и колективног (националног). Осим наведеног, из њих происходи и дијалектичка семантика хронотопа на релацији приватног – јавног, својег – туђег, затвореног – отвореног, мејнстрим – алтернативног, аутоматског и деаутоматизованог, које су важне како на идејном, тако и на конструктивном плану предоченог света приче.

Наводи важних догађаја, личности и активности В. Карацића, Ј. Шафарика, Ђ. Даничића, Ј. Панчића, оснивање значајних институција, музеја, Народне библиотеке, школа и читалишта, одржавање концерата, салона, балова, прослава и илуминација... – оформљују специфичан тип реалистичког амбијента *Бездна*. Он у читаоцу побуђује посебне утиске о друштвеном и културном животу „Кнежеве” Србије и намерама њеног управитеља да животне навике српског народа приближи „цивилизованом” европском свету који је сугерисан као засебан идејни (у многим својим „деоницама” виртуелни) тип хронотопа.

Време приче у *Бездну* обухвата седмогодишњи период интернационалне, европске историје, са евоцираним немирима, бунама, ратовима и дипломатским борбама представника српске државе, која је само привидно ослобођена и формално у стању мира, а заправо и даље стални топос себичних политичких пројеката већих сила. На ширем хронотопском плану, у романескној причи се дешавају: Светоандрејска скупштина (1858), рат у Италији, предочавају турски, аустроугарски и руски утицаји на Балкану, помињу босанско-херцеговачки и црногорски устанци, борба за аутономију „српске Војводине”, Преображенска скупштина (1861) и турско бомбардовање Београда 1862. године. Прича, међутим, бележи и *другу*, фантастичну страну историје, попут опомињућих гласова из Михаилових снова и сеновитог присуства Милоша Обреновића – у читавој Србији, Кнезу

и Београду, чак и када никоме од њих Милош није физички близу. По Београду се, такође, евидентирају тајновите смрти Милошевих противника и неистомишљеника, заоденуте формом градске гласине „по вароши бруј иде” (Велмар-Јанковић 1998: 106), као у причи о смрти Томе Вучића Перишића. Сходно основним ауторским поетичким начелима, и роман *Бездно* залази у зону фантастике, при чему су искази заступљени у дневнику, бележници и писмима приложени као документовани докази о фантастичном, док се језовито евидентира на колективном и на личном плану. Роман *Бездно* садржи и два видовњачка сновиђења Анастаса Јовановића²¹⁴: први чине призори будућих усташких покоља у Босни, Хрватској, и нацистичких погубљења у гасним коморама; у другом се јавља ваздушни напад на неименовани (Бео)град преведен на симболички језик: сликовиту представу циновског пса, птичурине и црних јаја која падају на град. Предсказања Анастаса Јовановића додатно добијају на језовитој невероватности јер историјски Анастасов пандан никако није могао да зна за авион.

Метафизичке језе узроковане комуникацијом живог и неживог, видљивог и невидљивог, такође су *Das Unheimliche* константа читаве романескне приче. На необичну блискост „између света мртвих и света живућих” на српском културном подручју указује и кнегиња Јулија која, као имаголошки глас, у преписци са мајком не крије да је престрављена сасвим *чудним одношајем* „Срба према мртвима” чије се оностране поруке слушају и прихватају као непобитне (Велмар-Јанковић 1995: 193). Појачан пример општења са светом мртвих у роману *Бездно* представља бесни „олуј” који се диже из нечисте савести кнеза Милоша и сваког Аранђеловдана, на славу Карађорђевића, тутњи читавом Србијом. Михаилов цилиндар, прстен уроборос, хтонски простори губилишта (Карабурма), подземних вода, страшног београдског Дунава („Грофица Хуњади од Дунава велики страх има. ’Непредвидив је као море’ каже.” (Велмар-Јанковић 1998: 221)), дубоко небо надвијено над Србијом, страшни *олуј* и „вијор” што се ковитла њоме (1998: 230), „необична известија” о моћи митолошког ораха у рубрици „Србских новина” да живе одводи у просторе смрти (1998: 240), помрачење Сунца, вампирски коњи из приче о Тодоровој суботи, на дан рођења кнеза злоносног погледа (Милоша Обреновића) и језовитост наслеђеног греха, такође припадају семантичком регистру *бездна*, са очигледним коренима из архетипске митопоетике.

²¹⁴ На њих се у критичкој литератури први пут детаљније осврће Д. Норис. (в. Noris 2018)

Осећање безданих простора везује се, међутим, и за лепа искуства, какве су пријатне језе и препознатљива стања лебдења: Михаилова екстатична ишчезавања током светосавске литургије; док јаше у свитање, слуша звуке првог концерта Корнелија Станковића у Београду или посматра илуминације београдског неба:

„Блажена нека празнота свег ме је прожимала и лебдио сам, узнесен, и варнице светлосне биле су ту, трептаве. Постајао сам светлост празности, простирао сам се у њој и она у мени, и међа никаквих нигди било није. Празнота, светлина и узнесеност.” (Велмар-Јанковић 1998: 268)

Прича о личној судбини кнеза Михаила је прецизно датирана, хронолошки организована и хронолошки уоквирена контекстом националне прошлости који се у историографској науци прихваћено назива периодом „друге владе” кнеза Михаила. Уз главног јунака, у *Бездну* се такође развија, појављује или помиње велики број аутентично окарактерисаних историјских личности, међу којима преовлађују: „неодгонетнута Јулија његова мора”, затим „двороуправитељ Анастас Јовановић „Молерчић” „Михаилово свевидеће око, његова неуспавана савест”, Карло Пацек, „човек поверљивих мисија, чији дневник крије још многе повесне тајне” и увек присутна, мрачна сен кнеза Милоша (Милићевић 1896: 69–70).

Веза која се успоставља између индивидуалних животних прича ликова и ширег историјског процеса мотивисана је, колико историјском улогом самих јунака, толико и специфичностима њихових карактера које су омогућиле представљање трагичних одраза: јавног интереса на приватну сферу ликова, и обрнуто, утицај приватности јунака на јавну сферу њиховог деловања. У складу са тим, владалачки и љубавни живот главног јунака „доживљава” своју еволуцију и деградацију зависно од емотивног стања, па са емоционалним падом заљубљеног Кнеза долази и Михаилово пропадање као владоца.

Како истиче Душан Достанић, ако се свуда *тражи и налази необично*, тајанствено, недоречено, *свему се придаје виши смисао*, онда су свет и живот примљени као *романтизовани*, а не стриктно рационализовани. (Достанић 2017: 111) На истом трагу је било Шлегелово проницљиво запажање да романтично може бити све „оно што нам сентиментални материјал представља у фантастичном облику” (Шлегел према Достанић 2017: 111). Романтичан је свет који се показује у екстатичним, (нат)чулним и ирационалним сферама, у епифанији метафизичког порекла или у органском јединству са

природом. Романтично је, онда, и трагање за вишим смислом, или симболика пронађена у београдским пејзажима. Романсирани и „романтизовани”²¹⁵ портрет владара у роману *Бездно* развјава предрасуде о званичном историјском памћењу његове личности, од периода Михаиловог доласка у Београд до 1865. године. Завршни, меланхолично-романтични печат приче, Кнежеву романескнуд судбину не окончава његовим усмрћењем²¹⁶ (иако се повлачи у Аранђеловац, јунак наике остаје жив), већ смештањем у просторе бездна, симболичке смрти. Романтично-трагична књижевна судбина Михаила Обреновића на самом крају приче бива реалистички и документарно поентирана неуспелом фотографијом Анастаса Јовановића, која баца црно-беле тонове на Кнежеву фигуру замраченог лица (в. Прилог бр. 13, *Кнез Михаило*, око 1847. године). Тиме нас ова књижевноуметничка прича, као и свака друга, враћа у бездане просторе симболичког кружења од почетка до краја – у *circulus vitiosus* у роману истакнутог *уробороса* – симбола првобитне човекове ситуације *не(до)стизања* и репетитивног луталаштва (в. Gerbran i Ševalije 2013). Зато чак и на самом крају приче, аутор, читалац, па и онај „свезанајући” приповедач *Бездна*, остају без одговора на почетно питање: „Ко је уистину био Кнез?” Правог одговора уосталом и нема, ни „у прошлим, ни у садашњем времену” (Велмар-Јанковић 1998: 11).

Трансгресивна тенденција чита је у „окушавању” Кнежевог лика у различитим жанровима на иманентно-поетичком плану, који сачињавају његов трансфикционални идентитет. Наике, у жанровски разноврсном опусу Светлане Велмар-Јанковић кнез Михаило се појављује као трагични јунак ауторкине истоимене драме, један од ликова дечје прозе *Очаране наочаре*, кнез Михаило је, такође, незаобилазно име у ауторкиној

²¹⁵ У *Фрагментима о естетици* Новалис на следећи начин сагледава однос романтизовања и естетизације: „Свет мора бити романтизован. Тако ће се опет пронаћи првобитан смисао. Романтизовање није ништа друго него квалитативно наглашавање. У тој операцији се лошије Ја идентификује са бољим Ја. Као што смо и ми сами такав квалитативан низ потенцијала. Овај чин је још сасвим непознат. На тај начин што простоме придајем узвишени смисао, обичноме тајанствен изглед, познатоме достојанство непознатого, коначноме бесконачан привид, ја га романтизујем. – Обрнут је овај чин у односу на оно што је узвишено, непознато, мистично, бесконачно – то се оваквим повезивањем логаритмише, добија познат израз. Романтична филозофија. *Lingua romana*. Наизменично уздизање и унижавање.” (Novalis 1907: 45–46)

²¹⁶ За тумаче трансфикционалног идентитета кнеза Михаила Обреновића инспиративно би могло бити његово првобитно појављивање у драми *Кнез Михаило* Светлане Велмар-Јанковић, објављеној 1994. године (дакле пре романа *Бездно*), којим се овај лик, у контексту хронологије ауторкиног стваралачког опуса, ретроактивно усмрћује (најпре објављена драма, наике, описује последње дане Михаиловог живота и његово убиство).

књижевној топографији Београда (истоимене улице, споменика, Кошутњака, Саборне цркве), јунак приповедака „Улица Господар Јованова”, „Улица Узун Миркова”, „Улица Змај Јовина”, „Улица Коларчева” и лик историјске монографије *Капија Балкана*. Кнежев трансфикционални идентитет развијен унутар ауторске поетике своју вишезначност, међутим, црпи и из везе са ванкњижевним, документарним варијантама историјског лика Михаила Обреновића. Ауторкин новоисторијски приступ документарној грађи Кнежев књижевни лик суочава са (псеудо)подацима о преплитањима његовог приватног живота и јавних, колективних интереса српске државе. Уз то је, сагласно алтернативно-историјској представи, кроз књижевноуметнички дискурс *Бездна* ненаметљиво провучена претензија корекције неправде колективног памћења на лик кнеза Михаила, са циљем да осветли Кнежево племенито, и замагли његово „слабићко” историјско наличје.

Једна тематска линија романа *Бездно* упућује на различите моделе концептуализовања присуства кнеза Михаила Обреновића у Београду (и Србији), као и на судбину простора који треба да симболизују његово присуство у (политичкој, културној) историји града и државе. Уз Кнез Михаилову улицу, споменик Кнеза Михаила представља један од заступљенијих топоса у књижевности Светлане Велмар-Јанковић којим се интерпретира комеморативна функција београдских простора посвећених лику Михаила Обреновића. Уз два наведена повлашћена простора, кроз везу са Кнезом заступљени су Кошутњак и Саборна црква, а посебној комплексности Михаиловог лика доприноси што су у ауторкином опусу сва ова просторна и материјална комеморативна обележја, уведена као чиниоци његовог трансфикционалног²¹⁷ идентитета.

Упоређујући доминантне типове историјске свести деветнаестог века од којих свака почива на сопственој теорији истине и на другачијем модусу тумачења, Хејден Вајт/*Hayden V. White* наводи примере историографских неслагања, не само око низа догађаја

²¹⁷ Историографија, међутим, показује да је иста (транс)фикционалност обележила и наизглед компактно, историјску верзију лика Михаила Обреновића, чија је симптоматична потврда судбина Кнежевог споменика: „Историја његовог подизања представља, у ствари, сложени процес хероизације лика кнеза Михаила, постепени прелаз од историјског ка митском. Кошутњак, место Михаилове погибије, као и београдска Саборна црква у којој је сахрањен, повлаче се у други план. Тиме се мученичка димензија мита потискује у име идеје о Кнезу победнику, зачетнику националне ослободилачке идеје обнове златног доба.” (Тимотијевић 2002: 68). Колективна представа о владару (додуше слабом, према процени историографског памћења) опстала је (споменик је подигнут), док се наратив о Кнезу духовнику и песнику није задржао (јер меморијална капела на месту Кнежеве погибије није подигнута тј. остаје историјски неизведена, као и духовна димензија у колективном сећању на његов лик).

или тумачења ликова, него и око питања њиховог формалног уобличавања (в. Vajt 2011). У том погледу, лик кнеза Михаила почива на два доминантна митолошка представљања утемељеним још у усменој епској традицији: реч је о *типу хероја победника* и *типу хероја мученика*. (Тимотијевић 2002) Други међу њима, тип хероја мученика, у роману *Бездно* употпуњује романтизовану Кнежеву (псеудо)биографију, а обе типолошке представе у романескној причи творе јединствену алтернативну личност Михаила Обреновића, представљајући важне чиниоце његовог трансфикционалног идентитета.

Према запажањима Мирослава Тимотијевића, *митолошка представа са типом хероја победника* се поклапа са тенденцијом *митологизације историјских ликова* у 19. веку, када су и меморијална градска обележја обликована као материјализације митова. (Тимотијевић 2002: 45) У раду је више пута показано да комеморативна обележја (у овом случају споменик) у урбаном пејзажу могу указивати на потребу за самопотврђивањем националног идентитета, на савесну бригу живих према жртви преминулог, или, што је најчешће, да могу бити у функцији реторичког средства (убеђивања у ново идејно становиште или идеју која је свој живот наставила и након смрти њеног носиоца). Историјски процес митолошке хероизације Михаила Обреновића уобличаван у три етапе (призивање спаситеља, доба његове моћи²¹⁸, трећа је његово мучеништво: в. Тимотијевић 2002) и уопште, митолошка Кнежева димензија у савременом градском контексту није само изгубила на значају или нестала из колективне свести, већ је и трагикомично преформулисана (у истом контексту ауторка у причи „Васина улица” помиње посластичарницу која се „званично и немаштовито зове Код споменика а незванично и немаштовито код Коња” (Velmar-Janković 2014: 67)). Тиме смо добили специфичну ефемерну ситуацију са дуготрајним меморијалним Кнежевим спомеником, али и са његовим историјским ликом:

„Споменик на позоришном тргу, потом Тргу републике, остао је најпопуларнији београдски јавни споменик, али је његово значење и место у старој симболичкој топографији града заборављено. У београдском жаргону београдски споменик се назива

²¹⁸ О реторичким аспектима уписаним у монументалну споменичку представу кнеза Михаила сведоче, наиме, гестови руку и положај Кнежевог тела: они, наиме, евоцирају Михаилов (српски) тријумфални улазак у Београд на коњу и турску предају кључева града 1867. године, идентификујући личност кнеза Михаила кроз везу са државом и градом. (в. Тимотијевић 2002)

’Код коња‘... Тако је кроз споменик иронијом судбине, у колективну свест трајно меморисан коњ, уместо некадашњег митског националног хероја спаситеља, кнеза Михаила М. Обреновића III.’ (Тимотијевић 2002: 68)

Поступак идентификације Кнеза кроз везу са градом и српском државом у роману отвара информативни наратив, реторички усмерен ка осветљавању јунакове просветитељске улоге и национално-културној мисији у којој се Михаило јавља као настављач делатности Светог Саве и Доситеја Обрадовића (такође ликов уметничке прозе Светлане Велмар-Јанковић). Из транссветовних и интерперсоналних умрежавања Михаилове, Савине и Доситејеве личности, проистиче тополошка фигура српског просветитеља, а она са собом носи утопијске представе идеалног, просвећеног града. Осим што је примарно, својом природом (карактером) и Божјом промишљу предодређен да буде национални просветитељ, Михаилов лик је у *Бездну* оплемењен демократским и космополитским идејама, које додатно појачавају његову утопијску димензију.

Другу типолошку представу кнеза Михаила као „хероја мученика” (Тимотијевић 2002) умногоме одређује Кнежев „спојни” положај између Истока и Запада, традиције и модерности. У овим оквирима ауторка приказује политичку филозофију Михаила Обреновића и његов нов друштвени културни програм, чинећи, притом, да се кроз представљену трагичну Кнежеву судбину разазнају све трансформације српског менталитета из друге половине 20. века. Мученичка страна Михаилове личности обухвата тему узалудне потраге за модернијим ликом српског народа и улогу пожртвованог борца за прикључивање Србије процесима модернизације. Осим споне са имаголошким наративом усмереним ка колективном, националном идентитету, она не мимоилази ни јунакову унутрашњу спутаност породичним пореклом тј. најближим сродством са Милошем Обреновићем. Уз љубавне и националне, крвна веза са оцем Милошем као виновником читавог династијског проклетства²¹⁹, Михаила нагони у ситуацију бега, најпре од опседајуће очеве сенке, затим од његовог диктаторског модела владавине и апсолутистичких порива. Приказујући Србију, Београд и њиховог Кнеза у заједничкој борби и узмицању од заосталости, свим наведеним тематским линијама Светлана Велмар-Јанковић превалоризује основне колективне замерке упућене личности Михаила

²¹⁹ Тема династијског проклетства породице Обреновић развијена је и у роману *Востаније*, посвећеном личности Карађорђа Петровића.

Обреновића – владару „слабе воље” који је у пресудном тренутку рађања српске државе на штету народне традиције пренаглашено фаворизовао европски животни модел. Ипак, мученички лик српског владарца трагичним најупечатљивије чини профил романтичарско-меланхоличног Кнеза чији је живот одређен љубавном драмом – несрећним браком са Јулијом Хуњади. Премда уско скопчани заједно у једном лику, сви слојеви Михаиловог трагичног идентитета ометају потребу његовог бића за целовитошћу, али и његову целовиту представу у колективном памћењу.

Роман *Бездно* је, у једној од бројних својих димензија, фикционално сведочанство о српском националном менталитету и уверљив имаголошки поглед на Србију и Београд из друге половине 19. века. Слика дворског живота кнеза Михаила у Београду читаоцу обзнањује јунакову борбу на више бојишта: у љубавној драми са женом Јулијом, у окружењу страних утицаја, лицемерја и опасности које долазе из најближе околине, или у Кнежевој дипломатској „бици” за српске градове и ослобађање српског народа. Међу њима је и неизоставни покушај продора градског света у интимне Михаилове и Јулијине просторе: градски „свет” у *Бездну*, наиме, без прекида „наоколо врије” (Велмар-Јанковић 1998: 433), као и у Матавуљевој београдској прози.

Са доласком кнегиње Јулије београдска резиденција Обреновића (некадашњи конак Стојана Симића) постаје репрезентативно место модерних навика у Београду, а таквој типизацији микрохронотопа двора умногоме доприноси и нова мода балова²²⁰ по угледу на краљевске палате европских престоница²²¹. Обимне дескрипције двора заправо су и уведене једино када се описује његово украшавање по Јулијином укусу, или кроз наменска уређења двора за Јулијине манифестације или прославе, салоне и балове.

Друштвено-културна појава тзв. „београдског салонства” је у роману вишеструко функционално уклопљена у тематизацију односа домаћег и страног, приватног и јавног. Својеврсни излаз из оквира љубавних проблема Јулија и Михаило налазе у заједничком послу организовања салонских окупљања и балова, док кнез Михаило имплицитно у њих транспонује своју љубав према Београду, Србији и Јулији, али и разочарења њима. Развијени хронотопи салона и балова, јунацима (пре свега кнезу Михаилу Обреновићу и

²²⁰ Осим мањих салонских окупљања у двору, велики балови за време кнеза Михаила одржавани су у сали хотела „Српска круна”.

²²¹ Таква слика двора заступљена је и у историографским изворима које наводи и ауторка (в. Јовановић 1923: 146).

Јулији Хуњади), Београду и српској држави, местимично додају црте прижељкиване европске животне културе, док Јулији омогућавају функционално присуство у београдском и српском животу кнеза Михаила. Зато је појава „салонства” кроз релације са главним романескним ликовима *Бездна*, подједнако приказана као симптом нереалних жеља (сањарења), реалног неспокојства, непрекидне стрепње и меланхолије.²²²

Добро искоришћена функција двора, његовог резиденцијалног, јавног и колективног статуса, потврђује почетну тезу овог рада према коме успелост проницљивог уметничког моделовања хронотопа зависи од „учешћа” времена-простора у семантичкој динамици, радњи и карактеризацији ликова приче. Светлани Велмар-Јанковић није промакла чињеница да је лиминалан хронотоп двора био изузетно погодан за приказивање продора колективног у интимни животни простор јунака (добар део политичког живота Београда и Србије одиграва се у двору, што је сугерисано помињањем Михаилових бројних пословних сусрета у њему). Наведене просторне трансгресије дориносе уверљивом представљању утицаја националних околности на Кнежев љубавни и породични живот у Београду, и обрнуто, осветљавају уплив личног и индивидуалног у јавно и колективно: Михаилова унутрашња растрзаност се, наиме, неретко очитује у његовом расположењу, бацајући у споредни план фигуру владара и политички живот Србије.

Након епизоде турског бомбардовања Београда, Јулија у европским аристократским круговима²²³ (и заплетним круговима приче) постаје важна фигура спољне политике Београда и Србије. Позната теза о Јулијином дипломатском утицају на енглеске представнике у османском предавању Београда Србима, у *Бездну* се, међутим, само укратко помиње (у Анастасовим оскудним извештајима)¹ јер је нарација овог сегмента романескне приче фокусирана на љубавни троугао Михаило – Јулија – гроф, а не на политички трио Оријент – Србија (Београд) – Европа. Након Јулијиног повратка у Београд новембра 1864., након две године, град поново постаје поприште Кнежеве личне борбе и љубавне драме која повлачи сенку на његову владалачку фигуру. Део те драме је и београдски свет који нипошто не престаје да „врије” (Велмар-Јанковић 1998: 433).

²²² Више о томе видети у: Јовановић 1923: 245.

²²³ Видети М. Ф. Христић, *Србија и Енглеска пре пола века, мисија Филипа Христића у Лондону 1863. године, по белешкама из његових успомена*, Београд 1910, стр. 3.

Кнежево осећање Београда у *Бездну* у највећој мери одређује искуство странствовања. Мултиплицирана фигура Кнеза странца појављује се у очима београдског и српског народа (Михаило је, наиме, заговорник политике Запада²²⁴), Кнез је, такође, повратник странац који на оријентални град и државу након странствовања у европским градовима гледа другачијим, модерним очима, затим изгнаник који враћен у родну земљу, Србију и њен Београд гледа жељним, унутрашњим очима.

У приказу прекоречног повратка кнеза Михаила у Србију, његове пловидбе Савом, пристајања код ушћа Топчидерске реке у Саву, наративни фокус остаје на моменту Кнежевог уласка у град и једном посебном догађају: на одласку у Саборну цркву (Велмар-Јанковић 1998: 58), све у сврху семантичког усаглашавања дословног, емоционалног и духовног Михаиловог сусрета са Београдом. Свечано осветљење вароши у знак дочека Кнез тумачи имаголошки, као одраз љубави и поштовања српског народа према светлости, чија га „лепота и тајновитост” Београду и Србији „приближују” (1998: 60), толико снажно да стихове Бранка Радичевића, како запажа јунак, „као да овди, у Београду, дубље поимам” (1998: 61). У тренутку доласка на српско тле, у Михаиловим очима цела варош заблиста у невероватној светлости, што је, закључује Кнез, и сав народ примио као светлосни Господњи благословени знак (1998: 112). А сву пренаглашену опчињеност Београдом мотивише јунакова дуготрајна носталгија за сусретом са уистину сопственом земљом (јер њој напослетку и смрћу припада).

Сцена првог Кнежевог очаравајућег сусрета са зимским пејзажом града по повратку у Београд, издваја се као једна од најпроницљивијих његових фасцинанција градским пејзажом имаголошког типа:

„Такове велике радости којом овди деца снег дочекују нигди у великим градовима јевропским [...] приметно нисам. Овди су и деца и људи јоште близо природи и законима њеном остали, силније их чувствују и то је добро. Та за природу везаност о здрављу и снази овог народа јемчи.” (Велмар-Јанковић 1998: 62–63)

У претходно цитираним одломцима романа *Бездно* Београд је изразито метафизички, лиминалан простор, чије су две реке уједно и два супротна принципа (Сава

²²⁴ У историографској литератури 19. век почиње да се повезује са превлашћу Европе над осталим светом (в. Benevolo 2004: 241).

је тама, а Дунав светлост), са Ушћем које указује на могућност њиховог спајања: на београдској земљи, у њеном човеку или тек посматрачу, па Михаило своје слободно време најчешће проводи загладан у чамце док пролазе великим речним надошлим водама. Јунаковом исконском везом са београдским водама мотивисана је и епизода службе у Саборној цркви, у чијем је средишту догађај симболичког спуштања освешћеног крста у воде Ушћа, на место укрштања двеју река, јер

„Овди код Београда, гди се Сава у њега улива, Дунав је тајновитија, моћнија и опаснија река него ли код Беча, Будима или било гди на северу царевине. Ту, код Београда, Саву у себе примајући, Дунав у други свет улази и делом његовим постаје; друкче силе, оне што из регије тмина примичу се, овуда владају. Од како сам дошао, све јасније то осећујем.” (Велмар-Јанковић 1998: 63)

„Таковога чудеснога [...] неба, нигди видио нисам, какво је ово што се у јунијско свитање над Београдом разастире. Кад тако, сав јутарњом свежином очишћен, на неком од брежуљака изгревање сунце сачекам, и док силна пространства и дунавска, и банатска, и небеска у маглинама даљним спајају се...” (1998: 97)

У имаголошким представама и умрежавањима Београда са другим полисима, слика града произлази из експлицираних или имплицираних односа са *поменутиим просторима*, у које јунаци одлазе и из којих долазе. Главни носилац спољашње, небоградске и неспрске перспективизације Београда у *Бездну* је свакако лик кнегиње Јулије Хуњади.

Као наглашено емоционални простор јунакове спокојне прошлости, у чијим се посетама евоцирају Кнежеве успомене на безбрижно детињство, Конак кнегиње Љубице представља један од Михаилових повлашћенијих београдских простора. Кошутњак и Ушће Саве у Дунав, са друге стране, афективно привлаче Кнеза којег често налазимо на Ушћу или калемегданској падини како посматра расипање небеске светлости по београдским рекама. Топчидер је, са друге стране, хронотоп чврсто везан за историјску личност Милоша Обреновића (као и у роману *Нигдина*), у толикој мери да се чак и након Милошеве смрти у атмосфери може осетити како „дух Бабин ту долази и ту обитава” (Велмар-Јанковић 1998: 275).

Музички, балски, салонски и љубавно уобличен Београд кнеза Михаила, произашао из јединственог, мелодијски ритмизованог исказа, у процесу рецепције утиче на квалитет

усвојених информативних наратива који се у роману *Бездно* односе на модернизацију града, формирање српске националне и модерне државе. Својеврсно „утапање” Кнежеве личности у београдску средину је на формалном плану представљено и самим дискурсом приче: са доласком у Београд и Србију Михаилов говор се, наиме, постепено адаптира сходно говору средине, док се акцелерација наратије прилагођава ритму унутрашњих Кнежевих немира са којом се мења, шири и сужава слика града.

Снажно осећање љубавне среће због близине вољене жене Михаило неретко преноси на перцепцију града (Београд је, како запажа Кнез, већ издалека наслутио Јулијино спајање са српском земљом), приписујући га и народу који је у Београду дочекивао кнегињу. Јулијин долазак у град се иницијално одвија као и Михаилов, упловљавањем у град Дунавом до хтонског Ушћа – места сусретања моћних вода. Београд и његово пристаниште у *Бездну* су иначе редовни топоси чекања и дочекивања, место где народ очекује своје владаре, Јулија Кнеза посвећеног само љубави према жени, Михаило ишчекује Јулију, и тако у недоглед... Описима сцена београдских (д)очекивања се у *Бездну* посвећује чак и по неколико страница, а дочекано, притом, по правилу није оно што је било очекивано. Јулијин и Михаилов излазак под звезде уочи Богојављења и велико ишчекивање Божјег знака у причи бива окончано лошим предсказањем у коме жељени долазак, нажалост, такође остаје неостварен. Чекање се, као теолошка и егзистенцијална тема, преноси на судбинску слику Београда који постаје и остаје синоним за трагедију ишчекивања, град-метонимија, синегдоха државе заражене узалудним чекањима. Схема недочеканог а траженог излаза, у *Бездну* потврђује лавиринтску фигурацију града, уклапа се у његову дошљачку/избегличку тематску линију и у идеју о истом таквом човековом егзистенцијалном стању. Бег је толико дубоко „уписан” у стање ликова и града, да се бежи и од саме речи која на бег указује („Јест утекао: пред том речи богати више не смем.” (Велмар-Јанковић 1998: 177), каже кнез Михаило).

Када је реч о релацији Београд (Србија) – Европа, главни ликови романа *Бездно*, кнегиња Јулија и кнез Михаило, подједанко могу доћи у међупозицију. Михаилов боравак у Београду, са те тачке гледишта, значи удаљавање од *кнегиње српске*, за коју дворски и дипломатски послови или чести одласци у Европу симболизују бег из непријатне београдске стварности. У контексту ове релације, приметно је да се Михаилове и Јулијине заједничке дипломатске мисије за Београд (и Србију), заправо разрешавају далеко од

града, а све судбинско везано за Кнежев (и београдски) лик (одлуке и велика Михаилова љубав) остаје изван домета српске земље.

На романескни ритам града утичу промене у расположењима јунака и динамика друштвено-историјских збивања, смене периода дугих ратовања и сувише кратких примирја, Јулијиних одлазака и враћања у Београд. Тип лиризованог Београда је најчешће моделован у Михаиловим доживљајима сачуване природе: „Дрвеће олистало, воћке у цвату, тама мирисна. Природа од стега зимских ослободила се, циклус обнове своје одпочела. А човек не уме тако обнављати се.” (1998: 191) Сасвим супротно наведеним идиличним моментима, након читања Јулијиног писма светло лице града смењује, међутим, тамна представа о њему, боја и тонова унутрашњег Кнежевог бића, која уједно описује и стање напетости међу Србима, Турцима и српским војводама у граду. Да се Београд очигледно преображава заједно са својим владарем, сведочи и Анастасова „Бележница” када се у њој на извештај о кнегињином повратку, надовезују запажања о одобровољењу Михаиловом. Све се то преноси кроз везу оба јунака са градом: „Напетост се стишала. Београд смирио” (Велмар-Јанковић 1998: 364).

Најобимније Јулијино „Писмо мајци” описује трагичан догађај код Чукур-чесме који је кнегиња посматрала са балкона, из панорамске и имаголошке перцепције странца. Мада је догађај на Чукур-чесми већ био тема приповетке „Симина улица”, у *Бездну* је пренет „европским” искуством кнегиње Јулије. У њему је Дорћол „живописан и прљав”, тајанствен и привлачан (1998: 371), а Србија „још увек Оријент, иако Михаил то не да рећи” (1998: 372). Са истог балкона, Јулија панорамски посматра и преноси бомбардовање Београда, који је виђен као некрополис: „смрт је, у облику црних кугли, полетала са Града слетала у варош, међу људе, и узимала кога стигне” (1998: 380). Са истим (не)разумевањем Јулија, у „типично” женском патничком наступу, остаје запитана пред Михаиловом упорном борбом за народно ослобођење, неуморним, узалудним преговорима са Турцима након бомбардовања града, родољубивој посвећености Београду и Србији која, у кнегињином виђењу, себично одузима најлепше моменте његовој љубави према жени.

Слика Београда у „Бележници” Анастаса Јовановића представља драгоцену сведочанство о смислу за хумор који Светлана Велмар-Јанковић иначе није показивала нити развијала у свом књижевном изразу, иако се у ставовима заступљеним у ауторкиним

есејима може запазити да је веома уживала у присуству духовитих људи. Кратки извештаји Анастаса Јовановића причу о Београду преносе сасвим другачијим, народним говором, испуњеним хумористичким анегдотама из свакодневног градског живота и сведеним казивањем о његовом културном и политичком стању. Јовановићев тон је смехотворан када описује умор изазван кнегињиним превеликим захтевима, комично је јунаково „кукање” на непросвећеност Београђана или када извештава о позоришној представи одржаној у пивари: „Куку. Пивница препуна. Џумбус представленија велики. Глумци вичу, скачу, сабље сучу, мртви падају. Публика ужива. На друго дејствије смо дошли. После четвртог отишли. Више се издржати није могло.” (Велмар-Јанковић 1998: 160) Хумористички интонирана је и исповест у којој Анастас описује како се грдно помучио да Београђане спречи да Кнеза и кнегињу Јулију дочекају са воловима на ражњевима. Комичне епизоде Јовановићеве „Бележнице” уводе се контрастирано, најчешће пре или после казивања о Михаиловим просветитељским стремљењима, те Јулијиним и Анастасовим ангажовањима да побољшају свакодневни живот Београђана, након чега обично следи комична сцена која приказује истинско стање народне свести. Анастасови извештаји о јавном мњењу, као у формулацијама „цео Београд се већ пита”, „питају”, „шапће се” (1998: 348–349), или када се саопштава да из двора неки догађај „процури у варош” (1998: 387), јунакова забринутост око тога како ће „свет у вароши” гледати на збивања у двору, често освртање на „свет” који „около врије” (1998: 433), индиректно карактеришу колективну малограђанску свест, сведочећи узгред о тежини Михаилове борбе са непросвећеним народом. На сличан начин су представљене и Кнежеве борбе са нелогичним законима и комисијама, скандалозна *чишћења града* од Милошевих противника и неистомишљеника који су масовно бежали из града како би сачували своје животе, као у примеру: „Пре неки дан су бика по Теразијама фатали, а јуче људе.” (1998: 155)

Анастасова прича о Београду саопштена непоетизованим, народним говором и честим, готово телеграфски информативним реченицама, смењује се са лирски уобличеним Михаиловим дневничким садржајима и Јулијиним писмима мајци „преведеним” с мађарског, које о граду и Србији „сведоче” из перспективе *странца*. У контексту Јулијиног и Михаиловог односа, Београд је моделован као место иницијалног сукоба, пропасти брака и љубави двоје супружника (што се дијаметрално разликује од

његове типизације у љубавном нарративу романа *Нигдина*). У виђењу страног западног света, Јулије и тек поменутог, неименованог чешког фотографа, Београд је такође „варош заостала, али варош која има срце” (166). Кнегињу, међутим, непрекидно плаше непредвидиве дунавске воде, и, нарочито, необична блискост између живих и умрлих коју види као израз високог примитивизма. Културолошко мимоилажење кнеза Михаила и кнегиње Јулије представља још једну у низу бројних супротности које двоје супружника чине далекима: „То је оно што је њу уплашило, то што сам ја у некој другој стварности, различној од њене и њој доступној, боравио.” (Велмар-Јанковић 1998: 193) закључује кнез Михаило.

Своје слободно време Јулија и Михаило често проводе у заједничким шетњама Топчидером, у јахању или пловећи реком, када се простор панорамски описује из *лебдеће* перспективе, а безбрижно урањање у идиличне пејзаже које се имплицира оваквим хронотопима понекад бива прекинуто зрачењем сеновитих тмина и наслућеним аветињским присуствима. Током јахања поред дунавских вода, упућени ка Вишњици и дунавском брегу са којег је прегледан излазак сунца, Јулијино осећање спокојства бива прекинуто нелагодним језама чим угледа Карабурму, иако кнегиња не поседује никакво претходно знање о том београдском хронотопу. Тада се у хронотопском низу издваја јасна пукотина изазвана прошлошћу овог места погубљења и гробља без обележја. Као изузетно сугестиван, сеновити простор, Карабурма изазива афективни и емоционални преокрет у представљеном хронотопском низу. У том низу је Карабурма само наизгледно зауставна тачка, јер се на њој одиграва прави атмосферички спектакл пренет и на унутрашњи живот романескних ликова. А он пролази динамичан пут од интуитивне спознаје, преко преображаја у необјашњив утисак *страве*, да би тек онда уследило историјско објашњење зачудног утиска и, на крају, снажно осећање ужаса након освешћења афективног доживљаја²²⁵. Преплитањем митолошког и историјског хронотопа, Светлана Велмар-Јанковић атмосферички, просторно-временски и текстуално шири наратив о меморијалном месту страве чија садашњост увек остаје отворена тј. изложена похођењу несмирене прошлости. Синтагме *прозирност ствари* и *чудо подударности* сугеришу управо ту отвореност и делимичну читљивост предочених слојевитих хронотопа. У причу

²²⁵ По истом редоследу и Дејан Огњановић градира језовите утиске, полазећи од страве која увек долази пре ужаса, као језовитог сусрета са вероватношћу невероватног збивања (в. Огњановић 2019).

о пуноћи садашњости, макар и само једне тачке у времену-простору (какву симболизује сцена на Карабурми) уклапа се и освртање јунака на важност препознавања и сакупљања артефаката прошлости, те континуираног оживљавања њене традиције у процесу колективног памћења. Он се мотивисано преноси и на хронотоп, приказом даљег наставка Јулијиног и Михаиловог хода ка двору, уз кратко али довољно застајање на месту које Кнеза нагони на евокације римске прошлости града. По доласку у двор, након врло динамично представљеног хронотопа (в. Слика бр. 8; а, б и в) и исте шетње пределима града, следи Кнежев коментар о осећању јаког физичког и духовног окрепљења као сугестивно сведочанство о продуктивности приказаних слојевитих шетњи просторима и временима. Тиме ауторка још једном приказује делотворност градских хронотопа на романескне јунаке, чија су екстатична искуства спајања са београдским рекама, земљом и небом приказана као јача и дуготрајнија од било каквог опијума.

Информативни наратив о урбанизацији Београда обухвата податке о градњи Саборне цркве, хотела Код јелена, поплочавању Главне чаршије, доласку искусних мајстора и школованих инжињера из Беча, стварању путне мреже, пописивању и уређивању вода Србије, изградњи водовода и његовом ширењу из турског у српски део града, градњи мостова, железнице, повезивању Београда са другим градовима у Србији и остатком света, унапређењу здравства, изградњи прве болнице у Београду и Народног позоришта. Иако неурбано стање града доноси много тешкоћа свим његовим становницима (какви су проблеми са сталним потопима), оно је такође и носилац дивље лепоте Београда, његовог природног витализма који, како примећује Кнез, „привлачност своју имаде” (1998: 69).

Информативни наратив о зачецима културног живота и институционалном стварању новог идентитета људи и града, прати: рад на стандардизацији језика, активности београдског Лицеја (предавања учених Срба попут Јосифа Панчића), развој Музеја београдског, Женске школе, Народне библиотеке, Друштва српске словесности, глумачких трупа, почетак београдског театра, оснивање тајног савета за просвећење, опремање Београдског читалишта књигама, листовима, новинама, стварање архива у институцијама, краткотрајни боравак Корнелија Станковића у Београду и његов чувени концерт из 1861. године у сали „Српске круне”. Анастасова „Бележница” садржи сведочанства о дариваним документима намењеним очувању српске традиције (Медо

Пуцић поклања преписану диплому Цара Душана, Даничић много записа од којих неки досежу до доба Немањића итд.).

Један део информативног наратива о Београду чини и каталог многих значајних личности који се, иако школовани у Европи, враћају у град како би допринели његовом културном напретку. Међу њима су Анастас Јовановић (Молерчић), први српски фотограф и доктор Пацек – стално Михаилово београдско друштво, Матија Бан, Ђуро Даничић, бројни конзули смештени у граду, Јован Ристић, Филип Христић, Коста Цукић, Милан Ђ. Милићевић, Стева Тодоровић, Јанко Шафарик (чувар Музеја и управник Народне библиотеке), Фрањо Зах, Лазар Арсенијевић Баталака и др.

Ауторка не пропушта прилику да укаже на препреке које су пратиле Михаилову тежњу ка успостављању баланса града, његових становника и шире, целе Србије у односу према другим културама и утицајума, затим да прикаже несрећну судбину културних радника услед сталних смењивања властодржаца, попут протеривања Атанасија Николића из Београда и Србије – једног од најсвестранијих личности српског 19. века, утемељивача Друштва српске словесности и, заједно са Јованом Стеријом Поповићем, оснивачем првог београдског позоришта, Театра на Ђумруку (1841). Анастасови и Михаилови извештаји сведоче, такође, о лошем стању јавног мњења, београдске штампе и медијског утицаја, о „анонимним” дукатовачким чланцима *Сербских новина*, отпуштањима политички неподобних редакција итд. Велика тема градске (не)сигурности провучена је у форми имаголошких наратива, сведочанствима о бахатости нових градских чиновника („али како код нас бива, од те су сигурности многи од њих бахати постали” (1998: 64)), или инцидентима какав је атентат на конзула Фонбланка. Сви они сведоче о лажном градском спокоју и друштвеној атмосфери у којој „дух осветништва влада” (1998: 129).

Романескна прича не заобилази ни помодне навике жена конзула и истакнутих Београђана који се утркују у опонашању париских и бечких тоалета, док иностранка кнегиња поносно носи народну ношњу. О положају „страног света” у малограђанском Београду сведоче бројне предрасуде о кнегињи Јулији, настале само зато што је странкиња и нероткиња. Развијена је и тема градске доколице, настајања модерних хобија попут лова, крикета, успона балске и салонске културе, извођења нових плесова, читања тадашње савремене лектуре која је прави карактерни одраз својих читалаца (кнегиња Јулија зато чита *Госпођу Бовари*, а кнез Михаило *Плаветну књигу*). У тему градске доколице уклапа

се и осврт на изградњу првог модерног топлог купалишта у Београду, затим на увођење рекреативне вожње кочијама по градском центру и, са њоме, новог темпа секвенцијалног, панорамског разгледања града.

Анализирајући моделовање категорија времена и простора у роману *Бездно*, без потешкоћа можемо пратити како се хронотоп „бездна”, као и у случају „лагума”, пажљиво и мотивисано распоређује по поглављима и ликовима, слојевито и етапно приказујући стање човековог пада. Топос дна, међутим, у роману Светлане Велмар-Јанковић није крајње (семантичко) одредиште пада, већ, много страшније, тема бескрајног човековог нагињања ка *бездну* и бесконачним понорима у којима пропадању нема краја. Хронотоп бездна добија на језовитости као бескрајно страховито проведено време и безброј пута посећено место страве, чиме ауторка, на још једном свом књижевном остварењу показује изванредан смисао за просторно-временску симболизацију и конфигурацију.

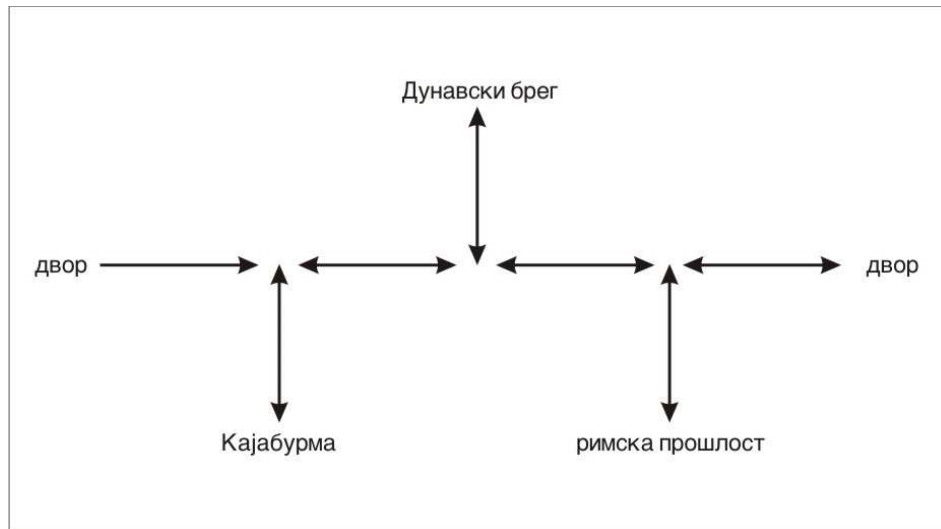
Он је потврђен и формалним обликом романа у коме се, са одмицањем приче, скраћује и садржај њених докумената, све чешће наступа време ћутње, а извештаји су све збијенији, сведенији. Опадање интензитета и обима приче која више не може живо да тече, тематски сугерише губљење чињеница (и ликова), док је на плану карактеризације јунака сврховито сугестивни показатељ њиховог емотивног и психолошког стања, поражености тугом и неоствареним очекивањима због којих залазе у просторе ћутње – у бездно болне тишине.

Поглавље временски означено као 1863. година садржи само кратка јављања јунака из Београда: Михаилово на Савиндан, током службе у Саборној цркви када доживљава светитељево присуство и на дар добија привремено спокојство. Анастасове кратке белешке и Јулијине оскудне епистоле упућују на презаузетости јунака државним пословима и кнегињин одлазак на дипломатску мисију, а говоре и о Јулијиној одлуци да остане са грофом у Венецији – „чаробном граду” (какав Београд, дакле, није). Два последња Кнежева писма из Београда: на Савиндан 1864. године (са молбом светитељу за снагу којом би савладао умор и завршио дужности према Србији), и на исти дан 1865. године, када апострофом Спаситељу исповеда своје коначно ступање у просторе бездна. Са завршним Михаиловим записима из Београда, у *мрачну празнину бездна* ступају његов верни двороправитељ и кнегиња Јулија, одлазећи заједно у тмину која замрачује и сам поглед на град.

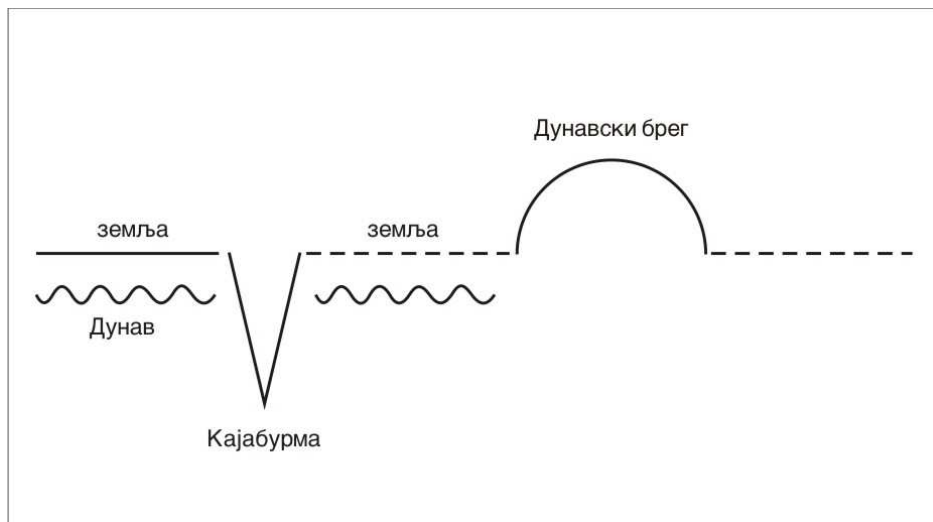
а)

двор→Вишњица→Карабурма-----→дунавски брег-----→римски Београд---
→двор

б)



в)



Слика бр. 8. (Дис)континуитет хронотопског низа и хронотопска динамика Јулијине и Михаилове сцене јахања на релацији двор – Вишњица – двор: троструки приказ

5. Грађанска трилогија *Ожиљак*, *Лагум* и *Нигдина*

У наредном поглављу прелазимо на део рада посвећен анализи хронотопа Београда и, уже, уметничког простора у романима *Ожиљак*, *Лагум* и *Нигдина* Светлане Велмар-Јанковић којима прилазимо као деловима целовите структуре – *грађанске трилогије*²²⁶. Слично устаничкој прози, романи грађанске трилогије разматрају теме приватног и јавног, (само)надзирања и мирења са присуством *трећег ока*, али се за разлику од остатка прозног опуса Светлане Велмар-Јанковић не (само)посматрају историјске личности, проткане израженим контрастирањем алтернативне историје и историографије, већ новоисторијски приступ грађанске трилогије има изражену мемоарску потку чији исповедни тон на другачији начин отвара унутрашње просторе јунака. На таквој, интимној подлози наратори казују причу о београдском друштву пре и после Другог светског рата, личним, породичним и колективним трагедијама насталим у наглим идеолошким сменама.

