

Нови Сад

DOI 10.5937/kultura1962022P

УДК 821.163.41.09-31 Црњански М.
82.0

оригиналан научни рад

КАМЕРНИ ПРОСТОР КУЋЕ И ПОЕТИКА ПРОСТОРА СВАКОДНЕВИЦЕ КРОЗ ВИЗУРЕ ТРОЈЕ ГЛАВНИХ ЈУНАКА СЕОБА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Сажетак: Овај рад изучава специфичну поетику камерних (и, делом, отворених) простора којима се свакодневно крећу троје главних јунака романа „Сеобе” Милоша Црњанског. У раду смо покушали да покажемо различитост погледа на свакодневни простор, из визуре Вука, Аранђела и Дафине. Различит доживљај простора одговара различитим животним филозофијама троје ликови и утиче на различитост поетике простора у зависности од визуре лика за коју је везана, као и на начин на који је простор у делу приказан.

Кључне речи: Милош Црњански, Сеобе, поетика простора, свакодневица, камерни простор, простор дома, српска књижевност

*Мешање ентеријера и екстеријера
у кући Исаковича*

Поетика свакодневног простора и начина на који је он приказан у роману *Сеобе* Милоша Црњанског у већој мери зависи од визуре ликова који са налазе у њему. У опису простора дома Вука Исаковича карактеристично је прожимање унутрашњег простора са спољашњим. Већ у првој сцени романа, иако се Вук налази у својој кући, у постељи, спољњи пејзаж проналази пут унутра. Материјалне границе дома које су фундаментално снажне и непомерљиве из позиције његове жене Дафине (која је својим бићем много снажније везана за материјалну раван), не значе много у Вуковом случају.

Једна од главних функција куће је њено издвајање и заштита од несигурности спољног простора. Успостављањем граница дома обично се успоставља и јасна дистинкција контраста који структурира подразумеване параметре стварности – с једне стране оно што је *унутра*, у (родној) кући, насупротив ономе што је напољу. У сцени буђења Вука Исаковича, не само да звуци спољног света проналазе пут до њега (лавеж паса, пој петлова и удари копита коња), већ и река која протиче поред куће наставља да тече кроз полусан главног јунака, квасећи његову одећу. Вода једнако тече кроз јунаков сан као и кроз стварност, и њен одраз, једнак оном на јави, протиче кроз кућу, мешајући у потпуности простор куће са оним који се налази изван ње. Даље, жаба која скаче у врбак, пролази мимо Вуковог јастука, као да зидови који би требало да их деле уопште не постоје, нити имају икакву симболичку или материјалну вредност.

Посматрано са Вукове тачке гледишта, дефинитивне границе његове куће се непрекидно разграђују, и физички (буквално: кров који прокишњава), и метафизички (поништава се било каква коначна смисаона дистинкција између онога што је спољње и унутрашње, и сама материјалност физичких предмета се релативизује), ескалирајући у сцени у којој Вук у сопственој кући, над собом угледа плави круг и звезду у њему¹. За разлику од куће Газда Пере из Црњанскове

1 По Настовићу, функција Вуковог сна је да: „(...) пронађе изгубљени смисао кроз архетипске симболе *неба и звезде*, који су увек били слика која не упућује само на нешто узвишено и недостижно већ и слика која буди наду у смисао овоземаљског и оностраног живота; Настовић, И. (2007) *Сеобе Милоша Црњанског у светлу снова Вука Исаковича*, Нови Сад: Прометеј, стр. 107. У студији *Снови – психологија снова и њихово тумачење*, Настовић је још раније истакао да је сан о плавом кругу и звезди пример за архетипски сан *par excellence*, односно за ону врсту снова (како је сматрао Јунг) који се јављају у преломним животним

раније приповетке „Велики дан”, овде није у питању до-словна дезинтеграција дома који пропада (као што су-штински пропада и Перино домаћинство, кроз лош однос са ћерком и његов ускогруди однос према свету), већ је пре у питању врста сублимисања скућености и ограничености материјалног и конкретног простора, и његовог преображавања ка отвореном и ’нематеријалном’ односно етеричном простору.² Вук је човек широких отворених путева, његов поглед и доживљај стварности одликује изузетна сензитивност ка природи и крајолику, који се повезују са позитивним вредностима онога што Новица Петковић назива ’епифанијским просторима’, Џацић ’просторима среће’, а за Николу Милошевића то су простори ’иманентне трансценденције’³.