Усклађени са библијско-теолошком симболизацијом као важним топосом поетике Светлане Велмар-Јанковић, ликови грађанске трилогије такође почивају на архетипским моделима библијских типова, мада су највише развијени они са женским лицем (жене мученице, покајнице и/или грешнице). Тему Божјег (трансцендентног) суда у грађанској трилогији потискује фокус на људске судове и пресуде, те сходно томе ауторка, много пажљивије него што то чини у устаничкој трилогији, профилише све оне ликове који себе представљају врхунским судијама, њихове идеолошке, политичке, естетске и моралне процене. Када је у питању организација хронотопа (и Београда), овај сегмент опуса у односу на остали део књижевности Светлане Велмар-Јанковић, различит је најпре по тематској подлози која га истовремено чини *грађанским* и *трилогијом*, као и по специфичној просторно-временској организацији којом су грађанско-комунистичке, идеолошке теме спроведене и преведене у универзални уметнички језик.

Светови прича грађанске трилогије разликују се и по доминантним београдским просторима, јер се романескне радње претежно одвијају у ентеријерима. *Нигдина* се издваја по већем броју поменутих екстеријерних градских простора, али је његов

²²⁶ Овакво поджанровско груписање романа *Ожиљак*, *Лагум* и *Нигдина* кореспондира са ставом Славице Гароње (Радованац) изложено у тексту „Грађанска трилогија Светлане Велмар-Јанковић” (в. Гароња Радованац 2017: 95–125).

репертоар (Трг Слободе, Радио-телевизија Београд, биоскоп „Јадран”, издавачка кућа „Стубови културе”, хотел „Интерконтинентал”, Институт за нуклеарна истраживања у Винчи, Косовска и Дечанска улица, зграда Централног комитета тј. Пословни центар „Ушће” итд.) како видимо, другачији од хронотопа издвојених и развијених у устаничкој трилогији. И овде читалац може без потешкоћа, не само буквално или симболички да лоцира елементе градског простора, да их посматра у разноликим односима на нивоу света приче, већ их такође може сместити у стварну географију, остварити прелаз са фикционалног на реално, са „фигуративне”, уметничке представе о граду на његово право стање.

У грађанској трилогији Светлана Велмар-Јанковић наставља са интенционалним повезивањем спољашњих и унутрашњих микрохронотопа, само што у новим друштвеноисторијским околностима она имају другачија налазишта. Уопштено, структуру београдских хронотопа грађанске трилогије чине објекти релевантни за семантизацију ратних, грађанских и комунистичких тема: грађански и социјалистички станови, грађанске куће (*Ожиљак*), старинарнице и антикваријати (*Лагум*), образовне и културне институције (Универзитет, Филолошки факултет, Српска академија наука, Музеј савремене уметности, библиотеке), издавачке куће, књижаре, зграда Радио-телевизије Београд, храмови, кафане, кафићи, хотели, атељеи, шеталишта, купалишта, биоскопи...). За моделовање хронотопа *Ожиљка*, *Лагума* и *Нигдине* од важности је њихов архитектонски стил (посебно у *Лагуму*), распоређивање и лоцирање градских микрохронотопа, са посебним освртом на теме преименовања улица, мењања сврхе простора током ратног и послератног периода, распоређивања имовине током комунистичких реквирирања и сл. Простор намењен спољашњем кретању и урбаном искуству, сусретима са природом, рекреирању, шетњама, друштвеној интеракцији и разноликости, попут улица, паркова, тргова, мостова, кејева, железничке станице, градског превоза и др. је у времену приповедања сведен на минимум. Када га има у обиљу, спољашњи простор долази из ретроспективних наратива, док се онај централни, ратни и послератни (комунистички) градски простор у свести јунака препознаје као депонија или периферија. Спољашњи, садашњи простор ратног Београда отвара се једино у *Нигдини*, као део приче о љубавним сусретима Ане и професора.

С обзиром на то да смо се определили за поджанровско одређење *грађанска трилогија*, у наставку овог поглавља најпре приступамо анализи романа *Ожиљак*, иако

публиковање коначне верзије романа (1999) није синхронизовано са настанком *Ожиљка* нити истоветно са његовом првом верзијом из 1956. године.

5. 1. Београд траје линијом ожиљка

Мада веза *Ожиљка* и осталих делова грађанске трилогије није тако експлицитна као у случају *Лагума* и *Нигдине* чије се приче фабуларно и хронолошки настављају једна на другу, радња овог романа тематски и хронолошки претходи периоду који описују *Лагум* и *Нигдина*, исти су, типизирани ликови (мајка, дете, нагло ишчезли отац, пријатељице Вера и Зора, комунисти и грађанство), иако они нису конкретно именовани. Понављају се, затим, хронотопи (дорћолска улица, девојачка соба смештена поред кухиње), судбине ликова и београдских простора, наилазимо на поновљена искуства, доживљаје и догађаје... – све то са једном, круцијалном разликом која роман *Ожиљак* хронолошки смешта у период пре *Лагума* и *Нигдине*: мајке, очеви, ратни и послератни Београд, у *Ожиљку* су, наиме, сагледани кроз перспективу нараторке из групе младих јунака (деце, тинејџера), вероватно Марије као лика уведеног посредно у *Лагуму*, а потпуније развијеног у *Нигдини*. Сагледан као део грађанске трилогије, *Ожиљак*, стога, представља важан њен део, битну тематску и уметничку надградњу приче о последицама идеолошких злодела која своју крајњу, пуну трагичну ноту добија тек саопштена из угла (и, конкретно, додељеног „ћошка”) најрањивијег људског бића – једне девојчице у развоју.

Аналогно значајном положају младе нараторке у роману *Ожиљак*, делимо ауторкино уверење забележено у „Напомени” дорађене, друге верзије књиге „да ова проза јесте и прича о одрастању”, те да:

„људско биће никада није тако рањиво као у сопственој раној младости, ни тако спремно да се, у самоћи и патњи које доноси одрастање, тако предано бави суштинским питањима живота и смрти. У романескној ситуацији којој су оквири рат и смена светова, проблеми уобичајених сукоба младог бића са зидовима неразумевања, усамљености, емоционалног мимоилажења са вољеним особама, постају и драматичнији и упечатљивији јер се догађају у околностима у којима је смрт очигледна стварност.” (Велмар-Јанковић 1999а: 259–260)

Контекст одрастања, ратног и послератног, комунистичког Београда заиста су погодна основа напетог, фрагментарног и фантазмогорично сновидовног приповедања која на рацији *Ожилька* „од почетка даје замах” (1999а: 260).

Роман почиње натуралистичком сценом бомбардовања Београда, датог кроз визуру престрављене „мале девојчице” (према овом епитету млада нараторка већ на почетку своје приче исказује негодовање). Наредна наративна секвенца најављује бег из окупираног града, а чини је сновидовна шетња београдским улицама у којој се смењују простори смрти, слободе (игре) и живота:

„И никада нису ове улице биле тако лепе. [...] Сад кад смо се ослободили живота, хајде да се поиграмо као кад смо били деца.”

’И да смо деца не бисмо могли више да се играмо по овим замраченим улицама. Нико од живих не може да верује да се, ослобођени, не враћамо у детињство. Драга сенко, сетите се да сад последњи пут пролазимо кроз овај град. *Ми.*” (1999а: 15)

Као што видимо, Београд и у *Ожильку* наставља своју луталачку сагу. Из града, међутим, не могу сви да побегну, а за оне *преостале* (утваре страдалих) град се претвара у гроб, некрополис. Пролазници затечени смрћу на градским улицама „клизе улицама свог града обилазећи тргове и биоскопе, куће и станове, улицице и подруме, балконе и свратишта, бирајући различите хумке за своја истовремено убијена тела” (1999а: 16). У *Ожильку* се Београд двоструко имагинира и шири, најпре основном, фикционалном романескном линијом која је у наративним секвенцама названим „Сновима” и „Сновиђењима” надграђена паралелном ониричком перспективизацијом града. У сновиђењима је град аветињски простор, улицама града лебде обличја људи ослобођених од живота, у њима се дешава последња шетња сени уплашених, погинулих јунака који траже своја убијена тела, а време се у Београду поново броји уназад. У „Сну другом” крв сликовито тече београдским улицама („гледам – ја сам у Београду, код Цветног трга. Крв се слива у Његошеву улицу.” (1999а: 55)), а крваво преливање града, осим рата, симболизује и предстојећу владавину *црвеног* – комуниста. Шетња таквим велеградом једнака је лутању, а свако ходање београдским улицама од јунака изискује сувишан психички и физички напор: јер је Београд затрпан и испреграђиван рушевинама, и јер

умртвљен град ћути тј. не одговара на евокације младе јунакиње. У „Сновиђењу четвртог” имагинарни Београд испуњавају једноличне, сиве куће, истих прозора и спуштених ролетни (1999а: 147–148), док у поентираној „пиктурализацији” београдског пејзажа (сновидовне романескне сцене су изразито сликовите) доминира слика великог мртвог дрвета смештеног у самом центру града: „на месту на којем се улица састаје са тргом, на раскрсници, лежало је мртво велико дрво које је вековима било украс градског средишта” (1999а: 149).

Принудни бег из родног иако окупираног, *опасног* града прати, међутим, лирска носталгија девојчице за домом и повратком. А када до њега коначно дође, некада целовити, ослобођени *београдски дом* младе јунакиње бива расељен, раздељен или добија нове становнике. Са тренутком ослобођења, одмах након уведеног колективног, националног лика народне масе и Лесковчана који плачу од радости, качећи заставе са петокраким звездама свуда по своме граду („Нисам замишљала да срећа људи може бити тако дивљачка.” (1999а: 71) коментарише девојчица), са повратком у Београд у први план избија групни лик спасиоца и мотив жртвовања ослободиоцима Београда: жртву, наиме, прво приноси порушени град, а за њим и једна жена – обоје својим телом. Београдског ослободиоца најпре репрезентује руски тенкиста смештен у градском стану госпође Вере који сматра да има право на лепу девојку, па се у његовој свести женско тело, дом и град стапају у *једно*: „Ја сам тенкист. Совјетски. Ослободио сам њен град. Зато она не може, не сме да ми ускрати своју миришљаву косу, ту топлу шталу. Моја је изгорела, далеко у Русији.” (1999а: 92–93)

У приказима комунистичког Београда доминира затворени простор собе и релација школа↔кућа, а девојчица излази из стана само када је принуђена. Уколико изађе напоље јунакиња бира искључиво улице-пречице којима се минимално излаже јавности, док највећи део дана проводи усамљена, у замраченој соби, у друштву и разговару са црним, отрцаним шалом (1999а: 111–119, 201). Београдом се у *Ожилку*, као и у *Лагуму*, не шета, већ се њиме лута, бежи, а од непрепознатљивог града се такође и страхује. У свести младог бића Београд се отвара у својој лепоти једино током краткотрајног пријатељства са Олгицом, али се град одмах након Олгичиног покушаја обљубе, много пре него што имплицитни читалац очекује затвара у собу, откада између београдских улица и неба поново почиње да зјапи непремостива празнина: „Изашла сам на улицу. Улица је била

пуста, небо је било пусто. Све куће су биле пуне. За неколико тренутака био се изменио цео свет.” (1999а: 144) Порушен, ратни град је за девојчицу изнова испражњен, „ослобођен” смисла (или испуњен бесмислом). Када се у нарацији (и јунакињи) успостави релационизам са комунистичким режимом, он се преноси и на Београд, чије улице постају испуњене плачем или тишином, на њима изостају друштвена разноликост и различити људски гласови, а чује се само „хор” комунистичког колектива. Хор симболизује и најављује ступање девојчице у пионирску организацију и њену колективну афирмацију.

У причу о одрастању младог бића у окупираном и комунистичком Београду уклопљена је карактеризација грађанства, садржана у именованим брендovima (Philips радио (1999а: 47), Faber оловка (55) и др.), у сећањима на ујакове афере која уводе и мотивишу романтичну причу о љубавној вези градске госпође и партизана, окончану трагичним испаштањем прељубе и самоубиством жене покајнице. Прича је пропраћена судбинама жена и деце, осуђених и убијених „народних непријатеља” у комунистичком Београду, сценама злодела, политичких суђења и погубљења буржоазије (ујака девојчице). У суровим друштвено-историјским околностима несрећа града се дешава заједно са трагедијама лепих, храбрих и богатих, како жена, мушкараца, тако и најневинијих – недужне деце. Након њих, у граду и у свим жртвованим (не)живим ликовима трајно остају уписани (не)видљиви ожиљци као непоништиво историјско бreme.

Аналогно читавој поетици Светлане Велмар-Јанковић, Београд је и у *Ожиљку* окарактерисан као простор сећања. Град се у својој лепоти главној јунакињи отвара једино иза затворених очију, у сећањима која евоцирају дечје просторе (Зооврт, Ђачко купатило (162–164) и остале просторе сећања усклађене са узрастом девојчице). Из Београда који памти љубави великих љубавника бежи и Витомир („нисам могао да долазим у кућу у којој ће више нема нити да останем у граду у којем сам желео да живим са њом”(1999а: 234), а чак и када зло доба (ратно и комунистичко) прође, ликови не могу да се ослободе *биографије ожиљка*. Осим у роману *Ожиљак*, ауторка ову тему развија у свим књигама устаничке трилогије, *Лагуму*, *Бездну*, другом блоку збирке кратких прича за децу *Седам мојих другара* и причи „Елипса”, у чијим јунацима памћење ствара сукобе различитих *сада* чинећи да виде своје заостале ране и на ишчезлим местима, опстале само у атмосферичком простору града који изгледа, зна најбоље да памти.

5. 2. Београд у ритму куцкања по сточићу

Тако, моћ Пескара лежи управо у његовој способности да продре и окупира простор који се у модерном времену сматра најсветијим од свих: приватни простор породице, дом.

Семјуел Вебер

Просторни аспекти у роману *Лагум* и уопште, у књижевном опусу Светлане Велмар-Јанковић, у критичкој литератури више су помињани као тематска обележја њене прозе, него што су аналитички сагледавани. Објављивање романа *Лагум* (1990) било је пропраћено великим бројем приказа и студија²²⁷, а његови различити аспекти и даље су предмет интересовања тумача књижевности²²⁸, мада је, упркос томе, анализа простора посвећена уметничкој прози Светлане Велмар-Јанковић преваходно била усмерена ка збирци приповедака *Дорћол*.²²⁹

Наша анализа хронотопа Београда показује да је *Лагумов* уметнички простор, дословно по дефиницији семиотичке теорије Јурија Лотмана, један је од најважнијих конструктивних елемената за изражавање различитих, непросторних односа романескне приче. Као релевантна интерпретативна полазишта за овај истраживачки сегмент рада показале су се, осим Бахтинових и Лотманових становишта, теорије простора развијене у оквиру такозваног *просторног заокрета*, теорија просторне синтаксе, савремене теорије простора когнитивне и психоаналитичке оријентације, као и остале теоријске поставке изложене у уводном делу рада. Све су оне удружене допринеле стицању бољих увида у

²²⁷ У драматизацији Гордане Гонцић и режији Алисе Стојановић *Лагум* је постављен на сцену Атељеа 212, 20. јуна 1995. Представа је снимљена и за телевизију 1996. године, када је емитована и као радио-драма у оквиру драмског програма Радио Београда.

²²⁸ О његовој популарности у широким академским круговима сведоче, између осталог, студије француског аутора Алена Капона/Allain Carron и британског слависте Дејвида Нориса (в. Капон, 2008; Noris, 2018).

²²⁹ Изузетак је студија „Суманута историја, граматика и симболика идентитета: промена друштвеног система и културног обрасца у роману ‘Лагум’ Светлане Велмар-Јанковић” Јане Алексић, која даје прву детаљнију анализу симболичке улоге предмета и простора у роману *Лагум* (Шумановићеве слике *На купању*, Чипндејл сточића и салона) (в. Алексић 2012: 141–146, 158–160). Поред наведеног, текст Јане Алексић иновативан је и по свом културолошком усмерењу, јер се анализи књижевне интерпретације смене идеолошких контекста након Другог светског рата (комунистичке и буржоаске идеологије), приступа као различитим културним обрасцима.

просторно-временске релације у роману *Лагум*, а које су важни чиниоци карактеризације ликова и уметничке интерпретације грађанског и комунистичког Београда.

Мишљење по коме представе о простору и судови о њима нужно подразумевају идеолошко становиште, добро је знати топоним теоријске елаборације о простору.²³⁰ Њој се прикључује и тврдња да је за основно разумевање једног друштвено-историјског периода важно протумачити њихове релације са категоријама простора и времена. На таквој интерпретативно-аналитичкој подлози отвара нам се и књижевноуметнички уобличен простор романа *Лагум* Светлане Велмар-Јанковић. Из минуциозно приказаних релација између јунака и простора, из проницљивих опажања просторне динамике и степена просторне отворености или затворености, те увида у културолошко-идеолошке представе о простору у роману *Лагум* Светлане Велмар-Јанковић, моделован је сложени, уметнички освешћен свет од простора и времена, који приказује људско искуство²³¹ у простору и времену.

Лагумову романескну причу чини неколико паралелних наративних токова. Сходно жанровској форми дневничке исповести, ауторка у први план смешта причу о животном путу и интимном свету главне јунакиње који прати сведочење о нестајању старог грађанског света. Прича о трагичном страдању припадника грађанске класе дата је у оквиру наратива о мрачном, идеолошком једноумљу (нацистичког, а затим и комунистичког режима²³²) које успоставља нови систем вредности. Сви ови наративи пропраћени су јунакињиним доживљајем хронотопа, на чијој су подлози иначе уметнички обликовани. У романескној причи смењују се две приповедне инстанце (доминантна, госпође Милице Павловић и мајорова), при чему је лик мајора завештајни наследник

²³⁰ Изостајање *интегралне науке о простору (спејсологије)* Јосип Ужаревић објашњава његовом појавном „многоликошћу”: „Простори су попришта разлике, акције, изненађења, игре (Аристотелова илузија), у њима се, и на њима, материјализују идеје. Човјек се у битноме смислу остварује (и) просторно. Простори су носитељи памћења (‘меморија мјеста’), идентитета, културе, они чине основу умјетничкога обликовања. Но, највиши облик афирмације (вредновања) простора, вјеројатно је вјера у ускрснуће тијела у животу будућега вјека.” (Užarević 2011: 9)

²³¹ На жанровско усклађивање романа *Лагум* са темом времена и концептом искуствености, осврће се Никола Ковач још 1991. године, у краткој студији „Роман као хроноскопија искуства” (Ковач: 1991, 492–494).

²³² Због претежно елитистичко-грађанске перспективе главне јунакиње *Лагума*, његове грађанске теме се у скорије време, када се иде ка превазилажењу посткомунистичке реакције у критичкој рецепцији књижевности, изнова подвргавају валоризацији. Са највише замерки на репрезентоване (*кривотворене* према ставу аутора) историјске чињенице у роману *Лагум* пише Милослав Самарцић (в. *Забрањена историја*, 2017, стр. 194–200).

Миличиних записа. Његова нарација има форму дигресивно уведених исповедних секвенци које допуњују записе из главног наративног тока. Предочена формална и семантичка преплитања трију доминантних наративних токова доприносе жанровској хибридности романа *Лагум*. Премда је усмерен ка лику нараторке Милице Павловић, главни наративни ток указује на карактеристике романа лика, док тематика и садржина Миличине исповести (историјска позадина, просторни односи, есејистички дискурс), проширују романескну жанровску слику карактеристикама романа есеја, историјског романа и романа простора. За почетак, просторна организација света приче и просторни релационизам у роману *Лагум* представљају важне чиниоце карактеризације ликова и уметничке интерпретације такозваног *друштвеног простора*, коме је међу првима у хуманистичким наукама, аналитички и теоријски приступио Анри Лефевр. *Лагум* је, такође, писан као „еминентно београдски роман (што никако није ознака жанра, већ начина живота)” (Pantić 2015: 9), књижевног и филозофског схватања људске егзистенције у историјском моменту који открива најтамнију страну човековог друштвеног живота и његовог простора.

А *друштвени простор*, према Лефевру „није унапред оформљен нити статичан”²³³, већ га производе енергије друштвене интеракције” (Smethurst 2000: 51) у сваком новом, историјском, политичком, друштвеном или економском контексту (Lefebvre 2010: 47). Класне односе настале у оквиру идеолошких превирања Лефевр објашњава релационом природом простора (в. Lefebvre 2010: 55), у којој су конкретни и апстрактни друштвени простори сагледани као политичке категорије, са свешћу о организовању, расподели и манипулацијама простором у конституисању идеолошких парадигми.

За предстојећу анализу *Лагума* у контексту Лефеврове теорије друштвеног простора значајне су две поставке: да простор има важну и одлучујућу функцију у успостављању новог друштвеног система, и да свака друштвена револуција остварује свој потенцијал једино уколико произведе властити простор (Lefevr 1980: 583). Његов политички и стратегијски карактер у роману *Лагум* репрезентован је, пре свега,

²³³ Анализирајући друштвено и политичко учешће у различитим преображајима простора, А. Лефевр позива Грамшијев концепт хегемоније: „Да ли је могуће замислити да деловање хегемоније оставља простор нетакнутим? Може ли простор бити тек пасивно жариште друштвених односа, миље у којем се остварује њихово комбиновање, или скуп процедура примењених да се они отклоне? Одговор на то питање мора бити не.” (Lefebvre 2010: 11)

комунистичким идеолошким постулатима о феномену *својине*, у којима, у форми знања, простор добија активну, оперативну или инструменталну улогу. О лакој манипулисању знањем о простору најбоље сведочи преображај бакалина у најревноснијег мајора који из искрених убеђења спроводи званичне постулате комунистичке идеологије, занемарујући сваку могућност стицања материјалне користи. Бакалинова ретроспективна нарација ствара ефектан хетеротопијски универзум са сучељеним варијантама друштвеног простора. Прва настаје на подлози бакалинових уверења током успона комунистичке владавине када јунак верује да ради у корист стварања кохерентног, праведног друштва и његовог простора, али се тај свет изван комунистичког идеолошког контекста, у дигресивној јунаковој нарацији приказује само као илузија или виртуелна реалност.

Семантизација простора у роману *Лагум* обједињује Лефеврова схватања о разноликости друштвеног простора и Лотманову тезу о његовој *полифонији* (Лотман 1976: 302). Слично Лотману, Лефевр такође запажа како свако друштвено деловање има тенденцију да производи сопствене просторе (апстрактне или материјалне природе), и да они почивају на бинарним опозицијама. У коегзистирајуће, разнолике друштвене просторе романа *Лагум* уписан је набој таквог сучељавајућег динамизма који идејно и формално рашчлањује кохерентност у самом тексту и свету приче. На плану његове социјалне профилизације, београдско друштво губи чак и сваку привидну повезаност, отварајући врата новим, много отворенијим конфликтима и дискриминишућим радњама. Конфронтације и оспоравања међу ликовима у роману *Лагум* нису, међутим, приписани искључиво класној борби, већ су приказани кроз сукобљавања како друштвеног, тако и апстрактног домена – простора ума и емоција. Сукоби психолошких, емоционалних и конкретних, друштвених простора најбоље долазе до изражаја у ретроспективним, имагинарним наративима Милице Павловић који на подлози стварне оскудице призивају некадашње изобиље, и обрнуто, у потиснутим сећањима на некадашњу беду (скученост, бескућништво) затрпаним тренутним обиљем (код другарице Зоре и пуковника Павла Зеца). О моћи имагинарних простора у роману *Лагум* посебно сведоче сцене у којима се јунаци сами себи или своме окружењу „приказују кроз оно што им недостаје, или сматрају да им недостаје” (Lefevr 1980: 548). Код ликова комуниста, тренутна друштвена моћ

увелико омогућава остварење свих имагинарних простора, због чега свој живот чврсто и искључиво утемељују управо садашњости²³⁴.

Паралелно са присвајањем нових идентитета, пуковник Зец и другарица Зора преузимају све оне дуго прижељкиване предмете и просторе који су одузети породици Павловић. Индикативни примери моћи апстрактних, менталних простора код ових ликова јесу пуковничково (само)препознавање у Чипндејловом салону и Зорино (само)испољавање кроз присвајање главног дела стана (јер јој он, као кућној помоћници, није био потпуно доступан, без обзира на њен повлашћен положај), као и Миличиног луксузног накита, уметничких слика, књига и клавира *Petrof* (који су заправо део Миличиног, грађанског, никако Зориног идентитета). Овој тематској целини припада и подтема материјалности жене – једној од најзначајнијих фигура у *Лагуму* која се присваја и посматра као мушки украс (у односу Милица – Душан Павловић). Штавише, тема својине (поседовања жене, мушкарца, града, улице, дара, имена или предмета) толико је изражена у *Лагуму* да се он, без икаквих недоумица може читати и као *драма присвајања*. Са друге стране, имагинарни простори Милице Павловић теку у правцу ишчезле прошлости, па се њихова моћ огледа у могућности евоцирања успомена које су дигресивног типа, често имају форму асиндетског набрајања луксузних предмета и изазивају смену главних и споредних наративних токова. Фрагментарни исказ има вишеструку функцију: он, наиме, паралелно осликава нецеловитост времена, простора (стана породице Павловић, комунистичког Београда) и неуравнотеженост ликова, како комуниста, тако и грађанства (јер сви су јунаци *Лагума* итекако измештени). Наведена „цепања” исказа, хронотопа и јунака у процесу рецепције читалац доживљава интензивно, са мамљивом напетостју која одговара фикционалном, али уверљивом свету приче.

Најчешће опонирана хронотопска својства у доживљају главне јунакиње јесу: спољашњи – унутрашњи, наш – туђи, осветљен – неосветљен, велики – мали, високи – ниски, затворен – отворен, приватни – јавни, испуњен – празан, са исто тако дуалним симболичким импликацијама: добро – зло, лепо – ружно, тело – дух, сукоб – мир, живот –

²³⁴ Тематизовањем статуса *прошлог* и *садашњег* указује се на егзистенцијалну филозофију комунистичке идеологије (чије присталице треба да забораве некадашње идентитете) и усложњава карактеризација њених представника (мајора, настојника, другарице Зоре и пуковника Павла Зеца), док се демаскирањем потиснутих идентитета ликова комуниста још више продубљују пукотине комунистичке филозофије *непамћења*.

смрт. Мада је хронотоп романа *Лагум* диференциран према субјективним, *доживљајним* својствима, његове *догађајне* трансформације у исказу и свести романескних ликова имају знатно шири домет, па без икаквог снeбивања можемо рећи да је пресудно одређен идеолошким контекстом: све наведене бинарне хронотопске релације, наиме, као основу садрже опозицију грађански : неграђански тј. комунистички.

Сукоб између ликова различитих идеолошких позиција и два *неспојива света* представљен је паралелно са њиховим сучељеним схватањима структуре друштва и простора. У том се односу граница издваја као најважније типолошко обележје хронотопа, делећи свеколики простор (текста и света приче) на два дела „који се међусобно не секу” (Лотман 1976: 300). Било да је у питању „деоба на своје и туђе, живе и мртве, сиромашне и богате”, за моделативну семантику *Лагумовог* хронотопа је најважније да „граница која простор раздваја на два дела [...] буде непробојна, а унутрања структура сваког потпростора [...] различита (Lotman 1976: 300). Тако осмишљен хронотоп границе у роману *Лагум* супротставља: идеолошка (Мајор (бакалин) : остали комунисти, комунисти : *буржуји*), класна (грађанство и сви други: кућепазитељи, гувернанте, помоћнице итд.) и емоционална (Милица : Душан, Милица : деца) својства јунака. Иманентно искључујућа граница (попут антитетичког односа) раздвајајући, међутим, интегрише супротности, „крчка” ентитете у њиховим разликама (првобитно грађанство и комунисте) разграђујући притом привидну кохеренцију ових групних ликова њиховим индивидуалним цртама. Уз сву своју уметничку вредност, богато (раз)грађен *Лагумов* хронотоп представља верну потврду ауторског напора да подједнако проблемски приступи комунистичким и грађанским темама.

Апстрактне, идеолошке, интуиционе (интуиција је зов будућег, језик и оглашавање непознатог) или конкретизоване, границе према Бахтиновом и Лотмановом моделу у роману *Лагум* служе за означавање хронотопа, носећи симболику животног преокрета. Прагови на које јунаци наилазе, одређени невидљивим или физичким ограничењима, симболичка су места, кризе, падова, ускрснућа, обнова, просветљења, одлука које одређују читав живот човека” (Бахтин 1989: 378). Примарно просторно парчање стана на осветљени и неосветљени део, те њихово контрастирано просторно позиционирање (на супротним странама света) у јунакињиној перцепцији наговештавају супротстављања два

друштвена слоја у стану, затим опонентне идеолошке позиције и животне филозофије две групе ликова који су у њима смештени.

Групна карактеризација ликова комуниста и грађанства у одређујућој мери произлази из њиховог односа према амбијенту и предметима, у којем су садржане две различите перцепције животног простора.²³⁵ Док грађанство гаји елитистички однос према простору (о украсу као важном његовом аспекту, биће речи нешто касније), ликови комуниста са простором поступају функционалистички, тежећи прочишћавању друштвене стварности од сваког вида луксуза: комунисти, наиме, стварају „упрошћен простор, без тајне” (Велмар-Јанковић 1999: 81). Темом нехуманог спровођења идеје функционализма међу следбеницима комунистичког режима, Светлана Велмар-Јанковић из још једног, идеолошког угла имплицира омиљено питање човекове моћи над простором (и људима), које се, и у грађанској трилогији приказује као крајње илузорно.

Две сучељене позиције показује такође и пуковников разговор са госпођом Милицом Павловић у коме Зец осуђује свако емоционално везивање за предмете и просторе, наводећи као главни аргумент њихову безначајност у поређењу са људским животима. Пуковникова прича о *неважним* предметима пензионисаном Зецу, међутим, не „звучи депласирано” (1999: 224), јер последње тренутке свог живота проводи у гланцању и неговању свог *обожаваног детета* (1999: 233) – присвојеног Чипндејл салона. Пренос предмет↔човек активира се још једним аспектом пуковниковог чина којим се старање о салону доживљава као чин одуживања породици Павловић (пре свега Милице) и повратак потиснутом идентитету. Да су „комплексни комади намештаја које остварује људска рука опипљива сведочанства *потребе за тајнама*” и „извесне интелигенције скровишта” (Bašlar 1969: 118), потврђују сва ангажовања Милице Павловић и Павла Зеца усмерена ка

²³⁵ Средином седамдесетих година прошлог века Бил Хилијер/Bill Hillier и Џулијен Хенсон/Julienne Hanson развијају *теорију просторне синтаксе* (*Space syntax theory*) која је усмерена на однос између простора и друштвеног живота, као и *друштвену употребу простора* (Hillier, Hanson 1984). Просторна синтакса је заснована на ставу да је архитектура *морфички језик* (*morphic language*), при чему се „значање простора конституише кроз релационе обрасце уграђене у изграђено окружење” (Peronis 2001: 23), и њихове интеракције са друштвом или појединцем. Са тенденцијом да на научним основама успоставе повезаност између *геометрије* и *перцепције* простора, представници теорије просторне синтаксе полазе од става да „изграђена форма у простору може бити читљива као систем симбола” (Peronis 2001: 23). У складу са оваквим идејним полазиштем, Џон Пепонис/John Peronis архитектуру разматра као симболички систем који је „израз идеја о структури света”. Пепонис, такође, сагледава везе између *читљивости* простора у смислу *оријентације* (сналажења) у њему, *претраживања* и *проналажења пута*, и *читљивости* као начина *симболичког размишљања*. (Peronis 2001: 23)

посвећеном одржавању простора. У сценама брижљивог „неговања” различитих делова ентеријера долази до изражаја веза између предмета и интимних садржаја ликова, чија потреба за просторним складом указује на стремљења ка унутрашњој равнотежи. Активности уређивања ентеријера у свету приче најчешће су приписане главној јунакињи која пажљиво промишља изглед и функцију сваког новог егзистенцијалног простора, а Миличина тежња ка уједињењу са простором и њихова (судбоносна) коегзистенција долазе нарочито до изражаја када стан, предмети у њему и њена породица почињу да трпе исти терор надмоћи. Од тог момента, напори да осмисли и уреди зимску башту за Милицу Павловић представљају ангажовања од егзистенцијалог значаја јер симболизују непристајање на бесмисао. Јунакиња улаже велики труд да пронађе њене предности и занемари првобитну ругобност којом ју је обележила, па улози „слепог црева” придодаје улогу „просторије за предах”, тежи да је новим распоредом „одмакне од садашњости” (Велмар-Јанковић 1999: 84) како би сакрила нешто од њене *простоте* и придодала јој бар мало отмености. Осим што одражава јунакињину потребу за балансом између простора живљења и доживљаја свог идентитета, Миличин однос са предметним светом и становима као један од најизраженијих у романескној причи има много веће домете, јер се јунакиња са хронотопима и ликовима (посебно са Савом Шумановићем) повезује и на највишем апстрактном нивоу – космичком, афективном.

Иако су релације између режимских представника и простора испрва приказане једносмерно, при чему се комунисти јављају у улози надмоћних, у последњем поглављу романа привидну моћ свих ликова убедљиво надјачава сам простор, способан да сачува време, успомене и да њима делује. Као такав, у завршном поглављу романа некадашњи Чипндејл салон Милице Павловић постаје симболички носилац положаја надмоћи у односу са Павлом Зецом, изазивајући притајена сећања, опседнуту посвећеност и приврженост у пензионисаном комунистичком пуковнику. Интерпретирани однос ликова и хронотопа обухвата и тему људске тежње за остављањем трагова: у виду украсних јастука којима Милица Павловић украшава канабе, у речима које носе њихов печат, у уметничком делу, писаној исповести, или симболичком резу који деца кришом током игре остављају на скупоценом ногару столице из Чипндејл салона.

Широко распрострањени предмети, простори и брендови у нарацији Милице Павловић нису, као што видимо, само знаци друштвеног положаја или престижа, већ

много шире, показатељи (и узрочници) озбиљног расцепа унутар београдског друштва. Политичко-идеолошка пракса у роману *Лагум* ствара простор обележен разликама чија фрагментирана организација имплицира причу о класној неједнакости, хијерархији надређених и искључених чланова београдског друштва. У просторним односима света приче садржани су положаји средишта (централне моћи) и периферије (скрајнутог, подређеног), а тачке у хронотопу организоване тако да презентују друштвену хијерархију и расподелу моћи међу ликовима. Класна неједнакост оставља болан траг у свему лепоме у *Лагумовом* Београду, у осећању чистог дивљења и нежној љубави каква је мајорова према Милици Павловић. Оштро сечиво класног оживљања можда најпроницљивије преноси мајорова процена сопствених љубавних осећања према „градској госпођи” (она, наиме, за мајора нису љубав већ *сентиментална слабост* и *бедни остатак* „малограђанског васпитања” (1999: 30)), којом, једним уметничким замахом, добијамо ефектну слику уздржаног грађанства кроз имитаторску малограђанску призму.

Поменути симболизација простора заснована је на вертикалном принципу (горе и доле), са значењем *повлашћених* и *потлачених*.²³⁶ Симболичка функција вертикалног кретања усмереног *одозго надолу* притом је са нарочитим успехом реализована мотивом силаска: Миличин први *силазак* по квасац у бакалницу јавља се, наиме, као антиципирајуће одступање од уобичајене друштвене хијерархије и расподеле обавеза у оквиру ње (између госпође и кућне помоћнице), на шта се функционално указује коментаром да је до тог тренутка искључиво „госпођина девојка” *силазила* по намирнице. У репетитивном враћању на сцену Миличиног силаска до бакалнице јавља се и простор угла који је иначе један од повлашћених хронотопа поезике Светлане Велмар-Јанковић. Конкретно при помињању бакалнице, готово увек бива истакнута симболичка позиционираност овог простора на углу зграде, мада се хронотоп угла још симптоматичније појављује у једној од наредних сцена: у опису безизлазног положаја Миличиног тела које згрчено (сведено на минималну меру), у *ћошку* некадашње радне собе, надзиру (не)позната лица док реквизирају сву имовину њене породице: „они су стајали у средини те потпуно измењене собе, *ја* у једном од углова који су заклапала велика платна ослоњена о софу и фотеље” (Велмар-Јанковић 1999: 41). Тиме се однос

²³⁶ Вертикални принцип је у *Лагуму* махом употребљиван у чисто метафоричком смислу, осим у сценама које описују нараторкине ретке изласке из стана у јавни комунистички Београд. О њима ће бити речи нешто касније.

центра, периферије и угла, након њиховог екстеријерног (дакле удаљеног) положаја, преноси директно у унутрашње просторе породице Павловић, што условљава и другачије хронотопско (и друштвено) позиционирање ликова: комуниста у централни део собе, буржоазију у „њен” угао. У новим околностима *бакалин са угла* више није „бакалин”, па више не може бити ни спацијално одређен *углом*. Просторно измештање ликова подразумева, међутим, и замену друштвених улога међу њима: пошто је бакалин напустио свој угао, симболички га додељује Милици Павловић. У примерима који следе, положаји ликова су заједно са њиховим осећањима транспоновани у дескрипцију хронотопа.

Осим угла, међу фреквентнијим просторним метафорама којима се карактерише положај породице Павловић у новом друштвеном контексту јављају се и: *понор*, *пукотина*, *јама*, *клопка* (склапала се „клопка над сваким [...] клопка или јама, у сваком случају понор” (1999: 270; подв. Ј. М.), и наравно *лагум*. Реификовану хронотопску конструкцију „године црног лагума” (Велмар-Јанковић 1999: 270) је текућа критика издвојила као значајну компоненту романа врло брзо по његовом објављивању²³⁷, у које се може уврстити и *раскрсница времена* (58) као једна од присутнијих форми за узајамно моделовање категорија простора и времена. Линији нешто урбанијег, реификованог прозног израза припада конструкција „сулуди крш епохе”, док се емоције заједно са хронотопом, ефектно реификују у наредном примеру: „трчала сам после непојмно дугог тунела који је трајао [...] целу вечност, дубоко увлачила у себе трачак, зрачак могућег излаза. Отвора. Пролаза.” (1999: 118; подв. Ј. М.) Аналоган просторно-временски динамизам садрже различите варијације синтагме *долазити к себи* („Добар израз, и тачан: долазити к себи. Из нигдине се враћати неком од сопствених обличја, у неко од сопствених обличја.” (1999: 175)), затим репетитивни рефлекс *бежања* од тачака у временском трајању (прошних, садашњих или предсказаних будућих тренутака) предочен као *бег од простора* који се иначе често приписује јунацима *Лагума*. Све су то поступци за укључивање времена перципираног из предимензионираног човековог унутрашњег простора, простора приказаног кроз временску пројекцију или времена кроз просторну форму. (в. Прилог бр. 7)

У просторно-временским реификацијама учествују бројне варијанте хронотопа пута: од конкретних шетњи и кретања ликова, преко метафоре животног пута, пута душе,

²³⁷ В. текст „Године црног лагума” Предрага Палавестре (Палавестра 1991: 7).

најситнијих семантичких релација које такође припадају овом домену, до оку невидљивих „путешствија” умног и емоционалног живота књижевних јунака. Иако се радња *Лагума* претежно дешава у затвореном простору, у њему наилазимо на право обиље конкретних, апстрактних и метафоричких просторно-временских премештања ликова и предметног света који је испрофилисан као подједнак учесник у свим интерпретираним културним, политичким и друштвеним превирањима послератног Београда. Тотална пасивност и искљученост (ни током забране кретања, полицијских часова) за ликове *Лагума* никако није опција, па чак и када наочиглед ништа не раде (стоје, седе, леже) јунаци остварују своје имагинарне шетње: покрете мислима или лутајућим погледима кроз прозорско окно.²³⁸ У групу кретања без физичког померања у простору иду и стална унутрашња померања главне јунакиње: језе, жмарци, претрнућа, дрхтавице које њеном наизглед статичном хронотопу придодају посебан динамизам.

У измењеном егзистенцијалном контексту, успостављају се нове протоколарне релације у простору, а оне не заобилазе ни људе, ни предмете. Сатерујући некадашње власнике стана у споредне просторе, ликови комуниста маркирају нови, маргинални статус грађанске класе у стану и у граду. По том моделу Милица Павловић добија заповедне инструкције за кретање по стану које подразумевају право на употребу кухиње и мањег купатила, повлачење у тзв. „девојачку собу” и улажење само кроз споредан улаз. Нове релације у простору одређују и нова *кретања* његових предмета, приказана исцрпним набрајањем свих оних ствари које *прелазе* у власништво државе или ликова комуниста. Тему неслободе, ропства, затвора, прате поновљене евокације начелне Миличине двоструке поларизације стана, а оне се надограђују и динамизују новим импликацијама, истицањем ограниченог хоризонталног кретања налево и надесно по стану. Хоризонталном динамиком се илустративно представљају и супротстављене идеолошке позиције две групе ликова са једне стране (в. Слика бр. 9а), као и нова расподела моћи у стану са друге. Тако су за једносмерно, деградирајуће, репресивно кретање по хоризонталу предодређени искључиво представници грађанства, *најурени* под притиском ликова комуниста (в. Слика бр. 9б). Са истим значењем ауторка моделује и

²³⁸ На богату симболику имплицирану сценама приближавања и удаљавања од простора-времена указује Александра Жежељ Коцић у студији „Погледи издалека и изблиза у прози Светлане Велмар-Јанковић” (в. Жежељ Коцић 2012: 106–126).

релацију *из*→*у*, као у примеру који описује Миличино присилно повлачење у споредне просторије стана: „крочивши из бивше радне собе професора Павловића у предсобље, тог замућеног новембарског дана 1944., закорачила сам на неку прочишћену раскрсницу времена” (Велмар-Јанковић 1999: 58; подв. Ј. М.).

5. 2. 1. Дијалектика стана и града

Слика двеју епоха у југословенској (и београдској) историји у *Лагуму* је дата кроз описе њених архитектонских трендова, оличених у опису два различита простора: стана у Улици Јована Ристића и стана у Доситејевој улици. Ови простори су, уз бакалницу, доминантне одреднице већ на самом почетку романескне приче, а њихово је сижејно истицање мотивисано значајем за карактеризацију ликова и обликовање света приче. Стан у улици Јована Ристића одређен је као прави *грађански*, „идеално опредмећен [...] безбедан и простран унутрашњи простор” (Велмар-Јанковић 1999: 102–103). Господственом изгледу првог, раскошног стана на Врачару, са високим зидовима и пространим собама, супротстављен је други стан, својом недовољном величином, висином плафона и неусклађеношћу просторија.

Тема дељења целовитог простора (стана, Чипндејл салона, скупа предмета који сачињавају својину и сл.) у роману *Лагум* има значајну улогу у метафоричкој карактеризацији јунака. Овај наративни поступак доминира у изградњи лика Милице Павловић, код које упоредно са сваком поделом простора долази и до својеврсног *расцеп* у личности. Прва подељеност стана у Доситејевој улици јавља се управо у Миличиној перспективизацији, а успостављена подела, поред критеријума осветљености, почива на оним естетским мерилима које је Милица усвојила као припадница грађанске класе. Он бива испољен већ на самом почетку романескне приче, при евоцирању првог доласка у стан и суочавања са *ругобношћу*, *огољеношћу* и *празнином* зимске баште који се доследно појачавају поређењем са раскошним домом из Улице Јована Ристића.

Однос између два дела стана одређује, између осталог, постојање спојних простора, ходника и зимске баште. Ходник је осмишљен као спојни међупростор, смештен између две границе и два контрастирана дела стана. Ходник се такође јавља и као метафоричка

варијанта хронотопа пута, у функцији стазе која грађанство одводи у *друге* животне просторе, сачињене из неосветљене помоћне просторије (оставе и кухиње), девојачке собе, малог купатила и уске дворишне терасе (посута „прљавим сумрачјем” (Велмар-Јанковић 1999: 79) у свако доба дана, она је у преткомунистичком периоду имала функцију споредног улаза у стан). Положај зимске баште такође је одређен *другошћу*, све у складу са забаченошћу просторије у грађанском Београду: зимска башта је, наиме, постављена према неосунчаној, дворишној, страни, била тек „нека врста непрактичног и, у исти мах, неопходног слепог црева у организму стана” (Велмар-Јанковић 1999: 79) које *усиљено* спаја осветљени део стана са његовом мрачном страном.

Оног тренутка када постане једини егзистенцијални простор преосталих чланова породице Павловић, долазе до изражаја предности *девојачке собе*, нарочито у контрастираном приказу окрутног спољашњег градског света (антикуће) и осећаја безбедности унутар ње, како запажа Милица Павловић: „Унутрашњи простор у којем сам ја боравила, имао је привид изолованости, можда и безбедности” (Велмар-Јанковић 1999: 134). У својој заштитничкој и исцелитељској улози такозвана *девојачка соба* појављује се, такође, и периоду скривања рањеног Павла Зеца. Сценом Миличиног *силаска* из девојачке собе у јавност комунистичког Београда уводи се спољашњи простор града који је стилизован као стран, туђи и оштро супротстављен јунакињиним унутрашњем простору.

Када жели да нагласи опонентност *спољашњег* и *унутрашњег* простора С. Велмар-Јанковић доводи у везу хронотоп пута и хронотоп дома. Дом је унутрашњи простор девојачке собе, прилагођен Миличиним менталним и емоционалним садржајима, одраз жељене јунакињине стабилности, укоренености, сигурности, ушушканости, па девојачку собу Милица описује као „најпријатније склониште у великом стану”, простор који омогућава не само „осећање безбедности него и доживљај какве-такве сопствене целовитости” (Велмар-Јанковић 1999: 191). У исповедном монологу нараторка девојачку собу сврстава чак у једине пријатеље (равноправно са Чипндејл сточићем), проводећи остатак живота у њој и након слома комунизма. Поред способности да теши, исцељује и пружа заштиту, овој соби је додељена и моћ да оствари жељу (тренутак дуго прижељкиване блискости са ћерком Маријом, Милица зато доживљава управо у девојачкој соби).

Како слично запажа најпре Г. Башлар, потом и Ј. Лотман, феномен куће има истакнуто место међу значајним темама целокупне књижевности, а културне и књижевне представе о стамбеном животном простору иду од размишљања о њеним добрим, покровитељским и заштитничким дејствима до положаја „антикуће” тј. туђег, деструктивног и опседнутог простора. (Лотман 2004: 286) У хронотоп куће уписивале су се, према Лотмановој типологији, идеје о цивилизацијском напретку, традицији, култури, хуманости и приватности (у 19. веку), одсуства („бескућништва”) и присуства (имовине, мира, стабилности, злих и добрих сила), морала и неморала (јавне куће), патријархата (колективна кућа, са заједничким поросторима: кухињом, купатилом, ходником итд.), класи и модерности (грађанска, велепоседничка кућа/соба/стан, обележена класним разликама: просторијама за послугу). (Лотман 2004: 286) Наведена традиција је очигледно била важна и за Светлану Велмар-Јанковић док је писала роман *Лагум*, у коме је однос *куће* и *антикуће* (Лотман 2004: 286), сходно Лотмановом ставу о моделативној функцији уметничког простора, једно од основних организационаих начела романескне приче и њене богате симболике.

Након прве негативне перспективизације стана у Доситејевој 17 у свести главне јунакиње, овај простор настављамо да перципирамо у језовитом, антиципирајућем контексту, па у њему постају видљиви злослутни призори: вртешка изнад рамена, екстеријерно привиђење смештено иза прозора, на лођу терасе као лебдећем простору смештеном негде између, *ни тамо ни овде*: „Приближила сам му се и видела, преко његових рамена, како над раскрсницом Господар-Јевремове и Доситејеве, у висини лођа, трепери вртешка испреплетених светлости.” (Велмар-Јанковић 1999: 250) Реквирани стан у Доситејевој улици свакако испрва не симболизује стециште живота, већ нешто сасвим супротно: смрти или пуког преживљавања. У стану налазимо многа обележја присутна већ у уводном позиционирању овог простора која „антикућу” („псеудокућу”) одвајају од куће: неуредност, запуштеност, замраченост, забаченост, одбаченост, неадекватност. Наратив о реквирирању, одузимању (супротно библијски пронађеном смислу у милосрђу, давању) сликовито показује како (идеолошко) зло од града и света може да начини *антикућу*. У новом, непогодном контексту, стан међутим добија своју *пету димензију* – ширећи се на: 1. стару меру (у сећањима) и 2. на нову меру (у сврховитим ширењима некада скучених, омражених простора и повезивања са новим

амбијентом). Јер, „они који добро познају пету димензију”, призовимо *Мајстора и Маргариту* М. Булгакова, „једноставно могу да рашире просторију до жељених граница”. Ширењу света приче највише доприносе наративне дескрипције које стање представљају као догађај или процес. Оне се уводе типичним ситуацијама – глаголима гледања, разгледања и функционално издвајају дескриптивне пасаже од главног наративног тока, увећавајући тиме и свет приче.²³⁹

Ирационална димензија стана изражена је антропоморфном профилизацијом *живог* сточића и, уопште, предметног света романескне приче. Наглашена Миличина тежња ка јединству са простором оцртава још један вид простирања уписан у роман *Лагум*: потиснуту потребу за слободним ширењем и коегзистенцијом са стварима у њему, јунакињину жељу за целовитошћу бића и спокојним спајањем са окружењем.

Јединство између ликова и хронотопа куће се у роману *Лагум* представља са израженим динамизмом. Простори дома (куће, стана) приказани су симболички као простори отуђености (кроз однос Милице Павловић и Душана Павловића) и простори друштвено-политичког ангажовања (темом колаборације и конфискације). За минуциозно приказивање релација између простора и ликова²⁴⁰, Светлана Велмар-Јанковић ефикасно користи удвојени пар *кућа у кући*, најпре као место приватности фикционалних јунака (попут радне собе професора Павловића и присвојеног Чипндејл салона пуковника Зеца), затим као уточиште јунака (девојачка соба за Милицу Павловић) и услед дељења једног, на два егзистенцијална простора. Просторна драма породице Павловић може се сагледати као синегдохично пренета на цео београдски простор²⁴¹, на комунистичку Југославију или на читав људски свет, јер је хронотоп стана уметнички представљен као *свет у малом* и указује на много шири егзистенцијални контекст. Усклађени са станом у Доситејевој улици, ликови комуниста и грађана су у значајној мери обликовани као синегдохичне фигуре, а за њихову карактеризацију се такође користио поступак удвајања: сви ликови

²³⁹ За шире увиде у апликативност и функционалност „описне нарације” видети: Милосављевић Милић 2016.

²⁴⁰ Положај чланова породице Павловић се и у *Нигдини* изједначава са положајем куће, као у примеру: „Кућа нам је била обележена невидљивим знаком политичке прокажености.” (Велмар-Јанковић 2001: 276)

²⁴¹ О томе колико је релација *pars pro toto* важна за разумевање *Лагума* сведочи и чињеница да је роман у научној критици називан „романом синегдохом” (Pantić 2015: 7).

комуниста, наиме, показују *два лица*, а он значајно одређује и идентитете представника грађанства.

У контексту анализираних фикционалних и нефикционалних, удвајања, мултипликација и антиципација, сваки „стварно насељен простор у себи носи суштину појма куће” (Bašlar 1969: 31). Кућа се доживљава у њеној реалности и у „њеној виртуелној моћи деловања” (Bašlar 1969: 31). Она је „замишљена као концентрисано биће” и „позива на свест о централности” (Bašlar 1969: 45). Кућа која је чувала осећај грађанске сигурности, не може да сачува представнике грађанства од неизвесности, мада у неповољним друштвеним околностима, подељена, испражњена и насељена странцима, кућа наставља да даје илузију стабилности и заштићености. Библијски подтекст као интерпретативни оквир за литераризацију простора куће у роману *Лагум* присутан је на више планова. Кућа је пример чисте хуманости: она се не брани упркос људским нападима и космичким непогодама. (Bašlar 1969) Укореењена у свом темељу одржава се или не, при чему не узвраћа насиљем, мржњом или бесом. Напротив, она симболизује напоре за очување живота упркос његовој свирепости, јер кућа учи трпљењу, пример је храбрости, опстајања и очувања суштинске лепоте (племенитости бића). (Bašlar 1969) Миличини напори да пронађе спокој у једноставности новог егзистенцијалног простора, и коначно проналажење утехе у скромном амбијенту, активирају топос *скромне куће*. Иако у нараторкиној исповести доминира концепт доживљеног простора (који је мање или више близак ауторкином *реалном искуству*), у епилогу романа конкретан историјски хронотоп смењује безвременска, бескрајна пустиња са значењем *вечног дома*. Као безграничан, широк, отворен простор, она симболизује мир и тражено јединство са временом и простором. А човек „ту не мења место, он мења своју природу” (Bašlar 1969: 258).

Већ смо истакли да се почетне пукотине у целовитости стана у Доситејевој улици јављају током његове прве перспективизације у свести главне јунакиње. Поред ликова комуниста, у чину симболичког дељења стана учествује и лик професора, својим нарочитим везивањем за простор радне собе. Иако до тренутка суочавања са непојмљивом комунистичком логиком одузимања животног простора, професор Павловић живи толико искључено од осталих чланова своје породице, „у свом делу стана” (Велмар-Јанковић 1999: 145), да уопште и не примећује присуство скривеног пуковника Зеца, рашчлањивање дома породице Павловић добија свој градацијски напредак тек када Зора и Петар Зец

добију своју собу у њему. Наредна етапа градијалног низа дешава се након реквирирања имовине, када стан постаје изричито подељен на два *неједнака* дела. Сепарацијом и сужавањем егзистенцијалног простора у роману *Лагум* приказано је, такође, деградирајуће кретање представника грађанства по лествици друштвене хијерархије, у коме је прелазак из једног простора у други једнак силаску и класном опадању (в. Слика бр. 10).

Драстична промена егзистенцијалног контекста се код грађанске породице Павловић градијално предочава, најпре селидбом у мањи стан, а потом и у хиперболисаном сценарију (преласком у мањи део *мањег стана* те, у Душановом случају, принудном напуштању дома и живота). Паралелно са преласком породице Павловић у нови стан отпочиње и нова етапа у њиховом животу, пропраћена крупним променама у светској и српској историји. Судбина станова грађанске породице и њиховог покућства пропраћена је значењским паралелизмом и на психолошком плану ликова, нарочито кореспондентним менталним животом главне јунакиње. Нежељени одлазак из познатог простора у другачије организован, стран и непознат, *други* простор, антиципира истоветна долазећа друштвена и идеолошка измештања, као и Миличино присилно повлачење у *други* део стана током реквирирања имовине, док је Душаново измештање из оквира фаворизованог егзистенцијалног простора поистовећено са смрћу и завршетком једног животног циклуса. Зорино премештање из дечје у девојачку собу пропраћено је и променом њене улоге у породици Павловић (улога *пасивног посматрача* замењена је улогом *предузимљивог вође*), да би након још једног просторног измештања Зора од жртве усташког насиља, постала ревносни виновник другог, подједнако злоносног. Овим се не исцрпљује богата симболика изграђена на паралелизми између просторних измештања, друштвено-политичких збивања и историјске позадине романескне приче. Поменути паралелизми семантички обогаћују и тему пробијања (просторних) граница које су апстрактне природе, или конкретне, означене зидовима²⁴², улазом, капијом и вратима.

Трагизам друштвене праксе конфисковања имовине у комунистичком Београду Светлана Велмар-Јанковић предочава најпре пажљивим уоквиравањем топоса куће (профилисањем приватног, *уоквиреног простора дома*, са побројаним његовим укућанима и предметима), у који нагло продиру ликови странаца. Миличино конкретно суочавање са новим друштвеним околностима заправо отпочиње након сазнања да престаје заштитно

²⁴² Више о симболици *зида* и *зидина* погледати у: Gerbran i Ševalije 2013: 1093.

дејство „прага стана” (Велмар-Јанковић 1999: 134), и да ће се у њен породични дом уселити (не)познати људи. Странци који непозвани улазе и настањују стан у Доситејевој улици су позната, чак и блиска лица породици Павловић, али преображена и изображена до непрепознатљивости. Приметно је да за књижевну интерпретацију комунистичких друштвених тема ауторка обилно користи различите варијанте хронотопа прага: улазак, прелазак, силазак, одлазак итд. у зграду, преко кућног прага, споредног улаза, дворишне капије, на врата, кроз ходник, предсобље (препознајемо, дакле, граничне положаје). У граничне објекте треба свакако уврстити и зидове, илузију заштите и привидне међе између приватног и јавног домена, основни деобни просторни елемент за одвајање и раздвајање, различитих делова стана, супротстављених идеологија.

Инспирисан Де Сертоовим инсистирањем на важности степена *кореспондирања* и *комплементарности* места и догађаја (Стојменовић 2014: 22), односно питања да ли догађај „поштује закон места” (De Certeau 1984: 29), Пол Сметхарст именује две врсте хронотопа: *event-driven* и *contingency-driven*. У првом типу хронотопа место одређују догађаји који су се на њему одвијали кроз историју (одређени „локалитети или места преваходно су дефинисани њиховом историјом”), док у другом типу „међусобни односи између људи и ствари у простору производе догађај тј. историју” (Smethurst 2000: 69 према Стојменовић 2014). Сметхарстова типологија заснована на питању: да ли догађај „произлази из функција [...] институционално или конвенционално приписаних том месту, или им се опире, крши их и ствара нешто ново” (Стојменовић 2014: 22), може послужити као инспиративно полазиште за аналитички приступ истим или сличним хронотопима у роману *Лагум*. У односу према грађанским породицама, њиховој својини и приватности, ликови комуниста уводе нове конвенције које из темеља померају тополошке функције *приватног* и *јавног* простора. По комунистичком „закону места” простор породичног дома добија своју *contingency-driven* историју, у којој интимна аура породичног дома бива потпуно нарушена након што изгуби есенцијалну функцију (*event-driven* историју) тј. постане изложена комунистичкој јавности и странцима. У изокренутој реалности, карневализованој представи приватних и јавних хронотопа, самопозвани посетиоци без икаквог устручавања узурпирају дом грађанске породице и понашају се буквално *као код своје куће* у туђем дому, чинећи, притом, да се укућани осећају као уљеци на сопственом простору. Флексибилност границе између приватног и јавног домена

у романескној се причи ефектно представља варијантом хронотопа пута, тј. кретањем ликова комуниста *споља ка унутра*, чији је насилни продор у просторе приватности грађанских породица симболички приказан рушењем граничних оквира. Као индикативни примери поменуте симболике у роману се, најпре, појављују описи *фасаде* избушене мецима, порушених балконских ограда и поломљених *прозора* чије су празнине покривене прозирним папиром. Даљи детаљни опис разрушеног *улаза* зграде и његовог оскрнављеног мермерног пода, прекривеног остацима рушевина, скрамом од малтера и песка, потврђују проницљиву тврдњу В. Бенјамина да су алегорије „у царству мисли” исто „што руине у царству ствари” (Benjamin 1989: 139). Након детаљног дескриптивног приказа порушених оквира који омеђују приватан простор породице Павловић, наведен је један симптоматичан звук: *јек* материје, а *јек* је језик неразумљивог, оглашавање непознатог простора. Управо он најављује продор странаца у приватни домен: „чула сам: не тресак капије, не лом корака, него *јек* материје” (Велмар-Јанковић 1999: 17)²⁴³ сећа се Милица Павловић. Присећајући се тог звука, нараторка закључује да је шкрипа скраме којом је био прекривен мермерни под улаза зграде имао опомињуће значење: („Оне ноћи ме је опоменула шкрипа скраме.” (Велмар-Јанковић 1999: 17)), да би поменути дигресију потврдила запажањем о реакцији простора, предмета и јунака. Милица, наиме, у наредној сцени почиње полако да се усправља, док са ње *клизи* топло, плед ћебе из Енглеске, а *спадање* скупоченог ћебета са јунакиње и кретање луксузног предмета-симбола *одозго на доле* антиципира предстојећа *удаљавања* између припадника грађанства и луксузних предмета у комунистичком контексту. Сведена на функцију грејања склупчаних супружничких тела, употребна вредност ћебета је још у овој сцени, дакле пре доласка комуниста, прилагођена новом, комунистичком контексту и филозофији чистог функционализма предмета. Своје емоционалне реакције нараторка наставља да преноси на описе простора, па се услед округне реалности „соба сужавала” (Велмар-Јанковић 1999: 17), чиме се симболички упућује на долазеће догађаје тј. сепарацију и *смањење* простора у процесу њиховог реквирирања. Као у наведеном примеру, метафоричка карактеризација ликова је у читавом роману надограђена антиципирајућом функцијом, а оба наративна

²⁴³ На значај чулних аспеката *Лагума* осврће се најпре Михајло Пантић у приказу „Свет препун чула” који је пропратио објављивање романа (в. Пантић 1990: 7). Чулност је најизраженија у Миличиним интроспективним окретањима „дамарима” сопственог бића у којима се рефлектује читав јунакињин (и шире, београдски) спољашњи свет.

поступка имају важну улогу и у сижејном обликовању приче. Егзистенцијални и психички неред господина и госпође Павловић, С. Велмар-Јанковић надаље, сижејном линијом, преклапа са њиховом физичком *неуредношћу*: „бесмислено је изгледао тај скијашки џемпер купљен, пред рат, за зимовање у Словенији, испод кућног огртача од црне кадифе, уз топле, јефтине, дубоке 'Батине' патике”, нестало је „велики ред са великим смислом, све је утонуло у празне просторе” (Велмар-Јанковић 1999: 18). У романескној нарацији се, иначе, вишеструко истиче да у измењеним друштвеним околностима главна јунакиња не носи одело и обућу по својој мери.

Посебан вид хронотопа моделованих у роману *Лагум* представљају они који „креирају сопствени простор и сопствену темпоралност” (Стојменовић 2014: 7), догађаји какви су културна окупљања, игре (дечје, друштвене, спортске) и медији (радио, тв). Они разоткривају жељу јунака за колективним хронотопима, паралелно са постојањем тежње за очувањем међа приватних простора. Један од примера дозвољеног пробијања границе индивидуалног у корист колективног простора представља продор радијских порука и прижељкиваних вести из спољашњег света о колективу у дом породице Павловић, чији је само наизгледно издвојен, приватан простор заправо хибридна структура, те се као такав уклапа у доминантне некохерентне хронотопске моделе романа и пре описане најезде комуниста.

Приказујући два крупна београдска хепенинга, аутомобилску, мото-трку и изложбу Саве Шумановића, субјективном проценом различитих хобија Београђана нараторка *Лагума* испољава прилично елитистички (жаргонски речено *снобовски*) однос према друштвеној разноликости, сукобу старог и новог, традиционалног и модерног, *високог* и *ниског* београдског друштва. У обимно развијеној сцени, згражавајући се због одржавања међународне аутомобилске и мотоциклистичке трке око Калемегдана, госпођа Милица Павловић показује потпуно неразумевање за нова искуства урбане средине, супротстављајући му по вредности изложбу Саве Шумановића. За разлику од Шумановићеве изложбе, присуство урбаног тркачког хобија нараторка описује као ометање, задах бензина, буку и хуку помахниталих, бес сулудог века (1999: 62–69). Испољено неразумевање за *друго* у нарацији госпође Милице Павловић кореспондира са грађанским профилем ове јунакиње која неретко наступа као уображени, ортодоксни елитиста, остајући притом иронично искрена, непријатно мрачна, огорчена и дубоко

повређена до последњег тренутка свог трагичног живота, па и посмртно, у епилошкој сцени. Исте реакције на одређене урбане знаке запажамо и код осталих београдских јунака прозе Светлане Велмар-Јанковић, који такође не разумеју бетон, не виде његово памћење, не схватају зашто многи савремени Београђани уживају у слојевима прљавштине градског асфалта, у звуку мотора, аутомобила и мирису бензина. У том погледу представа јунака Светлане Велмар-Јанковић о идеалном Београду није само сугестивна, већ, у одређеној мери, и рестриктивна.

У релације ентеријерних и екстеријерних београдских хронотопа у роману *Лагум*, евидентно је уписана симболика дома. Она се пре свега односи на схватање простора стана као егзистенцијалног простора, те Београда (и света) као родног места. Симболичко модификовање хронотопа куће је у оба случаја ослоњено на *систем представа о родству, месту патње* (Bašlar 1989) метафори одвојености (од Бога) и луталаштва. Кућа се у њима јавља као исходиште – референцијална тачка размишљања о свету, док се репрезентованим односом куће и града добро показује како симбол може да се „обликује у алегорију”. (Benjamin 1989: 144)

Одвајање девојачке собе од екстеријерних простора у нараторкином ретроспективном исказу упућује на неусаглашеност њеног унутрашњег бића и спољашњег света. Првобитно обележен као сувишан, „ружан и невелик”, прозор на дворишној тераси у споредном делу стана по реквирирању поприма функционалност везе између спољашњег и унутрашњег света, која означава и две могуће перспективизације породице Павловић: *изунутра ка споља*, и обрнуто, *споља ка унутра*. У складу са њима, сувишни прозор на дворишној тераси постаје симболички оквир за видокруг Миличиног погледа који, усмерен *изунутра ка споља*, рефлектује одразе друштвеног самопозиционирања и диференцирања у односу на јавни, спољашњи (комунистички) свет. Лиминална позиција прозора сугерише и читање *сувишног*, усмереног *споља ка унутра*, кроз предодређен идеолошки оквир *комунистичке* јавности којим се посматра и вреднује живот грађанске породице. Иако тако испрва може да изгледа, подела простора на унутрашњи и спољашњи у роману *Лагум* на симболичком плану није црно-белог типа²⁴⁴, јер само делимично кореспондира са антонимским паровима: добро – зло, наш – туђи, приватни – јавни,

²⁴⁴ Дилему о односу спољашњег и унутрашњег у књижевном тексту, Гастон Башлар разрешава закључком да „споља и унутра сачињавају дијалектику растрзања, раздвајања” (Bašlar 1969: 264), имајући у виду њихове тополошке функције: дескрипције простора и метафоричке карактеризације јунака.

сигуран – несигуран. Према Јурију Лотману, напоредно „са *горе* – *доле* опозиција *затворен* – *отворен* представља суштинско обележје које има организациону улогу у просторној структури текста” (Lotman 1976: 300), па се *горе* и у *Лагуму* не поистовећује са топосом ширине, већ са *доле*, са скученошћу, док симболичка романескна топографија периферију измешта у сам центар града²⁴⁵ (подједнако ликове грађана и ликове комуниста). Периферализован стан се у Доситејевој 17 препознаје као гроб, „фантазмोगорија – час као пејзаж, час као соба” (Benjamin 2011: internet), а у тој су визури за бивше припаднике грађанске класе и отворени хронотопи заправо затворени: затварају се град, завичај и држава – време се затвара у комунистичком Београду. Великим друштвеним превратом доведене су у питање конвенционалне разлике између спољашњег и унутрашњег, јавног и приватног, сопства и другог, које подједанко укључују човека и простор града. Значења појмова *родни*, *топли*, *безбедни*, такође се компликују јер нису оштро супротстављена отвореном, спољашњем простору – туђем, хладном, непријатељском, па читаоцу *Лагума* упућеном у поетику простора модерније прозе неће промаћи да наилази на слике „померене и удвојене”, особене „градскоме роману и интелектуално-поетској прози” (Палавестра 1979: 144).

Још једно у низу проицљивих запажања о дијалектици спољашњег и унутрашњег, о страховитом губљењу некадашњих граница између спољашњих и унутрашњих градских простора, ауторска имагинација испољава у сликовитим представама оштећених, разјапљених зграда чији се демолиран унутрашњи инвентар гротескно спаја са спољним пејзажом града:

„Клизала сам, посртала и журила, стизала у разне крајеве града, одасвуд су зјапиле рушевине, једносратне и двосратне куће претворене у хрпе камења и шута, вишесратнице пресечене, обично напола па једна половина још стоји а друге нема, понегде остали преполовљени брачни кревет, или орман, или само столица, заустављени над провалијом срушених спратова, сироти немушти патрљци обесмишљених предмета, једна ме је ваза од дебелог, плавог, простог стакла потпуно згранула тиме што је, усправна и са већ сасушеним хризантемама, стајала на ноћном сточићу...” (Велмар-Јанковић 1999: 264)

²⁴⁵ Аспект периферијалности поседују и дорћолске улице смештене у центру Београда.

Премда у ратним и комунистичким приказима Београда испрва нема никакве стабилности, пошто заштићеност сваког унутрашњег простора зависи од испоштованих норми и ритуала (а у *Лагуму* се оне насилно и нелогично намећу), у фантазмогоричној реалности света приче накнадно ипак бива успостављена каква-таква стабилност онтолошки и идеолошки одвојених светова.

Као и у устаничкој трилогији Светлане Велмар-Јанковић, представа самог Београда у *Лагуму* није инфернална. Град је, напротив, заједно са станом породице Павловић, хронотоп који трпи, архетип жртве, а не носилац зла. Премда је у доживљају главне јунакиње Београд профилисан као антикућа, он је такав *створен* комунистичким деловањем. Комунистички Београд је *креирани* хронотоп, утицајима на време и елементе у простору, њиховом централизацијом и инструментализацијом, друштвено-реторичким организацијама и (зло)употребама²⁴⁶.

Перспектива поражених у роману *Лагум* сугерише лавиринтску представу о модерном граду као месту неснађености и немоћи. Проседеи о бесциљним путовањима, обиљу (дез)информација и странпутица, у савременом рецепцијском контексту поседују имерзивну снагу која урбаног читаоца опомиње да се ради о врсти заједничког хронотопа, лавиринтског искуства. Кроз лавиринтску топографију Београда, у спреси са комунистичким и грађанским темама, интерпретирано је искуство странствовања у родном граду, заједно са симболичким перцепцијама у којима становник града, грађанин у правом смислу те речи, постаје дошљак.

„Претпостављала сам да ћу ходати дуго, јер су сви смерови били неизвесни. У граду у којем сам се родила и у којем сам живела нисам се више сналазила, правци као да су сви били изукрштани а путокази испремештани.

Град ми је постао непознат.” (Велмар-Јанковић 1999: 264)

Стање опште јурњаве за стамбеним просторима и стварима (најпре грађанске, Миличине и Душанове, затим и комунистичке) читаоца увлачи у свет приче, из ког излази запитан: да ли егзистенција у таквом простору (граду, свету) има смисао настањености и ненастањености? За урбани дом се, и за родни град, стога везује пре искуство језовитог и

²⁴⁶ О *централизованим друштвеним местима*, њиховом дејству, моћи друштвеног суда, просторним аспектима страха и моћи пише Мишел Фуко у књизи *Надзирати и кажњавати: рођење затвора* (1975).

странствовања, него припадања, а нерационално стање стана постаје синегдоха за нелогичност града и света. (Noris 2018) Сва се та трагачка, скитачка, бескућничка историја дешава у једном роману који је „жанр у настајању” (Бахтин) и отуда има исту лутачку природу: Лукас га уосталом чита као форму „трансцендентног бескућништва” (Lukas 1990: 78), на шта упућује и Драган Бошковић. (Бошковић 2021: 501) Анализирана симболичка и формална укрштања заступљена у роману *Лагум* сведоче о узајамним књижевним преплитањима града и романа, велике теме и подједнако великог жанра, који се, удружени, у садејству модификују, надограђују и допуњују.

а. комунисти ← | → грађанство

б. моћни → | → немоћни

Слика бр. 9.

→ нови простор = ↓ класна деградација

раскошни стан у Улици Јована Ристића → ↓ стан у Доситејевој 17

стан у Доситејевој 17 → ↓ бакалница на углу зграде

главни део стана у Доситејевој 17 → ↓ споредни део стана у Доситејевој 17

Слика бр. 10.

5. 2. 2. *Лагум* и *Das Unheimliche*

Тумачећи својства *Das Unheimliche* ефекта у релацијама субјекта и простора, савремене теорије простора психоаналитичке оријентације, према Мариели Цветић, обједињују деконструкцијски, семиотички приступ и Фукоов концепт хетеротопије. (Cvetić 2011) У њима је простор сагледан као текст или знаковни систем којим се описује симболички поредак, а истиче се и његова способност да прикаже „потенцијалност односа међу стварима [...] односа ствари и субјекта” (Cvetić 2011: 97). У основи, психоаналитичко

тумачење *Das Unheimliche* ефекта на релацији субјекат↔простор утемељено је на претпоставкама да а) „нема репрезентације без субјекта и нема субјекта без простора”; б) да значење простора „зависи од самог субјекта који га таквог (не) препознаје” или в) да је тумачење простора условљено културалним системом текстова (Cvetić 2011: 158). За *Das Unheimliche* се везује фигура двојника, искуство двојниковања и интериоризације, „повратак потиснутог, магично, анимистично, неизвесност субјекта о живо-неживом статусу других субјеката/објеката” (Cvetić 2011: 158). *Das Unheimliche* се препознаје у онеспокојавајућим предосећањима, *чудном* осећају језе који је познат из будућности, када се непознати простор препознаје као познат, или обрнуто, када нешто што је „некад било добро познато, фамилијарно и блиско, наједном постаје далеко, страни и туђе, застрашујуће”. (Cvetić 2011: 97)

Наративне репетиције, мултиплицирања ликова и хронотопа представљају главне носиоце и изазиваче *Das Unheimliche* ефекта у роману *Лагум*. Простор *лагума* који већ насловом отвара романескну причу, у начелу има три различита објашњења: етимолошки гледано, лагум је турска реч за ходник, тунел испод површине земље (дакле скривен, подземни, непознат простор смештен негде под земљом, као „присуство које припада и које не припада” (Fisher 2016: 10)); лагум је место спаса (одбеглим турским затвореницима у београдској тврђави, смештен „у дубинама Калемегдана” до данас *неистраженим*, али и простор страве у коме је „многи затвореник оставио свој живот”). Најзад, лагум је и „место таме”, на шта упућује мото преузет из Јеванђеља по Луки (VI, 22, 53): „Али ово је ваш час и власт таме.” (Велмар-Јанковић 1999: 5) Осим „тамне” стране у хтонској пројекцији, реч „лагум” посредује и „осећај града [...] чије старо језгро и дословно почива на подземним ходницима и катакомбама”, али и на семантици „инферналног лавиринта” чији једни излаз води у непознату смрт (Pantić 2015: 7).

У поменутој *Das Unheimliche Лагумовој* тријади, интуиција је присутна као архетип који се реализује и материјализује искључиво кроз контакт са одређеним ликовима и хронотопима, на шта индикативно указују поновљене сцене Миличиних интуитивних доживљаја будућности и њена језовита реализација у јунакињиној садашњости. Једна од хронолошки првих интуитивних спознаја пропраћена необјашњивим осећајем језе, дешава се на уметничкој изложби Саве Шумановића, током које се Милица суочава са будућим, *злим обличјем* Павла Зеца, посматрајући његово ширење у простору и деловање на

присутне ликове. Као видљив симптом језовитог сазнања у овој сцени се појављује и Миличина телесна реакција – несавладив осећај слабости, хладноће и јаке мучнине праћен несвестицом:

„Јесте: још сам онда то појмила [...] од тога је поимања, интуитивног и најпунијег, почело све да се растаче око мене. [...] Хитала сам, али у месту, све се померало. Тек је касније наишла она ужасна мучнина којој тада нисам знала узрок [...] Нисам се усудила да спознам [...] праоблик једног зла које ће ме чекати у будућности. Појмила сам да ће ме чекати. Да ме чека. И да је зло. И да долази од Павла Зеца. А онда ми је позлило. Од зла у њему постало је зло у мени.” (Велмар-Јанковић 1999: 204)

Слично устаничкој трилогији, Светлана Велмар-Јанковић доследно евоцира и варира искуство интуитивне спознаје везане за доживљај празних простора (празнине, процепа, пукотине), само што оне у *Лагуму*, преломљене кроз *грађанску* свест главне нараторке, имају знатно јачу идеолошку позадину. Опис ширења празнине у првом је плану једне од најважнијих сцена у роману – сцене Миличиног симболичког *силаска* у бакалницу, чије је увођење и понављање вишеструко мотивисано. Након суочавања са празнином бакалнице (у смислу празних раfoва и „испражњеном” личношћу некада познатог бакалина), бива продубљена и јунакињина дилема о стаусу познатог и непознатог, стварног или нестварног, јавља се пукотина у њеном грађанском идентитету и отпочиње удвајање (искуство двојниковања). Кроз доживљај простора бакалнице описује се необјашњив осећај језе настао „у изненадном додиру са простором из неког другог – будућег, [...] ’сад’” (Велмар-Јанковић 1999: 28) у коме будуће време има садашње просторно искуство²⁴⁷:

„Обиље је постало фантазмoгорија. [...] Јерменинове ситне речи су лупкале о празнину око предмета, по шупљини у предметима, одзвањале необично, као опомена на немуштом

²⁴⁷ Уп. „Којешта, постајем све сигурнија да никакви слојеви [времена] не постоје, кад су слике које призивам из времена што је простор остале толико незамагљене. Живи призори који се примичу на позив и на призив.” (Велмар-Јанковић 1999: 167) На трагу Лајбницевог концепта *монадолошког времена*, слично је писао Ернст Касирер о „временском тројству свести” и духа у коме су „садашњост, прошлост и будућност сажети у једно”. Према Касиреру „садашњост свести није везана за један појединачни моменат нити у њему остаје као омађијана, него га нужно превазилази, и унапред и уназад” (Kasirer 1985: 149).

језику, одједном завојите, мутаве, мађијске, празнина је почела да се шири и да разраста, предмети су се размицали, бакалин се клањао, његов смех се кочио као посекотина [...] празнина је постала лепљива, низ рамена ми је клизила паучина, предиво стрепње. Чинило ми се да ту бакалницу знам, одавно, и да човека знам, али из неког другог постојања, можда из сна, само што тај сан није био добар, не, никако није био добар. Нашла сам се пред простором, још удаљеним и без ивица, заљуљаним, назирало се нешто густо и безоблично, можда и влажно, и мекано, продорно као мора, обухватно. Пиљило је у мене али очију није имало. Онда се измакло, то је био бакалин преда мном и пиљио у мене...” (Велмар-Јанковић 1999: 13–14)

Првобитну одбојност према стану у Доситејевој 17, Милица у сећањима оправдава лошим предосећајем који чита из блиске будућности проведене у њему: „Кротко сам пристала на ту промену за коју сам слутила да нам доноси нешто тамно и, можда судбинско” (Велмар-Јанковић 1999: 84). Описи ниских плафона и малих соба, уведени су као паралелизми, усклађени са Миличиним осећањима скучености и безизлазности, наслућивањима хаоса и надолazeћег зла. У новом стану, између осталог, долази до изражаја и језовито несразмеран однос између физичке близине супружника у малом простору (спаваће собе или купатила), и њихове емоционалне удаљености. Употреба мотива интуиције овде је ауторки послужила за интерпертацију грађанских тема и омогућила алтернативни приступ категоријама времена и простора. У складу са тим, тренутак Миличиног суочавања са измењеним друштвеним улогама, са узурпацијом приватности породичног дома и живота у њему, представљен је, након фантазмогоричне бакалнице, као још један невероватни „science fiction” (Велмар-Јанковић 1999: 28) настао током изненадног додира са временом и простором из неке друге садашњости.

Вишеструка симболизација лика и хронотопа спроведена је у сцени Душановог огледања у предсобљу пре судбоносног састанка са министром просвете, при чему су оба простора окарактерисана као „место без места”, присуства и одсуства. У поменутој сцени јунак дуго посматра добијени одраз самога себе док се у његовој позадини рефлектује разбијени свет собе, са искривљеном Миличином приликом и коментаром да је све то је било „тако неслично њему – и буљење, и одраз ” да се јунакиња и „сама забуљила па угледала како се појава у огледалу, која је приказивала достојанственог средовечног професора [...] изобличава” (Велмар-Јанковић 1999: 23). Симболичко удвајање људи и простора функционално је, дакле, представљено и у огледалском преламању стварности,

услед чега (не)жив, готово чаробни предмет смештен у предсобљу стана породице Павловић може да прими у себе, па да потом рефлектује у стварност унутрашње стање ликова, или шире, друштвену реалност.

Из поступка удвајања произлазе парадокси у семантичким перовима: *живо* – *неживо* (живо се понаша нехумано, док неживо може бити хумано); *познато* – *непознато* (странац који је и познат и непознат), *моје* – *туђе*, при чему све *моје* (живот, најближи, предмети, простори) постаје *туђе*, док *туђе* не може бити *моје*. Удвајања налазимо и у метафоричким варијацијама различитих тематских јединица, попут мотива границе (зидови испред постојећих зидова), куће (кућа у кући), ожиљка (са којим је грађанство смештено негде између бивања и небивања) и др. Идентитети свих ликова комуниста су удвојени, а оно значајно одређује и представнике грађанства. У чину самокарактеризације, Милица Павловић користи управо речи *двојник* и *удвајање* како би одредила стање сопствене личности у тренутку суочавања са људима и околностима у измењеном друштвеном контексту:

„Реч двојник нисам случајно изрекла, јер је те ноћи почело моје удвајање. Један облик мене је одмах наставио да хода, говори, *функционише*, како би се то рекло данашњим језиком. (А језик исказује истину и када је прерушава: када, рецимо, упозорава на роботска својства која људи понекад готово гротескно преузимају на себе.) [...] Други је облик почео, одједном усредсређен, полако да се спушта ка неком тамном средишту, али је при том спуштању [...] посматрао [...] понашање првог облика.” (Велмар-Јанковић 1999: 31–32)

Осим наведеног, искуство двојника доводи се у везу са ситуацијом у којој се „субјект идентификује са неким другим *живим* или *неживим* у том простору, па је у дилеми о власништву сопства” (Cvetić 2011: 97), а овај тип *двојниковања* уочавамо у Миличиној неверици око статуса *живог* (услед нехуманих поступака људи) и неживог статуса предмета и простора. Оно је, такође, интерпретирано преко тема својине и реквизирања, при чему се као најсуровија последица идеолошког притиска и процеса интериоризације јавља дилема јунака о власништву над сопством: „ништа више није било *моје*, ни *наше*, ни предмети, ни људи” (Велмар-Јанковић 1999: 34) или: „*ја* сам била јединствена у одсуству свог новог идентитета; све што сам била, очигледно више нисам могла да будем, али нисам могла ни да заборавим оно што сам била” (Велмар-Јанковић

1999: 41). Заједно са литераризацијом појаве конфискације имовине, у *Лагуму* је уведен и мотив *бездомности* као један од репрезентативнијих примера *језовитог* у књижевности.

Кроз доживљај простора и нарочито, наметнутих релација у њему, *Das Unheimliche* настаје као резултат нагле смене идеолошких контекста и наметања непојмљивих животних услова. У коментарима који описују Миличина двоумљења о реалном обличју ликова, стварном статусу догађаја, егзистенцијалне беде и осећаја немоћи, *Das Unheimliche* се јавља као средство механизма одбране, док је друштвена реалност описана као „science fiction”, „фантазмोगорија”, место *настањено сенима* (Велмар-Јанковић 1999: 28) – „простор између живих и мртвих, ни смрт ни живот” (Cvetić 2011: 103). Присуство дијаметралних разлика на једном простору и сама помисао на њихову близину једнака је спајању неспојивог тј. гротесци, фатаморгани. Као такав читаоцу се представља не само стан породице Павловић у Доситејевој 17, већ и читав комунистички Београд – стециште аномалног људског друштва и шире, света. Заједнички простор комуниста и буржоазије формулисан је као *нешто* аномално, неспојиво и немогуће, а ипак постојеће. Лиминални Београд, стан у Доситејевој 17, кухиња и ходник у *Лагуму* као део подељеног ауторкиног искуства са ликовима²⁴⁸ потврђују да је сва та фантазмोगорија не само могућа, већ и стварна. Како би посведочила о нереалности реалног, Светлана Велмар-Јанковић паралелно са „трмплејским” хронотопима интенционално моделује и њихове демистификоване парњаке. Они се уводе адекватним конструкцијама, пропраћени формулама „као”, „учинило му се”, „изгледало је” итд. које чувају границу између реалног и нереалног (Вукићевић 2021), омогућавајући њене симболичке интерпретације.

Уз појаве масовне гробнице и „безгробности” које су у *Лагуму* репрезентоване (по)смртним искуствима Саве Шумановића и Душана Павловића, искуство глади издвајамо као једну од (читаоцу) страховитијих представа грађанске трилогије Светлане Велмар-Јанковић. Док се у устанничкој трилогији претежно гладује за истином, сазнањем,

²⁴⁸ Ауторске позајмице из личног историјског искуства су најочигледније у грађанској трилогији. Светлана Велмар-Јанковић у бројним интервјуима и мемоарској прози наводи да је за карактеризацију фикционалних ликова и хронотопа, најчешће имала прототипове у свом окружењу (за лик Милице Павловић своју мајку (Мими) и баку, за Душана Павловића свог оца, за један од кључних хронотопа *Лагума* одабрала је, такође, онај крај Дорћола у коме је живела итд.). Лик сликара Павла Зеца моделован је према личности Ђорђа Андрејевића Куна, па отуда презиме Зеца. Познаваоцима ауторкине мемоарске прозе и читаоцима њених бројних интервјуа познато је да су на стварносној подлози настали и остали ликови грађанске трилогије, попут Зоре, дадиље и др.

Богом, за љубављу, апсолутном моћи, у грађанској трилогији ликови гладују за пажњом, каријером, титулама, капиталом, за ваздухом (радња *Лагума* и *Ожиљка* се махом дешава у затвореном простору; у *Нигдини* је ваздух бомбардованог града отрован, загађен) и слободом, наравно. Уз бројна апстрактна гладовања, као најсугестивније издвајамо искуство физичке глади. Оно је појачано нараторкиним реминисценцијама на некадашње обиље (репетитивног, каталошког набрајања хране и пића, о чему ће нешто касније бити речи), и премда није језовито структурирано, аспект ужасног највише поприма у имплицираним сценама гладовања деце и младих тј. бића у развоју. Исказом Милице Павловић се, наиме, више пута сугерише да су у комунистичком Београду (у граду, где се храна ретко могла узгајати), упркос јавним тврдњама, деца гладовала заједно са осталим скрајнутим члановима грађанских породица, а помињу се и пристајања одраслих на разне неетичке радње како би се читаве породице прехраниле. У *Ожиљку* налазимо развијену контрастирану сцену ситих лавова у кавезима, за чијим месом чезну изгладнели посетиоци Зооврта:

„[...] из Зоолошког врта допире рика лавова којима доносе вечеру, огромне комаде крвавог меса. 'Боже, што сам гладна', можда каже нечији глас. 'Имаш ли парче хлеба?' Парче хлеба је читаво богатство. 'Немам. Остао ми је само мали парадајз, ево, поделићемо га.'”
(1999а: 165)

У *Нигдини* се говори и о свесном конзумирању отровне хране у недостатку друге, чиме уметничка димензија приче о граду у који је рат продро толико дубоко да му је загадио људе, ваздух, земљу и све воде, тече паралелно са њеним екопоетичким слојем: „Тровали су језик којим смо говорили а, са језиком, и наше биће. Да не бих дошао у искушење да се и сам користим таквим језиком, мој Учитељ ме је уверавао да треба да одем из Београда.” (Велмар-Јанковић 2001: 265), присећа се Веља у *Нигдини*.

Готово сваки сусрет са градом за главну јунакињу *Лагума* представља трауматично искуство које доноси шок, бол, удвајање услед осећаја да се свет окренуо. Београд се у *Лагуму* сажима у подрум (тунел, лагум), „мрачно биће куће, биће које има удела у подземним силама” (Ваšлар 1969: 46), где се „мракови задржавају дању и ноћу”, а чак „и са свећом у руци, човек у подруму види сенке које играју на црном зиду” (Ваšлар 1969: 47). У

студији посвећеној феномену језовитог Алфред Видлер запажа да за Фројда „*unhomeliness* значи више од простог осећања неприпадања; то је фундаментална склоност познатог да се окрене против својих власника, да се изненада претвори у зачудно, да се лиши реалности, као у сну.” (Vidler 1996: 7 према Noris 2018) Са таквим уделом језовитог, Миличина сећања на драгоцену прошлост града, његових простора и предмета, за јунакињу поседују тежину Бодлерове *стене*:

„Старога Париза нема (облик града
од срца смртника мења се, вај, брже);
[...] Париз је друкчији, али моја сета
Иста је! Предграђа, скеле, здања снена,
То су све симболи мог дубљег света,
А моја сећања тежа су од стена.” (Bodler 1982: 174–175)

Приказани градски инвентар као део *архитектонике* „дубљег света” и тематизација *теških сећања* на измењене облике живота (и града) у *Лагуму*, подсећају на *гностичку драму* „о забораву и сећању, омамљености и спасењу, странтовању и повратку дому, смрти и животу”, која чини „језгро сваке приче о отуђењу”. (Асман 1999: 129)

Сагледавање језовитих аспеката хронотопа обликованих у роману *Лагум* неизбежно подразумева и анализу топографије Београда као места (не)сећања. У контексту новоисторијског приступа језовитом и запажених проседеа жанра алтернативне историје у роману, значајни су ликови са искуством *Das Unheimliche* као *концептом* тј. *културалним текстом* (Cvetić 2011). Док је званична, комунистичка историја место амнезије, белине, брисања, изгубљеног памћења, несећања, заорава, алтернативна историја сачувана у исповести Милице Павловић обликована је као место сећања и оживљене прошлости. Стога Милица припада једној посебној групи ликова, повлашћеној у поетици Светлане Велмар-Јанковић, која непрекидно трага за континуитетом и механички прибегава евоцирању прошлости. Опседнутост прошлосту, оживљавање њених светова у садашњости међутим подразумева циклично понављање мрачних тема, архетипских ситуација и ликова која историју представљају као боравиште језовитог. Метафоричка употреба мотива сећања у поетици Светлане Велмар-Јанковић треба да

упути на тражено ослобођење ликова, да разоткрије непросветљено стање човека и града, а њиме је мотивисана и честа употреба *флешбека* као светлосног рефлекса који има моћ враћања у прошлост. Тако су заједно, *сећање*, *буђење*, *светлост*²⁴⁹ и *ослобођење*, чак и када се ликови сећају непријатних доживљаја, по правилу симболи човековог враћања сопству: спасење од негативног – од заборав²⁵⁰. У ауторкином приступу овим темама више је него очит уплив Фројдових и Јунгових психоаналитичких становишта.

Како примећује Ј. Лотман, кроз своју културолошку еволуцију архетип собе, сагледан самостално или чешће, као део већих целина (зграде, куће, хотела, града, историје) доживљава разне трансформације, али увек задржава функционалну „сродност” креиране атмосфере (породичне прошлости, изолације, угрожености, безизлазности, мистерије), и менталних, емоционалних или афективних реакција. (Лотман 2004) Књижевно-културна семантизација собе у *Лагумовом* свету приче вишеструко обухвата хронотоп Београда и симболику складишта. Пошто је о заштитничкој симболици складишне форме било речи у претходим поглављима, овде пажњу усмеравамо ка његовој језовитој димензији. Усклађена са новоисторијско-мемоарском потком, имплицирана или експлицирана концепција складишта у причи Милице Павловић упућује на пролазност и анахроност, аветињске просторе скрајнуте прошлости, на депонију комунистичког Београда одбачене грађанске свакодневнице. Бреме времена носе сви грађански животи отерани у прошлост, њихове вредности и хронотопи. Миличина синтагма „остарело време” асоцира управо на неприкладност шкарта одбаченог на „ђубриште историје” (1999: 201), друштвену смену у којој све добро и лепо постаје гротескно изобличено (Нушићев и Станковићев одраз), истинито постаје лажно (Домановићев утицај), она отвара паралелни свет у коме доминира искуство периферијалности, неусаглашености старог и новог (Матавуљев одјек). Отуда у *Лагуму* обиље представа сметишта са привидно живим или умртвљеним, никоме потребним, застарелим предметима, *отпадом прошлости* (1999: 41)

²⁴⁹ О повлашћености мотива светлости у делу Светлане Велмар-Јанковић између осталог сведочи опредељење Алена Капона и Михајла Пантића, аутора једине монографије и јединог зборника радова посвећеним ауторкиној књижевности, да већ њиховим насловима (*Светла Светлане Велмар-Јанковић* и *Бездане светлости*) реферишу на овај мотив.

²⁵⁰ Детаљније о гностичким метафорама заборав, сна, незнања, сећања и буђења видети у: Елијаде 2003: 298–301. Заборав према Елијадином становишту „одговара незнању (заточеништву) и смрти”. Ослањајући се на (нео)платонистичко и мистично, индијско разликовање памћења (*mnémè*) и сећања (*anamnèsis*), М. Елијаде право памћење тумачи као „континуирано борављење у истини” (Елијаде 2003: 110–111). Једино Београд, према томе, има „савршену меморију”.

који постаје место сабласног живота. Садржајност складишта предочена наратијом и поступцима главне јунакиње *Лагума* притом открива да одсуство (одузимање) функције његовом маргинализованом инвентару не значи и празнину. Зато одбачени предмети у *Лагуму* за романескне јунаке никада не ћуте (чак и када се о њима ликови, попут Павла Зеца, на овај начин изјашњавају) већ симболизују потенцијале нових намена и веза.

На крају приче о *Лагумовом* језовитом долази њен епилог са још једним посмртним повратником београдских атмосферичких простора. Роман се, наиме, симболички завршава спајањем света живих и света умрлих, постхумним јављањем Миличиног гласа који најављује апокалиптичне призоре будућности, призивајући библијска предсказања и Орвелову *1984*.

„Није то почела да пада никаква киша.

Надолазила је тама. Надолазила је одасвуд као праисконски прах.

Био је новембар 1984.

Прах и тама.” (Велмар-Јанковић 1999: 275)

5. 2. 3. Брендони и хронотопи грађанског Београда

Простор у хиљадама својих алвеола чува компримирано време.

Гастон Башлар, *Поетика простора*

Поступак диференцијације две групе ликова у роману *Лагум* почива на класној и идеолошкој разлици: породице Павловић (превасходно класној заједници), и партијске заједнице ликова комуниста. Сучељавањем ове две групе ликова²⁵¹, њихових психолошких, етичких, идеолошких и културних разлика, Светлана Велмар-Јанковић гради хронотоп имагинарног, грађанског и комунистичког Београда, из посткомунистичке перспективе по једног представника из обе групе ликова: некадашњег мајора (бакалина) и бивше госпође Павловић. У оба казивања се групна карактеризација комунистичке и

²⁵¹ О функционалности употребе „групног лика” у идеолошке сврхе сведочи запажање Снежане Милосављевић Милић да фигуративни потенцијал групног лика „има важну улогу у алегоризацији света приче и његовом идеолошком читању” (Милосављевић Милић 2018: 48).

грађанске породице²⁵² смењује са индивидуализацијом њихових појединачних чланова²⁵³, а за интерпертацију идеолошких сучељавања две групе ликова, као и ширих егзистенцијалних тема, значајну улогу имају брендови и хронотопи грађанског Београда унети у свет приче. И овде долази до изражаја специфична профилизиција простора (станова и Београда) не само као пребивалишта јунака, већ као једне особене варијанте дома – станишта ствари или складишта. Као манифестација складишне шеме, може се, најпре, разумети интерпретирани бивалентни статус предметне имовине породице Павловић чији украсни предмети подстичу двосмислена осећања: с једне стране привид емоционалне (и статусне) сигурности, топлине, привржености, и осећање заробљености са друге. Јер ови су предмети у тој мери срасли са Миличиним грађанским бићем, да се свако раздвајање од њих безмало доживљава као мала смрт. Прашина која непрекидно прекрива све сачуване предмете, а коју јунакиња изнова уклања само како би видела да се наталожено време изнова враћа, симболизује управо неизбежно, нагонско враћање прошлом животу. Зато имплицитни читалац *Лагума* лако може замислити да госпођа Милица Павловић остатак свог *посткомунистичког* живота проводи затворена у девојачкој соби, али ума отвореног ка прошлости.

У први план хронотопа *Лагума* избија фигурално-моделативна функција коју Лотман објашњава релацијом знак – означено. У њој је језик односа робе и брендова *симболички језик друштвених односа*, а ствари постају *знаци* чије је право значење ишчезло или прекривено другим *семантичким слојевима и функцијама*. (Лотман 2004) Употребом алегорије, паралелно са семазиолошким расправама, тематизацијом значењских (с)мена и преформулација, као матрице постмодернистичке поетике обликују се наративи о аутофикционалном идентитету ликова и бројним нелогичностима света, а за њих су од значаја теме времена и хронологије.

²⁵² Овде упућујемо на две студије Љиљане Бањанин: „Породични роман као могућа слика света (Светлана Велмар-Јанковић: 'Лагум')” и „Лице и наличје грађанског живота у породичном роману” (Вањанин 2007 и 2013).

²⁵³ Групни лик, наиме, не обезбеђује само позадински контекст, а чак и када не постоји „парни метонимијски однос између појединачног и групног лика он ће доприносити карактеризацији јунака, или пак мотивацији његових поступака”. Техником „контрастирања или аналогije” писац такође „може користити потенцијал групног лика зарад карактеризације или типизације при обликовању осталих ликова” (Милосављевић Милић 2018: 48).

Детаљнији увиди у Миличин однос са временом и предметима захтевају да сагледамо и феномен колекционарства, и то као „практично памћење”²⁵⁴ на чији је *неисториографски, неконвенционални*, или чак *револуционарни* однос према прошлости упутио В. Бенјамин (Benjamin 1999: 205 према Стојменовић 2014). Бенјаминови ставови су у потпуности апликативни и одговарајући антикомунистичкој, алтернативно-историјској позадини исповедног наратива Милице Павловић као врсног колекционара артефаката грађанског Београда и сећања на њега. Даља анализа Миличине колекционарске *потребе* налаже да се запитамо: који то аспекти простора и времена ликове са улогама колекционара чине „изразито хронотопичним у Бахтиновом смислу” (Стојменовић 2014: 6)? У контексту теме колекционарства, хронотопичност је наизраженије запажена у могућности позитивног превредновања прошлости науштрб садашњости у перцепцији главне јунакиње *Лагума* (уп. „Из ове садашњости, жртвоване ради призивања прошлости, уздиже се онда кобан утицај мисли усмерен ка традицији и ауторитету прошлости.” (Benjamin 2007: 45 према Стојменовић 2014)). Колекционарско виђење регуларне, хронолошке логике изразито је критичко, као и виђење (комунистичке садашњости) Милице Павловић чија исповест не даје једну, јединствену слику прошлости, већ садржи „свест о садашњости која [...] разбија историјски континуум” (Benjamin 1975: 29 према Стојменовић 2014). Сходно Бенјаминовој формулацији *нехронолошког отварања историјског система*, колекционар према личним потребама и интересовањима бира одговарајуће сегменте прошлости. Измештајући прошлост у нови *поредак* садашњег контекста, према Бенјамину, колекционар прошлу стварност представља као *незавршену*, као што госпођа Милица Павловић чини са грађанским предметима. (Benjamin 1975)

У *Лагуму* „све чега [колекционар] може да се сети, све мисли, све чега је свестан постаје оквир, пиједестал, печат његовог власништва” (Benjamin 1999: 204 према Стојменовић 2014). Отуда је колекционарске природе Миличино ментално и емоционално каталошко складиштење целокупног инвентара салона и комплетне збирке уметничких слика породице Павловић. Зато побројани каталози старих предмета и језика прошлости у основи имају функцију контрапункта, критички окренутог ка комунистичким, али и савременом одношењу према прошлости.