треницима: „(...) треба (...) истаћи да није случајно да је Црњански ставио овај сан на сам почетак романа, када Вук Исакович напушта завичај и одлази у рат, и на крај романа када се он враћа из рата у свој завичај, и с друге стране, да бескрајни плави круг и звезду у њему не сања, већ види у *будном* стању и његов брат Аранђел и то у моменту кад умире Дафина, а са којом се психолошки и Аранђел гаси (...); Настовић, И. (2000) *Снови – Психологија снова и њихово тумачење*, Нови Сад: Прометеј, стр. 768. По Настовићу, исти симболи код оба брата изражавају оно суштствено што се дешава у њима (код једног осећања која прате одлазак и повратак из рата, код другог смрт једине љубави), и њихови снови користе исте симболе који превазилазе ниво њиховог личног искуства, и говоре језиком архетипова; Исто, стр. 769.

- 2 Мирослав Егерић поводом *Сеоба* примећује да се у њима испољава: „(...) тензија између доњег, нижег, тмастог, затвореног света и горњег, чистог, блаженог и срећног света, надземаљског света лакоће (...)” Према: Егерић, М. (1990) *Дела и дани III*. Нови Сад: Издавачко предузеће Матице српске, стр. 55. Радивоје Микић говори о сличној тензији између материјалног и нематеријалног, маркирајући тренутак падања у сан као важно прелазно стање: „(...) јунаци Милоша Црњанског који тону у сан и Петар Рајић и Вук Исакович, из једног света који је у власти ’материјално-телесних начела улазе у свет у коме та начела сасвим слабе, у астрални простор у коме један сања свој суматраистички сан, а други види ’бескрајни плави круг, у њему звезду.’ Цитат према: Микић, Р. (1999) *Љубав у Тоскани и питање жанровске трансформације у авангардној прози, Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 47, св. 1, стр. 83-99, стр. 86
- 3 Никола Милошевић у раду „Психолошка и метафизичка раван у прози М. Црњанског” пише о недостижности те иманентне трансценденције и коначној узалудности живота Павла Исаковича, јунака *Друге књиге Сеоба*: „Оно за чиме Павел Исакович жуди није нека географска, конкретна историјска Русија већ је то управо оно што се филозофским језиком зове – иманентна трансценденција. Дакле, тај бескрајни плави круг који и њему лебди пред очима и та звезда што њему тамо сија (...) кроз ту епизоду са генералом Костјурином треба, према писцу, да покаже да је иманентна трансценденција немогућа.” Према: Милошевић, Н. *Психолошка и метафизичка раван у прози Милоша Црњанског*, у: *Милош Црњански: Теоријско-естетички приступ књижевном делу*, уредио Шутитић, М. (1996), Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 107-112, стр. 111.

Вукова кућа отвара се ка спољњем и отвореном, и ка пејзажу са широким погледом у даљину.

Плави круг и звезда у њему прво је јављање лајтмотива присутног у целој књизи *Сеоба*. У огледу „Мирни човек са Суматре”, Цацић те просторе-уточишта маркира у визијама Чарнојевића, у Шпицбергу Хиперборејаца и Русији прве књиге *Сеоба*: „У *Сеобама* постоји тај Бескрајни плави круг, заједнички свод, ка коме сви неразумно теже, и та звезда самоће и сна, која неодољиво привлачи – позив на путовање, Росиа, далека (...) облик без конкретности, недозван географском представом, магнет који привлачи не нудећи ништа, сем даљине и бескраја који оличава.”⁴

Анализирајући дела Црњанског, Петковић говори о квалитету простора који у посебним тренуцима заноса из материјалног постаје метафизички и етеричан: „(...) Бестежинско, дакле, ваздушно стање као супротност свему телесном, болном и самртном. И од (...)” Црњанскове „(...) Тоскане на крају нам заиста не остаје ништа друго до светлост и ваздух са којима је долазио у дотицај. Из покретног тосканског пејзажа, где ’ништа више није непомично и тврдо под небом’, чудесно је саздана (...) и (...) поема *Стражилово* (...).”⁵ Говорећи о *Сеобама* Петковић пише да је тренутак у ком пејзаж постаје етеричан и епифанијски заправо: „Објава другог оностраног света: заносног али празног. Прелепог, али застрашујућег. На овој међи језгре се најчистије симболичке слике које нам је Милош Црњански подарио.”⁶

У сцени покушаја преобраћања Вука у католичанство, обични свакодневни ентеријер је приказан као злокобни притискајући простор који гуши, пренатрпан стварима, а соба је претворена у замку. Једино Вукова способност да у додиру с природом сагледа нешто метафизичко, и на тренутак наслути виши смисао у сопственом постојању, омогућава му да се спасе из ситуације у којој се нашао. Пренатрпана соба која имплицира гушење у материјалном (многобројне слике које приказују ликове светаца друге вере који се надносе над главног јунака, превише украшени барокни плафон и сл) претвара се замку из које припити Вук успева да се извуче захваљујући отвореном прозору који гледа у ноћни врт у пролеће. У овој сцени, приказани камерни простор вредносно одговара простору тамнице, јер се Вук налази у замци из које му је тешко да побегне. Једино му његова способност

4 Цацић, П. (1973) *Критике и огледи*, Београд: СКЗ, стр. 287.

5 Петковић, Н. (1996) *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд: СКЗ, стр. 18-19.

6 Исто, стр. 19.

у имагинативном превазилажењу физичких граница камерног простора омогућава да открије излаз тамо где му се чинило да га нема.

Коментаришући симболичку вредност пренатрпаног простора, Корнелиа Фараго примећује да су: „Већ (...) рани сликари ентеријера приметили да унутрашњост собе како би могла да се ослободи утиска затворености, туђинштине и несигурности, мора да носи у себи идеју спољашњости, могућу наравију *спољног* (...).”⁷ Простор собе у овом случају кореспондира са затвореним простором у ком више не постоје никакви избори, нити правци у којима би се могло кренути, и блиска је симболици не само тамнице, већ и гроба, постављајући се као крај свих путева – насупротив отворености широког пејзажа и имплицираним бесконачним стазама које он обећава.

У Вуковом случају отварање прозора који омогућава поглед на звездано небо, поништава претходни осећај опкољености зидовима. Његово коначно ослобођење је у стапању са широким пејзажом и природом. Када га бискуп на крају упита да ли је могуће да је небо пуно светлости напољу безумно и без смисла, Вук се окреће према етеричној визији изван собе „прешав погледом сва месечином обасјана поља”⁸, и кроз сузе говори да ће поћи тамо. Затворена соба са својим замкама постаје парадигма Вуковог земаљског живота, и заједно са бискупом и комесаром, слика свих нежељених политичких интрига које обесмишљавају све што је главни јунак чинио. Поглед на етерични пејзаж који се купа у белој светлости звезданог неба и мирису јоргована, онај је епифанијски простор ка коме Вук тежи читавог живота. Слично Чеховљевом Астрову који говори о смислу у животу као о светлу које осмишљава метафоричко путовање кроз мрачну и страшну шуму овоземаљског постојања, и Вук упира поглед у недостижни отворени простор без граница, узалуд га управљајући тамо где не може заиста стићи.

Простор дома спрам тачке гледишта ликова

Доказе да је квалитет материјалности свакодневног простора дома у *Сеобама* сасвим флуидан, и релативан у зависности од тачке гледишта, можемо тражити у разликама визууре Вукове, Дафинине и Аранђелове перспективе. У Дафинином

7 Фараго, К. (2007) Динамика простора, кретање места, Нови Сад: *Stylos*, стр. 95.

8 Црњански, М. (1996) *Сеобе*, приредио Д. Иванић. Дела Милоша Црњанског; том III, књига 8, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Бигз, СКЗ; Lausanne: L'age d'Homme, стр. 33.

случају, зидови дома су једнако ограничавајући и стварни и у простом физичком смислу, али и у менталном. Дафина, као свакако и већина жена њеног доба, потпуно је везана за уски простор онога што је њена кућа (било то у деверовом дому, или другде), и нема начина да те границе напусти или превазиђе. Међутим, она то и не покушава, везујући се и вољно за предности материјално богатог живота, без икакве суштинске жеље да свој живот усмери ка ширини спољног света, као што то чини њен супруг.