²⁵⁴ Најпотпунији увид у релације феномена колекционарства са категоријама времена и простора у српској науци о књижевности пружа треће поглавље већ помињане докторске дисертације Виолете Стојменовић (в. Стојменовић 2014: 85–106).

Осим у Милици, колекционарска страст је евидентна и у лику Павла Зеца, а у оба случаја колекционарски однос ликова према простору у духу апорије истовремено чува и превазилази његову музејско-антикварну функцију. У колекционарским активностима, предмети одвојени од првобитног контекста и намене, према Лотманој формулацији, у новом окружењу образују *нову структуру* и *семиотички систем*. Стога за „правог колекционара”, истиче Бенјамин, „свака појединачана ствар у том систему постаје енциклопедија знања епохе” (Benjamin 1999: 204 према Стојменовић 2014), а страст се колекционара „граничи са хаосом сећања” историје предмета који постаје „магична енциклопедија” (Benjamin 2007: 600 према Стојменовић 2014). Или, да резимирамо Бахтиновим речима:

„Овде су згуснуте, кондензоване очигледно-видљиве ознаке како историјског тако и биографског и свакидашњег времена, и у исти мах оне су међусобно чврсто сплетене, стопљене у јединствена обележја епоха. Епоха постаје очигледно-видљива и сижејно видљива.” (Bahtin 1980: 376)

Судбину Чипндејл салона и свега онога што је иманентно породици Павловић у послератном Београду одређују класни разлози који им намећу епитете анахроности и временске неприкладности. На њима је изграђена прича о догађајности форме кроз смену перцепција и идеолошких контекста: у грађанском и у комунистичком контексту иста форма је, наиме, виђена као благотворна и прилично фрустрирајућа. У вртложним померањима форме и садржине, наратив о лутању салона и сточића можемо читати као део тужне саге о скиталачкој судбини *Лагумових* јунака, или можда као „путописање” о путовању кроз простор-време и могућности губљења у њима.

У прилог претходно истицане теме луталаштва иде и чињеница да ниједна књига уметничке прозе С. Велмар-Јанковић као доминанту нема једносмеран временски проток, па се чак и повремене линеарне везе на релацији узрок – консеквенца, наговештај/антиципација/опомена – остварење или тзв. *чуда подударности* и репетитивни догађаји у животима јунака растачу и прекидају приповедним нитима разновременских наративних токова. Бројна изложена понављања у животима јунака, која могу значити извесне смисаоне правилности, уклопљена у хаотичне, нехронолошке временске форме, упућују на „симултаност [која] је иронична, у постмодерном значењу” (Elam 1992: 50), а о њеној

ироничности сведочи „секвенцијални” низ својеврсних *хронотопских огледавања* чији *листолошки ток* изгледа овако:

1944-1942-1939-1979-1984-1930-1929-1930-1947-1984-1947-1942-1939-1944-1942/1943-1984-1943-1944-1939-1984-1939-1944-1939-1984-1939-1914-1939-1944-1939-1944-1978-1975-1978-1944-1984-1944-1943-1944-1984-1939-1969-1984-1944-1968-1984.

Осим што „изазивају читалачке навике” честе *Лагумове* листе отварају и ретке секвенцијалне токове наратије. (Contzen 2018: 256) Ставке које се набрајају и форма листе у целини истовремено представљају тиме „прави изазов”: како за „читаоца и садржај наратива у који се листа интегрише”, тако и за проток саме приче (Contzen 2018: 316). Ако је „изазов конвенционалним читалачким навикама, листа је позив реципијенту да напусти зону комфора читања ради заплета” (Contzen 2018: 256), а зоне комфора секвенцијалног читања у *Лагуму* свакако готово да и нема. Ако функцију листе разлажемо на плану карактеризације ликова, њен семантички домет постаје изузетно широк, толико да шири простор и време приче. У наизглед затвореном садашњем тренутку Миличиног суочавања са празним рафовима у бакалници, листом се шири хронолошко време онда када јунакиња призива драга сећања на одсутне предмете и симболе грађанског луксуза:

„До рата, Јерменинова бакалница је била чувена по кафи која је, смешана од десетак бразилских сорти била, сматрало се, много боља од оне *Meinel*-ове, о *Franc*-овој и да не говоримо, и по чајевима, руским, енглеским, грузијским, јерменским, кинеским, и по лешницима, француским сиревима, шкољкама у туршији, вину са Мадере, по меду који нико није куповао мада су га сви хвалили.” (Велмар-Јанковић 1999: 12)

Само две реченице након овог пасуса у наратију јунакиње ауторка смешта још једну, трагично и носталгично интонирану листу. У њој је, као и у претходној, човек у друштвеном контексту представљен каталогом:

„Ишчезли су чајеви и кафе, енглески сапуни, лешници и мед, јужно воће, вино са Мадере, туршија од шкољки, француски сиреви. Обиље је постало фантазмогорија. У углу, између

полица и излога, стајале су велике метле; на полицама, доњим, метлице, рибаће четке, камена сода.” (Велмар-Јанковић 1999: 13)

Симптоматично *листање* времена Милица надаље наставља причом према којој су у послератној реалности из мермерног улаза њене раскошне зграде нестали „и сагови, и палме и фикуси” а остале „две празне, огромне саксије, савим олупане”, док је мермерни под „скривала чврста скрама од малтера, прашине, песка и кала” (1999: 17). Некадашњем обиљу, оном што је „постало фантазмोगорија” (мир из прошлости, дакле, уоквирен листом узнемирава у садашњости), супротстављене су и празне, а некада пуне кутије „од *Franck*-ове цигаре, *Ridgways* чајева, од бомбона *505*” (1999: 13). Дигресивна ретроспективна нарација главне јунакиње *Лагума* је, као што видимо, испуњена недогледним набрајањем предмета. Честе дигресије, смене главних и споредних наративних токова резултирају утиском о фрагментарности света (и фрагментарношћу приче), а као њено дејство на нивоу рецепције читалац доживљава исту ону напетост која одређује емоционални живот, нарацију фикционалне јунакиње и света приче.

Поред наведених, листом се предочава и језовита свакодневница комунистичког Београда где су се у дневној штампи („Политици”), уз остале вести, читали и спискови убијених „државних непријатеља” (1999: 268). Многа побројана места, предмети, простори и догађаји у *Лагуму* који илуструју идентитет југословенске буржоазије између два рата, уклапају се у „имагинарни (ауто)биографизам” и *литераризацију личног искуства*, у коме је аутор *посматрач и коментатор доживљеног* (Стојановић Пантовић 2011: 161), а дело „живи уметнички догађај” (Bahtin 1991: 202).

Приликом рецепције бројних листа у роману *Лагум*, аналогно ставовима Еве фон Концен, имплицитни читалац испрва засигурно више пажње придаје форми у којој су њихови садржаји приложени. Отуда је, највероватније, књижевном листом најпре фрустриран, задовољан, за њу заинтересован или због њених елемената радознао. (Contzen 2018) Како је наратив листе изузетно фрагментаран, у другој етапи рецепције (уколико, читаочевим стрпљењем, до ње уопште и дође) са додатним напором морамо да се фокусирамо на временске информације уведене листом, не бисмо ли разумели културни и симболички контекст света приче. Листи се у *Лагуму*, дакле, приступа као реторичкој фигури, али је уз то важно нагласити да књижевне листе само „не подсећају” на искуство

из стварног живота, већ „директно призивају једну свакодневну праксу” (Contzen 2018: 318): некадашњу свакодневницу Милице Павловић и читаочеву свакодневницу који је листе уобичајено користио у друге, превасходно практичне сврхе.

Осим што је простор идеолошких смена, у *Лагуму* је Београд и место интензивних културних превирања. Велика изложба Саве Шумановића одржана 3. септембра 1939. године, један је од значајнијих културних догађаја предратног Београда на који се романеском причом упућује, а развијена као културно-уметничка „чињеница” фикционалног света, ова романескна епизода наговештава измењено схватање функције уметности и естетских форми у комунистичком Београду. Антиципирајући значај у сцени изложбе има Шумановићево препирање са Павлом Зецом, када Зец критикује чист сликарев естетицизам уметничког, сматрајући ангажовану уметност јединим примером валидног сведочанства књижевне фикције. Уз Шумановићев поетски реализам назван „шареном лажом” („а Ви, који сте могли да будете Гоја нашег времена, Ви сведочите шарену лажу. Вечност расцветаних воћњака” процењује Павле Зец), негативно се вреднује и монографија професора Павловића о Пикасу у критичком приказу једног од будућих високо позиционираних чланова новог друштвеног поретка:

„код стручне, политички десно или умерено оријентисане, грађанске критике постигла је огроман успех а код стручне и нестручне, лево оријентисане, изазвала бес и презир. Време авангардних стремљења било је време идеолошки погрешних лутања [...] сада су, најзад, дошле године оног правог, социјалног ангажмана у уметности, сматрали су уметници са леве стране. С леве стране чега? – питам се данас.” (Велмар-Јанковић 1999: 133)

У односу на остала књижевна остварења Светлане Велмар-Јанковић, роман *Лагум* садржи знатно више иронијског израза, у који је уклопљена и слика Београда. У *Лагуму* такође доминирају простори ентеријера (с обзиром на дневне периоде ратних узбуна, полицијске часове, забране изласка и ограничено кретање грађанства), представе испреграђиваног града (конкретним и апстрактним баријерама: рушевинама, забранама, друштвеним круговима) и релационизам иманентан односу унутрашњег и спољашњег (о чему је већ било речи). Болесна и стара, главна нараторка *Лагума*, у лежећем или седећем положају шета по разноврсним временима, док имагинативно похађа просторе прошлости и са њима београдске хронотопе. Имагинарну шетњу Београдом Светлана Велмар-Јанковић спроводи, тако да се град подједнако неизвесно отвара и Милице Павловић (чија

сећања навиру непредвидиво) и читаоцу коме се Београд постепено и напето представља. Сходно друштвеноисторијском контексту и главним ликовима, само кретање београдским улицама је у *Лагуму* неизвесно, хода се дуго, а град се стално изнова открива, и то странпутицама. Београд је разрушен, па ликови морају да заобилазе затрпане делове града: „хрпе камења и шута, вишеспратнице пресечене, [...] понегде остали преполовљени брачни кревет [...] сироти немушти патрљци обесмишљених предмета” (Велмар-Јанковић 1999: 265). Истакнуте сцене несналажења госпође Милице Павловић, најпре у ратном, затим и у комунистичком Београду, за оба периода београдске историје везују искуство странствовања – град у коме се јунакиња родила и провела у њему цео свој живот доживљен је, наиме, као потпуна непознаница. У *Лагуму* се ликови успињу и силазе Доситејевом улицом када иду из једне у другу етапу живота, трамвајем се у ратном и комунистичком граду Милица вози само да би стигла од тачке до тачке, а током једне од ретких вожњи трамвајем настаје и панорамска слика пустог, порушеног Београда. У слику града су као стварносне чињенице уписана и дуга чекања у редовима за основне намирнице, док је током једног поподнева у Београду уочена и нешто мање реална градска прилика: привиђење умрлог Саве Шумановића испред хотела „Москва”. У жељи да изгуби контакт са суровом градском стварношћу (тј. да побегне) и врати мила лица прошлости, након овог привиђења Милица Павловић Савиним стопама отпочиње једну од ретких дугих шетњи по београдским улицама, похађајући она места у којима је уметник боравио.

Тема бега уписана је и у назив једног чувеног београдског простора: такозване „Бежанијске косе”, места збега и избеглих, које је, амбивалентно, у прошлости бодрило и косило своје бегунце. Са помињањем Бежанијске косе ауторка уводи и причу о њеном некадашњем логору. Присећања на усташка протеривања Срба из Хрватске притом су обликована са натуралистичком сликовитошћу, приказима сеновитих привиђења српских бегунаца од турских покоља, као и изгладнелих избеглица које из Независне државе беже у ратом окупирани Београд. Када је реч о грађанском Београду, нараторка евоцира успомене на чувене београдске продавнице, њихове десерте, предмете за улепшавање, декоративни програм, обућарске радње и кројачке салоне у Кнез Михаиловој улици (*шлафрок* постаје „лозинка, односно може то бити [...] на коју се одазивају затрпана времена” (1999: 162)), на елитне културне догађаје, грађанску моду, аутомобиле,

биоскопе, време гувернанта, дадиља и мадам, време амала, доколица, рекреативних и безбрижних градских шетњи.

Већ помињана аналошка повезивања ратног и комунистичког Београда ауторка остварује паралелним низањем примера нацистичких и комунистичких преименовања градских простора („Ратни дом” у време окупације постаје „Гестапо”, у комунистичком периоду „Команда града”, а у епоси социјализма „Дом Југословенске народне армије” и сл.). Паралелизми везани за ратно и комунистичко стање града садрже описе заједничких замрачивања станова и Миличиних припијања уз прозор са којег се искључено посматра спољашња страна Београда. Као и нацистички окупатори, ликови комуниста урањају у „сада” целим својим бићима, ослобађају се сваке везе са прошлошћу и свести о постојању *других*, док је нацистичка и комунистичка градска стварност знатно осиромашена и новим језиком тоталитарног друштва. Најмоћнији становници ратног и послератног Београда, Немци и комунисти, су у причи о граду само привидно позиционирани на супротним странама, а заправо заједно учествују у његовом квалитативном осиромашењу. Током оба периода дешавају се, такође, масовна исељавања (на крају романа стоји мајоров коментар да су на сахрану „старе госпође” дошли Београђани који се познају из Њујорка, стари и нови Београд (Велмар-Јанковић 1999: 272)) и погубљења Београђана, што се одлично уклапа у динамизам пражњења и попуњавања простора (поновљених рушења и стварања Београда) као једног од основних поетичких обележја књижевности Светлане Велмар-Јанковић.

Сценама динамизације унутрашњих простора свакако припада она која следи иза епизоде Душановог одвођења (дакле пражњења), пропраћена увођењем нове сцене и пуњења простора, ни више ни мање него једном особеном цокулом. У њеном уводном делу, поред Душановог ишчезавања, испрва доминира и дескрипција предметно испражњеног простора радне собе, да би се потом приповедни фокус пребацио на оне који су у простору остали као његова *пуноћа* – Милица и мајор Милоје смештени, не случајно, у предсобљу. Тек онда долази до врхунца у коме се Милица повлачи пред Милојевом похабаном ногавицом и цокулом док се клате, а мајор, у јунакињиној перцепцији читаве ситуације, надгледа (контролише) пуњење и пражњење простора, неудобно смештен на оригиналној Чипндејл столици:

„А цокула би се заиста, како закорачим у предсобље, устремљивала на мене, па онда, пред мојим приближавањем, повлачила и трзала, сва зла. Схватала сам да јој није пријатно у том предсобљу у којем би се, изгланцана и сјајна, бивша чизма бившег *нашег* кућепазитеља, садашњег менезритеља, сасвим одомаћена, много боље сналазила, али чизме више није било... Цокула се, очигледно боље уклапала у његов садашњи [...] изглед, али је неоспорно тешко подносила сопствену похабаност, непријатно очигледну на ћилиму из Басре, истканих од густих, искричавих влакана. Тај ћилим је осветљавао полумрачно предсобље раскошним блеском нечијег, у боје ткања утаног, пробијања кроз патњу ка ничему.” (Велмар-Јанковић 1999: 33)

На развијеној метонимијској вези предмета и човека (чизме, цокуле и мајора Милоја), евоцирањем њиховог прошлог и садашњег стања, ауторка карактерише групни лик комуниста ширећи индиректно ту слику и на друге комунистичке представнике: мајора (бакалина), другарице Зоре и пуковника Павла Зеца. Зато прелазак са чизме на цокулу није само предметни, већ симболички. Антропоморфизована цокула (мајор) у јунакињиној перцепцији догађаја тешко подноси своју неугледност која долази до изражаја на скупоценом ћилиму из Басре, па се призивањем сећања на бившу, изгланцану чизму кућепазитеља и фокусом на неудобност полагаја мајоровог тела смештеног у Чипндејл столици, стиче утисак о деловању потиснутог идентитета као главног узрочника очигледне узнемирености у преображеном лику.

Ауторски приступ теми *прошлог* и *садашњег* обухвата преображаје људи, предмета и простора, те смењивање њихових улога у различитим друштвеноисторијским контекстима. Преображаји људи и простора, као једна од важнијих тема романа *Лагум*, пропраћени су на више планова. Нараторка често подсећа унутрашњег и спољашњег наратора на *бивше* идентитете преображених ликова комуниста, мешајући њихова некадашња и нова именованја (*наш кућепазитељ, наш Милоје и војник Милоје, сликар Павле Зец и пуковник Павле Зец, наша Зора и другарица Зора, Јерменин, бакалник са угла и мајор*). Ратне године утичу на изглед простора и људи, услед чега зграда и станови у Доситејевој улици губе своју првобитну удобност, док главна јунакиња губи негован изглед. Екстремна промена друштвено-политичког контекста пропраћена је драстичним изменама друштвених улога и функција простора: током рата бакалница постаје прихватилиште за рањене немачке војнике, а девојачка соба Зорина, стан у Доситејевој улици добија функцију скривалишта у време тајног боравка рањеног Павла Зеца,

настојник бива преображен у шпијуна, бакалин у мајора, а уметник Павле Зец у пуковника Павла Зеца. Након реквирирања стана, „споредне” просторије постају једино боравиште за преостале чланове породице Павловић, занемарени део стана, иако лишен предмета, почиње да поприма функцију топлог дома, споредни улаз постаје главни, док *девојачка соба* од просторије другог реда и неке врсте запостављене оставе добија улогу исцелитеља, заштитника, храбритеља и уточишта.

Као једна од појава које су обележиле спровођење идеолошких постулата комунистичког режима у роману *Лагум* сагледан је и феномен својине. Игром са присвојним заменицама у метатекстуалним коментарима, нараторка коментарише њихово флексибилно и измењено значење у контексту ратних година и периода владавине комуниста: „Ништа више није било моје, још мање наше, ни предмети ни људи. Значење се, очигледно морало поново одређивати, сагласно овој непојмљивој стварности” (1999: 34). У изокренутој реалности, именице *кућевласник* и *кућепазитељ* губе своју употребну вредност, па именица *кућевласник* (као ознака за својину) одлази у историју јер грађанину бива одузето право да поседује простор (комунистички правни систем заступа и спроводи идеју о негацији права својине). Са падом грађанске класе, кућепазитељи (настојници) и људи који су одржавали један аспект срећености грађанског живота, водећи рачуна о простору становања и потребама његових становника (попут дадиља, куварица, кућних помоћница, гувернанта), губе своје друштвене улоге, проналазећи нове у оквиру комунистичке партије (какав је случај са Зором и Милојем). Код једне групе ликова комуниста, са присвајањем нових идентитета долази и до присвајања одузетих предмета.

Разобличавајући напуклине идеје о негацији својине, ауторка изнова проблематизује овај концепт, тако што наглашава противречности комунистичког сагледавања простора и предмета у коме је насилно присвајање само наизгледно супротстављено власништву над њима. Најлепши део стана породице Павловић и бројни Миличини предмети прелазе у власништво другарице Зоре (попут скупоценог накита, уметничких слика, књига и клавира *Petrof*), док пуковник Павле Зец присваја раскошни инвентар радне собе професора Павловића. Једино је мајор (бакалин) у *Лагуму* профилисан као лик-идеја који занемарује сваку могућност стицања материјалне користи. У погледу мајоровог лика, значајно је дигресивно увођење исповедних секвенци чији га садржаји чине најхуманијим и најпотпуније изграђеним јунаком из групе ликова

комуниста, а значајна је и његова фигурација као завештајног наследника Миличиних записа. Најважнији удео у мајоровој хуманој димензији има поступак критичке самокарактеризације чијој ефикасности доприноси хронотопска динамика. Она се одвија на релацији тада↔сада, моје и туђе, са наглашеним моментом изневереног очекивања који чини да у новом идеолошком контексту овај јунак другачије тумачи и феномен *својине*: „Тада не бих могао да поверујем да ће опет доћи време у којем се захтева да мислимо о себи. [...] Шта имам. Шта носим. Шта јесам – мерено оним што сам постигао. И оним што је постало *моје. Моје*. Појам којег сам се одрекао у раној младости” (1999: 43). Изван контекста комунистичке владавине ауторка враћа хуману димензију и осталим ликовима комуниста у сценама испољене гриже савети (у Павловом опседнутом гланцању Чипндејловог салона и Зорином јадиковању на гробу Милице Павловић).

Варирањем теме својине (присвајања, отимања, конфискације и реквирирања), комунистичке походе на београдску садашњост крајем прве и друге половине 20. века, Светлана Велмар-Јанковић описује кроз освајање њених конкретних простора, какав је стан породице Павловић у Доситејевој улици. Фокусираност на луксузне предмете у роману *Лагум* подједнако одређује ликове комуниста и нараторку као представницу грађанства. Такође, у перспективама обе групе ликова, поседовање одређених предмета потврђује нечији грађански идентитет. У новом идеолошком контексту, за прву групу ликова луксузни предмети, као својства грађанског идентитета, представљају сувишни елитизам и повод за осуду. И Миличина фокусираност на луксузне предмете представља осврт на класни статус, са том разликом што је произашла из потребе за његовим продуктивним евоцирањем, а не за санкционисањем евоцираног какав је случај код ликова комуниста. Стога у сцени која описује тренутак Душановог привођења, нарочито бива наглашена подједнака фокусираност њених актера на један луксузни предмет: мајор, наиме, погледом стреља професоров луксузни шешир од зечје длаке, док професор чврсто руком држи свој шешир, пркосно узвраћајући мајору поглед. У овом тихом, визуелном окршају, гест стављања и чврстог придржавања скупоценог шешира симболизује својеврсни професоров бунт као представника грађанске класе.

У свом исповедном завештању, госпођа Милица Павловић носталгично евоцира успомене на „старо породично брилијантско прстење и читаве прегршти златних наполеона” (Велмар-Јанковић 1999: 157), на дане које је са супругом проводила у Паризу

и шетње на високим потпетицама, са шеширом, шлајером и белим рукавицама (1999: 47), на боравке у кројачком салону госпође Ребеке и силуете у сомотским хаљинама смештеним на плишаним биоскопским и позоришним фотељама (1999: 115). У контексту теме *својине*, сећања на време поседовања слободе и *призваних* предмета, симболички представља потиснуте жеље грађанства за поновним стицањем власништва над прошлошћу и сопственим животом. Нарацију чији је главни ток посвећен описивању Зориног преображаја, нараторка прекида сећањем на дане када је носила *cloche* шешир и зимски капут са великом крзеном крагном од лисице (1999: 38). У призваним сећањима главна јунакиња постаје привржена чак и оним предметима на које у прошлости није гледала са симпатијама, какав је случај са дијамантским скарабејом, чији се сјај доживљавао као налагода, зла слутња и непозната стрепња. Као луксузни предмет, поменути дијамантски скарабеј такође представља и идентитетски означитељ грађанске класе, али се наведеном функцијом симболичка употреба овог предмета у роману *Лагум* не исцрпљује. О богатој симболици скарабеја сведоче одреднице из *Речника симбола* Алена Гербрана и Жана Шевалијеа. Он је, наиме, „циклични симбол сунца и [...] ускрснућа”, са значењем „оживети узевши неки одређен облик”: „као што се бог сунца враћа из сенки ноћи, тако се за скарабеј сматра да се поново рађа из властитог распадања” (Gerbran i Ševalije 2013: 836). Наведном симболиком подједнако је обogaћена карактеризација Милице Павловић и Зоре, за које се везује дијамантски скарабеј.

У новом контексту Милице су такође драги и утврђени женски *грађански* гестови опхођења према супругу (радње Душановог опремања за излазак из куће), које је у прошлости иначе нерадо обављала. Евоцирајући један тренутак своје некадашње супружничке послушности, јунакиња признаје да је иза њеног бесног убацивања шала у ревере Душановог капута стајала само нежна женска жеља за љубавном топлином коју уздржани градски господин „професор” никако није могао, нити смео показати:

„Отрчала сам у предсобље и слагала преко руке зимски капут, шал, рукавице, шешир. Капут од меке енглеске чоје, тамносиве, постављен тамносивим крзном, капут који је приањао уз прикривену унутрашњу енергију професора Павловића и истицао његову надмоћ што је људе освајала у исти мах кад их је и задржавала на одстојању. Стиснула сам капут, био ми је једини саучесник, јатак, материја ме је разумела, грејала ми руку...” (Велмар-Јанковић 1999: 26)

Описујући принудно измештање своје породице у други део стана, Милица Павловић нарочито издваја тренутак промицања кроз предсобље у коме евоцира драге успомене на време проведено са Савом Шумановићем, а овако конципирана ретроспективна дигресија читаоцу треба да покаже да иза одузетих предмета јунакињи ипак, као трајно, нематеријално богатство, остају сећања за њих везана (што се, наравно, не може рећи за ликове комуниста, са њиховом филозофијом *негативног сећања*). Поменута епистема је иначе значајна семантичка информација *Лагумове* приче, провучена кроз целокупно романескно тематизовање феномена *својине*. Она је са нарочитом уметничком вредношћу обликована потпуним ослањањем на Миличина сећања у опширним екфразама, најпре из времена када је слика настајала у Шумановићевом атељеу, затим и из периода боравка слике на собном зиду у дому породице Павловић.

Тема реквизирања послужила је као оквир за групну карактеризацију представника грађанске класе при којој је одрицање од предмета поистовећено са одузимањем (смрћу) њихових грађанских идентитета. Док Душана Павловића режим прописно кажњава смрћу, у нешто блажем облику режимског кажњавања елитиста носиоци грађанског идентитета бивају осуђени на живот *са ожиљком* од његовог исецања (какав је случај са Милицом Павловић и њеном децом). Живот са ожиљком поштеђених чланова породице Павловић потврђује да се искуство личности, као одраз времена у ком се она развијала, ни са одузимањем права на луксузне предмете и просторе није могао поништити, о чему подједнако сведоче ставови и поступци, како комуниста, тако и грађана. Милица Павловић са собом носи дух времена и има префињен изглед чак и сиромашно одевена, као што Чипндејлов салон са собом носи печат хронотопа у ком је настао. У наредном аналитичко-интерпретативном делу рада очигледније ће се видети како се измештени припадници грађанства и изнова премештани намештај Чипндејл салона у новим контекстима неминовно суочавају са истим идентитетским *пукотинама*.

5. 2. 3. 1. Два периода једног Београда и „дрвени” сведоци епохе

*Дрво које можда
Изнутра мисли.
Дрво које собом влада
Дајући себи полако
Облик који искључује
Опасности ветра.
Рајнер М. Рилке*

Поступак метафоричке карактеризације главне јунакиње доминантан је у детаљној дескрипцији премештеног Чипндејл салона из Ристићеве у Доситејеву улицу, при чему је нарација о *понашању* намештаја, прилагођена грађанским (елитистичким) утисцима Милице Павловић. Различити делови намештаја, наиме, у новој радној соби исказују као и Милица, знаке отпора и неприлагодљивости, удруженим *рогушењем* на тај простор. Сведочећи о првом сусрету салонског намештаја и простора у Доситејевој улици, јунакиња постаје уверена да је најзначајнија препрека у њиховом усаглашавању био нов, свеже лакиран, модерни паркет који није одавао *утисак временитости*, да би се нарративни фокус потом мотивисано пребацио на профилизацију групног лика комуниста као контрастираног носиоца ставова супротних грађанском схватању феномена темпоралности (комунисте, наиме, одређује „спремност на непамћење и још апсолутније очишћености од сећања [...] и од свести” (Велмар-Јанковић 1999: 200)). Наглашавајући да су нови идентитети *познатих* људи тежили да буду изграђени од несећања, нараторка подсећа унутрашњег, а и спољашњег наратора, да је у 18. веку угледна енглеска господа ценила одевне предмете тек када би одавали утисак извесне изношености. Промисљајући, даље, категорију времена, нараторка примећује да је са премештањем салона у Доситејеву улицу, нестао „дух оплемењене прошлости и дах неке расветљене ванвремености што су обезбеђивали спокој” (1999: 127), а њеној (и грађанској) перспективи поново је супротстављена филозофија комунистичке идеологије чији представници заговарају сасвим супротан однос према времену. Ликови комуниста прошлост, дакле, не доживљавају као *оплемењену* и не признају категорију *ванвремености*, па су све њихове акције усмерене ка освајању садашњости. Антономастичко²⁵⁵ именовање ликова

²⁵⁵ О антономазији као фигури која „носи својеврстан облик историјског и културног памћења” в. Бајић 2012: 55.

комуниста (мајор←бакалин, мајор←кућепазитељ, пуковник←сликар, другарица←повереница) мотивисано је управо поменутом редукцијом функционалних и идентитетских ликова на садашњу меру. Такву, изражено сведену комунистичку садашњост пресецају и оплемењују ретроспективне дигресије Милице Павловић, међу којима су евокације преданих грађанским лутања по париским антикваријатима и потраге за одговарајућим Чипндејл предметима, са подробним описима Чипндејл стила и луксузног салонског намештаја.

Са Миличине тачке гледишта, Чипндејлов салон се већ начелно, упркос свим уложеним напорима, никако није уклапао у нови, београдски хронотоп стана породице Павловић. Премештен из енглеског 18. века у будућност (20. век) и југословенско културно поднебље, он се у јунакињиној перцепцији према новом хронотопу понаша као својеврсни парахронизам, при чему је, осим важности временске удаљености за такво виђење једног предмета, од подједнаке важности и просторна дистанца као значајни контекстуални аспект његове ревалоризације.²⁵⁶ А неуклопљеност сточића у измењеном, предратном београдском хронотопу у први план најпре избија због једног истакнутог његовог елемента: чипке на прегради. Већ након првог сусрета са сточићем јунакиња запажа да је преграда, која је у салонима енглеских племића у 18. веку штитила поређане тацне на полици од репова и њушкања паса, у Београду 20. века и Улици Јована Ристића била само неупотребљиви, украсни детаљ. У перспективизацији статуса украса која почива на наглашеној хронотопској измешетености предмета, у први план избија његова контекстуална ревалоризација, чиме детаљно растумачена чипка на сточићу у новој, чисто функционалистичкој перспективи дели судбину белих рукавица, високих потпетица, држача за јаја, скупоценог накита и крзна. Доводећи у директну везу статус украса на сточићу у енглеском 18. веку и у предратном Београду, ауторка додатно надограђује већ поменути топос своје поетике, тему пуњења и пражњења хронотопа, пунећи смислом једну (не)обичну украсну, дрвену чипку. Овај део сточића у новом стану породице Павловић најпре губи своју практичну, а потом (у комунистичком контексту) и естетску

²⁵⁶ Досадашња теорија хронотопа показује недостатак појмовних и термилошких решења за означавање различитих просторних релација и измештања у књижевности. Ови аспекти књижевних текстова су тумачени у термилошким оквирима који се најпре односе на тумачење временских релација (какав је случај са терминима *анахронизам*, *парахронизам* и *прохронизам*), чиме је значај других контекстуалних релација (попут просторних) остајао у другом плану.

функцију (при чему не престају његове аналошке везе са романескним представницима грађанства).

Сукобљавањем Миличине перспективе и виђења њеног окружења, у роману су јасно супротстављене и две перспективизације Чипндејл салона. Упркос групном ставу да је унутрашњим уређењем и распоредом, салон одавао утисак склада и прилагођености модерном времену и простору, јунакиња уочава опомињућу „пукотину између времена” из београдских тридесетих година двадесетог века и оног који је са собом носио салонски намештај.

„Свима је [...] изгледало да се овај салон [...] успешно примио у новој средини. [...] Али сам ја, гледајући у сточић који, иако примерено смештен, никако није могао, слутила сам, да се прилагоди новом простору, схватила како у том премештању овог намештаја из једне средине у другу, има нечег исхитреног и лажног, не само због премештања, него, још више, због тога што није био спреман да прими поруке које нам је преносио.” (Велмар-Јанковић 1999: 89; подв. Ј. М.)

У тој је пукотини заостао и сточић, остајући „неприлагодљив, неспреман за компромисе, хладно уздржан” (Велмар-Јанковић 1999: 89). Не би ли са предметом (и сопством) успоставила „неку приснију везу”, Милица у грађанску свакодневницу уводи осамљени, ритуални доручак за сточићем, о чијем значају сведоче бројни његови детаљни описи, приложени најчешће репетитивно и увек у готово истој форми. У њима се редовно набрајају посуђе, храна и пиће које је постављано за време доручка: „прибор за белу кафу од енглеске керамике, мед и бутер, кувано јаје, велика чаша пуна сока од наранџе” (1999: 89). Чак и када стварност 1944. године постане толико сурова да одбацује присуство оне друге, спокојније садашњости, са наслаганим новинама, соком од поморанџе и енглеским чајем, сточић има моћ да уверава у паралелно постојање спокојне и сигурне реалности.

„А ја сам у том времену тражила за себе један сточић. Мали сточић од махагонија који је једини остао у овој испражњеној просторији, некадашњој зимској башти, одбачен под прозор и потпуно обезличен, као да је рашчињен од памћења, и он. Претварао се да опстане. Преображавао.” (Велмар-Јанковић 1999: 235)

Степенасто прилагођавање егзистенцијалним условима комунистичке идеологије, налазимо и у тематској целини о Чипндејловом салону, посебно у паралелизмима који

упућују на истоветно стање грађанских простора, предмета и ликова. Стога је и логично Миличино осећање да у просторно-временској *борби* усклађивања намештаја не учествују само предмети, и са њима сточић, већ и сама јунакиња читавим својим бићем. У ранијем периоду обоје подједнако *хладно уздржани и неспремни за компромисе*, сточић заједно са Милицом готово инстинктивно, мало пре комунистичког периода, отпочиње период привикавања на додељени амбијент: „Нисам померала само сточић јер је он, одувек неприлагодљив, или, бар, тешко прилагодљив, овде одједном био пристао и уз собу и уз мене. Где год да сам га наместила, добро је стајао.” (Велмар-Јанковић 1999: 126). Поистовећивањем свог тренутног положаја са положајем сточића, главна јунакиња већ у преткомунистичко време, почиње, дакле, да успоставља приснију везу са идентитетом који ће тек касније формирати. У том, никада завршеном, некохерентном процесу учествује и простор, те се у роману описује како је сточић временом почео да се уклапа у нови амбијент, док су остали делови салона и даље „одбијали да остваре ритам међусобне повезаности”, не пристајући (као и Милица) да се „убличе у целину, у салон, у место предвиђено за удобно сновивање сна о отмености” (1999: 126). Одломак цитиран у тексту што следи, поступком метафоричке катактеризације даје добар увид у поменути нецеловиту личност Милице Павловић. У њему сточић представља део Миличине личности који је пристао да се прилагоди новим друштвеним околностима, док су остали, неприлагођени делови намештаја метафора за занемарени и намерно потиснути њен сегмент:

„Кад год сам касније размишљала, чинило ми се да сам тога лета 1930. године [...] највише научила од сточића иако то нисам слутила. Остваривала сам, уистину, са њим све приснију везу: био је усамљен у том процепу времена у којем се нашао, измештен из свога простора и из своје епохе, онемоћао у својој лепоти и недејствен у својој тајанствености па ипак тако постојан у улози која му је додељена и тврд у трпљењу које му је досуђено. У збивањима која ће следити [...] ослањала сам се о његову чврсту успокојеност и тако преузимала [...] импулсе неке прадревне енергије...” (Велмар-Јанковић 1999: 101)

Једину дескрипцију²⁵⁷ салона из перспективе другог лика у роману уводе реплике Миличине ћерке Марије, у којима се као његов есенцијални аспект наводи *чаробно* дрвено обличје: – О чему говориш? – О Чипндејловом салону мама. [...] Од дрвета које ме је увек очаравало. [...] Причало ми приче, то црвено дрво, у којем је заувек остао сачуван пламен. Само пева тајни пламен...” (Велмар-Јанковић 1999: 228). У поменутом одломку (дескрипцији, или пре карактеризацији), Чипндејлов салон је представљен као „ормар успомена” (Ваšлар 1969: 187) јер омогућава самоспознају и обнављање сећања на изгубљене *животне просторе*. Ауторско сагледавање хронотопа и феномена сећања у роману *Лагум* кореспондира са Башларовим промишљањем њиховог односа, јер: „простори које волимо”, према Башлару, „неће увек бити затворени. Они се шире. Могло би се рећи да се лако преносе на друга места, у друга времена, у разне планове снова и сећања” (Ваšлар 1969: 85).

„Ту простор значи све, јер време више не подстиче памћење. Памћење – што је чудна ствар! – не региструје конкретно трајање, трајање у бергсоновском смислу. Не могу се поново доживети укинута трајања. Она се могу само замислити, и то замислити на линији апстрактног времена, лишеног сваке дубине. Само пуноћу простора и у простору ми још проналазимо лепе фосиле трајања [...] Сећања су непокретна, и утолико солидарнија уколико су утврђена у простору. Одредити место једног сећања у времену, то је брига биографа, па и одговара само једној врсти спољне историје [...] која се саопштава другима. Дубља од биографије, херменеутика треба да одреди средишта судбине, ослобађајући историју њеног пролазног везивног ткива које нема утицаја на судбину. Локализација наше интимности у просторима је значајнија за њено познавање од одређивања датума.” (Ваšлар 1969: 36–37)

У складу са Башларовим ставом о *локализацији интимности*, дуго прижељкивани тренутак Миличиног зближавања са ћерком долази са Маријином потребом да подели радост због поновног сретања са Чипндејл салоном тј. *важним простором* прошлости, који се доживљава као сусрет са заборављеним сопством и истином о срећном детињству (отуда се Чипндејлу даје епитет „мајстора”):

²⁵⁷ Можда би било прикладније да уместо о *дескрипцији* говоримо о *хипотипози*, узмемо ли у обзир ауторкину тежњу да релације простора и ликова представи као узајамне.

„ – И због салона си тако радосна? – И због салона. И због Чипндејла. И због тога што ми се чини да сам сусрела своје детињство. После толико година. И опипала га. И разумела да је то било једно дивно детињство, мама. Захваљујући теби. [...] Та радост ме је сачекала, сачувана у салону. У скривеним рококо завијуцима мајстора Чипндејла.” (Велмар-Јанковић 1999: 231)

Чипндејл сточић дефинитивно припада групи необичних „Башларових” предмета који инспиришу, окрепљују снагу или могу да наставе свој живот аутономно, чак и након власникове смрти. А важан аспект сточићевог мајсторства представља и то што, упркос привидним преображајима, у сваком наметнутом амбијенту он успева да сачува своју суштинску природу. Када се сва наведена значења слију у године сјајне махагонијеве плоче, читалац може да је перципира као даровито биће које преноси смисао (и стање) утемељености, иако сав свет око њега трпи незамисливе промене. Развијена симболика дрвета у роману *Лагум* упућује тиме на идеју „живог космоса у непрекидном обнављању” (Gerbran i Ševalije 2013: 171) јер чак и када је за Милицу „ишчезло све што је било, а све што је ишчезло као да није било, сточић је ипак био ту, једини доказ да није тако” (Велмар-Јанковић 1999: 244). Људска тежња ка обнављању животног циклуса евидентна је, такође, у Миличиним настојањима да осмисли свакодневницу и пронађе спокој у *једноставности* новог егзистенцијалног простора.

Прву сцену Миличиног суочавања са новим друштвеним поретком прати детаљна дескрипцију радне собе чији се изглед и намена мењају паралелно са идентитетским измештањима ликова: „ја сам била јединствена у одсуству свог новог идентитета; све што сам била, очигледно више нисам могла да будем, али нисам могла ни да заборавим оно што сам била” (Велмар-Јанковић 1999: 41). Да иста скиталачка судбина прати и предмете из Чипндејловог салона насталог у осамнаестом веку, потврђује сцена уведена након Душановог привођења, чија нарација дуго остаје фокусирана на измењене функције професорове радне собе (соба је, наиме, била „ослобођена елемената због којих је названа радном”, а у њој, такође, „више нико није радио”). По принципу *споља ка унутра*, сходно динамици пражњења и пуњења, стање радног простора, са сликом изокренуте стварности собе се затим огледалски преноси и на унутрашњи живот главне јунакиње: „Гледала сам, утонула у сопствену празнину, зидове који су огољени, постали не само ружни него и смешни” (1999: 40; подв. Ј. М.). Инвентар некадашње радне собе (и предратног,

грађанског Београда) такође чине: „слике поређане по радном столу, кабинету, фотелјама, хрпе хартија исписаних, [...] гомиле књига, оних у старинским кожним повезима са златотиском, немачких, француских, мађарских, набацаних у вешкорпе.” (1999: 40) Предмети који су у новом Београду изгубили своје уобичајено место, деле судбину некадашње београдске госпође у њему: „Те ствари нису више имале никакве везе са мном, не само зато што, очигледно, више нису биле наше [...] само су ми вешкорпе деловале присно и смислено” (1999: 40). Листа се и овде показује апликативном за постизање пуноће предочених призора и динамике пуњења/пражњења простора:

„Све је било ишчезло: и столице и канабе рађени према замисли енглеског мајстора из 18. века, Чипндејла, и оба ормана-библиотеке од *платтећег махагонија*. И већи сточић. И тепих. И дугачке завесе од финог сомота. И гарнишна од тешке резбарене храстовине. И стари портрети српске новосадске господе из 18. и 19. века. Измоловани часни преци господина професора Павловића у старинским, позлаћеним рамовима [...] Гурнут у страну испод обнаженог прозора био је остао само мој сточић, прекривен белом прашином. Штрчао је на изблатњављеном паркету као рашчепље, мокар пас. Још је био ту. Скривао се пред њима, правио ружан.” (Велмар-Јанковић 1999: 199)

Као јунакињин омиљени предмет из раскошног салона, сточић од махагонија заједно са Милицом постаје сведок тамног периода светске и српске историје. Описујући свој први сусрет са сточићем преко цртежа у каталогу, Милица се присећа како га је пажљиво посматрала и испитивала, стварајући виртуелне наративе о његовим потенцијалима. Међутим, од јунакињине основне замисли да ће се на расклопљеним крилима сточића служити чај за двоје или троје, црна кафа или бела, сточић врло брзо бива *ангрејдован* у антропоморфизованог *пријатеља од дрвета* који заједно са Милицом Павловић преживљава Други светски рат, бурне послератне године и период комунистичке Југославије.

Три доминантна наративна поступка којима се представљају релације између ликова и простора у роману *Лагум*, јесу унутрашња фокализација (прилично примењена како на људе, тако на простор и предмете), метафоричка карактеризација и антропоморфизација материјалног света. У новим околностима Милица пажљиво ослушкује поруке које су стизале од људи и предмета, од простора у ком се ковитлају

енергије страха и надмоћи, а минуциозним опажањима својеврсне динамике иманентне просторној структури, ауторка уводи читаоца у хаотичан унутрашњи, психички и емоционални живот ликова. Простору је омогућено да упија расположења, па се немир који избија из јунакиње након поновног сусрета са рањеним Павлом Зецом протеже „све до шупљине у наслонима Чипндејлових столица и канабета” (Велмар-Јанковић 1999: 173). Заједно са пријатељем од дрвета госпођа Милица покушава да разоткрије тајну рађања, наслућује изглед будућег детета и дан његовог рођења. Сточић, затим, беспоговорно подноси њену отечену шаку у току трудноће и пролази период удаљавања од супруга. Добијајући улогу Миличиног *правог животног сапутника*, сточић бива градацијски антропоморфизован, постајући равноправни сведок друштвеноисторијских збивања.

„Понекад сам се надала, у игри са непознатим, да ће ми сточић, као онај чаробни из бајке *Сточиху*, *постави се* [...] у особеној врсти ових наших, сточићевих и мојих, јунских, дневних, спиритистичких сеанси помоћи да бар унеколико појмим [...] тај живот у настајању. Не знам да ли ми је помогао, да ли је уопште и могао да ми помогне мој пријатељ од дрвета [...] кад је у својој основи имао четвороугао а не круг, али ми је понеког јутра изгледало да расклопљена махагонијева плоча постаје мање тврда и одбојна, можда и топлија.” (Велмар-Јанковић 1999: 92)

Очигледно је да су у детаљним дескрипцијама сточића заправо најфреквентнији искази који указују на губљење његове предметности и стварање антропоморфизованог обличја. При томе се функције сточића у текућој нарацији главне јунакиње постепено мултиплицирају, а његов статус по градијалном моделу добија све приоритетнији значај у свету приче и животу Милице Павловић како нарација одмиче.

На плану наративних поступака и рецепције приче, описи сточића и његових *реаговања* на друштвену реалност представљају врло важан сегмент у разумевању и естетском учинку. Сточић је, наиме, дрвени пријатељ од кога се очекују емоционалне и вербалне реакције. Његова расклопљена махагонијева плоча у додиру са јунакињиним дланом може да постане топлија, мање тврда и отпорна. Током ратних година су *смрзнута* сточић и *смрзнута* Милица „у заједничком додиру, откуцавали слутњу смрти”, удружено преживљавајући године *црног лагума*. Занемаривање предметности сточића утиче, међутим, и на један људски живот јер при сусрету са утицајним комунистичким

пуковником Зецом током конфискације Чипндејловог салона, Милица практично мења супругов живот за сточић.

У казивању о сточићу смењују се два антитетичка наративна тока: казивање о Миличином удаљавању од супруга током трудноће, пропраћено романтичном причом о присности са сточићем: „’Оставићу те, па ћеш видети’, шапутала сам, осветољубиво, сточићу.” (Велмар-Јанковић 1999: 92), казује Милица сточићу, или, у евоцираној, драгој успомени на повратак своје дрвеном сроднику: „Сточић ме је очекивао, уистину мање уздржан, кад смо се последње недеље августа вратили из Радовљице, и трпеливије подносио моју шаку, јутром све чешће мало отечену око зглобова, већ смо пролазили и кроз септембар ове године...” (1999: 92). Миличиној концептуализацији хронотопа својствено је продубљивање везе између људи и материје, па Чипндејлов салон смештен у предратном, ратном и комунистичком Београду наставља животворно да призива дух енглеског 18. века истим оним тајним нитима сећања, којима беле рукавице призивају време успона грађанске класе. А ритуални гест за успостављање комуникације са свим временима наслаганим на тамној махагонијевој плочи, једноставно је куцкање по сточићу. Управо оно јунакињи омогућава утисак управљања временом и призивање паралелних стварности:

„Почела сам да куцкам, у рукавици, по сточићу, истим ритмом као и некада. Имала сам утисак да се сточић одазива некако необично, да се, чак, прибија уз мене. [...] стари ритмови су се враћали... расклапала сам, левом руком, новине у ишчекивању да сточић почне да ми одвраћа и да ми, као и некада, својим одазивима отвара мале пролазе у време.” (Велмар-Јанковић 1999: 245)

Већ смо више пута истакли да је репетитивна нарација значајан део реторичког учинка романескне приче у *Лагуму*, а овим поступком се главна јунакиња такође примарно позиционира и у конкретном простору. Милицу, наиме, најчешће налазимо за Чипндејл столом, у седећем положају, са наслоњеном руком на сточићу, док милује махагонијеву плочу или куцка по њој:

„Држала сам руку на сточићу, и гледала у шољу пуну беле кафе, у мали држач са јајетом бареним тачно три минута, а промицао је још један јун углавном облачан, помало свеж а помало спаран, без прозрачности...” (Велмар-Јанковић 1999: 90)

„Држала сам руку на махагонијевој плочи, јутра су отицала, и јун и пушило се јаје одсеченог врха, са стегнутим беланцетом а само згуснутим жуманцетом, сркутала сам сок од поморанце, а кроз ту руку, као преко посредника, одлазили су ка сточићу ритмови трзаја и покрета малог бића...” (1999: 92)

„Држала сам руку на сточићу [...] а махагонијева плоча је била одана и пријатељска, некад и топла” (104) итд.