С друге стране, у Аранђеловом случају, материјалност простора дома добија другачији квалитет флуидности. У његовој перспективи стварности, проста материјалност велике жуте куће крај реке није довољно ни стварна, ни стабилна. Простор дома не може бити сакрални центар у ком би он покушао да пронађе сидриште због тога што он узалуд покушава да фиксира простор дома на једном месту. Аранђелов дом није сасвим стваран и није сасвим дом јер се појављује као једна од могућих вечно покретних и променљивих манифестација језика новца. Центар света не сме бити покретан, кућа би требало да има фундаментално значење сама за себе, а не да буде једна од могућих променљивих облика Аранђеловог злата.

За Вука такође не постоји јасан центар исходишта одакле би полазио на путовања односно у рат, и коме би се враћао. Недостатак јасног места које представља сигуран дом, место на ком би се он осећао као господар свог времена и простора, коинцидира са Вуковим недостатком контроле над сопственим животом. За разлику од главног јунака Црњансковог *Дневника о Чарнојевићу*, или наратора из *Коментара Лирике Итаке*, који су као и Вук обојица ратници који проводе много времена на путу, Вук нема чак ни јасно сећање на кућу свог детињства које би представљало његово исходиште или завичајни простор. Простор дома је потпуно флуидан, и губећи своју фиксираност, он престаје да буде прави простор дома. Његова сећања на породичну кућу где је остављао супругу и децу само су фрагменти (високе зграде међу јаблановима, немачке гостионице код Беча, куће у Славонском Броду, или Аранђелове куће крај реке).

Жута кућа крај реке

Аранђелова кућа обележена је, споља, мотивима блатне воде крај које лежи. За разлику од ситуације попут оне у *Ками шанске крви*, када Лола успева врло брзо да се својом појавом и утицајем крчмару наметне као господарица простора који је само изнајмила, ништа слично се не дешава са Дафином која улази у деверов дом. Кућа је и даље апсолутно

Аранђелов простор, и чак је маркирана жутом бојом која се готово увек појављује уз физички опис овог лика.

Ана Радин скреће пажњу на велику промену у целокупном лику Аранђела Исаковича пре и после Дафинине смрти, па у опису лика проналази две различите тачке. Прва је она која је актуелна пре Аранђелове промене коју је донела заовина болест и која га везује за жуту боју: „У почетку (...) увек обележен нечим жутим (било да су то његове очи, његова кожа, свила у коју је обучен, или ћилибарске бројанице у рукама), дакле бојом која, када се у свом свом блеску појави, асоцира на злато, једину 'икону' којој се Аранђел клањао (...)”⁹. Осим асоцијације на жуто као на боју суве вегетације, свакако бисмо овоме асоцијативном низу додали и значење жутог као боје љубоморе и оскрнављених веза.¹⁰ Аранђелова кућа је дубоко зароњена у земљу и мутну воду Дунава и његових рукаваца. За разлику од прозечног светлог неба, нетакнутог каљавом земљом преко које Вук Исакович путује, небо крај простора који се везује за Аранђела је зароњено у благо, и не дозвољава поглед у висину или даљину. На почетку, пре Аранђеловог великог слома и преображаја, видик који се њему отвара толико је тврдо везан за материјално и земљу, да се и небо само меша с њом.¹¹ Крајолик око Аранђелове окућнице, уместо да се отвара у висину и даљину кроз отворено небо равнице, спушта се и затвара дубоко ка земљи. Бескрај који би требало да иде у вис, уместо тога пада у понор земље кроз благо чија се дубина чини бескрајна.

Вода крај и око куће се појављује као амбивалентан, мада претежно претећи симбол. Нечиста вода асоцира на смрт, болест и пропадање. С друге стране, и превише овлажена земља наводи на помисао о плодности, која се заиста и показује у обиљу Аранђеловог иметка, и његових бројних скотних животиња. Међутим, постоји извештај прекид између

9 Радин, А. (1998) Између два идентитета или о двојницима, сенкама, привиђењима, сновима, огледалима и мртвима, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 46, св. 1-3, стр. 147-164, стр. 155.