Поновљене наративне секвенце које почињу реченицом „Држала сам руку на сточићу...”, имају форму дугих реченица у којима се убрзано ређају и преплићу бројни догађаји из јунакињиног приватног живота, културног и друштвеног контекста Београда, или вести о политичким дешавањима у Европи. Њихове приповедне „целине”, често настале поступком нагомилавања тематски *далеких* реченица, у процесу рецепције преносе унутрашњу напетост лика и емоционални набој наративног тока, појачавајући тиме и емоционални квалитет рецептивног одговора на свет приче. Осим наведеног, овакве репетиције додатно доприносе и утиску интензивног отицања времена, са којим се реципијенту приближава самртни тренутак главне јунакиње. Он је, такође, антиципиран наративним саопштењима о упорној уздржаности и неодазивању сточића, као и Миличином увереношћу да је ћутањем омиљени предмет на нешто опомиње. Успоравање наративног тока завршнице романа одговара спорим ритмовима прстију госпође Милице Павловић, чија куцкања по сточићу више не дозивају прошла времена, већ *безвреме* и будућу, симболичку смрт. Уверена да свачији живот има своје „предмете-знакове” (Велмар-Јанковић 1999: 260), *Лагумова* главна јунакиња окончава живот у знаку својих предмета у *девојачкој* соби београдске Доситејеве 17, тражећи у најновијем *Политикином* издању осврт на ретроспективну изложбу Саве Шумановића, ослоњена, наравно, на махагонијеву плочу чувеног сточића марке „Чипндејл”.

5. 3. Београд мирише на принцес крофне

„Ко ће нам рећи шта је Београд?” питање је које је Јован Скерлић поставио, покушавајући да растумачи Београд у прози Симе Матавуља. Један од могућих одговора: „Више од града” у нашем начелном, насловном одређењу из трећег поглавља овог рада не

пружа разрешење Скерлићевог питања, али наговештава сву сложеност, обухватност и садржајност Београда као топоса српске књижевне прозе. Од првих књижевних интерпретација, Београд је у српској прози носио епитете неодредивости, несталности, неухватљивости, чиме се, у мултидимензионални профил града, као интегрални чинилац самог „битка” његовог хронотопа уписивала онтологија негативитета. Развијеним негативитетима везаним за Београд из периода устаничке Србије, садржаним у мотивима ћутње, мука или тишине, Светлана Велмар-Јанковић је у *Дорћолу* и *Бездну* градила хронотоп (раз)говора. У романима *Ожиљак* и *Лагум*, кроз везу са Београдом из комунистичког периода, ауторка са негативитетом исто поступа, градећи на мотивима таме и мрака хронотопе видела, док је у роману *Нигдина* концептуалном интерференцијом места и неместа обухваћеним појмом *нигдина*, паратекстуално уоквирила свет приче, а њиме и хронотоп (после)ратног Београда из 1999. и 2000. године.

У тумачењу неодредивих просторних феномена какав је *нигдина*, апликативност структуралистичких и геонаратолошких теорија простора показује знатно уже домете, док семантички потенцијал оваквих хронотопа долази до изражаја тек са применом постструктуралистичких теорија. Концепт (не)места²⁵⁸, који су током протеклих деценија географи, социолози и културолози афирмисали у својим теоријама, наглашавајући његову неограниченост и вишеструкост, развијен је пре свега као реакција и резултат је специфичног односа постмодерне културе према начелним модернистичким становиштима у академским круговима. У монографији *Постмодерне географије* (1989) Едварда Соце, изречена потреба за реконструисањем ранијих теорија простора произлази, не само из глобално новог друштвеноисторијског и политичког контекста, већ и из неопходности превазилажења „атрофије географске имагинације” (Sodža 2013: 110) запажене у ранијим теоријама простора. Истој линији геокритичке, културолошке и социоантрополошке теорије простора припада студија *Between Space and Time: Reflections on the Geographical Imagination* (1990) Дејвида Харвија/David Harvey која детаљније развија концепт „географске имагинације”.

Деконструктивистички приступ простору у књизи *Khôra* (превод грч. *χώρα* гласи место) Жака Дерида из 1993. године додатно разрађује семантички потенцијал *места*, посебно оних аспеката који се односе на његову неодредивост, несводивост, појмовну

²⁵⁸ Термин Марка Ожеа/Marc Augé из књиге *Неместа: увод у антропологију надмодерности* (1992).

апликативност и смисаоне дисеминације. Деридини увиди показују да се значење места, чак и ако је оно сагледано у материјалном или географском смислу, заправо никада не исцрпљује својом наизгледном (у овом случају физичком) појавношћу, већ да се његов семантички домен простире много шире, расејавајући се у различитим релацијама. Зато је место, према Деридиној теорији деконструкције, својеврсна просторна апорија, амбигвитетно (не)место, *место без места*.

Познати географ Тимоти Оукс/Timothy Oakes концепт места употребљава за представљање искуства модерности у књижевности 19. и 20. века, са начелним циљем: „артикулисати визију места, не као места несталих традиција и познатих заједница, већ као пејзажа модерних парадокса и контрадикција” (Oakes 1997: 509). Две оптицајне ревизије теорије хронотопа Михаила Бахтина (Џеј Ладин и Пола Сметхарста) такође су настајале у прелазном периоду афирмисања друштвене постмодерности, у потрази за иновативним формама којима би се што обухватније могао одредити постмодерни однос према времену и простору. Како смо већ раније навели, у теорији „постмодерног хронотопа” Пола Сметхарста њихова реконструисања иду трагом уочених алегија и апорија, па се ново искуство простора дефинише, осећањем „безмесности (placelessness)” и (не)припадања „одредивом месту” (Smethurst 2000). Уместо „стварних места” превагу у аналитичким приступима постмодерне теорије хронотопа имају „синтетичка” и „псеудо-места” и виртуелни хронотопи који одражавају скепсу у савремену материјалну одредивост и утемељеност у конкретним, стабилним просторним коцептима. (Smethurst 2000)

Кореспондентан са свим предоченим постструктуралистичким концептуализацијама простора, нарочито са Деридином *хором* и Фукоовим *хетеротопијама*, хронотоп *нигдине* из истоименог романа Светлане Велмар-Јанковић представља њихов негативан рефлекс²⁵⁹ којим се паралелно упућује на присуство у одсуству и одсуство у присуству. Иницијалним и крајњим (само)позиционирањем главног јунака (на почетку „Ја сам нигде.” и у завршном делу романа „Сад сам нигде.”) романескна прича и на интратекстуалном плану бива уоквирена хронотопом *нигдине*.

²⁵⁹ Уп. запажање Д. Нориса „Приповедачка проза посвећена ратовима за југословенско наслеђе написана је језиком негације...” (Noris 2018: 170).

„И ако се помисли, након свега, о броду, том комаду пливајућег простора, месту без места, које живи само за себе, које је затворено у себе и које истовремено плута по бесконачном мору [...], од луке до луке, од места до места” закључује Фуко о лађи, „то је хетеротопија *par excellence*” (Фуко 2005: 36). У роману *Нигдина* лађу је заменио њен хетеротопијски пандан модернијих времена – авион, као симболички репрезент иманентне лутајуће судбине градских јунака (и самог града). У овом роману Светлана Велмар-Јанковић наставља „велику причу” посвећену нарушеној утопијској кохерентности човека и града, одвлачећи јунака у страни простор (Веља, наиме, нерадо одлази у Њујорк), али не и пресецањем његове везе са Београдом (у коме Ана остаје да га чека, бременита). Амбигвитет присуства и двоструки крај романа притом смисаоно заокружују причу која се завршава управо тамо где је и почела: у авиону, симболички измештеном *негде*, ни на небу²⁶⁰, ни на земљи, у *нигдини*.²⁶¹

Вишеаспектност хронотопа Београда у роману *Нигдина* проиходи из поступака примењиваних на обликовање романа, на наративном плану, у интертекстуалним и интерпоетичким конвенцијама, карактеризацији ликова, те у основним интерпретираним темама и мотивима. Један аспект динамизације хронотопа града ауторка остварује његовим моделовањем у наизменично датим, диференцираним перспективама и приповедним гласовима. У Вељином и Маријином исказу слику града обликује иста форма (дневнички запис), али је она раслојена различитим личностима наратора и искуствима везаним за хронотоп Београда. Оба главна наратора се испрва осврћу на сличне теме и заједничка искуства бомбардовања града, прошлих ратова и детињства чија се слика Београда не разликује много од оне приказане у *Лагуму*.

Управо сличности и разлике у (не)дељеном искуству везаном за простор Београда утичу на изградњу типолошки сложеног хронотопа града где је један од развијенијих ратни хронотоп. Естетски остваренијим сценама бомбардовања Београда у роману *Нигдина* припадају оне представљене по моделу апокалиптичних наратива, са динамичним хронотопом у коме се смењују микрохронотопи и макрохронотопи: града, градске улице, склоништа тј. подземља („предвоја Хада” 2001: 65) и ратоборног неба,

²⁶⁰ „Сунце је у центру неба” (а не авион), као што је „срце у центру бића” (Gerbran i Ševalije 2013: 899).

²⁶¹ Вељин повратак у Њујорк (стабилни животни простор) само је наизгледан, јер је он само „пут што изгледа као неки повратак а није” то (Велмар-Јанковић 2001: 55).

„затвореног” авионима бомбардерима. У сцени чекања напада на град и његове људе, библијски звук апокалиптичног зујања скакаваца ауторка мења сменом велике тишине без бруја и повремених звука артиљерије, док се као алтернатива ватре јављају градске сијалице које „у тајцу” осветљавају градску апокалипсу, чинећи је још страховитијом:

„И тако, прексиноћ, у среду 24. марта, сирене почињу да урлају, људи трче да се склоне у дубине земаљске и да у тим дубинама чекају пресуду што долази из ваздуха, чекамо је сви али опкољени, повремено, неком великом тишином и то је оно што је ново, та тишина без бруја а не искључује се ни електрична енергија, светле сијалице у тајцу а онда се, понекад, чује противавионска артиљерија коју опет прекида тишина, сва некако згуснута, ваљда од слутње и, најзад, стиже и експлозија као грдна грмљавина, огромни град се заљуља, тешко је проценити шта се десило и где, ено тамо, вичу, тамо куља пламен, види се црвено, запаљено небо.” (2001: 64–65)

У Маријиној преписци са Вељом град је најочитије развијен у имплицитном дијалогу са поетиком средњовековне књижевности. Њој еквивалентно, у исказима ове јунакиње Београд је топос трпљења („на крају другог миленијума, Београд опет трпи, понижен” (Велмар-Јанковић 2001: 92), он је такође *тучен*, а над градом се развија и сцена једног Маријиног плача: „наднесена над ограду и над реке покрила сам [...] лице рукама и плакала, можда и јаукала на тој праисконској калемегданској стени, на прамцу поцрнелог Београда” (2001: 168). Поетика чуда, примењена на хронотоп ратног Београда из 1999. године, има другачије, привидно минимализоване и ироничне размере, а заступљена је у описима радости становника због малог броја страдалих током великих непријатељских напада на град.

Када су у питању интертекстуалне релације са ликовима различитих поетичких традиција, у *Нигдини* су место нашли Каин (Велмар-Јанковић 2001: 25, 46 итд.), Христос и сам Ђаво (2001: 110, 111, 112), мада је у интерпретирани библијски наратив уписан и ироничан отклон према вери. Скепса, наиме, није усмерена само према поверењу у снагу свести модерног човека (коју оповргавају грађански јунаци интелектуалци, репрезентативни типови модерне индивидуе), већ, повремено, и у саму Божју промисао. Пантеистичка филозофска линија у роману се очитује у одабраном имену за ословљавање зла („Ђавола”), односно у форми преузетој из народног предања („лакше ми је кад

користим то старо име за живу енергију Зла, која је, бојим се, сада у превласти” (2001: 112)). Ана је „кћер Сунца, којој и сузе блеште” (2001: 257, 261, 291), а са њом и Београд постаје *хелиополис*: Тврђава²⁶² или Град сунца (у Анином и београдском племенитом лику присутно је и библијско „Sol invictus”, *Непобедиво сунце*). Ауторски избор пантеистичке теологије одраз је модернистичке поетике чије познате топосе ратне прозе додатно семантизује повратак природи и нагонским потребама, те ослобађајуће предавање еросу и танатосу (у неслободном, ратом окупираном граду). Тема амбивалентне слободе мотивише и одабир београдских топонима: најпре Кошутњака²⁶³, шумског боравишта створеног за љубавнике (где долази до професоровог љубавног спајања са Аном), простора владавине енергија природних сила, двојачко ослобађајућег места љубавног ероса и, исто такве, симболичке или праве (кнез Михаилове) смрти.

Јунаци *Нигдине* показују да у Београду (и његовом човеку) још увек постоје изрезбарени послератни комунистички ожиљци, а они већ почињу да трпе нове борбе, старог пара добра и зла. У *Нигдини* и новом рату добро и зло имају лица племенитог града и црних бомбардера. Попут сеновитих обличја устаничких војвода, Марија је конципирана као јунакиња која проживљава више ратних напада на Београд (три бомбардовања: немачко, савезничко и НАТО пакта), са бројним људским, културним и градским трагедијама („страдања” библиотеке током бомбардовања 1941., гађања зграде Радио-телевизије Београд итд.).

У ратне улице Београда, у *Нигдини* је уписан наратив о лавиринтском граду и превладавању путне мреже. У чулном пејзажу ратног града нема хуке саобраћаја, пешачког хода или дечје граје, већ се чују „урлик материје” (2001: 106) и звуци нарушене „просторне правде”, бука авиона бомбардера, шкрипа рушевина под ногама, уместо бензина миришу паљевине, а загађен градски ваздух постаје непрозиран, заслепљујуће црн, право ратно *лице* смога. У сликовном пејзажу преовлађују призори пустих улица, празних шеталишта, замрачених прозора, док Београђани са калемегданског видиковца и даље посматрају град – сада, међутим, како гори. Као поприште новог рата, испражњен

²⁶² У калемегданској тврђави око Ане и Веље трепери „дах искони” (2001: 256), а нешто слично се дешава и у наредном цитату: „Ослоњени на ограду те заравни на старој тврђави на прамцу калемегданског каменог брода, запловили смо у просторе вода, ваздуха, времена, привида постојања.” (Велмар-Јанковић 2001: 258)

²⁶³ Кошута је „битно женски симбол”, упућује на женственост у исконском и нагонском стању, лепоту која потиче од урођеног, сјајног погледа. (в. Gerbran i Ševalije 2013: 323, 406)

београдски пејзаж у првом делу *Нигдине* испуњавају сцене ракетног бомбардовања из ваздуха, града и Београђана отрованих дејством осиромашеног уранијума. Са бомбардовањем фабрике „Петрохемије” свака градска кап постаје „црна”, отровне су београдске воде, отровна је киша, а „отрован је и ваздух” (2001: 135): „дишемо отров који дишу и деца, то је најгоре” (135) каже Марија. Црне су уличне „баре”, „црни поточићи” који остављају тамне, масне трагове на ципелама (135), црн је и „мирис гаражи” (136). Ауторка у *Нигдини* доследно наставља да ниже апокалиптичне призоре у екопоетичком нарративу, па заједно са водама, ваздухом, под дејством осиромашеног уранијума мајка „земља која храни” сада нажалост „и памти”²⁶⁴ (147), постајући „земља која једе”:

„[...] пошто ће нас оно, наше тле, прописно затровано отровима који се не могу уклонити, који остају упијени у земљишту и имају дуготрајно дејство, успешно тровати кроз три деценије тако што ће ова нација, већ шапућу лекари и биолози, брзо почети да изумире, рак може да поједе и оног који не једе спанаћ ни блитву ни зелену салату него само дише, пуним плућима, у својој јутарњој шетњи крај Дунава, свеже отрован ваздух.” (2001: 147)

Београд се у *Нигдини* буквално одсеца од света, прекидом везе са Новим Београдом, Србијом и Војводином након рушења савских и дунавских мостова. У роману градска стварност добија нову поделу: на ноћну (када се бомбардује град) и дневну (која одражава минималан привид нормалног живота). У изокренутом свету, градске институције постају војничка склоништа, јављају се стравичне несташнице (хране, воде, струје, чистог ваздуха, слободе). Такав Београд постаје *нигдина*, град на међи одсуства и присуства, испражњен, непознат простор, приметне беде, а без видљивог правога стања градског бића и његовог културног идентитета. Владајући негативитет, негативно пражњење и пуњење бића града, међутим попримају размере космичког дисбаланса и пре ратног стања, онда када унутрашњи београдски узурпатори („нови становници” (Велмар-Јанковић 2001: 105)) организују *освајачке* походе на Дорћол и несавесним изменама деградирају традицију најстаријег београдског насеља, чинећи од њега негативно градилиште знатно раније од НАТО бомбардера. Нове, дорћолске високе грађевине не нарушавају само историју Старе чаршије, већ заклањају поглед на Дунав, затрпавају

²⁶⁴ Памћење „мајке Земље” у књижевности Светлане Велмар-Јанковић на овом месту први пут има негативне конотације.

„мирисе и дахове реке” (2001: 94), као што се током бомбардовања „утроба земље [...] љути”. У свему томе, док урлици разрушене материје буде „прастаре страве”, на београдском небу остаје „мук”, оно ћути „без икаквих знакова, очишћено и равнодушно, без памћења” (2001: 107).

Кроз везу са ратним Београдом у роману је обликовано још неколико микрохронотопа, а међу њима и његов екстеријерни тип. У односу на остале књиге грађанске трилогије, у *Нигдини* налазимо нешто обимнији репертоар екстеријерних делова града (међу њима су Трг слободе, Радио-телевизија Београд, биоскоп „Јадран”, издавачка кућа „Стубови културе”, хотел „Интерконтинентал”, Институт за нуклеарна истраживања у Винчи, зграда Централног комитета (Пословни центар „Ушће”), Косовска и Дечанска улица, Студентски град; институције: Универзитет, Филолошки факултет; удружења: Удружење књижевника и др.). Роман *Нигдина* се издваја и по томе што у Београд уписује националну борбу за Косово, косовско питање и Србију Стефана Немање (2001: 144), развија предложак косовског завета и лик кнеза Лазара, уведене још у *Дорћолу*, а имплициране и у каснијој ауторкиној прози, у појединим деловима романа *Бездно*.

Важан сегмент градског амбијента *Нигдине* чини литерарни и музички уметнички репертоар који се чита, слуша или евоцира. Виртуелни хронотопи уметности садрже вишеструку семантику, најпре алтернативних хронотопа и хетеротопија намењених измештању из ратне стварности. Они су прилагођени друштвеноисторијском контексту, усклађени са високим образовањем главних наратора и тренутним расположењима ликова, а јављају се и у функцији носиоца критичке перспективе усмерене ка ратној стварности и великом наративу о цивилизацијском напретку. Стога се у роману Фројдови и Јунгови текстови, *Послушност ауторитету* Стенлија Милграма компарирају са, у рату тешко употребљивим, хришћанским заповестима (Велмар-Јанковић 2001: 18, 25), чита се дневна штампа („Борба”, новине Партије), парафразирају се есеји Момчила Настасијевића (2001: 73) и Бојана Јовановића (141), стихови Шекспирових драма *Хамлет*, *Магбет*, *Краљ Лир*, поезија Аполинера, Диса, цитира се *Santa Maria della Salute* Лазе Костића *једног од ретких великих, песника–луталице* „по заумним просторима” (260–261), док се уз Моцартов *Реквијем* ликови котрљају „низ нигдину” (55), пијући „Фрукталов сок од кајсије, онај наш глупи” (48).

Дијаметрално различито искуство везано за хронотоп ратног Београда које се у *Нигдини* приписује романескним ликовима, дозвољава да чак и такав, прљав, пун очајника, изударан и умртвљен (не)људским насиљем, Београд за поједине јунаке ипак постане простор среће. Линијом семантике бега коју Светлана Велмар-Јанковић и у овом роману наставља да тематизује кроз везу са хронотопом Београда, град у *Нигдини* постаје љубавно прибежиште и место погодно за остварење приче о две љубави: једна је мушко-женска Вељина и Анина, друга пријатељска, духовно-сродничка, Стеванова према Андрији. У односу на целокупну уметничку прозу Светлане Велмар-Јанковић, са трећим поглављем у *Нигдини* и учешћем у израженом романтично-љубавном проседеу, моделован као љубавни хронотоп, Београд посебно добија на разноликости.

Као релевантан пример хетеротопијског измештања у студији о „другим местима” М. Фуко наводи традицију *voyages de nocces* (претече *меденог месеца*) која је француској култури до средине деветнаестог века подразумевала измештање младих девојака у хетеротопије без стабилних географских координата (какве представља породични дом) односно у „нигде” (а њих су, у то време, најчешће симболизовали воз или хотел) ради ступања у нове, сексуалне просторе (према: Фуко 2005: 32). У роману *Нигдина* функцију таквог типа хетеротопије има хронотоп Кошутњака, који је моделован као микрокосмос љубавника (професора и Ане), хронотоп смрти (симболичке, Анине и професорове, ишчезавањем у љубавном чину, и физичке смрти кнеза Михаила), са симболиком београдске „баште” (Кошутњак је, уз Топчидер у прози Светлане Велмар-Јанковић најразвијенији топос београдске природе). А не треба заборавити, на шта упућује и Фукоово запажање

„да је башта, та чудесна, сада већ хиљадугодишња творевина, имала на Истоку веома дубока значења, веома слојевита. Традиционални персијски врт био је свето место које је имало да обједини унутар свог правоугла четири стране, које су представљале четири стране света, једним простором светијим од свих осталих, који је било налик ували, пупку света... Врт је, од почетка Антике, врста срећне и универзалне хетеротопије (из које су изведени наши зоолошки вртови).” (Фуко 2005: 34)

Мистификовање професоровог и Аниног сексуалног чина ауторка постиже директним имплементирањем идеје о „светом спајању” (*hieros gamos*) у ову љубавну

причу и њен основни сетинг. Тако осмишљен, хронотоп Кошутњака нема функцију пасивне позадине за развијање и остварење љубавног наратива, већ је важан чинилац *еротске космологије* романескне приче и њеног „мистичног панеротизма” (Ломпар 2010). Идејни и тематско-мотивски аспекти наратива о Аниној и Вељиној љубави обликовани су као део пантеистичког хронотопа владајуће природе, а под видним утицајем амбијента представљеног у *Песми над песмама* и његове симболике. Оба хронотопа чини, наиме, аркадијски екстеријерни простор намењен остварењу љубавног чина (који, насупрот затвореном има симболичке претензије да отвара), у оба текста зазивање коштутиног имена има симболику чувања љубавног спокоја²⁶⁵ и „светог спајања” јер „кошута и срна игром речи евоцирају Бога великог мноштва” (Gerbran i Ševalije 2013: 407). Кошута, такође, симболизује „митско сексуално сједињење мужјака и женке, неба и земље” (2013: 407), а оно је садржано, не само у сцени љубавног чина на Кошутњаку, већ пре свега у сугестивним, директним професоровим коментарима и парцијалним дескрипцијама којима се љубавни догађај у роману представља; са љубавним спајањем Веља, наиме, осећа како му се отвара милост Геје, мајке Земље; Анине груди су „две најсјајније дубине у космичком пространству”, а пупак јој је сав „устрептао, отворен” (Велмар-Јанковић 2001: 248).

И Топчидер је такође у *Нигдини* хетеротопијски моделован, најпре као свети простор, односно „култно место” са антропоморфизованим, чаробним платанима којима се треба поклонити („пришао сам дрвету, поклонио му се, прекрстио и пољубио испуцалу кору” (Велмар-Јанковић 2001: 241)). Топчидерски простор је интертекстуално, али и интерпоетички обликован, паралелно кроз релације са Костићевом песмом *Santa Maria della Salute* и библијском *Песмом над песмама*. Хетеротопија Топчидер обједињује наизгледно искључујуће елементе: љубав према богу и према жени, затим цркву и женско тело (као просторне категорије), тело и дух, учињен грех и његово окајање (чији је најочигледнији симбол Топчидерска црква Милоша Обреновића, мада су у роману и Милошеви топчидерски платани, па и цела шума такође осмишљени као покајнички²⁶⁶). У складу са интертекстуалним везама са Костићевом песмом и ученом амбиваленцијом,

²⁶⁵ Уп. „Заклињем вас кћери јерусалимске, срнама и кошутама пољским, не будите љубави моје, не будите је док јој не буде воља.” (*Песма над песмама*, 3, 5)

²⁶⁶ У роману се наглашава да је Милош Обреновић за сваког убијеног противника, према локалној легенди иницирио сађење једног платана на Топчидеру.

ауторка на овом простору развија сцену Вељине и Анине посете Топчидерској цркви, интегришући хетеротопијски, идејно и хронотопски њоме: смрт и живот, љубав и грех, Бога и жену, Топчидер и Кошутњак:

„Ако пристајеш, прво те водим у Топчидерску цркву. [...] упалићу и три велике свеће, обредне, жртвене. Једну за кнеза Милоша који је подигао Конак и Топчидерску цркву и наредио да се засаде платани²⁶⁷. Другу за кнеза Михаила који је од Кошутњака створио шумско прибежиште за кошуте, љубавнике и убице. Трећу у знак захвалности Господу што ми је подарио овај дан.” (Велмар-Јанковић 2001: 249)

Након професоровог симболичког венчања са Аном у Топчидерској цркви, Топчидер поприма карактеристике светог места, чиме се упоредно заокружује и његова семантизација као тла траженог Вељиног спокојства. Осим као свети простор, а хетеротопија „има моћ да на једном стварном месту сучели више простора, више размештања која су међусобно неспојива” (Фуко 2005: 34), Топчидер је у причи детаљније развијен и као простор сећања, са функцијом носиоца индивидуалног Вељиног сећања на срећно детињство и ретке тренутке блискости са оцем. По питању присуства Милоша Обреновића, Топчидер има улогу носиоца индивидуалног и колективног памћења (у колективном памћењу име Милоша Обреновића представља неизоставни топос хронотопа Топчидера, док сцена у којој Веља види Милошево привиђење поред платана, уз причу о поводу за њихово сађење сугерише паралелно обликовање Топчидера као простора индивидуалног и колективног сећања). Још један сегмент онеобичене наративизације Топчидера представља призвано туђе, али подељено искуство овог простора, у роману поменутог Милошевог и искуства Ивана В. Лалића, изреченог у песми *Платан у Топчидеру*.

Узајамно моделовање Београда као љубавног хронотопа и хронотопа сећања, у роману ствара посебан тип хетеротопије чији је главни јунак Веља. Овај је тип огледалског хронотопа мотивисан посебним професоровим неодређеним положајем. Он је оличен у наизгледно стабилном породичном животу који води у Њујорку и неодредивој

²⁶⁷ У једној од почетних сцена Анине и Вељине љубавне приче, повезани рукама љубавници обредно обилазе око јаворовог стабла на Топчидеру (в. Велмар-Јанковић 2001: 242), након чега размењују љубавне додире „приљубљени уз огромно стабло” (2001: 246).

ситуацији везаној за хронотоп Београда, а кроз коју се изнова рефлектује и превреднује читав јунаков ранији живот, заједно са хронотопима Њујорка и Београда. Стога положај у Београду (тамо где јунак „није” стабилно²⁶⁸) професору отвара читав низ виртуелних хронотопа који утичу на његову самоперцепцију дајући му „неку врсту повратног дејства”, по моделу хетеротопијског преламања Мишела Фукоа:

„Али то је једнако тако хетеротопија [...] спрема места које заузима, неку врсту повратног дејства; кренувши ка њему ја откривам своје одсуство на месту на којем сам, зато што се видим тамо. Пошавши од тог погледа који ми се у извесној мери враћа, из дубине тог виртуелног простора [...], ја се окрећем себи, изнова упућујући мој поглед ка себи самом, реконституишући се тамо где стварно јесам.” (Фуко 2005: 32)

Осим Кошутњака и Топчидера, семантику љубавног хронотопа у роману *Нигдина* има и топоним Врачара. Сагледан из љубавног угла, и кроз призму типолошке компарације са истим београдским топонимом у прозном опусу Светлане Велмар-Јанковић, Врачар је у роману *Нигдина*, сасвим различито од осталих ауторкиних дела, моделован као инспиративно-љубавни простор среће с обзиром на то да представља професоров и Анин први избор за трајно љубавно прибежиште у коме ће, бар привремено, остварити своју потребу за коначним животним (и просторним) утемељењем. Управо је та тежња разлог због којег двоје љубавника не бира хотелску собу за љубавне сусрете:

„Признао сам Ани да ни ја не бих изабрао хотелску собу као место на којем ћемо се састајати. Нисам прећутао да не разумем, у потпуности, зашто не бисмо могли да узмемо неки мали стан ту, на Дорћолу. Ана ми је одговорила причом о потуцању. О њеном потуцању по изнајмљеним собама и, касније, кад је дипломирала, по становима за издавање. Описивала ми је напор који се мора уложити да би се неприхватљив распоред туђег намештаја претворио у поредак предмета међу којима се може боравити не само дању него и ноћу. О ноћима које постају непријатно тамне међу непознатим зидовима и непознатим стварима. Не, Ана никако не би желела да се састајемо у простору са којим не бисмо могли да играмо игру препознавања и схватила је као добар знак то што је ноћас, у мукама

²⁶⁸ Уп. „У огледалу, видим себе тамо где нисам, у једном нестварном простору који се виртуелно отвара из површине, ја сам тамо, тамо где ме нема, као каква сенка која даје мени самом моју властиту видљивост, која ми допушта да се гледам тамо где сам одсутан: утопија огледала.” (Фуко 2005: 32)

досећања, помислила на Стевана. У његовој кући на Врачару коју и ја познајем, она се осећа као у сопственом дому.” (2000: 256)

Значење љубавног хронотопа Врачар има и у паралелној причи о Стевановој и Андријиној пријатељској љубави, садржаној у интимној Стевановој исповести и епистоларној форми. Осим наведеног основног типа хронотопа, топоним Врачара је моделован и као мистични хронотоп, односно као „лековито место”, царство *племенитог биља и цвећа*, што се поклапа са једном од основних његових семантизација у причи „Врачар”. У роману *Нигдина*, Стеван је главни јунак и градитељ овог типа хронотопа, а он (попут раније помињаних врачева из приче „Врачар”) уме да слуша музику биља и „лечи добротом, као стари видари” (270).

Осим мистификацијом топонима Врачара, мистичне теме су у овом делу романа експлициране и Стевановом аутокарактеризацијом (јунак се, наиме, одређује као окорели „западњак”, повереник „у снагу разума”, жалећи што се није родио у некој од источњачких земаља, где би на себе већ са рођењем примио мистична учења „о путу ка унутарњем себи” (2001: 279)). На том путу ка унутрашњем себи јунака везаних за хронотоп Врачара, Београд је и у наративном рукавцу мистичног хронотопа развијен као хетеротопија. Духовно-сродничком пријатељском везом и мистификацијом хронотопа ауторка мотивише и Стеванову способност да види одсутног Андрију како корача београдским улицама или да осећа његово приближавање. Иста мистична веза код Андрије је усмерена не само према Стевану и Вери, већ превасходно ка „њиховој кући на Врачару” (2001: 179). Мотивисано посмртно смештање Маријине мајке у београдски хронотоп²⁶⁹, или Вељино виртуелно транспоновање у Београд кнеза Михаила (1867. године) током једне од шетњи градом када се нађе близу Кнежевог споменика, припадају истој мистичној линији романа *Нигдине*.

Често коришћена синтагма „отрежњен од сећања” у прози Светлане Велмар-Јанковић имплицира став о сећању као посебном стању које може да измешта из реалности. Носиоци таквих измештања и мултиплицирања хронотопа јесу ретроспективни наративи, и у њима је најизраженије моделовање Београда као простора сећања. Тип грађанског (микро)хронотопа развијен је у Маријиним и Вељиним ретроспективним

²⁶⁹ Иако је угледни универзитетски професор, Марија одржава стални контакт са умрлом мајком и верује да би се та веза по одласку из Београда неповратно прекинула.

наративима. Како је Марија угледни београдски универзитетски професор српског језика, јунакињина сфера стручног интересовања (попут Миличине у *Лагуму*) шири београдски хронотоп у прози Светлане Велмар-Јанковић причом о његовом језику и Декларацији припремљеној у Загребу, а изреченој у Београду (2001: 112). На тематско-мотивском плану, уз грађанску опседнутост жељом за стицањем (имовине, титула) и својином, у односу на остале књиге грађанске трилогије, ауторка у *Нигдини* додатно развија наратив о себичлуку модерних индивидуа, интерпретирајући праксу абортуса чији је главни узрок масовна појава каријеризма: „нисам још спреман за троструко предавање, нисам” (2001: 99) речи су бившег Маријиног супруга које преузима и Марија: „није време да имамо дете, никако, рекао је, он завршава докторат као што га и ја завршавам, радимо од јутра до мрака затрпани хартијама, где да ставимо, то дете, између гомиле исписаних папира...” (2001: 98). Прекид природног тока животне енергије под утицајем (себичне) грађанске воље у *Нигдини* има значење изигравања Бога, а управо овом темом ауторка мотивише Маријин потоњи стерилитет: „испала сам бедан слабић у најодсуднијој бици свог постојања, природа ми се због тога осветила” (2001: 99).

Мирис принцес крофни поменут у наслову овог поглавља не асоцира на семантику гастрополиса, већ такође на простор сећања. Препознати мирис крема од ванилије, уско везан за период Вељиног детињстваведеног у Београду, у роману *Нигдина* има свој реификовани облик који му омогућава да у професору „размиче време”. Попут Прустовог јунака чије сећање покреће „мала мадлена”, и Вељу до суштинске спознаје доводи мирис Аиних београдских принцес крофни који је „лепак сећања”: „Ушли смо у стан и моје су емоције опет живнуле: удахнуо сам мирис топлих колача и крема од ваниле. [...] Сео сам у фотељу притиснут мирисом ваниле. Морао сам да проверим шта тражим, удисао сам га све дубље” (2001: 204–205). Мирисни крем Аиног слаткиша није тек лепак за било каква сећања, већ памћења што досеже до искони бића: „Ухватио сам спону. Нашао сам, после толико деценија, тај тањир и ту руку, и ту тај мирис као једну од садржина мог средишта. Можда најбитнију садржину.” Све је то професор могао да види „тек тада, заваљен у фотељу. У Београду” (Велмар-Јанковић 2001: 208) на чијем тлу (жени-земљи) мајка и љубавница постају једно: „Путовали смо кроз времена, њено и моје [...] Тек сам на тим заједничким путовањима прихватио сазнање које ми се открило у сусрету са речи

’принцес-крофне’: руку моје мајке што надамном држи мирисни тањирџић као штит...” (2001: 259–260).

Романескни крај (али не и завршетак приче о љубави између Веље и Ане) уведен је посредством тематизоване архетипске човекове везаности за родно, београдско тло на којем је повратник пронашао судбинску љубав и коначни Смисао живљења, док је све остало „странпутица, суштинско тле је љубав” (2001: 106), а Београд је са Аном, казује професор „тле мога спокојства”: „Овај Конак и овај платан. Средиште мог памћења. Обредно место.” (2001: 245) Тиме је остварена семантичка спрега националног, културолошког, урбанистичког и фикционалног „позиционирања хуманог космоса и човека у њему” (Бошковић и Николић 2022: 7), транспонована и на искуство града.

*

Основна семантизација хронотопа Београда у роману *Нигдина* осцилира између утопијске и дистопијске представе, са свом амбивалентношћу такве граничне позиционiranости која Београд чини неодредивим – „местом без места”. Дисеминације хронотопа Београда налазимо на наративном плану, у домену карактеризације ликова, у поетичким укрштајима и типолошки усложњеној слици његових микрохронотопа, уведеним релацијама са Њујорком, иницијалним позиционирањем јунака у авиону који се налази у *нигдини* и лети ка њој. Сваки појединачни тип микрохронотопа романа *Нигдина* сугерише представу о раслојеном Београду, са индивидуалним и колективним „правом на град”²⁷⁰, а оно упућује на град-апорију тј. његово упоредно семантичко „сжимање” у јединствену целину и на дисеминације у појединачним интересима.

²⁷⁰ Творац синтагме је Дејвид Харвиј, аутор књиге *Побуњени градови: од права на град до урбане револуције* (2012).

6. У знаку броја седам: Београд у књижевности за децу Светлане Велмар-Јанковић

6. 1. Београд уоквирен *Очараним наочарима*

Наша досадашња анализа хронотопа Београда у уметничкој прози Светлане Велмар-Јанковић, била је усмерена на тумачење књижевности намењене одраслим читаоцима. У њима је хронотоп Београда био садржан у моделованим микрохронотопима и перспективама јунака устаничке прозе (у *Дорћолу*, *Врачару* и роману *Востаније*), представника грађанства (*Ожљак*, *Лагум*, *Нигдина*), те припадника и сарадника владарске династије Обреновић (кнеза Михаила, Јулије Хуњади и Анастаса Јовановића у роману *Бездно*). Кроз, у погледу сетинга веома разноврсну хронотопску резонанцу Београда у прози Светлане Велмар-Јанковић, воде нас, притом, различити приповедачи. Међу њима је, најпре, свезнајући који се, упркос начелној „неприродности” да као такав буде део дијегетичког нивоа приче, често јављао у улози „невидљивог” сведока и читаачевог водича кроз трансгресивне београдске хронотопе (у *Дорћолу*, *Врачару* и роману *Востаније*). Другој групи наратора ауторкине београдске прозе припадају хомодијегетички, у којима се Београд обликује у непосредним интелектуално (само)освешћеним исповестима, прилагођавањима менталним и емоционалним профилима јунака-приповедача, као и њиховим контекстуалним условима.

Са наратором збирке прича за децу *Очаране наочаре: Приче о Београду* (2006) Светлана Велмар-Јанковић наставља да гради фигуру неименованог хроничара београдске прошлости, с том разликом што је концепт водича у овој збирци експлицитније „присутан” док „игра” веома важну, готово кључну улогу у процесу сазнавања Београда. Београд у *Очараним наочарима* има израженије конотације хронотопа живота, јер су у овој збирци прича ликови деце изграђени као јунаци у развоју. У том, развојном процесу помаже им београдски, али и животни водич, који свет (приче) настањује као особа, фигура, модел пута или списак (листа). Водич се, такође, сматра и моделом који треба следити, он није само туристички, већ пре свега духовни путовођа, а улогу водича деле родитељи, „чаробни оптичар” и сам град. У ред значајнијих поступака за реторички учинак света приче, уз наведене иду и пропратни информативни коментари. Они,

нарочито критички коментари, не омогућавају само оријентацију по историјској прошлости Београда, већ и по његовом савременом стању. Све то имплицитном читаоцу књижевности намењеној деци треба да обезбеди критичко самопосматрање које је најмлађима, као бићима у развоју, иначе потребно.

Очарани оптичар може да створи чаробни предмет за поправљање погледа на градску стварност, а његово се присуство у свету приче своди само на менторски утицајан глас, без икакве даље профилизације овог лика. Оптичарева основна улога је да деци начини играчку која ће им омогућити авантуристичко путовање у прошлост Београда, кроз игру и без страха јер им је објашњено да из непознатог Београда могу да се врате у познати амбијент чим наочаре скину. Лукин и Миленин однос према очараном оптичару одликује безусловно поверење, иако им је он (исто као Бог, са анђелима и гласницима) невидљив и готово непознат. Тиме се у оквирној причи примењује семантичка релација између бескрајног поверења, иначе својственог дечјој перспективи, и осећања вере које код деце није доведено до освешћеног ступња.

Апелације „очараног оптичара” упућују на ауторску интенцију интендирања уроњеног читаоца који ће, усвајањем перспективе ликова, уронити и у фикционално путовање београдском историјом. Истој интенцији припадају функционално употребљени сугестивни коментари и својеврсна „наметања” менторске перспективе у коју је уклопљена и епистоларна захвалница очараног оптичара из епилошког дела збирке:

„Надам се да ћеш уживати у овом путовању кроз историју Београда. Упознаћеш је кроз приче које ће се приказати не само твом виду него и слуху, оспособљеним да их приме. Може ти се учинити да додирујеш прошло време, да га пипаш и миришеш.”

„Хвала ти што те занима историја града у коме живиш.” (Велмар-Јанковић 2006: 9) и сл.

Иницијална ситуација пристизања писма има форму отвореног позива на путовање, конкретно и оно метафоричко, а њоме се такође најављује да наративи које очаране наочаре стварају могу садржати хаптичке и олфакторне подстицаје за сазнавање београдске прошлости. Поетику непосредности ауторка развија и у даљем тексту збирке, знатно већом употребом дијалога и екскламативних исказа него у осталој својој прози о Београду. Истом типу поетике припада и поступак непосредног сазнавања и

партиципирања у дугој историји Београда, који је такође својствен и прилагођен дечјој природи.

Да би се правилно видело очараним наочарима, потребно је испоштовати одређени протокол и следити инструкције за руковање. Прво правило укључује питање „где”, и то „Где ставити наочаре?”, а одговор на њега подразумева најпре одабир одређеног краја Београда, и то оног са богатом историјском прошлoшћу (какви су „Дорћол, Калемегдан, обале Дунава и Саве, Карађорђево парк на Врачару и цео Врачар” (Велмар-Јанковић 2006: 8)), потом и посету изабраног дела града. За ванвременску везу са простором најбоље је дакле, наћи се директно на њему. У потрази за првом дестинацијом путовања по Београду, ликови се једногласно опредељују за Винчу, где су пронађени трагови најстаријих насеља уз Дунав. Аналогно наведеном принципу одабира руте, Лука и Милена прескачу период хунске и аварске владавине Сингидунумом у културној историји града, чија је тежина представљена податком да у то време „нико није ништа ни писао, ни читао” (в. Лазовић 2012: 219). На идеју о одласку у период устаничког Београда из 1806. године, Лука и Милена, не случајно, долазе док ходају Карађорђевоом улицом.

Друго правило, које се односи на питање „када”, донекле је једнако временском „где”, па се питање „Где отићи?” у *Очараним наочарима* односи и на недоумицу: „Који век изабрати?”. Као могућност се увек даје један од три временска периода: Праисторијско и доба Старог века, затим време Средњег века или Нови век. Сама сугерисана могућност избора ликовима деце слободу предочава као доступну, што се сасвим разликује од интерпретације ове теме у ауторкиној прози за одрасле.

Трећи, четврти и пети део протокола путовања по историјској прошлости Београда односе се заједно на питање „како”. У причама је назначено временско ограничење за ношење наочара: оне се, наиме, не смеју носити дуже од два и по сата јер могу да заморе „очи и сва друга чула и ум” (2006: 9). Уз бројне вредности путовања по београдској прошлости, предуги боравак у међухронотопима може, наиме, неповољно утицати на телесну снагу ликова и пореметити њихов живот савременој реалности. Ако на *другој страни* београдских хронотопа остану дуже од прописаног времена, главни јунаци (који потичу из савременог Београда) почињу да осећају телесне и перцептивне последице, или не могу да се оgrade од донетих утисака (девојчици Милени се, на пример, од тих „сталних упоређивања” времена-простора „завртело у глави” (2006: 123), а дечак Лука

признаје „Кад су они дивљи људи [...] усмерили на њих стреле, замало да почнем да вичем из свег гласа” (2006: 123); „Сад више уопште не знам шта је стварно, а шта није, ни где смо стали.” (2006: 126) и слично). Учинак транспозиционе виртуелне шетње Београдом се у *Очараним наочарима* очитује и у изгубљењом уобичајеном осећају за савремену стварност. Као и код ликова, и код имплицитног читаоца мешање реалности доприноси утиску да је *тамо и некада* заправо *сада и овде*, онако како деца присуствујући позоришној представи губе свест о граници између позорнице и сале за гледаоце, односно фикционалног наратива и стварног живота. Добровољно пристајање јунака деце на поглед у онострано (својствено дечјој радозналости) и одлазак иза стандардне перцепције са могућношћу својевољног повратка у уобичајене искуствене оквире, сугестивно треба да делују на имплицитне (најмлађе) читаоце уважавајући њихово право на осећање слободе.

Од знаменитих устаничких вођа које у београдске паркове одлазе да би посматрали децу у игри, хронотоп Београда у збирци прича *Очаране наочаре* Светлана Велмар-Јанковић гради управо на подлози једне специфичне дечје игре. У њој је Београд најпре представљен као део велике, историјске игре, као „лопта о коју су се велике силе с времена на време отимале” (2006: 140). Тиме ауторка, посредно, преко историјског наратива, већ основним оквиром дечје перцепције света тематизује однос великих према мањима, као један од кључних проблема интегритета младих и њихове (наивне) перцепције друштвене хијерархије.

Иако то није била пракса у претходним деловима рада, анализу хронотопа Београда у књижевности за децу Светлане Велмар-Јанковић нешто више проширујемо увидима у њену рецепцију, јер жанром интендиран читалац у овом сегменту ауторкине прозе изразито утиче на моделовање хронотопа Београда. Основне теме и поетичка опредељења у збирци прича *Очаране наочаре* местимично су биле заступљене и у ранијој ауторкиној књижевној слици Београда, само што су оне заоденуте у нове жанровске конвенције књижевности за децу, у овој збирци додатно прилагођене њеној педагошкој и сазнајној функцији. Естетски аспекти организације хронотопа града у *Очараним наочарима* нису у првом плану, нити су изражени, већ се Београд деци приближава сасвим другачијим наративним техникама, у сталном дијалогу са имплицитним читаоцем-дететом и елементима његовог света: игром, авантуристичком фабулом и дечјим „друштвом” панданских јунака. Таква тенденција је видна и у формалном аспекту књиге, штампаној са

крупним фонтом, креативним илустративним материјалом (како би се деца повезала са причом путем слике, в. Слика бр. 11) и дијалогски организованим текстом којим се избегава монотоност дискурса, затим са особеном ритмизацијом поглавља тј. шемом у којој после сваког одласка у прошлост следи повратак у садашњост (у тзв. *међувреме*). Поистовећивање имплицитног читаоца са ликовима (вршњацима) као подељено искуство у процесу рецепције треба да допринесе развијању емпатије, свести о вредностима традиције и стицању архетипског (са)знања. Осим индиректног указивања на етичке вредности, сазнајној, дидактичкој и етичкој функцији прича о Београду у *Очараним наочарима* припада порука намењена како деци, тако и одраслима: о неопходности неговања дечје интуитивне, па готово и сваке друге супериорности.

Иманентна тајанственост Београда као града са дугом историјском традицијом, погодна је за развијање онеобичених наратива којима ауторка „угађа” дечјој радозналости и жељи за разоткривањем мистериозних „зачкољица” у простору. Тајновитој слици града свакако одговарају конвенције фантастичних жанрова, па су *очаране* приче о Београду настањене бајковитим дечјим помагачима какви су природни елементи, дрвеће и различите животиње. По истом поетичком моделу упућује се, затим, на делотворност магијских понављања (на пример, дрво притиче у помоћ деспоту Стефану чим три пута изговори оно што га мучи) и магијску моћ речи, а београдски јунаци у овим причама користе и немушти језик, чијим познавањем превазилазе конвенционалне границе између живих бића и (не)живе природе. То што јунаци мисле и говоре језиком природе методички упућује најмлађе читаоце (али и одрасле) на значај развијања емпатије и разумевања других бића као кључне дефицитарне ставке у данашњем васпитању деце. Премда у *очаравајућом* причом представљеном свету, реално и фантастично коегзистирају у једној стварносној равни, чиме се заправо сугерише реалност фантастичног, ниједан од ових аспеката (не)људске реалности није идеализован.

Стављени у сасвим необичне односе (са ледом, раковима, рибама, гујама, лавовима итд.) ликови *Очараних наочара* адаптирају, модификују и превреднују релације живог и неживог у корист маргинализованих вредности ирационалне перцепције. Том *ирационалном хоризонту* ауторка прилагођава (прет)позицију животињског света и темпо његовог кретања које увек, буквално и симболички, иде испред човека јер је поведено неким *другим* знањем. Управо надахнутост (и оспособљеност) другачијом перцептивном

логиком омогућава животињама, (Божјим) гласницима, даровитим помоћницима и чуварима, да унапред разоткривају долазеће опасности и лековита београдска изворишта. Својствено таквој валоризацији *ирационалног*, доброћудни рак који уме да чита мисли појављује се у искључиво улози дечаковог пријатеља, а никако непријатеља, змије (архетипски симболи зла) нису само смртоноснице, већ и помагачи, видовите жене су видарице, чудотворке и заштитнице (Велике мајке), а не вештице и сл.

Именујући главне јунаке прича о „очараном” Београду, међу којима су Смеђи рак из Винче, Јаре из Вишњице, Лав из Сингидунума, Крагуј из тврђаве, Гуја под деспотовом кулом (подв. Ј. М.), Светлана Велмар-Јанковић понавља поступке и хронотопе из *Дорћола* и *Врачара*, са том разликом што београдске топонимске одреднице смешта уз називе нових ликова. Интегративно спајање деце (као фикционалних јунака и имплицираних читалаца) са београдским хронотопима уједно је и основна ауторска интенција интендирана у наративни универзум свих прича ове збирке. Већ при првом сусрету са самим епонимским одређењима експлицираним у насловима *Очараних наочара*, читалац без потешкоћа може наслутити какав је њихов однос према хронотопу. У њему, наиме, деца и одрасли живе у сагласју са природом и уопште, са простором, мајке осећају доброту дрвећа, видају (и виде са) травама, читају кретање Сунца или Месеца и ћуди Дунава (2006: 15) – све по релационом принципу „ми смо разумевали њих они нас” (Велмар-Јанковић 2006: 91). Слично, иако не идентично моделовање мистичног хронотопа садрже приче „Врачар” и роман *Нигдина*. Питање хронотопа, подразумева се, са собом носи питање односа између времена и приче, а време је у *Очараним наочарима* релативизовано и субјективно: „два сата су пролетела као два минута” (2006: 39) или, још инспиративније, време „у књизи је заустављено причом и, заувек исто, у причи и остаје” (2006: 40).

Трансгресивни приступ слојевитој хронотопској организацији приче ауторки омогућава да се константе дечје природе: доброта, храброст, маштовитост, радозналост и жеља за откривањем тајанственог, вишеаспектно сагледају кроз многа времена и просторе. Зато, између осталог, приповедач *Очараних наочара* наводно у поверењу признаје Луки и Милени да су деца из свих посећених микрохронотопа Београда „стварно постојала”, те да су њихови јунаци важне личности дуготрајне колективне београдске (и дечје) историје.

Профилизација ликова деце у ауторкиним причама намењеним најмлађим читаоцима различита је од књижевности за одрасле по томе што ликови деце у њој нису обележени старозаветним мотивом *родитељског греха*. Премда поетика аналогije Светлане Велмар-Јанковић у *Очараним наочарима* има нешто другачије токове (условљене имплицитним, младим читаоцем), интерпретација феномена сличности ипак дели дидактичку функцију са ауторкином књижевношћу за одрасле, јер су обе изграђене истим приповедним техникама, и са истом реторичком функцијом.

Жанровски оквир *Очараних наочара* Светлана Велмар-Јанковић користи да непосредније него што то чини у књижевности намењеној одраслима испољи емоције везане за Београд, делећи интенционално, по моделу *дечје искрености*, своја одушевљења и бриге заједно са ликом детета, било јунацима или читаоцима. За разлику од осталих дела ауторкине београдске прозе, један блок прича у *Очараним наочарама* за сетинг има неисторијски период градске прошлости. Другој групи припадају приче о историјском периоду прошлости Београда, а заједничка свим јунацима из оба наративна блока, историјског и неисторијског, јесте изградња по Бахтиновом моделу „хронотопичног лика” књижевног дела (аналогно ауторкиној београдској прози за одрасле): они су у причама круцијално представљени кроз везу са прошлим београдским хронотопом, али као такви не остају у прошлости, већ се њихово присуство евидентира и у градској садашњости.

У фикционалном путовању кроз „неисторијску и историјску прошлост Београда” Светлана Велмар-Јанковић наставља „поигравање” са конвенционалним временским формулацијама, одређењима садашњег, прошлог и будућег, категоријама историјског и неисторијског. У односу на интерпретиране историјске периоде у осталој прози Светлане Велмар-Јанковић, хронотоп неисторијског Београда (у смислу конвенционалне поделе цивилизацијског времена на историјски и неисторијски период) представља дистинктивно обележје *Очараних наочара*. Без обзира на свој начелни статус, неисторијска прошлост града функционише, међутим, као равноправни историјски део београдских простора, са свом својом симболичком и семантичком *пуноћом*. Као диференцијални аспект *Очараних наочара*, први блок прича, смештен у неисторијској прошлости града, временски знатно проширује хронотопски домен Београда у прози С. Велмар-Јанковић. У оквиру хронотопа неисторијског Београда из доба Средњег неолита (6. и 5. век пре н. е.) и келтског периода (3. и 2. век пре н. е.), у причама „Смеђи рак из Винче” и „Јаре из Вишњице” развијени су

топонимски микрохронотопи Винче и Вишњице. Навођењем некадашњих назива београдских топонима (уместо Дунава, користи се име Истар, Калемегдан је „Кулијак” или „Келмегдан”, а „Ангурон” Авала (Велмар-Јанковић 2006: 66)), те евоцирањем пловидби Аргонаута када се Сава није разликовала од Дунава, такође се шири досадашњи београдски хронотоп развијен у уметничкој прози С. Велмар-Јанковић. Иако су сви трагови богате градске историје представљени као тешко доступни и дубоко скривени испод градске површине, до њих се, ипак, може доћи знатижељним приступом београдској земљи и њеној прошлости.

Оба развијена хронотопа, историјске и неисторијске прошлости Београда, припадају типу мистичног хронотопа у које је топоним Вишњице био сврстан већ његовим моделовањем у роману *Бездно*. Као иницијални приказ приче о винчанској културној прошлости града, јавља се слика дечака у лежећем положају, окренутог стомаком и лицем ка земљи. Уводна слика детета које се раширених руку, уз саму обалу дунавске реке, целим својим телом спаја са топлотом, осунчаном земљом, у збирку *Очаране наочаре* уводи пантеистичку историју Београда и период поштовања култа заштитнице Велике Мајке. Слично првој, ауторка обликује и другу неисторијску епизоду *Очараних наочара*, са сценама обредног умивања ликова на вишњевачкој чесми која, између осталог, има и функцију придавања ентузијастичког полета ликовима за планирање даље руте путовања по градској прошлости. Насељена Скордисцима, посета београдске Вишњице из келтског периода доноси искуство прославе врховног Луга (бога светлости) и деловања друида – божјих представника на земљи који слободно шире веру у магију и отворен однос према магијским дејствима. Главна јунакиња ове приче је девојчица која чује говор и поруке воде, распознаје заштитничко дејство и снагу храстова, осећа да је шума „добра”, интуитивно разликује „зле” (отровне) и добре гљиве (2006: 46), тумачи „говор мириса” (2006: 47) и уз непосредну помоћ јарета открива извор лековите воде, данашње Вишњичке бање.

Осим у пантеистичком својству, у блоку посвећеном неисторијској прошлости град се такође појављује и у функцији важног трговачког центра за размену робе, затим у своме (из данашње перспективе) колекционарском издању, са старом архитектуром, кућама од трске и сламе, те препознатљивим артефактима винчанске, келтске, али и патријархалне културе („Мало сам путовала, женама је место у кући” (2006: 22) каже дечакова мајка из

винчанског периода). У причи „Јаре из Вишњице” Београд је заступљен и као некрополис: град мртвих Скордиска из 2. века пре н. е., затим простор подземних келтских гробница са Карабурмом као ужим топонимом, а Лука и Милена такође постају и сведоци незамисливих смрти у граду изазваних кугом, током посете Деспотовом Београду.

Објашњењем првог појављивања лава у Београду, у збирци прича се за простор града везује хетеротопија зоолошког врта. У градском окружењу до изражаја долази привид који зоолошки врт одаје тј. потпуно поверење у безазлену окруженост дивљим, иако припитомљеним животињама. Слично моделовању хетеротопије зоолошког врта у роману *Ожиљак*, он и у *Очараним наочарима* симболизује дечје (наивне) хронотопе и просторе илузије градског припитомљавања дивљине и стварања утиска могућих усклађивања са природом у урбаном окружењу. За разлику од романа *Ожиљак*, у овој збирци прича ауторка, међутим, не експлицира тако изражено хетеротопијски статус зоолошког врта.

Када је реч о причама које припадају групи историјског периода Београда, у њима жанровски модел књижевности за децу обезбеђује могућност додатног „отварања” ауторкиних београдских ликова из књижевности за одрасле, чија је понека од димензија остала недоречена и неистакнута. У причи „Гуја под деспотовом кулом” њена кључна историјска личност деспот Стефан Лазаревић није само поменут кроз везу са културним успоном Београда, као на одређеним местима у устанничкој и грађанској трилогији, већ је развијена кроз менторски јунаков однос са дечаком Витком и учешћем у драматизованој ситуацији којом се мотивише проналажење београдског извора Свете Петке. Светлана Велмар-Јанковић врши својеврсно хронотопско измештање легенде о црно-белој гуји и Деспоту која се у народном предању повезује са Трипољем на Косову и 1402. годином, док је у овој причи она везана за хронотоп Београда (гуја, наиме, живи у библиотеци Деспотове куле на калемегданској тврђави). Деспотова улога божанског покровитеља рајског града, једног од најчувенијих београдских владара, духовника, законодавца и песника, у причи је мотивисана његовом предодређеношћу за такав позив и то урођеном љубављу према београдским лепотама. Ова тема се уводи већ иницијалним јунаковим положајем на осматрачници и самом врху Деспотове куле, са које се посматра београдски залазак сунца: „Лепоти је тешко одолети, особито лепоти дана који нестаје. Већ сам ти

много пута рекао како мислим да нема лепшег заласка сунца на свету – од овог који сада посматрамо.” (2006: 131).

Поступак хронолошког навођења у коме један важан догађај из историје Београда следи иза другог, са њом ефектно повезује два лика (Карађорђа и кнеза Михаила) и две династије (Карађорђевиће и Обреновиће). Два датума у новијој историји Београда, оба из 19. века, и оба везана за хронотоп калемегданске тврђаве: ослобађање Тврђаве у ноћи 29. и 30. новембра 1806. године и предавање кључева града кнезу Михаилу Обреновићу 1867. године, посебно су маркирана у збирци прича С. Велмар-Јанковић и у Нушићевој прози *Из полупрошлости*, мада са фокусом на различите детаље догађаја, што је у неопимној критичкој литератури о *Очараним наочарима*, готово одмах по објављивању књиге прва истакла Светлана Милашиновић (Милашиновић 2007).

Посета београдском устаничком периоду репетитивно покреће теме раније ауторкине устаничке прозе о Београду: јунаштво Бимбаше Конде и Узун Мирка, смрт Васе Чарапића и сл. Трансфикционални идентитети ових београдских ликова из устаничког периода нису, међутим, посебно надограђени или индивидуализовани, већ су обликовани као поменути ликови који су учествовали у борби за ослобођење града у Првом српском устанку. У причи „Пас са Варош-капије” ауторка нарочито развија епизоду Вождовог надмудривања аустријске војске и И. Гушанца, док се описи Карађорђевог освајања града (различито од романа *Востаније*) дају сажето, са одабраним кључним догађајним тачкама, уоченим правилностима и наговештеном симболиком. По моделу обликовања Београда као војног хронотопа и његовог главног јунака у роману *Востаније*, и у овој причи Светлана Велмар-Јанковић истиче београдске топосе важне вожду Карађорђу и устаничкој борби, каква је тополивица у близини куле Небојше. Карађорђева необична способност прецизног одређивања времена напада током ослобађања вароши много је мотивисаније и подробније развијена у роману *Востаније*.

Кнез Михаило Обреновић је још једно неизоставно име у „књижевној топографији” Светлане Велмар-Јанковић. Топосима Михаила Обреновића у београдском хронотопу припадају Кнез Михаилова улица, Споменик кнезу Михаилу, Кошутњак и Саборна црква. У прози Светлане Велмар-Јанковић, кнез Михаило је јунак приповедака „Улица Господар Јованова”, „Улица Узун Миркова”, „Улица Змај Јовина”, „Улица Коларчева”, ауторкине истоимене драме, лик историјске монографије *Капија Балкана* и један од јунака приче

„Сребрни белац на Калемегдану” у *Очараним наочарима*. Како је већ насловом сугерисано, главни лик ове приче није кнез Михаило него кнежев коњ²⁷¹. Он је представљен као носилац моћи предвиђања и кроз онеобичену везу са ликовима: дететом Немањом, кнезом Михаилом, али и са хронотопом Београда. У релацијама са хронотопом Београда, коњ није „оживљен” рутински, као у оријентационој преформулацији колоквијалног свођења споменика кнеза Михаила, већ дидактички и педагошки функционално. Са књижевно-естетским вредностима посебно је уобличена последња сцена приче, са развијеном атмосферичком динамиком „играјуће светлости” у којој заједно постепено нестају дечак, Кнез и коњ, сједињени у једној сенци. Игра светлости се, међутим, трансгресивно наставља и у међувремену седмом, уведеним мотивом сећања на доживљено искуство, када се репетитивно евоцира Кнежево сеновито кретање градом од двора до Стамбол капије по кључеве града (аналогно колективном искуству и латинској изреци „*Repetitio est mater studiorum.*” односно „Понављање је мајка учења.”), са придодатим коментаром и виртуелним наративом који у домену неоствареног оставља Михаилов сан о беломе граду, изграђен по плану Емилијана Јосифовића.

Ликови одраслих у *Очараним наочарима* имају стечено историографско знање о Београду, што је их чини обавештеним јунацима, док само деца могу да „виде” град у „правом” његовом светлу, знатно отвореније и проницљивије. Како чињенично знање није предуслов за суштинску спознају београдских простора, наочаре очарани оптичар намењује превасходно деци, сугеришући тиме ауторски став о супериорности најмлађих и њиховој способности далековида. Таквом профилизацијом ликова, имплицитни читаоци бивају поласкани заменом улога у којој деца знају, „виде”, и у позицији су да подучавају одрасле. Међусобну предиспонираност ликова-деце за ирационално упознавање Београда и предодређеност хронотопа града за посебну везу са ликовима деце, ауторка употпуњује улогом флоралног и фауналног света који су обликовани као медијуми (за комуникацију међу паралелним световима) и као подједнаки учесници у световним трансгресијама.

Диференцијација ликова одраслих и деце у *Очараним наочарима* утиче на обликовање хронотопа Београда јер су два основна и различита искуства града у међувременим и оквирним причама мотивисана особинама и перцептивним

²⁷¹ Ево како Нушић у књизи *Из полупрошлости* приказује исти догађај: „И сад настаје најсвечанији тренутак: свечан улазак у већ примљен град. Доводе се коњи и најпре се кнез пење на великога, једног белца, за њим паша, министар војни и њихове пратње.” (Нушић 1984: 27)

способностима ових група ликова. Као репрезенти савременог искуства града одраслих, ликови родитеља су носиоци опсервација, али не и непосредног доживљаја града. Други се аспект искуствености у оквирним причама *Очараних наочара* односи превасходно на ликове деце, који Београд сазнају сасвим другачије. Отуда је апелација у моту књиге („На дар вам, свима, поштовани читаоци ова казивања о Београду, граду светлости на Балкану, читајте их, молим вас, и својим родитељима. Ваш писац.” (2006: 6)) првобитно посвећена ликовима деце, док секундарно усмерење посвете ка њиховим родитељима имплицира став о најмлађима као повлашћеним читаоцима не само збирке прича, већ и Београда.

Прво и основно начело тог сазнајног процеса јесте учење кроз игру, што потврђује причом уведена ритмизована радња стављања и скидања наочара, те функционалног преформулисања предмета који првенствено није намењен игри. Осим што забавља, игра са наочарима истовремено има и своју практичну сврху: она, наиме, даје вид и спречава стање заслепљености тј. дарује благотворним сазнањем. Могућност олаког телепортовања у прошлост деци игру чини још занимљивијом, јер она пробија уобичајену логику просторно-временских граница. Креативно путовање кроз времена по принципу „сад сам овде, а сад тамо” доприноси и новој ритмизацији онеобичене градске свакодневнице, чије ширење бићу у развоју дозвољава да испољи своју радозналост, склоност ка истраживању и сазнавању новог. Магијским дејством чаробних наочара деца такође могу да постану и невидљива (не виде их јунаци из паралелне београдске стварности), чиме ауторка остварује још једну неостварену жељу имплицитног читаоца.

По угледу на устаничку прозу *Дорћол* и *Врачар*, шетња Београдом у *Очараним наочарима* такође почива на обиласку и мапи као двема основним когнитивним стратегијама кретања по градским хронотопима. Сходно дечјој природи, ауторка у причама за децу ипак нешто интензивније активира модел путовања/обиласка, па је њиховим јунацима омогућено не само да се дуже, даље и дубље крећу по слојевитим градским просторима, већ и да се буквално телепортују у жељене хронотопе.

Све наведене стратегије организације хронотопа у *Очараним наочарима* доприносе слојевитој просторно-временској фигурцији Београда. Она се развија у процесу постепеног одабира различитих хронотопских слојева града, али уз поштовање хронолошког временског следа. Упркос начелном поштовању хронологије историје Београда, кретање по градским просторима се не одвија једноставно на релацији од → до,

већ по моделу *од* → *на преко/пored*, *иза* или *испод* ... → *на све до* одређених тачака у простору. Нарочиту улогу у поменутиим хронотопским умрежавањима има посебан тип улица са придодатом спојном функцијом, каква је мала Улица 1300 каплара која води од Студентског трга у Кнез Михаилову улици. Хронотопска умрежавања на нивоу света приче и изван њега, са читаочевим когнитивним способностима, омогућавају да се прошлост града прикаже сликовитије, попут филмске приче, илустровано и кинематографским поступцима, са особеном визуелном, приповедном и рецепцијском наративном динамиком.

Хронотоп савременог Београда развијен је у међувременима, а његову динамизацију ауторка посебно постиже уведеном игром погађања у којој ликови покушавају да претпоставе где су се налазили некадашњи простори. Једна од њих је реализована у „Међувремену трећем” и поентирана закључком да центар Београда заправо „лежи” на римском Сингидунуму (2006: 97). Социјални контекст савременог Београда ауторка приказује карактеризацијом групног лика Милениних и Лукиних вршњака, који, услед неразумевања, показују неповерење и предрасуде према необичним искуствима сазнавања градске прошлости.

Мотив спаса има изражену функцију у свим причама *Очараних наочара*. Било да се ради о спасавању београдских простора или људи (а тематизују се страдања различите врсте: од пожара, дејства злих сила, болести итд.), као кључни учесници наратива о спасу јављају се ликови деце, флорални и фаунални свет чије је учешће у радњи развијено према конвенцијама бајки. Двовиде београдске воде, „потекле” још из усмене митолошке традиције, симболизују: извор живота (лековите београдске воде Вишњевачке бање из приче „Јаре из Вишњице”) или његовог поништавања (ако вода утапа, и када је нема). Темом присуства и одсуства воде уведен је екопоетички наратив са њеном антропоморфном манифестацијом, у којој Дунав није представљен као декор, већ окарактерисан као „жива” сила Београда, кроз везу са ликовима: „Вода је жива и живи. Мораш увек ослушквати шта има да ти каже.” (2006: 46) или: „Зато што је вода у бунарима у дослуху и са водама које не видимо, Витко. Воде су живе и повезане међу собом. Кад надолазе, све надолазе. Кад пресахњују, све пресахњују.” (137)

Оквирни, епилошки сегмент збирке прича *Очаране наочаре* ауторка функционално поентира ратном сликом града (било би „супер када би људи из будућности опет почели

да негују племенитост” јер тада „сигурно више не би било ни ратова!” (2006: 228)), при чему семантички оквир поенте има функцију заједничког садржатеља и резимирања, у ранијој ауторкиној прози маркиране, драмске линије саге о Београду, и то оне трагичне. А трагизам Београда произлази из његовог геополитичког положаја и лиминалне позиције (он је и овде „капија на граници Истока и Запада, Азије и Европе”), и паралелног перципирања као мете и сна (Београд је, наиме „мета свих освајача и сан свих трговаца” (2006: 190)). Усуд Београда, града „над спојем двеју великих вода” (190) у прози Светлане Велмар-Јанковић његова је, међутим, и највећа чар.

6. 2. Београд *пре и после*, у седам дечјих прича

Иницијално посветом упућена на повлашћене реципијенте: ауторкине унуке и сву децу смештену „у далеким земљама” како би боље упознала „свој Београд” (Велмар-Јанковић 2007: 5), књига *Седам мојих другара* (2007) Светлане Велмар-Јанковић садржи седам кратких прича за децу чији је основни сетинг Београд непосредно пре и током комунистичког периода. Приче су обликоване према конвенцијама аутобиографског и мемоарског казивања, уз местимичну заступљеност књижевних поступака, а са њима је усклађено и моделовање хронотопа Београда. У казивању посвећеном ауторкином детињству изражене су конвенције аутобиографске прозе, док његова везаност за хронотоп Београда и два историјска периода (грађански и комунистички) чине окосницу мемоарског казивања. Два основна хронотопа грађанског и комунистичког Београда у књизи се допуњују микрохронотопима сећања, игре и одабраних топонима који су са књижевним вредностима потпуније развијени у ранијој ауторкиној прози: Доситејева 17, угао Симине и Доситејеве улице, Господар Јевремова, Врачар итд. Аналогно претходној ауторкиној збирци прича намењеној деци (*Очараним наочарима*), људи, животиње и хронотоп града подједнако деле статус главних јунака и у свим причама књиге *Седам мојих другара*.

Аутобиографско-мемоарским казивањем прожетим књижевним конвенцијама, у овим причама ауторка евоцира грађанску атмосферу са дадиљама, куварицама, кројачким радњама, обиљем у храни, одевању, огреву и животним просторијама, заједно са дечјим

просторима сећања и игре, парком код Мањежа и једним специфичним београдским скривалиштем које је служило искључиво за избегавање „мучења са јелима” (2007: 8). Београд у њима, међутим, није моделован искључиво као простор среће, већ садржи елементе дечје критичке перцепције грађанских вредности и правила.

За разлику од моделовања уличног хронотопа савременог Београда у устаничкој и грађанској трилогији, хронотоп улице у причи „Шећерлеме” има симболику отвореног простора слободе. У њој улични догађај и шетња организована поводом празновања Врбице, симболизују Ланин излаз из грађанске свакодневнице и ослобађање од грађанске спутаности. Упрљана блатом, умазаних и улепљених руку, у овој причи девојчица, наиме, по први пут једе забрањену уличну храну – слатко неукусне, сасвим обичне уличне шећерлеме. Кроз дечју перцепцију, грађански сталеж се директно карактерише и у причи „Изненађење”, чија је једна од главних тема страшно досађивање девојчице Лане на прослави рођендана мале дворске принцезе. Међу свим грофицама, кнегињама и осталим племићким београдским светом, као једину светлу тачку овог великог грађанског догађаја, Лана издваја склапање пријатељства са псом Ралфом. Још један од ретроспективних простора среће и део аутобиографског наратива коме је посвећена прича „Трешња” представља двориште Бранка Поповића, Светланиног најбољег друга из Улице Проте Матеје Ненадовића.

Други основни наративни ток књиге *Седам мојих другара* чине приче чији је сетинг Београд из комунистичког периода. И у овом наративном блоку Београд се моделује као микрохронотоп сећања, најприближније поступцима његовог приказивања у грађанској трилогији. Осим одраза Ланиног емоционалног света који је развијен у претходном блоку прича о јунакињином детињству у Београду из преткомунистичког периода, доминантне представе хронотопа града у другој групи прича укључују психолошки, класни, шири статусни и идентитетски положај двеју издвојених група ликова: представника грађанства и комуниста. У причама су изражени сукоби унутрашњег хронотопа сећања, искуства града из преткомунистичког времена и спољашњег хронотопа комунистичког Београда. Њихове разлике произлазе из сучељавања интересубјективних и интрасубјективних хронотопа (у типологији Џ. Ладин) којима ауторка постиже хибридизацију искуства града: индивидуалног и колективног, мемоарског, биографског и књижевног. Таквим приступом

хронотопу Београда, други тематски део књиге обухвата увиде у дијалектику приватног и јавног, својег и туђег, затвореног и отвореног простора.

Слично приказу хронотопа (после)ратног и комунистичког Београда у романима *Лагум* и *Ожиљак*, и у овим причама „улице ћуте”, док у ретроспективној перцепцији града доминира утисак измештања (он је симболизован и синтагмом „живот после”), који се паралелно односи на београдске просторе (стан на Врачару и дорћолске станове) и безбрижан живот (у књизи *Седам мојих другара* и роману *Ожиљак* на период детињства). Слично са грађанском трилогијом Светлане Велмар-Јанковић, ликови деце као најмлађи представници грађанске класе и у овим причама не носе одећу по својој мери, већ ократеле капуте и превелике ципеле позајмљене од старијих. Кратка прича „Санке” наставља поетику предмета коју је ауторка естетски најефикасније применила у роману *Лагум*, с том разликом што је кључни предмет ове приче део инвентара хронотопа детињства. У причи деца окупљена на заједничком простору, уличном санкалишту у Скадарској, игром покушавају да превазиђу баријере новог класног поретка радујући се скупа нападалом снегу и првом санкању. За децу, савим природно, у датом моменту највеће богатство представља поседовње санки. Трагичном линијом прича полази када невина дечја жеља за предметом игре прерасте у несавладиву, злокобну љубомору двојице дечака из комунистичких породица, који испољеним насиљем показују жељу да присвоје или бар да униште санке својих уличних другова из грађанских породица. Тиме санке, заједно са Београдом и Скадарлијском улицом постају симболички предмет за причу о преображају невине, смехотворне дечје, у опаку идеолошку друштвену игру.

Београд из периода Другог светског рата јавља се као просторно-временски оквир прича „Птић” и „Џони”. Готово исти контекст и тип ратног хронотопа моделовани су исказом девојчице у роману *Ожиљак*, са сажетим приказима даноноћних уличних борби, разрушеног града, ширења „мириса страха” око зграде Гестапоа, сликом „окрњене” (без оца) породице и повлачења Немаца из Београда. У причи „Птић” се са посебном естетском вредношћу развија симболички паралелизам између хладноће унутрашњег простора – стана у коме су смештени гладни укућани, окупљени у јединој, оскудно загрејаној, најмањој соби, и, са друге стране, спољашњег амбијента града, на чијим су улицама смештени „Немци и лед” (2007: 33).

*

Типолошка студија посвећена доминантним представама Београда и поступака њиховог приказивања у књижевности за децу Светлане Велмар-Јанковић (збиркама прича *Очаране наочаре: Приче о Београду и Седам мојих другара*) приложена је уз компарацију са увидима у моделовање топоса Београда у ранијој ауторкиној прози. Анализом смо издвојили неколико кључних типова хронотопа ауторкине београдске прозе за децу: историјског и неисторијског, мистичног, комунистичког и грађанског Београда, микрохронотопа (не)сећања, (не)среће, као и оних топонимских, попут Винче, Вишњице, Калемегдана, куле Небојше итд.

Београдска прошлост у *Очараним наочарима* није приказана наглим преплитањем паралелних реалности као у грађанској и устаничкој прози Светлане Велмар-Јанковић, већ се ликови деце кроз историју града воде хронолошким временским следом и ритмизованом радњом скидања и стављања чаробних наочара. Како чаробни предмет има функцију ширег перцептивног оквира, али и мотивације за настајање сваке наредне приче у књизи (чим деца ставе наочаре, почиње, наиме, нова прича), можемо закључити да је приповест о (не)историјској прошлости Београда у овој београдској прози Светлане Велмар-Јанковић осмишљена по принципу уоквиравања. У процесу уоквиравања, стварања и отварања значења града, важна је почетна перспектива странца, јер када деца (ликови и читаоци) одједном „бану” у антички Београд са савременим искуством града (као когнитивним оквиром), утисци су свежији, а ефекат градске стварности зачуднији. Тиме се остварује (ауторска) интенција приближавања прошлости реципијенту, али без језовитих и страховитих конотација, приступом хронотопу који ликовима и имплицитним читаоцима омогућава „поглед изблиза” на нешто што је временском логиком заправо далеко.²⁷² Овај поступак ликовима омогућава да у кратком временском периоду испрате вишевековне промене града, и искуством непосредног сведока сазнају како се из *насеља*

²⁷² Директно транспоновање у београдски 15. век из времена деспота Стефана Лазаревића омогућава Луки и Милени „поглед изблиза” којим непосредно могу да посматрају чекање Параскевиних моштију у граду, културни успон града, рад филозофа, преписивача и писаца, да изблиза сагледају Деспотову кулу, присуствују изградњи цркве Успења Пресвете Богородице и чују моћан звук прастарих црквених звона како „грле град” (Велмар-Јанковић 2006: 151).

Београд трансформисао у *утврђење* и модификовао до свог *модерног облика* (низ који смо навели у осврту на путописну литературу о Београду). Атмосферичка поетика је у *Очараним наочарима* заступљена у амбијенталном моделовању хронотопа спољашње приче и савременог Београда, чије је памћење основни окидач за кретање ликова, динамизацију простора и времена, фабуларно и сужејно обликовање наратива о њима.

Када је у питању укључивање збирке прича *Очаране наочаре* у неку од поетичких линија српске прозе за децу, сложићемо се са закључком С. Шаранчић Чутуре:

„У тренутне, актуелне токове савремене прозе у српској књижевности за децу, а везане за транспоновање свакодневнице, најчешће урбаног детета, *Очаране наочаре* Светлане Велмар-Јанковић се не уклапају. Ни у подједнако актуелне токове савременог приповедања за децу везане за поетизацију националне прошлости приче из ове збирке нису у потпуности урођене, али су им знатно ближе, пре свега по визији коју носе.” (Шаранчић Чутура 2006: 191)

Ако, према конвенцијама књижевности за децу њен „читалац постаје активни трагач за тајном која повезује децу свих времена” (Пијановић 2005: 203), у збирци прича *Очаране наочаре: Приче о Београду* Светлане Велмар-Јанковић носилац те тајне је знаменити град – Београд. Попут авантура бројних историјских јунака уметничке прозе Светлане Велмар-Јанковић, и наша се, међутим, окончава само привидно, без крајњих одговора на многа питања која су уписивана у време-простор београдског бића током свих аналитичких и интерпретативних „шетњи” београдским улицама у српској књижевној традицији. Изгледа да „такво одгонетање није могуће, а ни потребно јер, пред тајном, треба стајати у дивљењу” (Велмар-Јанковић 2005: 306).

У збирци прича *Седам мојих другара*, хронотоп Београда С. Велмар-Јанковић обликује у складу са конвенцијама аутобиографске, мемоарске и књижевне прозе. У односу на остали ауторкин књижевни опус, број седам, гледано са једне стране, представља диференцијалну вредност њених прича за децу: књига *Очаране наочаре* садржи, наиме, *седам* прича о неисторијској и историјској прошлости града, док књига *Седам мојих другара* својим паратекстом још експлицитније упућује на симболизацију прича бројем седам. Последња објављена књига прозе С. Велмар-Јанковић, са друге стране, у завршне њене књижевне речи о хронотопу Београда трајно уписује знак броја

седам, који подразумева „потпун циклус, свеукупност времена, простора и свеукупност моралног живота” (Gerbran i Ševalije 2007: 816). Таквом концепту симболичко-књижевне профилизације хронотопа Београда одговара и његова надређена ауторска интенција, заступљена у целокупној уметничкој прози Светлане Велмар-Јанковић.



Слика бр. 11. Винча, Београд.

Илустрација за уводну причу збирке *Очаране наочаре* (извор: Велмар-Јанковић 2006: 14; аутор: Лидија Тарановић)

V ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Истраживање спроведено у докторској дисертацији *Хронотоп Београда у уметничкој прози Светлане Велмар-Јанковић* резултат је настојања да се аналитички сагледа хронотоп Београда, као један од најзначајнијих обележја целокупне уметничке прозе Светлане Велмар-Јанковић. Теоријско-методолошка оријентација дисертације прати формулацију теме чија је анализа усклађена са теоријама простора и времена: концептом хронотопа Михаила Бахтина, семиотичком теоријом простора Јурија Лотмана, наративном, деконструктивистичком, постструктуралистичком (претежно са концептом хетеротопије Мишела Фукоа), геонаратолошком, афективном и постхуманом теоријом простора.

У поглављу „Уводна разматрања” образложен је одабрани истраживачки корпус, теоријско-методолошки оквир и опсег грађе. Друго поглавље дисертације „Теорија хронотопа или шта је све време-простор књижевној уметности” садржи најрелевантније увиде у теорију хронотопа и поетику наратива урбаних простора (и посебно, града). Интерпретативни, методолошки и епистемолошки потенцијал, како ранијих, тако и најсавременијих теорија хронотопа, примењиван је у аналитичком сегменту рада, у истраживању основног корпуса грађе.

У трећем поглављу дисертације („Више од града: Београд у српској књижевној прози”) настојали смо да укажемо на континуирано јављање Београда као мотива, књижевног јунака и хронотопске доминанте у српској књижевности од његових првих појављивања у средњем веку, затим у књижевности 19. и 20. века, па све до савремених дана, чије је виђење Београда, као и у историјској стварности, по правилу пратио специфични геополитички положај града.

Међу апострофираним аспектима хронотопа Београда у раду је вишеструко наглашена његова имаголошка слика, а она је добрим својим делом утемељена у путописној традицији. Поглавље „Путопис(а)ни Београд или још једна могућа биографија града” садржи управо кратак осврт на основне аспекте имаголошке представе о Београду у делима европских и српских путописаца. Типолошка анализа најфреквентнијих форми у којима је Београд приказиван у дугој путописној, страној и домаћој традицији, показала је

да је у генези овог хронотопа запажено место имала перспектива путника странца, која се у српској књижевности манифестовала кроз дошљачке теме и семантизацију искуства странствовања. Имаголошка путописна слика Београда уведена је и као добар пример запаженог поступка хибридизације у моделовању хронотопа Београда, прецизније фактографске (контекстуалне) и фикционалне (књижевне) грађе, те њеног осцилирања између документарног, идеолошког и уметничког аспекта. У поетици Светлане Велмар-Јанковић, кључне имаголошке представе садрже коментари са негативним вредновањем одређених аспеката националног менталитета, посебно општег немара за прошлост града и стицање свести о значају комплетнијег познавања Београда као националног и историјског феномена дугог трајања, али и егзистенцијалног простора великог процента српског становништва. Анализа путописне литературе о Београду пружила је и поглед на процес изградње хронотопа Београда као *другог* у етничким репрезентацијама путника странаца. Оне, наравно, подразумевају атрибуирање специфичних обележја везаних за хронотоп Београда, имаголошку, националну и ужу, локалну карактеризацију града, чији су репрезентативни носиоци били ликови дошљака, најизраженије у реалистичкој књижевности и периоду модерне.

Осим да би се потврдио статус Београда као релевантног литерарног топоса, с обзиром на досадашњу незнатну истраженост књижевне грађе са хронотопом Београда као њеним главним маркером, значај и допринос резултата истраживања заступљености и карактеристика хронотопа Београда, прецизног издвајања функција и књижевних поступака којима је обликован кроз историју српске књижевности, видели смо у могућем интересовању за будућа књижевна научна и културолошка тумачења хронотопа града. Синтетички увиди у развој српске прозе о Београду и у типолошке аспекте хронотопа Београда кроз њен историјскопоетички преглед, показали су да се Светлана Велмар-Јанковић увелико ослањала на прошлу литерарну традицију, али да је исто тако без потешкоћа усвајала и модерне наративне технике. Шири, дијахронијски поглед омогућио нам је да с обзиром на типологију хронотопа Београда у ауторкиној прози, додатно размотримо њене поетичке везе са стваралаштвом књижевних претходника Светлане Велмар-Јанковић.

Након уводних разматрања, теоријско-методолошких поставки и дијахронијског прегледа хронотопа Београда у српској књижевној прози, са освртима на доминантне

поетичке линије које су кроз историју српске књижевности понављале, надограђивале и модификовале овај хронотоп, уследила је анализа основног корпуса грађе – уметничке прозе Светлане Велмар-Јанковић чији је Београд можда најважнији поетички маркер. Овај сегмент рада пружа, ако не целовиту, онда бар једну детаљнију анализу саме природе, функција и књижевних поступака којима је хронотоп Београда обликован у ауторкиној прози. Свако поглавље је осмишљено са циљем да тумачењем хронотопа Београда уједно пружи обухватан поглед на поетику Светлане Велмар-Јанковић који је недостајао српској науци о књижевности, као и да допринесе новој рецепцији и валоризацији ауторкиног дела.

У четвртом поглављу „Хронотоп Београда у уметничкој прози Светлане Велмар-Јанковић” истраживање усредсређујемо на главну тему дисертације, потврђујући апликативност теоријско-методолошке основе изложене у уводу. Анализа хронотопа Београда показала је да у уметничкој прози Светлане Велмар-Јанковић, иза приказаних ликова, ствари и предмета постоји јединствен систем просторно-временских односа (према Бахтиновој дефиницији хронотопа) чији је Београд значајан део. Стога је наша анализа у овом поглављу обухватила наративни и просторно-временски принцип организације прича, семантичко, тематско-мотивско, формално-структурално и интертекстуално моделовање хронотопа Београда. Међу свим различитим истраживачким приступима, анализа категорија времена и простора у овом раду била је утемељена на теоријама апликативним за иновативно и обухватно тумачење прозноуметничког опуса Светлане Велмар-Јанковић. Осим тога, оне деле и обострани ауторски став о наративним, трансвременским искуствима простора, која потврђују да човек у простору и времену не постаје прича једино када *данас* постане прошлост, већ да и у садашњости, кроз заједничке везе са прошлим, будућим и садашњим простор-вremenима, живи као прича.

Уметничка проза Светлане Велмар-Јанковић садржи и преноси велико „поверење у причу којом се може оправдати сопствено постојање”, а причом се такође даје „дигнитет” наизглед пролазним и неважним *историјским* темама, те постиже њихова универзализација. (Пантић 2009: 71) По истом принципу према коме се Милица Павловић управља када располаже остацима некадашње материјалне раскоши, или када ликови устаничке трилогије сачињавају имагинарне градске хронотопе (не)сећања, Светлана

Велмар-Јанковић у својој новоисторијској прози користи доступне „састојке” (не)историјских наратива не би ли начинила што комплетнију књижевноуметничку причу.

У прози С. Велмар-Јанковић Београд је, по начелима Бахтинове теорије хронотопа, *корелат људске психе*, емоције и место *кондензоване историје* (Bahtin 1989): индивидуалне, националне, породичне или династијске (Карађорђевића и Обреновића). Београд је такође основни носилац ауторске аутопоетике, њеног схватања књижевне традиције по којем је књижевност настала из сећања, колективног или индивидуалног, оног ретроспективног или антиципирајућег (попут „антиципираних плагијата” Пјера Бајара), те да је таква књижевна уметност прави кондензатор свеколиког људског искуства. Изложен „београдски сценарио” кроз историју српске књижевности показао је, уосталом, да су и писци београдске прозе били тематски и поетички, различити или слични у зависности од тога које су искуство сматрали вредним памћења и дељења.

Човекова веза са историјским искуством присутна је у свим књигама прозе Светлане Велмар-Јанковић. Пред историјом нису поражени само Београд и његови ликови, већ и језик, који је у *Лагуму* и *Бездну* један од важнијих уметничких елемената романа. У обема књигама, активно укључивање језика у романескну причу почива на мотивисаној употреби *архаизама*, са њиховим подразумеваним временским контекстом и аспектом, специфичним односом према хронотопу, предметима, речима или атмосфери. Док је у *Лагуму* тај архаични језик местимично разасут по исповедном наративу главне јунакиње, изузетно асоцијативан и метафоричан, у *Бездну* је он основни носилац оствареног лиризма, захваљујући коме епски наратив романескне приче (историја и људско приповедање о њој) добијају на уметничкој лепоти, али и на додатној драматичности.

У средишњем делу рада (у поглављима и потпоглављима „Лиминалан Београд између страшног и лепог: језовито као књижевна стратегија”; „Београдске сени *Дорћола*, *Врачара* и *Улице Карађорђеве*, „*Лагум* и *Das Unheimliche*”), посебна пажња била је посвећена „поетици језовитог” која је у књижевности С. Велмар-Јанковић вишеструко функционална: као књижевна стратегија, извор тема и систем спознаје фантастичног света (Београда).

Хронотоп Београда одражава поетичке везе са ауторкиним савременицима, претходницима, али и следбеницима заједничке наклоности према ониричком,

фантастичном и симболичком у књижевности. Интертекстуалним релацијама С. Велмар-Јанковић у своју прозу укључује различите поетичке традиције, а оне имају функцију генерисања одређеног рецепцијског динамизма. У „фантастичном споју традиције и тренутка” (Ђурић 2012: 74), можемо пратити фазе митологизације, усмене књижевности, магијског реализма, модернизма, авангарде (Р. Петровића) и постмодернизма. Књижевност С. Велмар-Јанковић припада и поетичкој линији новоисторијске прозе у којој су древни и национални митови, реинтерпретације различитих традиција, уз преовлађујућу тематизацију прошлости били израз ускраћене жеље за (уметничком) слободом и изласком из поетичких оквира уметности социјализма. Сходно таквом задатку, српски писци у другој половини 20. века, када је стварала и Светлана Велмар-Јанковић, почињу интензивније да се враћају темама и топосима средњовековне уметности, проналазећи у њој „духовно и естетизовано време-место националног памћења”, „доба духа”, а не „феудално доба” (Радуловић 2020: 144).

У лирским слојевима наратије прозе о Београду С. Велмар-Јанковић (поетског исказа, интроспекција и идентитетских запитаности), видљив је утицај модернизма, док је постмодернистичка поетика уочљива у фокусираности на значај форме и њену (само)рефлексивност, у темама културног, колективног идентитета, велике скепсе, релативизоване историје и глобалног искуства цивилизације. У постмодернистички поетички импулс се уклапа такође и алтернативноисторијски приступ егзистенцијалним темама и феноменима²⁷³. Поетички слојеви прозе Светлане Велмар-Јанковић прожети су и хришћанском духовношћу на чијим темељима граде јединствену хуманопоетику, етику и естетику, са *лепим* које је једнако највишем смислу, светлом, добром и истинитом (како је већ у критици више пута запажено).

Пре него што и у закључним разматрањима још једном дођемо до основног маркера прозе Светлане Велмар-Јанковић – до самог Београда, осврнућемо се укратко на

²⁷³ Исти приступ запажен је у есејистичком и књижевнокритичком раду Светлане Велмар-Јанковић (в. Рantić 2015: 16–17), са тенденцијом превазилажења једнодимензионалног памћења писаца српске књижевне традиције. Есејистички рад Светлане Велмар-Јанковић допринео је интересовању за заборављене писце попут Милете Јакшића, који је ужој научној јавности раније био донекле познат као песник, а занемарен као приповедач фантастичних прича, затим за непрочитане, а значајне поетичке аспекте репрезентативних српских писаца: сагласје материјализма и духовности у делу Светог Саве или за приповедачки опус Бранислава Нушића. Слично томе, ауторку занима књижевност, а не само публицистика Пере Тодоровића.

важне аспекте ауторкине особене поетике хронотопа, чији би општи нацрт²⁷⁴, издвојен на основу претходне анализе, могао да обухвата следећа обележја:

- хронотопску слику града и света;
- поетику *хронотопских димензија* (висине, ширине, дубине простора, протезања прошлости, садашњости и будућности);
- поетику геометријских фигура и просторних облика (круга, линије, (тро)угла, раскршћа, мреже и сл.);
- поетику транспозиције хронотопа (реалног у уметнички и уметничког у реални, реалних, фикционалних и виртуелних хронотопа);
- поетику емоционалних и афективних хронотопа;
- топосе: града (Београда), границе, шуме (Топчидера, Кошутњака), воде и река (Дунава, Саве), Ушћа, хоризонта, подземља (подрума, лагума), шанца, куће, улице итд.;
- поетику унутрашњих, спољашњих хронотопа, међухронотопа, микро и макрехронотопа (куће, антикуће, зграде, здања, споменика, стана, собе, ходника, предсобља, улице, капије, лагума, тврђаве, зида итд.);
- феномен топофилије и поетику топофилијских места;
- феномене топофобије, топофреније и поетику исто таквих места;
- семантизацију простора као културолошког и социолошког конструкта;
- различите типове хронотопа: табуизирани, језовите, друштвене, комеморативне и остале типске хронотопе;
- хронотопске релације и динамику: простор и време, време у простору – простор у времену, простор-време и афекте или емоције – привлачења и одбијања, анахронизме, парохронизме, прохронизме, кретање у простору (транспортно, перспективом или имагинарно); однос хронотопа и тела или пола, хронотопа и чула, хронотопа и животног доба (одраслих, деце, младих или посмртних сени), хронотопа и слободе, хронотопа и живота или смрти, хронотопа и рата, хронотопа и лутања, хронотопа и (не)реалног, хронотопа и наратора, хронотопа и лика/приповедача, хронотопа и читаоца (реторички

²⁷⁴ Изложен преглед је инспирисан прецизно наведеним оквирним темама научног скупа *Ђоковићева поетика простора* организованог у оквиру пројекта *Лирски, хумористички и сатирични свет Бранка Ђоковића* Института за славистику Универзитета „Карл Франц“ у Грацу чији је руководилац Бранко Тошовић.

аспект: читаочеве интелектуалне перцепције простора-времена, његове емотивне и афективне реакције);

– моделовање хронотопа: наратије у простору – простор наратије, наративни простор, наративност простора; наративне пројекције хронотопа и перцептивно моделовање хронотопа; митологизацију и демитологизацију хронотопа; религију, митове, легенде и веровања у времену-простору и о простору; конструкцију, реконструкцију и деконструкцију (деформацију, дисеминацију) времена и простора; хронотопске маркере, картографије, мапе; комеморативно моделовање простора; поетику наслова (топониме *Дорћол*, *Врачар* и остале београдске просторе као књижевне јунаке);

– стилистику и реторику хронотопа: просторни и временски језик (реификације, архаизме); хронотопске стилове живљења, понашања и изражавања (комуниста, грађанства, тинејџера, одраслих, жена, мушкараца итд.); фигурацију простора у: симбол, синегдоху, метафору, метонимију, хиперболу, парадокс, иронију и сл.; инструментализацију просторно-временског језика (употребу простора наратије и наративног простора као идеолошког инструмента).

Сва наведена, уочена и анализирана поетичка обележја хронотопа Београда у уметничкој прози Светлане Велмар-Јанковић показују колико је ова ауторка темељно приступала моделовању простора и времена у својој књижевности. У прози С. Велмар-Јанковић хронотоп је, као и код Бахтина *говор*, и то његово *вишегласје*. Као оквир, хронотоп Београда има функцију обухватног, *заједничког именитеља* за *Дорћол*, *Врачар*, *Улицу Карађорђеву (Востаније)*, за читаву збирку дечјих прича о (не)историјском граду, или за *Бездно*, *Лагум*, *Нигдину*, са израженијим симболичким уоквиравањем свих ликова на које се ширина оквира распоређује.

Међу повлашћеним просторним формама уписаним у хронотоп града, као најпроминентнији издвајају се следећи облици:

КРУГ: Популарна, архетипска форма чију природу није лако одгонетнути. Такво виђење круга кореспондира са његовим загонетним манифестовањем у самом раскршћу Старе чаршије по којем је Дорћол и добио име. Оно се везује за постојање светлосног круга и велику недоумицу „да ли је у кругу извориште или ушће ове светлости”, јер се пажљивом посматрачу „понекад учини да магла црне светлости избија баш из круга и клизи, насупрот свим законима физике, уз падину” (Velmar-Janković 2014: 213). Понекад

је, опет, исти посматрач „готово сигуран да се црни блесак, као покретљива скрама, сурвава низ падину и утиче право у круг” (2014: 213).

РАСКРШЋЕ, УГАО, ЋОШАК: Вишеструку симболику форме раскршћа ауторка користи да развије причу о просторно-временској полисемантичности Дорћола: сам Дорћол је најпре раскрсница, етимолошки и тополошки посматрано, на шта упућује и сама ауторка у моту књиге. Целокупна уметничка проза о Београду С. Велмар-Јанковић такође одражава представу заступљену у балканској традицији по којој је Балкан *простор укрштања* култура и цивилизација, што је већ у критичкој литератури истакла Дуња Душанић. За развијање сликовитог увода *Дорћола* ауторка, такође, користи стереотипну представу о мирном Истоку насупрот Западу, као поднебљу коме је особен феномен промене. (Душанић 2012) На семантичком и тематском плану Београд је, лоциран између оријента и окцидента, представљен као лиминалан простор и раскрсница, и то већ у првој реченици *Дорћола*: „Преко Трга републике, ту где је пешачки прелаз између Народног позоришта и Кнежевог споменика, пролази граница” која „никако није случајна”, а унутар ње круже *источне* светлости „од спокоја сталоженог” са Дунава, и *западне*, „немирне” које наилазе од Саве (Velmar-Janković 2014: 7). Иако наглашава спојну улогу Београда, С. Велмар-Јанковић не развија метафору моста²⁷⁵ како је то Андрић чинио, већ у својој прози остаје верна симболици имплицираној етимологијом Дорћола. Раскршћа и углови заступљени су као тачке пресецања или укрштања, најчешће са значењем хронотопа раскршћа и тако да имплицирају имагинарне и стварне сусрете, а посебна пажња се посвећује тачки спајања, у средишту раскрснице или по њеним угловима. Обједињујуће својство „додирне тачке” нема, међутим, увек интеракцију са ликовима. У тематизованом хронотопу сусрета *бића* он често постоји само као идеална могућност или виртуелна стварност, док је у хронотопу *несусретања* тренутак осмишљен као тачка подједнако постављена у времену и простору, те као резултат просторне симболизације времена. Са друге стране, у грађанској прози ауторка симболику раскршћа, ћошка и угла семантизује на другачији начин. Угао је у њима простор маргинализованог, егзистенције сатеране у ћошак и тачка из које нема помака. Тачка раскршћа има исте, негативне конотације, а њени путеви једносмеран историјски ток.