10 У *Речнику симбола* Гербрана и Шевалијеа ова боја је маркирана као вредносно амбивалентна. Као што асоцира на злато и сунчеву светлост, може асоцирати и на сумпор и Луцифера: „Жуто се повезује са прелубом кад се прекидају свете брачне везе, које су слика светих веза божанске љубави које је раскинуо Луцифер. (...) јабука раздора, такође златна јабука, због које је приметан тројански рат симбол је охолости и љубоморе” Цитат из: Гербран, А. и Шевалије, Ж. (2004) *Речник симбола*, Нови Сад: *Stylos*, стр. 1142-1143.

11 „С друге стране разливала се вода у море блата, које се простирало бескрајно, са тамно плавим небом на себи, до дна света.” Цитат из: Црњански, М. (1996) *Сеобе*, приредио Иванић, Д. Дела Милоша Црњанског, том III, књига 8. Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Бигз, СКЗ; Lausanne: L'age d'Homme, стр. 34

простора Аранђелове куће и његове окућнице. Сва врева његових слугу, трговаца, чобана, метеж и бука бројних животиња која говори о животу који ври и буја око куће остаје изван – ништа од тога не допире до унутрашњости Аранђелове куће. Постоји само један улаз у његов дом¹², и после проласка кроз граничну капију чија је надстрешница препуна голубова, улази се у простор у ком влада потпуна тишина коју не нарушава и не дотиче живот око ње.

Као у игри у којој се смењују два модуса, кућа такође има два лица, већ према томе ко у том тренутку води домаћинство – када је Дафина домаћица а Аранђел одсутан, кућа је пуна жена које воде бескрајне тривијалне и безвредне разговоре. Када се Аранђел врати, његова снаја је сама, а тишина је још потпунија пошто се и њене слушкиње утишавају када се господар куће врати, усклађујући своје понашање са Дафином. Дафина пред Аранђелом преузима маску мистериозне жене, и сакрива од њега све уобичајене баналности свог свакодневног понашања (трачарење, ленствовање и друге навике настале у дубокој доколици у којој живи).

Аранђел проналази коначну одлучност да почини прелјубу пошто се ослања на снагу која долази из његове вере да је власник простора своје куће. После дављења, у Дафиној соби у коју су га донели појачава се грозница изазвана блиским сусретом са могућом смрти. У рубном стању у ком се нашао, он се осећа апсолутно сигурним између четири зида своје куће: „(...) крај њене постеле (...) Ни за тренутак није се сетио брата, ни за тренутак не изађоше му пред очи њена деца. Био је сам (...) Са таваницом изнад главе и постељом белом своје снахе испод себе, затворен у четири жута зида (...) Овде, унутра, у својој кући, чинило му се да је потпуно безбедан. (...) Као и те њихове црне сенке што се виде на зиду, они су међу овим зидовима слободни и невидљиви”¹³. Ово резултира осећајем да је соба његовог дома непосредни продужетак његовог тела, и њега самог, и да све што се дешава у том малом затвореном простору нема више апсолутно никакве везе ни са ким другим, сем са њим, и женом коју жели, а коју је увео и затворио у тај простор.

Четири затворена зида маркирана жутом бојом постају још једна тачка на којој се два брата разилазе. (Аранђел и Вук су иначе представљени као људи готово сасвим супротни у свему што раде, и у ономе што јесу.) Као што се жути зидови

12 Асоцијација на место које има један улаз, а нема излаз је свакако – гроб.

13 Црњански, М. (1996) *Сеобе*, приредио Иванић, Д. Дела Милоша Црњанског; том III, књига 8. Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Бигз, СКЗ; Lausanne: L'age d'Homme, стр. 48.

подижу у тесну замку око Вука, у сцени када бискуп и комесар покушавају да га преобрате у католичку веру, тако су исти такви зидови не извор несигурности, него снаге у случају Аранђела. Последњи напор воље да заведе снагу која му је измицала тврдећи пазар, Аранђел успева да произведе тек ослањајући се на сигурност затворених зидова сопствене куће.