²⁷⁵ Метафора моста у овом случају очигледно „полази од дихотомије Исток – Запад, од есенцијализоване опозиције, од прихваћене фундаменталне разлике између Оријента и Окцидента” (Тодорова 1999: 106).

ЛИНИЈА: Са једне, додирне тачке и симболике укрштања, прелазимо на линију тј. безброј спојених тачака које сачињавају наредну повлашћену хронотопску форму поетике Светлане Велмар-Јанковић. У ауторкиној књижевној прози константно пратимо линију кретања јунака београдским простором (било у ретроспективним наративима или у причама из садашњости ликова), са информацијама о интервалу и квалитету линије тј. да ли се ради о узбрдици, низбрдици, скретању, прелетању и сл. Још једна, линија хоризонта, јавља се као симбол спајања/раздвајања неба и земље. Сцене изласка и заласка сунца најчешће се повезују са београдским Ушћем као изузетно јаком спојном линијом (в. Прилог бр. 10): двеју река, земље и сунца. У сценама са испраћеном динамиком београдског неба, сликовитим приказима временске смене дана и ноћи бележи се линијско кретање сунца ка хоризонту. Након коментара да су пре велике урбанизације Дорћола и Врачара његове отворене узбрдице и низбрдице водиле према небу, ауторка често уводи и наративне дескрипције за приказивање динамике линијских спајања београдских улица и небеса, а овај је облик заступљен такође и у приказима паралелних улица које „чудесно” утичу у небо или реке. Једну од њих у *Дорћолу* посматра јунак Добрача, док гледа „у прах несталих доба што се понекад ускомеша у његовој улици која, упоредна са Доситејевом, од Васине води према Душановој, Дунаву и небу” (Velmar-Janković 2014: 107; подв. Ј. М.).

Концепту линије графички и симболички одговара образац туре, док потреба за уочавањем линијске форме или за линијским кретањем (било да оно досеже до површинских или дубинских слојева простора) сигнализује људску тежњу за спознајом егзистенцијалних правилности. Стога линијску структуру одражава и чувена мотивација „чудом подударности” у прози Светлане Велмар-Јанковић. Репетитивне туре у имагинарним и конкретним шетњама јунака ауторкине прозе, такође представљају одраз линијске потраге за смислом и складом у мистериозном простор-времену која би их учинила пријемчивим и појмљивим. Међутим, као што раскршће не омогућава било какав релациони временски или тематски однос између укрштених уличних назива и ликова, ни линијска конфигурација улица не подразумева линеарност. Штавише, свака тежња за линеарношћу се у прози Светлане Велмар-Јанковић (не и у оној намењеној деци) показује недостижном, због чега тема потенцијалног линијског склада има изражену циничну ноту. Она, осим осећања трагизма, на имплицитног читаоца преноси ужаснутост од могућности

да никаквог, чак ни привременог обрасца за спознавање стварности нема у насумичним и непрекидним просторно-временским преображајима.

МРЕЖА: Приложена Слика бр. 9 показује да насеље Дорћол већ у основи има мрежну коцепцију, а она се уочава и у наративној структури сваке приче, у доследном динамизму хоризонталне и вертикалне просторне равни. Мрежа је образац којим се све приче о београдским улицама у *Дорћолу*, *Врачару*, *Востанију*, *Очараним наочарима* просторно-временски, формално и метафорички „подупиру” израженим двостраним кретањем: напред – назад, горе – доле, високо – ниско, лево – десно итд.

Кретање летом у простору у прози Светлане Велмар-Јанковић чест је одабрани архетипски путни образац за обогаћивање вертикалне просторне динамике прича. У устаничкој прози ликови сени неретко прелећу београдске улице, а Београдом увис иду и испаљени топови. У *Нигдини* се лети путничким авионом, а београдским небом лете и ратни бомбардери који из висине пуштају бомбе, рушећи град по вертикали и хоризонтали (*Ожиљак*, *Лагум*, *Нидгина*). У сваком од наведених примера летења, простор се, како увиђа Лотман, приметно „мења од једног до другог степена хијерархије” тј. како се причом „подиже увис, појачаваће се симболизам и слабиће конвенционална знаковност” (Лотман 2003: 276). Симболизација простора осом горе – доле организује, притом, целокупну „смисаону архитектуру текста” (Лотман 2003: 276), а такав се принцип мрежне динамизације хронотопа уочава у трансгресивној и лиминалној карактеризацији ликова, као и у *поетици слагања* С. Велмар-Јанковић.

Приповедачком и романескном опусу Светлане Велмар-Јанковић особена је специфична, *слојевита хронотопичност* (тамо и овде, на земљи и изван ње) којом је град испреграђиван симболичким и конкретним границама: коловозима и пешачким зонама, зидовима, рекама, рушевинама, политичким, емоционалним или афективним међама, те делимичним подземним и надземним отворима за комуникацију ових потпростора: тунелима (лагумима), ходницима, вратима, прозорима, порталима, капијама. Хронотоп је, дакле, издељен архитектонски и функционално, у смислу преграда, како природних, тако и културних, а оне, између осталог, одражавају и митолошку представу утврђеног града који чува и који се чува. Хоризонталне и вертикалне баријере представљене су у ауторкиној прози као атмосферичке или историјске. Атмосфера сваке од прича садржи невидљиве, граничне портале, са издвојеним местима појачане енергетске густине која се

могу осетити у простору и бити својеврсна вертикална међа, док су историјски слојеви простора наталожени по принципу хоризонталног палимпсеста.

Регионална издељеност града на подручја са другачијим догађајима, искуствима или народима, где се управља различитим правилима, физичким, социјалним или културним начелима, заступљена је у свим причама и романима о Београду С. Велмар-Јанковић. Унутар ауторског опуса распрострањене су: конвенционална космологија *живи – мртви* и фолклорна космологија *упокојени – неупокојени*, настањена местима са функцијом транссветовних портала, каква су света места или гробља. Такав, изразито издељен свет културе и историје у уметничкој прози Светлане Велмар-Јанковић није и не може бити искључиво географски или историографски прегледан, већ умрежавањима са другачијим искуствима стварности. Уколико се посматрају као „међусобно повезани циљеви кретања”, мрежну концепцију простора могу да остварују и места обележена на мапи или карти (Ryan et al. 2016), чиме долазимо до наредне повлашћене форме у поетици Светлане Велмар-Јанковић.

МАПА И КАРТА: Док походе емоционалне и афективне просторе ликови *Дорћола*, *Врачара* и *Востанија* „стварају” просторно-временске мреже које сачињавају мапу имагинарног, алтернативног Београда. Имагинарна београдска мрежа протеже се далеко изван конвенционалних граница града – географских, политичких или административних, иако су границе имагинарног града прилично произвољне. Када говоримо о произвољности имамо у виду да ауторка бира градска места о којима ће развити причу, што је најексплицитније и без било каквих наративних маскирања спроведно у *Очараним наочарима*. У „аутоматској” представи Београда и његових јунака изостаје и произвољно кретање улицама, с могућношћу одступања од стриктно организоване руте, кретањима по рукавцима ретроспективних наратива и афективних искустава простора. „Странпутице” уписане у имагинарни Београд доприносе утиску о сусрету са форматом високо информативне топографске карте или мапе (животног или историјског) пута (в. Ryan et al. 2016: 44–100), са конкретним и апстрактним кретањима ликова, које се могу упоредити и читаоцу представити као слојевита искуствена карта града. Овако разложен концепт мапе увелико осветљава ауторски дојам жанра путописа, али и самог чина *путописања*.

Структура мапе је превасходно и вишеструко симболички употребљена са релацијом *од – до* када се тематизује територијална доминација у Београду (подела града

на српски и турски део током османске владавине, протезање Старе чаршије, Врачара и Дорћола београдским простором, подручја деловања црне, западне и беле, источне светлости у Старој чаршији (Velmar-Janковић 2014: 13), њена подељеност на краћи део, према савској падини и дужи, према дунавској (2014: 217)) или домен улице. Уобичајена оријентациона функција мапе намењене конвенционалном површном познавању историјских прилика или описаних београдских насеља, у књижевној прози Светлане Велмар-Јанковић најмање је важна јер на малом, папирном простору, семиотичке мапе *Дорћола, Врачара, Востанија (Улице Карађорђево)*, Београда из грађанске трилогије или *Очараних наочара* и *Седам мојих другара* теже представљању знатно ширег спектра значења. Конвенционална мапа ликовима *Очараних наочара* уосталом омогућава само површно сналажење у садашњем Београду, док им је за истинско, видовито путовање кроз историју града потребно много више од ње – магични предмет чаробног оптичара.

„Концепт мапе”, како истичу геонаратолози К. Фуг, М. Азарјаху и М.-Л. Рајан, као „један од најпопуларнијих код савремених теоретичара” простора, иначе се у књижевности користи чешће у фигуралном, него у буквалном значењу (Ryan, Foote and Azaryahu 2016: 9) јер свако „фикционо мапирање није тек мапирање града него наративно-симболичко структурирање” (Бошковић 2021: 496). Међутим, ни „књижевна картографија” није, а и не мора бити ослобођена своје практичне везе са стварносним контекстом, па у прози Светлане Велмар-Јанковић имплицитно или експлицитно упућивање на традиционалну, уличну мапу града носи поруку да уписана имена улица представљају тривијалан и досадан део Београда једино ако су схваћена површно. Уколико се не узму за једноставну географску карту, већ као „дијаграм формалних односа између наративних елемената” (Ryan et al. 2016: 48), мапе, наиме, почињу да причају савим другачију причу, рушећи стереотипну представу по којој преносе само једну димензију искуства простора²⁷⁶. Преиначен у мапу (или листу), простор може имати значење животног циља или постати симбол пута ка средишту бића и земље, какав је случај у прози Светлане Велмар-Јанковић, чији јунаци, стављени у релације имплициране мапом, картом и листом, успевају да откривају понеку егзистенцијалну правилност, универзалну вредност или истину.

²⁷⁶ Конвенционално картографско представљање се у савременим теоријама сматра провизорним за слојевито читање простора, па се као прикладнија структура за ову намену предлаже тзв. „феноменографија” (De Mattieis et al. 2019: 4).

ЛИСТА: Аналогно изложеној теорији листе (*листологији*) Еве фон Концен, у прози Светлане Велмар-Јанковић листе су формално и функционално средство дијахроније, а користе се различито, у складу са специфичностима историјских периода, културним, текстуалним и семантичким контекстима. Листом се представља акумулирано историјско знање и колективно културно памћење, за шта се иначе у музејској и историографској делатности користи форма каталога. Њиме се, заједно са топографским подацима, комбинују етнографија, географија, лична и колективна историја. Листолошки приступ улицама и предметима београдске стварности у књижевности Светлане Велмар-Јанковић захтева да узмемо у обзир како њихову јединствену форму, тако и сложену релациону семантику елемената листе. Листолошка конфигурација улица најизраженија је у оном делу опуса чији се јунаци крећу београдским улицама (*Дорћолу, Врачару, Востанију, Очараним наочарима*, у мањој мери и у *Нигдини*). Иако се листе улица не изостављају ни у грађанској трилогији, у *Лагуму* се садржајем листе наводе елементи ентеријера, кућни и лични предмети који сачињавају емоционалну биографију и унутрашње хронотопе (сећања) главне јунакиње. Након што смо се осврнули на питање: шта се и како у *Лагумовим* листама набраја, анализом поетике простора овог романа показали смо како распоред елемената и садржај просторних листа или прецизније, промишљено лоцирање места и предмета у Београду, утичу на пријем, семантику и организацију света романескне приче.

За анализу листа устаничке београдске трилогије (в. Слика бр. 8 а, б и в; Прилог бр. 3, 4 и 5) важна су била питања: да ли је листа завршена, затворена или отворена, како се конфигуришу њени почетак, крај и динамика, да ли је она самостална појава или припада већој мрежи (Contzen 2021: 39), Београдом повезаних просторно-временских листи? Осим питања: *шта се набраја?*, аспект садржајности листе подразумева и питања потпуности или селективности листе, њеној затворености или отворености; да ли је листа дијахронијска, хронолошка или вредносна, с обзиром на податке које садржи и сл. (Contzen 2021: 38) Када је реч о функцији просторних листа, њима обухваћени елементи се наводе у поредбеном односу (идеолошких импликација које се односе на побројане називе улица пре, током и након комунистичких утицаја; садашње и прошло стање београдских простора и сл.). У односу на основну фабуларну нит и формалну организацију текста у који се уносе, листе карактерише извесна напетост између

наративне прогресије (хоризонталне осе нарације) и застоја који оне изазивају (Contzen 2018: 316), што отвара специфичну вертикалну димензију прича. Оваква функционална употреба листе најизраженија је у роману *Лагум*. Дијахронијским и упорним (неретко досадним) набрајањем ауторка пред читаоцима своје прозе отвара биће свих тих „предмета”, њихову прошлу, садашњу и будућу судбину. Штавише, С. Велмар-Јанковић без прекида слаже и разлаже све своје приче о Београду, па реципијент олако почиње да уочава како се и архетипски слојеви града, али и сам град иманентно грана, преплиће и листа. У уметничкој прози Светлане Велмар-Јанковић листе су углавном функционално и естетски уклопљене у семантику света приче, иако су приметна и неестетска претеривања у набрајању улица и предмета.

БЕОГРАД је, наравно, најповлашћенији хронотоп уметничке прозе Светлане Велмар-Јанковић, и јавља се у виду више повлашћених микрохронотопа. Као повлашћени простор дуге историје града, најстарије београдско насеље ДОРЂОЛ се у истоименој збирци прича приказује кроз одабране улице, у одређеном историјском периоду, кореспондентном са избором насеља, улица и имена знаменитих личности у устаничкој трилогији који је одређен временским оквиром Првог и Другог српског устанка.

УШЋЕ Саве у Дунав, афективно најпривлачнији простор уметничке прозе Светлане Велмар-Јанковић, издваја се као доминантан београдски метафизички хронотоп. У видокрузима хоризонта, Ушће је појачано спојни хронотоп који симболизује линијско спајање двеју река, земље и сунца. (в. Прилог бр. 10) У поезици С. Велмар-Јанковић хоризонти Ушћа такође упућују на динамику наизглед стајаћег хронотопа у који је уписан природни циклус излажења и залажења сунца. Ушће је носилац београдске тврђаве, место на коме Сава завршава свој ток и постаје Дунав, вода која пресеца небеса. Ушће је и лиминалан простор, обележен видљивом линијом разграничења двеју река (бистрија Сава има наине, светлије зелене или плаве тонове, док је Дунав смеђе боје). Победников поглед усмерен ка Ушћу са соколом у његовој руци симбол је човекове тежње за линијским складом и сусретом који хронотоп Ушћа собом представља: споја земаљског и небеског, Божјег знака и поруке смештене у Победниковој руци. Осим што је метафизички хронотоп, Ушће је и хронотоп устаничке Србије, те важан елемент турске, аустроугарске и српске војне стратегије (в. Прилог бр. 8; а, б и в). У књижевности Светлане Велмар-

Јанковић описи београдских тргова (Студентског трга, Мале пијаце и др.) такође су моделовани са симболиком градског ушћа.

КАЛЕМЕГДАНСКА ТВРЂАВА или ГРАД представља повлашћени простор српских устаника, посебно изражен и са највише детаља развијен у роману *Востаније*. Калемегданска КУЛА НЕБОЛША је простор смрти бројних устаничких војвода, али и духовних просветљења јунака. Проза С. Велмар-Јанковић бележи бројне смрти у Београду, и управо су оне један од основних носилаца симболичких структура које омогућавају трансцендирање ликова. Према типологији Ернеста Бекера изложеној у књизи *Порицање смрти*, хронотоп Београда је, у значењу некрополиса, место славне, изабране и херојске, смрти која ослобађа доносећи сједињење са Богом (у хришћанској интерпретацији), топос болне и безболне, лепе, прихваћене (попут Доситејеве) и ружне, насилне смрти каква је Карађорђева, те двоструке смрти изазване неугодним утицајем (након сусрета са забором у причи о Узун Мирковој трагичној смрти). Дорћол памти и смрт младих људи (дечакове, код Чукур-чесме), и оних узрокованих личним или наслеђеним грехом (какве су смрти потомака Карађорђевих издајника и синова кнегиње Љубице, кнеза Милана и кнеза Михаила).

КАРАБУРМА је повлашћени простор страве у свим књигама устаничке прозе Светлане Велмар-Јанковић, и у роману *Бездно*. Хронотоп војне и свете историје, носилац турског, барокног и српског Београда, митолошки простор објаве чуда и јављања магичних приказа, ВРАЧАР је са највише детаља развијен у истоименој збирци прича, и у роману *Нигдина*. У *Нигдини* је Врачар повлашћени простор лековитих биља, и одабрано уточиште љубавника.

ТОПЧИДЕР и КОШУТЊАК припадају групи повлашћених хронотопа династије Обреновић (Милоша и Михаила). Кошутњак има симболику аркадијског боравишта, простора владавине енергија природних сила, двојачко ослобађајућег места љубавног ероса, и исто такве кнез Михаилове смрти.

Док је ХАЈДУЧКА ЧЕСМА пронађени топос среће Доситеја Обрадовића, УЛИЦА је повлашћени и егзистенцијални хронотоп свих главних јунака *Дорћола*, *Врачара* и *Востанија*, који такође воле да беже и у ГРАДСКЕ ПАРКОВЕ – просторе игре и очуване лепоте природе. Уз низ наведених хронотопа, у прози Светлане Велмар-Јанковић развијени су бројни симболички топоси и истакнуте суштинске симболичке вредности

неких типова места: периферије (али више периферијалности као појаве), врха дунавског брега, куће али и антикуће, лагума, бездна, нигдине који су заједнички опозити светлости итд. Сви они заједно и сваки од њих понаособ чине хронотоп специфичне БЕОГРАДСКЕ АТМОСФЕРЕ.

У поетици Светлане Велмар-Јанковић град, као и у делима бројних писаца градске прозе, има значење центра и енергетског језгра земље (Србије), али ауторкина књижевност нема за циљ да прикаже како се Београд односио према окружујућем свету (што су практиковали реалистички писци), већ како се човек односи према граду. Искуство самог београдског тла које С. Велмар-Јанковић тежи да пренесе искључиво је продуктивно и позитивно, чак и када делује страховито опомињуће. Оно сугерише да у правом доживљају, Београд опстаје знатно изван „својих” уобичајених граница: градских, српских и земаљских.

Различитим варијацијама хронотопа пута и мотива сусрета, проза Светлане Велмар-Јанковић указује на флексибилност конвенционално утврђених граница између приватног и јавног домена. Кроз доминантну везу са Београдом, градом са дугом историјом постојања, ауторкина проза преноси велику причу о трагичним противречностима, дубоко интимним, али и друштвеним, колективним и (интер)националним, из којих произлази сазнање о (не)могућности усклађивања апстрактних, унутрашњих, менталних, емоционалних или афективних доживљаја хронотопа, са његовим спољашњим манифестацијама. Из мимоилажења појединца и историје, велике жеље, ограничавајуће стварности и варљивих привида, настају сви велики сукоби у београдским ликовима Светлане Велмар-Јанковић.

Истражујући психолошку мотивацију опседнутости јунака просторима и временима, затим процес метафоризације и симболизације хронотопа, у поглављима посвећеним грађанској трилогији указали смо на његов потенцијал за приказивање скривених, интимних, приватних али и колективних садржаја. У *Лагуму* се трансформација читавог једног друштвеног поретка врши радикалним измештањима апстрактних и материјализованих простора. Анализа хронотопа Београда, и уже, поетике простора у роману *Лагум* показала је: да се друштвени хронотопи не *стварају* ван идеолошког деловања; да простор и време имају важну улогу у конструисању друштвеног живота и расподели моћи у њему; да се друштвена хијерархија испољава

(пре)означавањем и симболизацијом простора, те како су унутрашњи и спољашњи простори подједнаки показатељи непросторних релација. Комунистички период београдске историје је у роману *Лагум* интерпретиран кроз радикалну социјално-просторну праксу и њен одраз на ликове. Стога је хронотоп Београда у поглављима о овом роману тумачен са увидима у поступке карактеризације две групе ликова (комуниста и грађанства) која је извршена преко њихове везе са различитим микрохронотопима: пре свега са предметима и станом у Доситејевој улици.

У наизменичном обликовању спољашњих и унутрашњих микрохронотопа, у први план је дошао систем представа о ропству и месту патње. У моделовању хронотопа Београда у српској књижевности кућа се показала исходном, референцијалном тачком размишљања о свету (Bašlar 1969), имала она вид улице, зграде, издавачке куће, универзитета тј. куће знања, собе, стана или града. Њена се семантизација, заједно са профилизацијом Београда, кретала од топофилијских и интимних места, до отуђених и простора друштвеног ангажовања.

За нашу истраживачку тему посебно је инспиративан био учинак смењивања фокализације у *Дорћолу* и *Врачару* којим се ствара динамика између догађаја смештених на београдској уличној сцени („у наративу овде и сада) и догађаја изван сцене”, у неком другом простору-времени, посредованом интимним животом свести фокализујућег лика (Ryan et al. 2016: 20). Транссветовном динамизму београдског амбијента нарочито доприноси то што се на улицама паралелно дешавају физички, стварни, иако сеновити покрети јунака, који се преплићу са другим делом хронотопске динамике тј. низом менталних представа и перцепција усмерених ка прошлости (попут сећања) или будућности (попут планирања, страхова и различитих пројектовања), а који се везују за исте београдске хронотопе. Такав приступ фокализацији у *Дорћолу* и *Врачару* имплицитном читаоцу обезбеђује вишеструка поређења наслаганих хронотопа, обликованих по моделу палимпсеста. Опажање ликова о садашњем стању града (дакле, њихово савремено искуство Београда) дешава се *овде и сада* на дијегетичком нивоу приче, и, што је нарочито важно, оно је усмерено на читаочево *овде и сада*. Оно може да утиче на његово сутра, које је безмало и сутра Београда.

Типолошки приступ хронотопу Београда у уметничкој прози Светлане Велмар-Јанковић показао је да су њиме артикулисани распореди који се могу пронаћи „унутар

културе” и њеног хронотопа, заступљени релационо, „као представљени, оспорени и преокренути” (Фуко 2005: 31), те да између утопија и распоређивања „других простора”, односно хетеротопија у световима фикционалних прича „постоји несумњиво својеврстан доживљај мешања, граничења својственог огледалу” (Фуко 2005: 32). У процесу узајамног типолошког моделовања Београда као ратног, љубавног, фантастичног и (не)историјског хронотопа, затим као хронотопа (не)сећања, (не)среће итд., бива оформљен посебан тип хетеротопије, изразито екстензивне природе. У *хетеротопијски* моделованом хронотопу, реално и фантастично коегзистирају у једној стварносној равни, али ниједан од ових његових аспеката није идеализован.

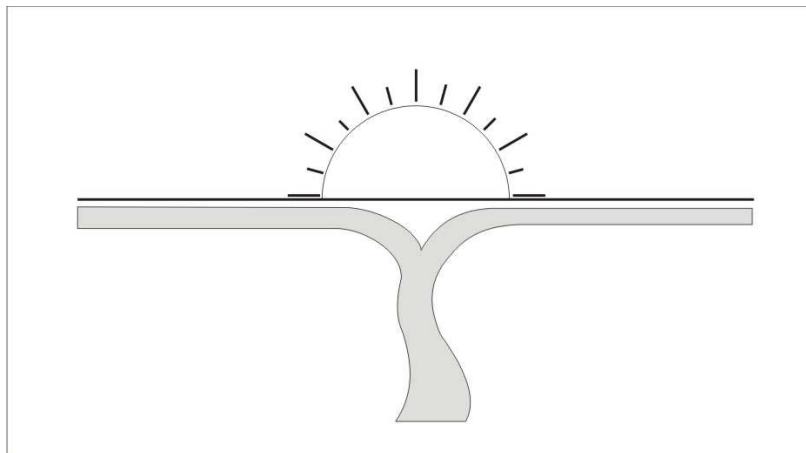
У сегменту рада посвећеном анализи романа *Нигдина* („Београд мирише на принцес крофне”) посебно је наглашена апликативност постструктуралистичких теорија простора, њиховог концептуалног апарата (мислимо, пре свега, на артикулацију концепата хетеротопије и неместа), теоријских, методолошких и идеолошких поставки које се односе на неодредиве просторне феномене какве репрезентује хронотоп *нигдине*. Ако је значење речи *нигдина* како га ауторка разуме, „постојање у непостојању или, ако хоћете, непостојање у постојању” (Velmar-Janković, 2000, интернет), последња књига грађанске трилогије Светлане Велмар-Јанковић наставља да следи најизраженију линију српске (и светске) књижевне прозе о граду, остављајући и роман, и Београд, и њиховог човека у пределима луталачке (само)идентификације.

Из обухватног прегледа хронотопа Београда могли смо да пратимо како се одвијао „београдски сценарио” у српској књижевној прози, те у којој су мери прозни београдски литерарни хоризонти пратили урбанизацију и модернизацију српске културе. Уз све то могли смо да запазимо да се град, чини се у једном пресудном историјском тренутку, у књижевности почео одвајати од осећања и „губити” у постмодернистичким играма, стварајући заблуде којима и даље повремено подлеже писана уметност о њему. А град „без осећања остаје само променљива позадина која може да постане туђа и одбојна” (Venevolò 2004: 209). Наводећи уопштено доминантна обележја прозе Светлане Велмар-Јанковић, а без могућности увида у комплетни ауторкин опус, Јован Деретић је још пре више од две деценије запазио да је ова свестрана списатељица показала управо „истанчано осећање за атмосферу у оживљавању слике ратног Београда (роман *Ожиљак*, 1956) и ликова из прошлости чија је судбина везана за Београд (*Дорћол, имена улица*, 1981)”

(Деретић 2002: 1202; подв. Ј. М.). На истом трагу чувеног историчара српске књижевности, ми се и данас чврсто држимо мишљења да је наша анализа града имала смисла уколико је показала да уметничка проза Светлане Велмар-Јанковић бар једним својим делом учествује у превазилажењу одбојности према осећајном бићу града, те да приказано јединство трагичног Београда са његовим (историјским) ликовима, у освеженом романтичарском штимунгу, у анализираном опусу С. Велмар-Јанковић, представља изузетно вредан поетички рефлекс њене и шире, српске новоисторијске прозе. У том погледу епитет *београдског писца* (Pantić 2015: 19) Светлану Велмар-Јанковић уистину сврстава у ред „неколико најзначајнијих српских списатељица модерних времена” (Pantić 2015: 5).

Преглед Београда у контексту шире и уже традиције српске књижевне прозе, показао је да ће, без обзира на вредносну квалификацију самог феномена града, бар за сада српска проза и даље „себе ипак и пре свега градити у Београду и обликовати себе из његовог угла” (Бошковић 2021: 502).

Након теоријскометодолошког, историјскопоетичког, аналитичкоинтерпретативног дела рада и закључних разматрања дајемо још један поглед на Београд – сада у виду слика, илустрација и осталих прилога, уз напомену да сви они чине тек незнатни део целокупног сценарија хронотопа Београда у уметничкој прози Светлане Велмар-Јанковић.



Слика бр. 12. Повлашћени „београдски” хоризонт

VI ЛИТЕРАТУРА

ИЗВОРИ

Велмар-Јанковић, Светлана. *Бездно*. Београд: Стубови културе, 1998.

Велмар-Јанковић, Светлана. *Лагум*. Београд: Стубови културе, 1999.

Велмар-Јанковић, Светлана. *Ожиљак*. Београд: Стубови културе, 1999а.

Велмар-Јанковић, Светлана. *Нигдина*. Београд: Стубови културе, 2001.

Велмар-Јанковић, Светлана. *Востаније*. Београд: Стубови културе, 2004.

Велмар-Јанковић, Светлана. *Дорћол*. Допуњено издање. Београд: Стубови културе, 2006.

Велмар-Јанковић, Светлана. *Очаране наочаре: приче о Београду*. Београд: Стубови културе, 2006.

Велмар-Јанковић, Светлана. *Седам мојих другара*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 2007.

Velmar-Janković, Svetlana. *Dorćol*. Beograd: Laguna, 2014.

Velmar-Janković, Svetlana. *Vračar*. Beograd: Laguna, 2016.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

Azaryahu, Maoz. The power of commemorative street names. *Environment and Planning D: Society and Space*, 14, 1996, 311–330.

Alaimo, Stacy. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Indiana University Press, 2010.

- Alderman, Derek H. Street names as memorial arenas: The reputational politics of commemorating Martin Luther King Jr. in a Georgia county. *Historical Geography*, 30, 2002, 99–120.
- Алексић, Јана. Суманута историја, граматика и симболика идентитета: промена друштвеног система и културног обрасца у роману *Лагум* Светлане Велмар-Јанковић. Михајло Пантић (ур.) *Бездане светлости: О књижевном делу Светлане Велмар-Јанковић*. Зборник радова. Београд: Библиотека града Београда, 127–162.
- Althusser, Louis. Ideology and ideological state apparatuses (Notes Towards an Investigation). L. Althusser (Ed.). *Lenin and philosophy and other essays*. New York and London: Monthly Review Press, 1971, 142–147, 166–176.
- Ameel, Lieven, Jason Finch and Markku Salmela (Eds.). *Literature and the Peripheral City*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.
- Ameel, Lieven and Terhi Ainiala. Toponyms as Prompts for Presencing Place—Making Oneself at Home in Kjell Westö’s Helsinki. *Scandinavian Studies*. Vol. 90, No. 2, 2018, 195–210.
- Ameel, Lieven and Jason Finch. Citiness: Networks, Scales and Hierarchies in Literary Urban Studies. *Publitseerimata ettekanne konverentsil „Orientations: A Conference of Narrative and Place”*. University of Nottingham (UK), 2018a.
<<https://orientations2018.files.wordpress.com/2018/03/programme.pdf>> [1. 10. 2022.]
- Ameel, Lieven, Jason Finch, Silja Laine and Richard Dennis. Urban History and the Materialities of/in Literature. *The Materiality of Literary Narratives in Urban History*. New York: Routledge, 2020, 1–16.
- Andrews, Molly. Counter-narratives and the power to oppose. M. Bamberg & M. Andrews (Eds.), *Considering counter-narratives: Narrating, resisting, making sense*. Amsterdam: Benjamins, 2004, 1–6.
- Андрић, Иво. *Госпођица*. Београд: Просвета, 1967.
- Andrić, Ivo. *Beogradske priče*. Београд: Laguna, 2011.
- Aristotel. *Retotrika*. Prev. Marko Višić. Београд: Plato, 2000.
- Aristotel. *О песничкој уметности*. Prev. Miloš Đurić. Београд: Dereta, 2015.

- Асман, Алаида. О метафорици сећања. Прев. Александра Бајазетов Вучен. *Реч: часопис за књижевност и културу*. Бр. 56 (2), 1999, 121–136.
- Багић, Креšимир. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga, 2012.
- Bal, Mike. *Naratologija*. Prev. Rastislava Mirković. Beograd: Narodna knjiga, 2000.
- Bahtin, Mihail. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Prev. Ivan Šop i Tihomir Vučković. Beograd: Nolit, 1978.
- Bakhtin, Michail. The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Toward a Historical Typology of the Novel). *M. M. Bakhtin*. Michael Holquist and Caryl Emerson (Eds.). University of Texas Press, 1986, 10–57.
- Bahtin, Mihail. *O romanu*. Prev. Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit, 1989.
- Bahtin, Mihail. *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. Prev. Aleksandar Badnjarević. Novi Sad: Bratstvo–Jedinstvo, 1991.
- Балзак, Оноре де. *Филозофске приче*. Прев. Душан Милачић и Никола Банашевић. Београд: Култура, 1949.
- Banjanin, Ljiljana. Porodični roman kao moguća slika sveta (Svetlana Velmar-Janković: *Lagum*). Dragana Mršević Radović i dr. (ur.). *Književnost i stvarnost*. Naučni sastanak slavista u Vukove dane, 36/2. Beograd: MSC, 2007, 453–463.
- Banjanin, Ljiljana. Lice i naličje građanskog života. *Od nauke do nastave*. Univerzitet u Nišu: Filozofski fakultet, 2013, 282–291.
- Bašlar, Gaston. *Poetika prostora*. Prev. Frida Filipović. Beograd: Kultura, 1969.
- Bemong, Nele et al. (Eds.). *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives*. Gent: Academia Press, 2010.
- Benevolo, Leonardo. *Grad u istoriji Evrope*. Prev. Snežana Milinković. Beograd: Clio, 2004.
- Benjamin, Walter. Eduard Fuchs: Collector and Historian. *New German Critique* (5), 1975, 27–58.

- Benjamin, Valter. *Porijeklo njemačke žalobne igre*. Prev. Javorka Finci-Pocrnja. Sarajevo: Veselin Masleša, 1989.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge, Massachusetts; London: Harvard University Press, 1999.
- Benjamin, Walter. Unpacking My Library: A Talk about Book Collecting. *Illuminations*. Hannah Arendt (Ed.). New York: Schocken Books, 2007.
- Benjamin, Walter. Pariz, prestonica XIX veka. Vodič kroz projekat Pasaži, 2011. <<https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-pariz-prestonica-xix-veka>> [1. 10. 2022.]
- Best, Stephen and Sharon Marcus. Surface Reading: An Introduction. *Representations*. Vol. 108. No. 1, 2009, 1–21.
- Bogdanović, Bogdan. *Grad i smrt*. Beograd: Beogradski krug, 1994.
- Богдановић, Недељко (ур.). *Књижевно дело Стевана Сремца – Ново читање*. Лингвистичка секција. Зборник радова. Ниш: Центар за научна истраживања САНУ / Универзитет у Нишу, 1997.
- Bodler, Šarl. *Cveće zla*. Prev. Nikola Bertolino. Beograd: BIGZ, 1982.
- Бодије, Мишел. Инвентар турске историје (1631). *Србија – српски народ, српска земља, српска духовност у делима страних аутора*. Прир. Ратомир Дамјановић, Ново Томић и Сања Ћосић. Београд: Итака, 2000.
- Бојанић Ћирковић, Мирјана. Проблем догађајности у наративу. *Philologia Mediana*. Год. 8. Бр. 8. Ниш: Филозофски факултет, 2016, 773–786.
- Бошковић, Драган. Смрт приповеда, књижевност је гробље: Носталгичан и анахрон текст. Драган Бошковић (ур.). *Гробља: Књижевно-културна имагинација смрти*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2019, 95–101.
- Бошковић, Драган. Београд: геокултурно и наратоурболошко средиште модерне српске књижевности. Лидија Делић и Снежана Самарџија (ур.). *Куле и градови*. Београд: Удружење фолклориста Србије / Балканолошки институт САНУ, 2021, 495–512.

- Bošković, Dragan. Konačno roman! (*Heroji*, Miloš Mladenović, Beograd: Besna kobila, 2020.)
<<https://besnakobila.wordpress.com/nasi-autori/milos-mladenovic-heroji/>> [23. 9. 2022.]
- Бошковић, Драган и Часлав Николић. О књижевнокултуролошкој књизи са XVI међународног научног скупа Српски језик, књижевност, уметност. Драган Бошковић, Часлав Николић (ур.). *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са XVI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (29–30. X 2021)*. Књ. 2. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 9–16.
- Bradić, Marijeta. Čudna i jeziva estetika antropocena: atmosfera straha u *Anihilaciji* Jeffa Vander Meera. *Naracije straha*. Natka Badurina, Una Bauer i Jelena Marković (ur.). Zagreb: Leykam international & Institut za etnologiju i folkloristiku, 2019, 183–211.
- Бранковић, Маја. Путопис Лене Јовичић. *Pages from here and there in Serbia – ауто-слике у књижевности*. Зоја Карановић и Селимир Радуловић (ур.). *Жанрови српске књижевности: порекло и поетика облика*. Бр. 3. Нови Сад: Филозофски факултет, 2006, 349–360.
- Brousseau, Marc. Geography's Literature. *Progress in Human Geography*, 18, 1994, 333–353.
- Brousseau, Marc. The City in Textual Form: Manhattan Transfer's New York. *Ecumene*, 2, 1995, 89–114.
- Bruner, Jerome. The narrative construction of reality. *Critical Inquiry* 18, 1– 21, 1991.
- Busch, Akiko. *How to Disappear: Notes on Invisibility in a Time of Transparency*. London: Penguin Press, 2019.
- Vajt, Hejden. *Metaistorija: istorijska imaginacija u Evropi devetnaestog veka*. Prev. Ratko Radunović. Podgorica: CID, 2011.
- Valeri, Pol. *Sveske 3*. Prev. Kolja Mićević. Sarajevo: Svjetlost, 1989.
- Васић, Смиљка. *Полазне основе новије српске прозе*. Књ. 3. *Бездно* Светлане Велмар–Јанковић: фреквенцијски речник. Београд: Институт за педагошка истраживања, 2000.
- Василева, Оља. Тестаментарни град Арсенија Његована. Драган Бошковић, Часлав Николић (ур.). *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са XVI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (29–30. X 2021)*. Књ. 2. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2021, 443–452.

- Вејиновић, Славко. *Задужбинарство код Срба*. Београд / Нови Сад: Вукова задужбина / Прометеј, 2012.
- Veber, Maks. Grad na zapadu. *Privreda i društvo*. Beograd: Prosveta, 317–340, 1976.
- Велмар-Јанковић, Светлана, О 'описима' сна у прози Пере Тодоровића, Илије Вукићевића и Милете Јакшића. *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*. Београд: САНУ, 1989, 369–382.
- Velmar-Janković, Svetlana. Bežeći ljudi. Razgovor vodila Roksanda Ninčić. *Vreme: nedeljni list*. 6 / 262, 1995, 48–50.
- Велмар-Јанковић, Светлана. Искуство сањаног и искушење замишљаног. Разговор водио Ђорђе Писарев. *Дневник: орган Народног фронта* (55 / 17571). 1996, 12.
- Velmar-Janković, Svetlana. Tek se moramo učiti slobodi. Intervju sa Svetlanom-Velmar Janković. *Blic*. 30. 12. 2000.
<<https://www.blic.rs/vesti/drustvo/tek-se-moramo-uciti-slobodi/fczbz1z>> [28. 10. 2022]
- Velmar-Janković, Svetlana. Intervju: Blagodarni pogled s dna. *Blic*. 26. 9. 2003.
<<https://www.blic.rs/vesti/drustvo/blagorodni-pogled-s-dna/9kznc06>> [27. 9. 2022.]
- Велмар-Јанковић, Светлана. *Изабраници*. Београд: Стубови културе, 2005.
- Велмар-Јанковић, Светлана. *Капија Балкана: брзи водич кроз прошлост Београда*. Београд: Стубови културе, 2011.
- Велмар-Јанковић, Светлана. Историја и приповедање. Разговор Зорана Јеремића са Светланом Велмар-Јанковић. Михајло Пантић (ур.). *Зборник радова Бездане светлости: о књижевном делу Светлане Велмар-Јанковић*. Београд: Библиотека града Београда, 2012, 5–47.
- Велмар-Јанковић, Светлана. *Сродници*. Београд: Стубови културе, 2013.
- Velmar-Janković, Svetlana. *Prozraci*. Beograd: Laguna, 2013a.
- Velmar-Janković, Svetlana. *Prozraci 2*. Beograd: Laguna, 2015.
- Velmar-Janković, Svetlana. *Zapisi sa dunavskog peska*. Beograd: Laguna, 2016.

- Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. London / Cambridge: Mass. / MIT, 1996.
- Vilson, Ben. *Metropolis: istorija grada, najvećeg izuma čovečanstva*. Prev. Dubravka Srećković Divković. Beograd: Laguna, 2021.
- Винавер, Станислав. *Громобран свемира; Гоч гори: приче и путописи из Југославије*. Прир. Гојко Тешић. Београд: Службени гласник / Завод за уџбенике, 2015.
- Vistonitis, Anastasis. *Književna geografija. Mesta, gradovi, ljudi*. Beograd: Geopoetika, 2008.
- Вукићевић, Миленко. Последњих пет година живота и рада Доситеја Обрадовића (од 13. јуна 1806. до краја марта 1811. године. *Споменица Доситеја Обрадовића*. Београд: Српска књижевна задруга, 1911, 89–149.
- Вукићевић, Драгана. Урбане теме: шетња Матавуљевим фикцијским Београдом. Драгана Вукићевић, Снежена Милосављевић Милић. *Огледавања: Лаза Лазаревић – Симо Матавуљ*. Ниш: Филозофски факултет, 2014, 201–246.
- Вукићевић, Драгана. Тромплејска фокализација и тератолошки концепт уметности. *Наслеђе*. Бр. 50. Крагујевац, 2021, 141–161.
- Гавриловић, Андра. *Доситије у Србији 1807—1811: Прилози књижевној и народној историји српској*. Београд: Штампарија Аце М. Станојевића, 1902.
- Garrioch, David. Sounds of the city: the soundscape of European towns, seventeenth to nineteenth century. *Urban History*. Vol. 30, 2003, 5–25.
- Гароња Радованац, Славица. Грађанска трилогија Светлане Велмар-Јанковић. *Жена и идеологија у српској књижевности*. Крагујевац: ФИЛУМ, 2017, 95–125.
- Garonja, Slavica. Selena ili priče iz zelene kutije i Gutači vatre. Razgovor vodila Maja Trifunović. *Radio Beograd 2* (3. mart 2023). <<https://www.rts.rs/lat/radio/radio-beograd-2/5141127/-selena-ili-priče-iz-zelene-kutije-i-gutaci-vatre.html>> [27. 3. 2023.]
- Гвозден, Владимир. *Српска путописна култура 1914–1940. Студија о хронопомичности сусрета*. Београд: Службени гласник, 2011.

- Гвозден, Владимир. Тензије путописа: ка поетици модернистичког путописа. *Жанрови српске књижевности: порекло и поетика облика*. Бр. 2. Нови Сад: Филозофски факултет, 2005, 277–295.
- Gerbran, Anri i Žan Ševalije (ur.). *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Novi Sad: Stylos art, 2013.
- Gibbs, Anna. After Affect: Sympathy, Synchrony, and Mimetic Communication. *The Affect Theory Reader*. Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth (Eds.). Durham, NC: Duke University Press, 2010, 186–205.
- Gordon, Avery. *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- Грбић, Драгана. Бура у српској књижевности 18. века (на примерима дела „Путовање ка граду Јерусалиму” Јеротеја Рачанина, „Морепловљење” Јована Рајића и „Живот и прикљученија” Доситеја Обрадовића). Бојан Јовић (ур.). *Зборник Српска књижевност између традиционалног и модерног – компаративистички аспекти. Упоредна истраживања 4*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2007, 157–176.
- Griffero, Tonino. Who’s Afraid of Atmospheres (and of Their Authority)? *Lebenswelt*. No. 4.1. 2014, 193–213.
- Griffero, Tonino. *Quasi-Things, The Paradigm of Atmosphere*. Albany (NY): State University of New York Press, 2017.
- Griffero, Tonino. *Places, Affordances, Atmospheres: A Pathic Aesthetics*. New York: Routledge, 2019.
- Grosz, Elizabeth. Deleuze and the Nonhuman Turn: An Interview with Elizabeth Grosz. *Deleuze and the Nonhuman Turn*. Jon Roffe and Hannah Stark (Eds.). Palgrave Macmillan, 2015, 17–24.
- Gruenwald, Oskar. Yugoslav Camp Literature: Rediscovering the Ghost of a Nation’s Past-Present-Future. *Slavic Review*. Vol. 46, No. 3/4 (Autumn –Winter). Cambridge University Press 1987, 513–528.
- Davis, Diane. Cities in Global Context: A Brief Intellectual History. *International Journal of Urban and Regional Research*. Vol. 29. 1, 92–109, 2005.

- Даковић, Невенка и Биљана Митровић. Модни и помодни Београд у делу Милице Јаковљевић Мир Јам. Лидија Делић и Снежана Самарџија (ур.). *Куле и градови*. Београд: Удружење фолклориста Србије / Балканолошки институт САНУ, 2021, 515–532.
- Дамјановић, Ратомир, Н. Томић и С. Ћосић. Задужбина света. Реч приређивача. *Србија – српски народ, српска земља, српска духовност у делима страних аутора*. Прир. Ратомир Дамјановић, Ново Томић и Сања Ћосић. Београд: Итака, 2000, 5–10.
- Dannenberg, Hillary. *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2008.
- Dannenberg, Hillary. Fleshing Out the Blend: The Representation of Counterfactuals in Alternate History in Print, Film, and Television Narratives. Ralf Schneider and Marcus Hartner (Eds.). *Blending and the Study of Narrative. Approaches and Applications*. Berlin / Boston: Walter de Gruyter, 2012, 121–145.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Dekart, Rene. *Pravila za usmjeravanje duha; Rasprava o metodi; Iskazivanje istine*. Prev. Marko Višić. Podgorica: Unireks, 2008.
- Del Villano, Bianca. *Ghostly Alterities: Spectralty and Contemporary Literatures in English*. Stuttgart: Ibidem-Verlag, 2007.
- Deretić, Jovan. *Srpski roman*. Beograd: Nolit, 1981.
- Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Нолит, 1983.
- Деретић, Јован. Милутин Ускоковић и његово место у развоју српског романа. Слободан Радовић (ур.). *Књижевно дело Милутина Ускоковића: Зборник радова са Научног скупа, одржаног 19. новембра 1984. године у Титовом Ужицу*. Титово Ужице: Народна библиотека „Едвард Кардељ”, 1985, 5–9.
- Деретић, Јован. Књижевни путници. *Љубомир Ненадовић и српска путописна традиција*. Приштина: Филолошки факултет, 1995, 19–35.
- Деретић, Јован. *Кратка историја српске књижевности*. Београд: БИГЗ, 1987.

- Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Просвета, 2002.
- Добрашиновић, Голуб. О идејном лику Милована Ђ. Глишића. *Књижевност и језик*. Год. V. Бр. 1–2. Београд, 1958, 195–202.
- Dobraszczyk, Paul. *Future Cities: Architecture and the Imagination*. London: Reaktion Books, 2019.
- Doležel, Lubomir. *Heterokosmika: Fikcija i mogući svetovi*. Prev. Snežana Kalinić. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- Достанић, Душан. *Политичка мисао немачког романтизма*. Докторска дисертација. Београд: Факултет политичких наука, 2017.
- Душанић, Дуња. Имагинарни Дорћол. Михајло Пнатић (ур.). *Бездане светлости: О књижевном делу Светлане Велмар-Јанковић*. Зборник радова. Београд: Библиотека града Београда, 2012, 182–197.
- Ђурић, Мина. Светлана Велмар-Јанковић и стара српска књижевност. Михајло Пантић (ур.) *Бездане светлости: О књижевном делу Светлане Велмар-Јанковић*. Зборник радова. Београд: Библиотека града Београда, 2012, 63–83.
- Elam, Diane. *Romancing the Post Modern*. New York: Routledge, 1992.
- Elias, Amy. *Sublime Desire. History and Post-1960's Fiction*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2001.
- Елијаде, Мирча. *Историја веровања и религијских идеја*. Том 2. Београд: Бардфин / Бања Лука: Романов, 2003.
- Жежељ Коцић, Александра. Погледи издалека и изблиза у прози Светлане Велмар-Јанковић. Михајло Пантић (ур.). *Бездане светлости: О књижевном делу Светлане Велмар-Јанковић*. Зборник радова. Београд: Библиотека града Београда, 2012, 106–126.
- Živković, Dragiša (ur.). *Rečnik književnih termina*. Romanov / Vanja Luka, 2001.
- Живковић, Ана. *Слика – жанр српске реалистичке прозе*. Докторска дисертација. Крагујевац: ФИЛУМ, 2017, 157–239.
- Zoran, Gabriel. Towards a theory of space in narrative. *Poetics Today*. Vol. 5 (2). 1984, 309–336.

- Иванић, Душан. Мајстор приповедања (О Прози Симе Матавуља). *Свијет и прича*. Београд: Народна књига / Алфа, 2002, 265–285.
- Iovino, Serenella and Serpil Oppermann. Theorezing Material Ecocriticism: A Diptych. *Material Ecocriticism*. Serenella Iovino and Serpil Oppermann (Eds.). Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 2014, 448–475.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. New York: Routledge, 1981.
- James, Erin. *The Storyworld Accord: Econarratology and Postcolonial Narratives*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2015.
- James, Erin. Introduction: Notes Toward New Econarratologies. *Environment and Narrative: New Directions in Econarratology*. Erin James and Eric Morel (Eds.). The Ohio State University Press: Columbus, 2020, 1–26.
- Јовановић, Александар. *О историји, сећањима, самоћи: Есеји и критике о српској прози XX века*. Лесковац: Задужбина „Николај Тимченко”, 2019.
- Јовановић, Верка. Географске карте и планови Београда у путописним делима. *Београд у делима европских путописаца*. Ђорђе С. Костић (ур.). Београд: Балканолошки институт САНУ, 2003, 31–44.
- Јовановић, Слободан. *Друга влада Милоша и Михаила (1858–1868)*. Београд: Издавачка књижара Геца Кон, 1923.
- Јустин, архимандрит (Поповић), *Житија светих за јул*.
<<https://svetosavlje.org/zitija-svetih-8/>> [24. 4. 2022.]
- Калезић, Димитрије (ур.). *Енциклопедија православља*. Београд: Савремена администрација, 2002.
- Калић, Јованка. Европски путописци о Београду. *Београд у делима европских путописаца*. Ђорђе С. Костић (ур.). Београд: Балканолошки институт САНУ, 2003, 9–16.
- Капон, Ален. *Светла Светлане Велмар-Јанковић*. Прев. Никола Бјелић. Београд, 2008.
- Kasirer, Ernst. *Fenomenologija saznanja*. Prev. Olga Kostrešević. Novi Sad: Dnevnik / Književna zajednica Novog Sada, 1985.

- Кашанин, Милан. *Српска књижевност у средњем веку*. Изабрана дела. Књ. 1. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002.
- Killander Cariboni C., L. Lutas and A. Strukelj. A New Look on Ekphrasis: an Eye-tracking Experiment on a Cinematic Example. *Ekphrasis. Images, Cinema, Theatre. Media*. Vol. 12 (2). 2014, 10–31.
- Ковач, Никола. Роман као хроноскопија искуства. *Књижевност: месечни часопис*. Год. 46. Књ. 91. Бр. 3, 1991, 492–494.
- Костић, Ђорђе С.: Тврђава, подграђе, град: немачки поглед на Београд. *Београд у делима европских путописаца*. Ђорђе С. Костић (ур.). Београд: Балканолошки институт САНУ, 2003, 17–30.
- Кочевски, Ивана. *Тумачење простора у прози Михаила Ајваза*. Докторска дисертација. Универзитет у Београду: Филолошки факултет, 2016.
- Краков, Станислав. *Путописи III*. Београд: Дерета, 2020.
- Ladin, Jay. Fleshing Out the Chronotope. Caryl Emerson (Ed.). *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*. New York: Hall, 1999, 212–236.
- Ladino, Jenifer K. *Memorials Matter: Emotion, Environment, and Public Memory at American Historical Sites*. Reno / Nevada: University of Nevada Press, 2019.
- Лазаревић, Стефан. Повеља града Београда. *Повеље и писма деспота Стефана: текст, коментари, снимци*. Александар Младеновић (прир.). Београд: Чигоја штампа, 2007, 347.
- Лазовић, Милица. Капија Балкана Светлане Велмар-Јанковић: Град на међи светова. Михајло Пантић (ур.) *Бездане светлости: О књижевном делу Светлане Велмар-Јанковић*. Зборник радова. Београд: Библиотека града Београда, 2012, 212–226.
- Lawrence, Buell. *The environmental imagination*. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1995.
- Le Gof, Žak. *Srednjovekovno imaginarno*. Sremski Karlovci / Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1999.
- Le Goff, Jacques. *Civilizacija srednjovekovnog Zapada*. Prev. Gordana Popović. Zagreb: Golden Marketing, 1998.

- Lefevr, Anri. Teorija prostora: izbor tekstova. *Treći program Radio Beograda*. 45. 2. 1980, 513–651.
- Lefebvre, Henri. *The production of space*. Malden, Oxford and Carlton: Blackwell, 2010.
- Ломпар, Мило. Hieros gamos. *Његошево песништво*. Београд: Српска књижевна задруга. Коло СЦ. Књ. 687, 2010, 156–205.
- Lotman, Jurij M. *Struktura umetničkog teksta*. Prev. Novica Petković. Beograd: Nolit, 1976.
- Лотман, Јуриј. *Семиосфера: у свету мишљења. Човек – текст – семиосфера – историја*. Прев. Веселка Сантини и Богдан Терзић. Нови Сад: Светови, 2004.
- Лубенау, Тајнолд. Опис града Београда и његових прилика (1587). *Србија – српски народ, српска земља, српска духовност у делима страних аутора*. Прир. Ратомир Дамјановић, Ново Томић и Сања Ћосић. Београд: Итака, 2000, 341–342.
- Lukacs, Georg. *The Historical Novel*. Hannah Mitchell and Stanley Mitchell (trans.). Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.
- Lukacs, Georg. *Teorija romana. Jedan historijskofilozofski pokušaj o formama velike epske literature*. Sarajevo: Veselin Masleša / Svjetlost, 1990.
- Lyotard, Jan-Fransoa. *La condition postmoderne*. Paris: Minuit, 1979.
- Lynch, Kevin. *The image of the city*. Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. press, 1960.
- Максимовић, Горан. Устанички свијет, свједочење и прича Проте Матеје Ненадовића. Предговор у књизи: Прота Матеја Ненадовић. *Мемоари*. Београд: Народна књига / Политика, 2005, 5–28.
- Максимовић, Горан. *Казивање града и други огледи*. Ниш: Филозофски факултет, 2014.
- Максимовић, Горан. Градови Милована Глишића. Душан Иванић (ур.). *Поетика Милована Глишића. Зборник радова*. Ваљево: Матична библиотека „Љубомир Ненадовић”, 2017, 28–38.
- Максимовић, Горан. Рат и прича у књизи *Живот човека на Балкану* Станислава Кракова. Станислав Краков. *Живот човека на Балкану*. Прир. Горан Максимовић. Београд: Службени гласник, 2022, 647–692.

- Malpas, Jeff. *Place and Experience: A Philosophical Topography*. Cambridge University Press, 2007.
- Marks, Karl. *Prilog kritici političke ekonomije*. Prev. Miloš Sofrenović. Beograd: Kultura, 1960.
- Margolin, Uri. Characters and Their Versions. Calin Andrei Mihailescu and Walid Hamarneh (Eds.). *Fiction Updated: Theories of Fictionality, Narratology and Poetics*. Toronto: University of Toronto Press, 1996. 113–132.
- Massumi, Brian. The Autonomy of Affect. *Cultural Critique*. Vol. 31. 1995, 83–109.
- Матавуљ, Симо. *Грађа*. Сабрана дела Симе Матавуља. Књ. 8. Београд: Завод за уџбенике / Загреб: Српско културно друштво „Просвјета”, 2009.
- Matković, Petar. Putovanja po Balkanskom poluotoku XVI veka. Putovanje Antuna Vrančića g. 1553. *Rad JAZU 71*, Zagreb, 1884, 18–19.
- Matković, Petar. Putovanja po Balkanskom poluotoku XVI veka. Putopis Marka Antuna Pigafette, ili drugo putovanje Antuna Vrančića u Carigrad 1567. godine. *Rad JAZU 100*, Zagreb, 1890, 133–134.
- Matković, Petar. Putovanja po Balkanskom poluotoku XVI veka. Putopisi Stj. Gerlacha i Sal. Schweigera, ili opisi putovanja carskih poslanstava u Carigrad, naime Davida Ungnada od god. 1573. do 1578. i Joach Sinzendorfa od god. 1577. *Rad JAZU 112*, Zagreb, 1882, 215.
- Машовић, Драгана. Куле и тврђаве – књижевна архитектура и архитектоника књижевности. *Куле и градови*. Београд: Удружење фолклориста Србије / Балканолошки институт САНУ, 2021, 469–494.
- Meretoja, Hanna. *The ethics of storytelling: Narrative hermeneutics, history, and the possible*. New York and Oxford: Oxford University Press, 2018.
- Meretoja, Hanna. A Dialogics of Counter-Narratives. Klarissa Lueg and Marianne Wolff Lundholt (Eds.). *The Routledge Handbook of Counter-Narratives*. London: Routledge, 2021, 30–42.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phenomenology of Perception*. London and New York: Taylor and Francis e-Library, 2005.
- Merlo-Ponti, Moris. *Vidljivo i nevidljivo*. Beograd: Akademska knjiga, 2012.

- Милаш, Никодим. *Аутобиографија. Окружна писма*. Прир. Жарко Војновић. Српски црквени писци у Далмацији у 19. и 20. веку. Књига 4. Београд / Шибеник: Истина / Издавачка установа Епархије далматинске, 2020.
- Милашиновић, Светлана. Поглед у прошлост. *Свеске: часопис за књижевност, уметност и културу*. Год. 18. Бр. 83 (март), 2007, 139–143.
- Милић, Јелена. Јавни и приватни живот у Матавуљевим београдским причама. *Philologia Mediana: Годишњак за српску и компаративну књижевност*. Год. XII. Бр. 12. Ниш: Филозофски Факултет, 2020, 523–542.
- Милић, Јелена. Средине и људи у путопису *Кроз славенске земље* Саве Бјелановића. Драган Жунић, С. Стаменковић и З. Стаменковић (ур.). *Заборављени уметници и уметничка дела*. Зборник радова. Ниш / Нови Сад: САНУ, Огранак, 2021, 55–76.
- Милић, Новица. *Модерно схватање књижевности*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002.
- Милићевић, Милан Ђ. *Кнез Михаило у споменима свог секретара: из последњих девет година кнежева живота*. Београд: Државна штампарија, 1896.
- Милосављевић Милић, Снежана. *Модели коментара у српском роману XIX века*. Ниш: Филозофски факултет / Просвета, 2006.
- Милосављевић Милић, Снежана. Описна нарација и њени трансмедијални аспекти у роману *Крила* Станислава Кракова. Саша Шмуља (ур.). *Филолог: часопис за књижевност, језик и културу*. Год. VII. Бр. 13. Универзитет у Бањој Луци: Филолошки факултет, 2016, 239–254.
- Milosavljević Milić, Snežana. Prostori privatnosti u romanu srpske moderne. *Virtuelni narativ: ogledi iz kognitivne naratologije*. Sremski Karlovci – Novi Sad / Niš: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića / Filozofski fakultet, 2016a, 152–169.
- Милосављевић Милић, Снежана. Временско искуство приче: ка ревизији атемпоралних аспеката текста. Весна Лопичић, Биљана Мишић Илић (ур.). *Језик, књижевност, време: Зборник радова*. Ниш: Филозофски факултет, 2017, 33–45.

- Milosavljević Milić, Snežana. Notions of Atmosphere – Toward the Limits of Narrative Understanding. Alenka Koron i Dejan Kos (Eds.). *Primerjalna književnost*. L. 43. Š. 1. Ljubljana: Slovensko društvo za primerjalno književnost, 2020, 31–50.
<<https://orcid.org/0000-0002-0313-6849>> [28. 5. 2022]
- Милосављевић Милић, Снежана. Атмосфера или емоционални простор – изазови савремене књижевнотеоријске концептуализације простора. Саша Шмуља (ур.). *Philologia Serbica: Категорија простора и просторни односи у српском језику књижевности и култури. Зборник научних радова*. Год II. Бр. 2. Бања Лука: Филолошки факултет, 2022, 50–71.
- Милосављевић Милић, Снежана. Метонимијски код реалистичког наратива – типолошки приступ групном лику. Душан Иванић и Драгана Вукићевић (ур.). *Поетика српског реализма: зборник радова* [са научног скупа у организацији пројекта Поетика српског реализма]. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 23–53.
- Миљковић Катић, Бојана. Путописци о неизграђеним површинама Београда у првој половини XIX века. *Београд у делима европских путописаца*. Ђорђе С. Костић (ур.). Београд: Балканолошки институт САНУ, 2003, 143–160.
- Момчиловић, Бранко. Београд у путопису Ендруа Арчибалда Пејтона. *Београд у делима европских путописаца*. Ђорђе С. Костић (ур.). Београд: Балканолошки институт САНУ, 2003, 161–169.
- Morson, Gary Saul and Caryl Emerson. *Michail Bakhtin: Creation of a Prosaics* (5th ed.). Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Mosher, Harold F. Toward a Poetics of 'Descriptized' Narration. *Poetics Today*. Vol. 12. No. 3. 1991, 425–445.
- Mounin, George. The semiology of orientation in urban space. *Current Anthropology*. Vol. 21 (4). 1980, 491–501.
- Mumford, Lewis. *The City in History: Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. Penguin Books, 1984.
- Nacrt generalnog urbanističkog plana Beograda 2021*. Beograd: JP Urbanistički zavod Beograda, 2002.
- Nixon, Rob. Environmentalism and Postcolonialism. *Postcolonial Studies and Beyond*. Ania Loomba et al. (Eds.). Durham, USA: Duke University Press, 2005, 233–252.

- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard UP, 2011.
- Novak, Bajcar Silvija. *Mape vremena: Srpska postmodernistička proza pred izazovima epohe*. Prev. Ljubica Rosić. Beograd: Službeni glasnik, 2015.
- Новаковић Лопушина, Јелица. Београд у путописима холандских дипломата. *Београд у делима европских путописаца*. Ђорђе С. Костић (ур.). Београд: Балканолошки институт САНУ, 2003, 85–99.
- Novalis (Friedrich von Hardenberg). *Fragmente (Nachlass von Bülow)*. Jakob Minor (Hgs.). *Novalis Schriften. Dritter Band: Fragmente (Fortsetzung)*. Jena: Verlegt bei Eugen Diederichs, 1907, 45–46.
- Noris, Dejvid. *Duhovi kruže Srbijom: književno predstavljanje istorije i rata*. Prev. Vladislava Ribnikar i Dejvid Noris. Beograd: Geopoetika, 2018.
- Нушић, Бранислав. *Стари Београд*. Београд: Просвета, 1984.
- Oakes, Timothy. Place and the Paradox of Modernity. *Annals of the Association of American Geographers*. Vol. 87, No. 3. Taylor & Francis, Ltd., 1997, 509–531.
- Обрадовић, Доситеј. *Живот и прикљученија; Писмо Харалампију*. Београд: Просвета / Нолит / Завод за уџбенике, 1978.
- Обрадовић, Доситеј. Писмо [Стефану Гавриловићу] 9. 3. 1811. Мирјана Д. Стефановић (прир.). *Доситеј Обрадовић: Песме; Писма; Документи*. Београд: Задужбина „Доситеј Обрадовић, 2008, 124–125.
- Огњановић, Дејан. Однос према хорор жанру у књижевној и филмској теорији на српском језику. *Књижевна историја*. Год. 42. Бр. 142. Београд, 2010, 559–570.
- Ognjanović, Dejan. Strava ili užas: lažna dilema. *Naracije straha*. Natka Badurina, Una Bauer i Jelena Marković (ur.). Zagreb: Leykam international / Institut za etnologiju i folkloristiku, 2019, 125–145.
- Oxford English Dictionary*. <<https://www.oed.com/>> [4. 4. 2023.]
- Павић Милорад. *Рађање нове српске књижевности: Историја српске књижевности барока, класицизма и предромантизма*. Београд: Српска књижевна задруга, 1983.

Paddison, Ronan (ed.). *Handbook of Urban Studies*. London: Sage Publications, 2000.

Палавестра, Предраг. *Доба модернизма у српској књижевности (1901–1918). Књижевна историја*. XII / Бр 45. 1979, 181–197.

Палавестра, Предраг. Године црног лагума. *Књижевност: критика идеологије*. Београд: СКЗ, 1991, 166–203.

Палавестра, Предраг. Мотив дошљака у новијој српској књижевности. Верена Хан (ур.) *Градска култура на Балкану (15–17. века)*. Београд: САНУ / Балканолошки институт, 1984, 191–197, 204–237.

Пантић, Михајло. Свет препун чула. *Књижевне новине: лист за књижевност, уметност и друштвена питања*. Год. 43. Бр. 809, 1990, 7.

Пантић, Михајло. Грађански роман Борислава Пекића. *Споменица Борислава Пекића: поводом седамдесетогодишњице рођења*. Београд: Српска академија наука и уметности, 2002, 91–98.

Пантић, Михајло. Слика града у Матавуљевим београдским причама. *Глас САНУ*. Одељење језика. CDIX (24). Београд, 2008, 25–39.

Пантић, Михајло. Прозраци Светлане Велмар-Јанковић или слагање времена. Михајло Пантић (ур.). *Зборник радова Бездане светлости: О књижевном делу Светлане Велмар-Јанковић*. Београд: Библиотека града Београда, 2012, 163–170.

Pantić, Mihajlo. Pogled na opus Svetlane Velmar-Janković. *Moderna ženska proza i društveni kontekst. Zbornik radova*. Dragana V. Todoroskov (prir.). Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine, 2015, 5–25.

Parker, Simon. The Foundations of Urban Theory: Weber, Simmel, Benjamin and Lefebvre. *Urban Theory and the Urban Experience. Encountering the city*. London and New York: Routledge, 2015.

Parker, Joshua. Conceptions of Place, Space and Narrative: Past, Present and Future. *Amsterdam International Electronic Journal for Cultural Narratology*, 2016, 74–101.

<<https://uni-salzburg.elsevierpure.com/en/publications/conceptions-of-space-place-and-narrative-past-present-and-future>> [28. 5. 2022]

- Paskal, Blez. *Misli*. Prev. Jelisaveta Ibrovac Popović i Miodrag Ibrovac. Beograd: BIGZ, 1988.
- Patten, Ann. Edith Wharton's Wartime Ghosts. Conard O'Brian and J. Anne Stevens (Eds.). *The Ghost Story from the Middle Ages to the Twentieth Century*. N. Dublin: Four Courts Press, 2010.
- Пејчић, Александар. Матавуљев(и) београдски свет(ови). Драгана Вукићевић и Душан Иванић (ур.). *Симо Матавуљ: дело у времену*. Зборник радова са Међународног скупа Књижевно дело Симе Матавуља. Београд: Филолошки факултет, 2011, 79–98.
- Пејчић, Александар. Метонимије урбаног света: приповетке Светолика Ранковића. Бојана Димитријевић (ур.). *Наука и савремени универзитет 3*. Зборник радова. Ниш: Филозофски факултет, 2014, 73–86.
- Пејчић, Александар. Улога у „свету”, „свет” у улози: грађанске драме Бранислава Нушића. *Philologia Mediana. Годишњак за српску и компаративну књижевност*. Год. VII. Бр. 7. Ниш: Филозофски Факултет, 2015, 177–219.
- Пејчић, Јован. *Култура и памћење: Београд у историји и литератури*. Београд: Стубови културе, 1998.
- Пековић, Слободанка. Фантастика душе у причама Станислава Пшибишевског и српских модерниста. Весна Матовић и Слободанка Пековић (ур.). (Све)словенске идеје у српској књижевности почетком XX века. *Зборник Матице српске за славистику*. Бр. 53, 1997, 181–189.
- Перовић, Радослав. Питање Доситејеве куће; Грађа о питању куће Правитељствујушчег совјета и Доситеја Обрадовића. *Прилози за историју Првог српског устанка: необјављена грађа*. Београд: Народна књига, 1954, 23–33; 142–154.
- Перовић, Радослав. Око боравка Доситеја Обрадовића у Београду (1807–1811). *Ковчежић: Прилози и грађа о Доситеју и Вуку*. Књига VIII. Београд, 1968, 54–96.
- Петровић, Сретен. Савремена марксистичка мисао о књижевности. Сретен Петровић (прир.). *Марксизам и књижевност I*. Београд: Просвета, 1983, 7–82.
- Пећки, Данило. Живот краљице Јелене. *Старе српске биографије*. Београд: Просвета, 1968, 177–201.

- Peponis, John. Interacting Questions and Descriptions: How do they look from here. *Proceedings of the 3rd International Space Syntax Symposium*. Peponis, John, Jean Wineman and Sonit Bafna (Eds.). Atlanta: A. Alfred Taubman College of Architecture and Urban Planning, 2001, 13–26.
- Pechey, Graham. *Mikhail Bakhtin: The Word in the World*. Oxfordshire: Routledge / Taylor and Francis, 2007.
- Пијановић, Петар. *Наивна прича*. Београд: Српска књижевна задруга, 2005.
- Prince, Gerald. Introduction Geographical Narratology. *Frontiers of Narrative Studies*. Vol. 4. No 2. 2018, 175–177.
<<https://doi.org/10.1515/fns-2018-0016>> [28. 5. 2022]
- Prins, Džerald. *Naratološki rečnik*. Prev. Brana Miladinov. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- Протић, Предраг. *Сумње и надања*. Београд: Просвета, 1986.
- Радовановић, Ђорђе. Слика града у роману *Ходочашће Арсенија Његована* Борислава Пекића. *Липар: Часопис за књижевност, језик, уметност и културу*. Год. XX. Бр. 68. 2019, 129–141.
- Радуловић, Немања. *Подземни ток: Езотерично и окултно у српској књижевности*. Београд: Службени гласник, 2009.
- Радуловић, Немања. *Подземни ток: Српска књижевност и езотеризам 1957–2000*. Београд: Службени гласник, 2020.
- Relph, Edward. *Place and Placelessness*. London: Pion Ltd, 1976.
- Ристић, Љубодраг. Британски путописци о Београду у другој половини XIX века. *Београд у делима европских путописаца*. Ђорђе С. Костић (ур.). Београд: Балканолошки институт САНУ, 2003, 221–236.
- Ryan, Marie-Laure. Introduction. M.-L. Ryan (Ed.). *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004, 1–40.
- Ryan Marie-Laure, Kenneth Foote and Maoz Azaryahu. *Narrating space/spatializing narrative: where narrative theory and geography meet*. Columbus: The Ohio State University Press, 2016.

- Said, Edward. *Traveling Theory. The World, the Text, and the Critic*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1983, 226–247.
- Сведенборг, Емануел. *Небеске тајне II*. Прев. Ристо Рундо. Београд: Реч, 2016.
- Selenić, Slobodan. *History and Politics as a Fate: A Comment on the Mainstream of a Contemporary Serbian Novel*. Predrag Palavestra (prir.). *Responsibility of a Contemporary Science and Intelligentsia*. Symposium Organized by the Serbian Academy of Sciences and Arts and the Swedish Royal, Academy of Letters, History and Antiquities. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 1992.
- Скерлић, Јован. Милутин М. Ускоковић: Дошљаци. *Српски књижевни гласник*. Год. 11. Бр. 1. Београд: Научна књига, 1911, 53–62.
- Smethurst, Paul. *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Novel*. Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 2000.
- Soja, Edward. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell Publisher, 1996.
- Sodža, Edvard. *Postmoderne geografije: reaffirmacija prostora u kritičkoj socijalnoj teoriji*. Прев. Ranko Mastilović. Beograd: Centar za medije i komunikacije, 2013.
- Stanzel, Franz Karl. *A theory of narrative*. Trans. by Charlotte Goedsche. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Stewart, Kathleen and Jane Bennett. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Стојановић Пантовић, Бојана. Прозраци Светлане Велмар-Јанковић: питање условљености и рецепције жанра. *Распони модернизма: упоредна читања српске књижевности*. Нови Сад: Академска књига, 2011, 160–173.
- Стојанчевић, Видосава. Стеван Сремац о етнопсихолошким карактеристикама и менталитету људи наших крајева. *Гласник Етнографског института српске академије наука и уметности*. Књ. XX. Београд, 1981, 19–40.

- Стојменовић, Виолета. *Хронотоп и карневализација у романима Дона ДеЛила*. Докторска дисертација. Универзитет у Београду: Филолошки факултет, 2014.
- Stump, Roger W. Toponymic commemoration of national figures: The cases of Kennedy and King. *Names*. Vol. 36. 1988, 203–216.
- Schank, Roger and Robert Abelson. *Scripts, plans, goals and understanding: An inquiry into human knowledge structures*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1977.
- Tally, Robert (Ed.). *Literary Cartographies: Spatiality, Representation, and Narrative*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Tally, Robert (Ed.). *The Routledge Handbook of Literature and Space*. New York: Routledge, 2017.
- Tally, Robert (Ed.). *Teaching Space, Place, and Literature*. London: Routledge, 2018.
- Tally, Robert (Ed.). *Spatial Literary Studies: Interdisciplinary Approaches to Space, Geography, and the Imagination*. London: Routledge, 2020.
- Tally, Robert. *Topophrenia: Place, Narrative, and the Spatial Imagination*. Bloomington: Indiana University Press, 2019.
- Таргаља, Иво. *Београд XXI века: из старих утопија и антиутопија*. Београд: Српска књижевна задруга, 1989.
- Тешић, Гојко. О *Громобрану свемира*, о 'Једној југословенској симфонији' и Медитерану, укратко. Станислав Винавер. *Громобран свемира; Гоч гори: приче и путописи из Југославије*. Прир. Гојко Тешић. Београд: Службени гласник / Завод за уџбенике, 2015, 481–486.
- Тимотијевић, Мирослав. Мит о националном хероју спаситељу и подизање споменика кнезу Михаилу М. Обреновићу III. Споменичка баштина. *Наслеђе 4*. Београд, 2002, 45–78.
- Требјешанин, Жарко. Књижевна студија случаја: Кнез Михаило. *Књижевност: месечни часопис*. Бр. 3–4, 1996, 457–464.
- Thacker, Andrew. The Idea of a Critical Literary Geography. *New Formations*. Vol. 57, 2005, 56–73.
- Twitchell, James. *The Living Dead: A Study of the Vampire in Romantic Literature*. Duke University Press, 1981.

- Užarević, Josip. *Möbiusova vrpca – Knjiga o prostorima*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- Ускоковић, Милутин. *Чедомир Илић*. Београд: Народна књига, 1963.
- Ускоковић, Милутин. *Дошљаци*. Београд: Нолит, 1974.
- Филозоф, Константин. Житије деспота Стефана Лазаревића. *Старе српске биографије*. Београд: Просвета, 1975, 231–248.
- Farago, Kornelija. *Dinamika prostora, kretanje mesta. Studije iz geokulturalne naratologije*. Novi Sad: Stylos, 2007.
- Finch, Jason, Lieven Ameel and Markku Salmela (Eds.). *Literary Second Cities*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017.
- Fisher, Mark. *The Weird and the Eerie*. London: Repeater Books, 2016.
- Fludernik Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. London / New York, 1996.
- Fuko, Mišel. Друга места. Pavle Milenković i Dušan Marinković (prir.). *Mišel Fuko 1926–1984–2004: hrestomatija*. Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija, 2005, 91–100.
- Hanich, Julian. *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers: The Aesthetic Paradox of Pleasurable*. New York: Routledge, 2012.
- Hillier, Bill and Julienne Hanson. *The social logic of space*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Hodrová, Daniela. *Citlivé město*. Praha: Akropolis, 2006.
- Holquist, Michael. *Dialogism: Bakhtin and His World*. London: Routledge, 2002.
- Caracciolo, Marco. Blind Reading. Toward an Enactivist Theory of the Readers Imagination. Bart Vervaeck et al. (Eds.). *Stories and Minds: Cognitive Approaches to Literary Narrative*. University of Nebraska Press, 2013, 81–106.
- Caracciolo, Marco and Shannon Lambert. Narrative Bodies and Nonhuman Transformations. *SubStance*. Vol. 48. 3. Johns Hopkins University Press, 2019, 45–63.

- Cvetić, Mariela. *Das Unheimliche – psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*. Beograd: Orion Art / Arhitektonski fakultet, 2011.
- Cidiko, Vesna. O nekim aspektima slike urbanog prostora u novijoj srpskoj književnosti. Saša Šmulja (ur.). *Philologia Serbica: Kategorija prostora i prostorni odnosi u srpskom jeziku književnosti i kulturi*. Zbornik naučnih radova. God II. Br. 2. Banja Luka: Filološki fakultet, 2022, 147–161.
- Cilano, Cara and Elizabeth DeLoughrey. Against Authenticity: Global Knowledges and Postcolonial Ecocriticism. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*. Vol. 14.1. (Summer), 2007, 71–87. <<https://doi.org/10.1093/isle/14.1.71>>
- Clifford, James. Notes on Travel and Theory. Clifford, James and Vivek Dhareshwar. *Traveling theories/Traveling Theorists. Inscriptions 5*, 1989, 177–186.
- Cockayne, Emily. *Hubbub: Filth, Stench and Noise in England 1600–1770*. New Haven and London: Yale, 2007.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press, 1980.
- Contzen, Eva von. Experience, Affect, and Literary Lists. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*. Volume 16, Number 2, June. Johns Hopkins University Press, 2018, 315–327.
- Contzen, Eva von. Theorising Lists in Literature: Towards a Listology. Lists and Catalogues in Ancient Literature and Beyond: Towards a Poetics of Enumeration. Ed. by Rebecca Laemmle, Cédric Scheidegger Laemmle and Katharina Wesselmann. Berlin: de Gruyter, 2021, 35–54.
- Cowan Alexander and Jill Steward (Eds.). *The City and the Senses: Urban Culture since 1500*. New York: Routledge, 2006.
- Шакабента, Арсеније IV Јовановић. *Надгробно слово Београду*.
<https://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/poezija/antologija_sp/asp_01.html#Arsenije_%20Sakabenta> [8.4.2022.]
- Шапчанин, Милорад. *Сањало*. Београд: Српска књижевна задруга, 1912.

- Шаранчић Чутура, Снежана. Разгртање трагова; Светлана Велмар-Јанковић: *Очаране наочаре – приче о Београду. Узданица*. Часопис за језик, књижевност, уметност и педагошке науке. Год. III, бр. 1–2. Београд: Стубови културе, 2006, 189–191.
- Šklovski, Viktor. Umetnost kao postupak. Aleksandar Petrov (prir.). *Poetika ruskog formalizma*. Prev. Andrej Tarasjev. Beograd: Prosveta, 1970, 81–94.
- Šmic, Herman. *Kratki uvod u novu fenomenologiju*. Prev. Damir Smiljanić. Beograd: Akademska knjiga, 2018.
- Yeoh, Brenda. Street names in colonial Singapore. *Geographical Review*. Vol. 82, 1992, 313–322.
- Wolf, Werner. Description as a Transmedial Mode of Representation General Features and Possibilities of Realization in Painting, Fiction and Music. Wolf, Werner and Walter Bernhart (Eds.). *Description in Literature and Other Media*. Amsterdam / New York: Rodopi, 2007, 9–87.

ПРИЛОГ БР. 1: *Story St.*, Cambridge, Massachusetts. Photo by Maoz Azaryahu²⁷⁷.



ПРИЛОГ БР. 2: *A corner where two philosophers meet*, Berlin. Photo by Maoz Azaryahu²⁷⁸.



²⁷⁷ Извор: Ryan Marie-Laure, Kenneth Foote and Maoz Azaryahu. *Narrating space/spatializing narrative: where narrative theory and geography meet*. Columbus: The Ohio State University Press, 2016, pp 142.

²⁷⁸ Исто, стр. 149.

ПРИЛОГ БР. 3: Вертикална листа Дорћола

Француска улица
Улица Господар Јевремова
Улица Господар Јованова
Симина улица
Васина улица
Улица Узун Миркова
Улица Змаја од Ноћаја
Улица Добрачина
Улица Филипа Вишњића
Улица Риге од Фере
Улица Змај Јовина
Улица Доситејева
Улица Капетан Мишина
Стара чаршија.

ПРИЛОГ БР. 4: Хоризонтално листање Дорћола

Француска улица→Улица Господар Јевремова→Улица Господар Јованова→Симина улица→Васина улица→Улица Узун Миркова→Улица Змаја од Ноћаја→Улица Добрачина→Улица Филипа Вишњића→Улица Риге од Фере→Улица Змај Јовина→Улица Доситејева→Улица Капетан Мишина→Стара чаршија.

ПРИЛОГ БР. 5: Вертикално листање Београда у *Очараним наочарима*

Београд
↓**Савремени**
↓**Винчански**
↓**Келтски**
↓**Римски**
↓**Хришћански, словенски (Са Ћирилом, Методијем и њиховим ученицима)**
↓**Средњовековни (Деспота Стефана Лазаревића)**
↓**Устанички (Карађорђеви)**
↓**Кнежев (Кнеза Михаила)**

ПРИЛОГ БР. 6: Мрежа Дорћола



ПРИЛОГ БР. 7: Rene Magritte, *Les tambours de la mort*, 1965.²⁷⁹



²⁷⁹ Преузето са: <<https://www.artnet.com/>>. [6. 4. 2023.]

ПРИЛОГ БР. 8: Ушће устаничког Београда

а) Минијатура *Борбе под Београдом 1456.*, Мехмед бег, 1584.²⁸⁰



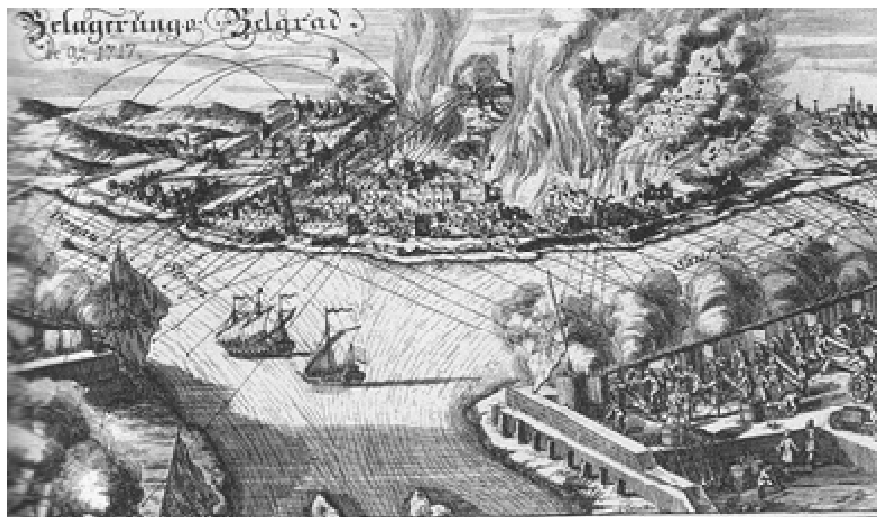
б) Ушће и Опсада Београда 1456. године приказана на османској минијатури²⁸¹



²⁸⁰ Слика је преузета са: <<https://sr.wikipedia.org/>>. [6. 4. 2023.]

²⁸¹ Слика је преузета са: <<https://sr.wikipedia.org/>>. [6. 4. 2023.]

в) Опет Ушће, *Siege of Belgrade, engraving, 1717*. Nepoznati autor (Wien, Österreichische Nationalbibliothek)²⁸²



ПРИЛОГ БР. 9: Још један поглед на Ушће²⁸³



²⁸² Слика је преузета са: <<https://sr.wikipedia.org/>>. [6. 4. 2023.]

²⁸³ С лева на десно: Борисав Станојчић (1932–2009) *Кровови Београда* (преузето са: <https://www.madlart.com/>); Зоран Пурић *Београд* (преузето са: <http://www.arte.rs/>); Оља Никонова *Поглед на Београд кроз дрвеће* (преузето са: <https://www.madlart.com/>); Бранко Димитријевић *Београд* (преузето са: <http://galerijabineta.com/>). Датум преузимања: 12. 4. 2022.

ПРИЛОГ БР. 10: Опет поглед на Ушће: линијски сусрет Саве и Дунава²⁸⁴



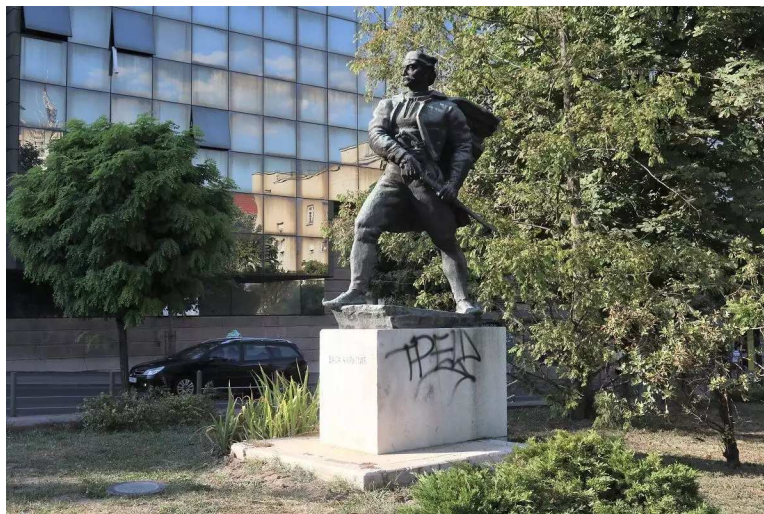
ПРИЛОГ БР. 11: Капетан Мишино здање као пример комеморативног исписивања зграде²⁸⁵



²⁸⁴ Слика је преузета са: <<https://nova.rs/>>. [6. 4. 2023.]

²⁸⁵ Слика је преузета са: <<https://beogradskonasledje.rs/>>. [6. 4. 2023.]

ПРИЛОГ БР. 12: Споменик Васи Чарапићу код Народног позоришта у Београду: две перспективе²⁸⁶



ПРИЛОГ БР. 13: Анастас Јовановић, *Кнез Михаило*, око 1847. год. Кат. бр. Н 5.²⁸⁷



²⁸⁶ Сlike су преузете са: <<https://beogradskonasledje.rs/>>; <<https://www.planplus.rs/>>. [12. 4. 2022.]

²⁸⁷ Извор: Анастас Јовановић. *Први српски фотограф*. Београд: САНУ, 1977.

а)

18. јун 2009. ПОЛИТИКА

Стопама књижевника

Поред туристичког, онедавно имамо и књижевни водич кроз Београд!

Културним стазама, којих нема на мапи града, заинтересоване води Јово Анђић, пратећи стваралачке и животне трагове Доситеја Обрадовића, Бранислава Нушића, Иве Андрића и Данила Киша, подсећајући на места која нису обележена спомен-плочама, али су значајна за нашу књижевност и културну историју града.

Током ових шетњи посетиоци ће, између осталог, сазнати на којој адреси је живео Андрић, где је Нушић пио кафу, и који рецепт Тина Ујевића је прихватио млади Данило Киш. Данас у 16 часова од Теразијске чесме група ће кренути стопама Иве Андрића.

Јово Анђић наглашава да иза његове идеје стоји истраживачки рад у разним архивама и библиотекама, и додаје да је

за сада одзив солидан. Групе броје око 25 људи, од студената до старијих сутрађана. Шетње трају између сат и по до два и, како додаје, не морате бити планинар да бисте их издржали. Током лета заказана су следећа књижевно-туристичка дружења: Нушић (3. јула и 7. августа у 18 сати, место окупљања испред Народне банке, на углу улице Цара Лазара и Краља Петра), Доситеј Обрадовић (9. јула и 13. августа у 18 сати на Београдској тврђави, код Римског бунара), Андрић (16. јула и 20. августа у 18 сати код Теразијске чесме) и Киш (25. јуна, 30. јула и 27. августа у 18 сати испред улаза у Главну железничку станицу). Планиране су 32 књижевне трасе а у припреми је и штампани водич. На пролеће на ред долазе кораци Исидоре Секулић, Милоша Црњанског, Буре Јакшића и Душка Радовића. М. С.

Књижевни водич кроз Београд, шетње градом и приче о занимљивостима из живота наших писаца

б)

Beogradski putevi velikana književnosti

Centar za kulturne inicijative će u naredna četiri meseca organizovati turističke šetnje po gradu pod nazivom "Književni vodič kroz Beograd", u okviru kojih će svi koji žele moći da saznaju nešto više o čuvenim piscima Ivi Andriću, Branislavu Nušiću, Dositeju Obradoviću i Danilu Kišu. Sve šetnje su besplatne, a prva je zakazana za petak i zove se "Tragovima Branislava Nušića".

Do kraja avgusta, svakog meseca će se organizovati po

Program za maj

- Tragovima Branislava Nušića, petak 8. maj, kreće se sa ugla Ulice cara Lazara i Kralja Petra u 16 časova
- Tragovima Dositeja Obradovića, četvrtak 14. maj, kreće od Rimskog bunara na Kalemegdanu, 16 časova
- Tragovima Ive Andrića, četvrtak 21. maj, kreće se od Terazijske чесме, 16 часова
- Tragovima Danila Kiša, четвртак 28. мај, креће се испред улаза у Железничку станицу, 16 часова

četiri šetnje i трајаће око сат и по времена.

- Биће укупно 16 шетњи. Заинтересовани ће уз водиче пешке обилазати места где су се кретали, школовали, живели и радили ови књижевници. Ту спадају и кафане које су посећивали и сва места која су им значајна. Изабарно је мало мање таčака у односу на њихов цео живот, пошто ће се ићи само по ућем центру града. Међутим, трудимо се да обидемо она најзначајнија места. За време шетњи покушаћемо да дочарамо представу прошлог времена и животног дела ових великана - каже Јован Андић.

За ове шетње није потребно пријављивање, већ је довољно само појављивање у заказано време на одређеном месту. Д. М.




Prva šetnja posvećena je Branislavu Nušiću

„Blic“ 06. мај 2009.

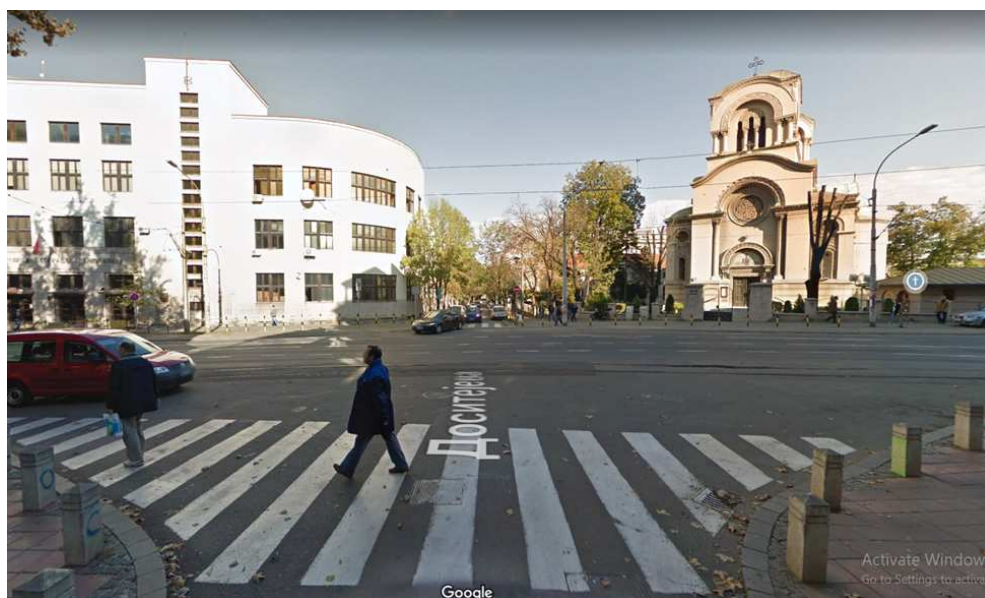
²⁸⁸ Извори: а) *Политика* (18. 6. 2009.); б) *Blic* (6. 5. 2009.). Текст је доступан на: <<https://www.blic.rs/vesti/beograd/beogradski-putevi-velikana-knjizevnosti/2nhryws>>. [12. 4. 2022.]

ПРИЛОГ БР. 15: Београд – Стопама Доситеја (Представљање публикације-мапе Стопама Доситеја: трагом великог просветитеља; Весна Алексић, Александар Станојловић, Београд, Доситејева задужбина, 2020)²⁸⁹



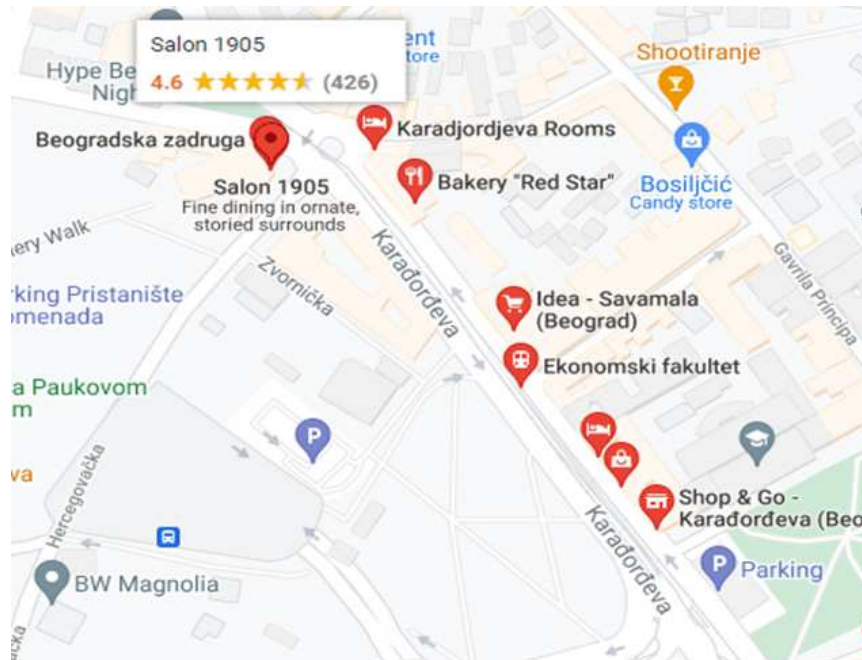
ПРИЛОГ БР. 16 (а и б): Два начина конвенционалног мапирања Београда

а) Доситејева улица у Београду (извор: Google Street View)



²⁸⁹ Преузето са: <<https://dositejeva-zaduzbina.rs/>>. [6. 4. 2022.]

б) Карађорђева улица у Београду (извор: Google Maps)



ПРИЛОГ БР. 17 (а, б, в): Селекција комеморативних табли београдских улица²⁹⁰

а)



б)



²⁹⁰ Слике су преузете са: <<https://sr.wikipedia.org/>>. [6. 4. 2023.]

в)



ПРИЛОГ БР. 18 (а, б, в): Генеза комеморативне табле Улице Молерове у три чина²⁹¹

а)



б)



в)



²⁹¹ Сlike су преузете са: <<https://sr.wikipedia.org/>>. [6. 4. 2023.]

ПРИЛОГ БР. 19: „Улица, табла лимена, и на њој, место имена, Змај од Ноћаја.”

Бајага *Змај од Ноћаја* (2001)²⁹²



²⁹² Слика је преузета са: <<https://slobodnahercegovina.com/>>.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Јелена З. Милић рођена је у Прокупљу (Србија) 28. августа 1991. године. Основну и средњу школу је похађала и завршила у Блацу. Дипломирала је на студијској групи Србистике Филозофског факултета у Нишу 2015. године са просечном оценом 9,5. На истом факултету је 2016. године завршила и мастер академске студије Србистике са општим успехом 10,00 и оценом 10,00 на завршном раду *Историографска метафикција у роману 'Невидљиви' Александра Гаталице*. Докторске студије Филологије на Филозофском факултету у Нишу уписала је 2017. године. Током похађања докторских студија, стручно се усавршавала на Универзитету у Орхусу, у оквиру курса летње наратолошке школе (*The Summer Course in Narrative Studies, SINS 21*) и међународне „Академије Андрић” у организацији Андрићевог института (Андрићград – Вишеград, Босна и Херцеговина). Активно учествује у истраживачким пројектима („Књижевна прошлост и садашњост на простору југоисточне Србије” – руководилац пројекта: проф. др Горан Максимовић и „Andrić–initiative: Ivo Andrić u evropskom kontekstu” – руководилац пројекта: ем. проф. др Бранко Тошовић), на међународним и домаћим научним скуповима и стручним семинарима. Научне студије и приказе из области српске и компаративне књижевности објављује у домаћим и међународним научним часописима и зборницима радова. Члан је Центра за наратолошке студије Универзитета у Нишу, оперативни уредник и уредник библиотеке „Панорама” издавачке делатности штампарије Scero print. Ужа област научног интересовања: теорија књижевности, методологија науке о књижевности, књижевна историја, књижевна реторика и поезика прозе. Живи у Нишу.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем да је докторска дисертација, под насловом

ХРОНОТОП БЕОГРАДА У УМЕТНИЧКОЈ ПРОЗИ СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР- ЈАНКОВИЋ

која је одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Нишу:

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да, ову дисертацију, ни у целини, нити у деловима, нисам пријављивао/ла на другим факултетима, нити универзитетима;
- да нисам повредио/ла ауторска права, нити злоупотребио/ла интелектуалну својину других лица.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци, који су у вези са ауторством и добијањем академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада, и то у каталогу Библиотеке, Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Нишу, као и у публикацијама Универзитета у Нишу.

У Нишу, мај, 2023.

Потпис аутора дисертације:



Јелена З. Милић

**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ЕЛЕКТРОНСКОГ И ШТАМПАНОГ ОБЛИКА
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

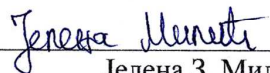
Наслов дисертације:

**ХРОНОТОП БЕОГРАДА У УМЕТНИЧКОЈ ПРОЗИ СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР-
ЈАНКОВИЋ**

Изјављујем да је електронски облик моје докторске дисертације, коју сам предао/ла за уношење у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу**, истоветан штампаном облику.

У Нишу, мај, 2023.

Потпис аутора дисертације:


_____ Јелена З. Милић

ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Никола Тесла“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу унесе моју докторску дисертацију, под насловом:

ХРОНОТОП БЕОГРАДА У УМЕТНИЧКОЈ ПРОЗИ СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР-ЈАНКОВИЋ

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском облику, погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију, унету у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу, могу користити сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons), за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прераде (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

У Нишу, мај, 2023.

Потпис аутора дисертације:


Јелена З. Милић