Овде је битно напоменути да Аранђел не проналази снагу у свом дому кроз везу са прецима, или осећај познатог који би му могла пружити кућа у којој је одрастао. Напротив, жута кућа крај Дунава нема ништа од сакралне вредности истинског дома који би био тачка ослоња у башларовском доживљају родне куће. У њеној сигурности Аранђел не проналази нити имплементира ништа духовно – он сигурност проналази првенствено из осећаја власништва. Кућа је само једна од манифестација његовог поседништва, и само као таква му даје снагу. Аранђелов целокупан однос према животу до тренутка Дафинине смрти је такав, укључујући и однос према породици. Његова кућа није породични дом, мада у њему живе братова деца, којој нико и не показује љубав сем Вука. Чак је и начин на који је пронашао жену за брата био проста трговина, а не заснивање односа с неким ко би требало да му постане породица. Да ни после Дафинине смрти Аранђел не губи сасвим своју поседничку природу сведочи занимљива опаска Берислава Николића у раду „Језик у *Сеобама* Милоша Црњанског”: „(...) смрт вољене снахе Вуков брат преживљава тако што гледа у своје празне шаке.”¹⁴

Мрак и егзистенцијални ужас Дафинине собе

Као што Вук проналази утеху и спас у слободи отворених простора (посебно у етеричним призорима неба), тако Аранђел проналази снагу у грчевитом ослањању на материјалност онога што поседује, и на камерни простор своје богате куће (у којој му се у једном тренутку чини да се, иако је унутра, 'уноси на небо'). Унутрашњост Дафинине собе у коју је тражио да га унесу (лежући у њену постељу, да би и буквално учинио оно што ће неколико сати касније и у пренесеном смислу поновити) дозвољава извесно просторно ширење и отварање у самој себи, макар утолико колико се у њој отвара простор за силазак у тамни свет сенки. До измене простора Дафинине собе долази не њеним отварањем у ширину, већ затварањем у петљу мрачног лавиринта.

¹⁴ Николић, Б. *Језик у 'Сеобама' Милоша Црњанског*. Књижевно дело Милоша Црњанског, уредник Палавестра, П. и Радуловић, С. (1972), Београд: БИГЗ, стр. 235-245, стр. 242.

Као што је кућа везана за хтонско (уроњена у блато које се спушта до у дубине, асоцирајући на демонски свет који би се могао наћи на другом крају), тако у тренутку пред прељубу, граница између сањаног и стварног постаје тања. Аранђел у бунилу долази до такорећи солиписистичког закључка да је прељуба мање стварна ако за њу, изван четири зида, нико никад неће сазнати. Све што се даље дешава, кроз визуру Аранђелове грознице, почиње да наликује сну. У соби се сенке подижу до неприродних висина, преображавајући њен уобичајени простор. Док оклева, Дафина се неко време измиче плими сенки тако што непомична седи у осветљеном прозору. Ове исте сенке провалиће касније у роману поново из затворене собе, гушећи Дафину пред смрт коју је потакло и убрзало њено браколомство.

Једина светлост која проналази пут у осенченој соби је врелина ватре која греје толико јако да се Аранђелу чини да је у питању пожар. То свакако није Хестијина ватра мирног породичног дома, већ пре деструктивна врелина претеране и себичне Аранђелове пожуде. Ватра у пећи као симбол срца Аранђеловог дома представљена је више пута као пожар током романа. Она је не само неконтролисана и разорна, већ у исто време чак не може ни да огреје оне који спавају у соби. После почетне страшне врелине у Дафининој ложници, ватра се гаси, и она, пошто је после прељубе остала сама, дрхти од зиме у постели.

Слике пожара и претеране врелине (које асоцирају на деструктивну, неконтролисану страст, па и сатанску природу везе жене са својим девером) смењују се са атрибутима зиме и таме који поново повезују Дафинину затворену собу са симболиком гроба. Као и пред сам чин прељубе, док се кратко пре тога, не одлучујући се, Дафина једно време упорно држала близине прозора као последњег извора светлости и јединог места које наговештава спољашњост изван камерног тамног лавиринта Аранђеловог дома, тако и после чина, светлост јутра која се пробија у собу на кратко доноси прекид њених кошмара.

Обележја тамног лавиринта Дафинина соба коначно добија тек после прељубе. У њој се, у Дафининој уобразиљи простор истеже и скупља, отварајући пролаз у плиму мрака. Река која протиче под прозором, а коју она доживљава као део ужасне собе је сасвим другачија од оне која се Вуку јавља као део простора у кући на самом почетку романа. (У Вуковом случају, вода се појављује позитивнија, као део отвореног пејзажа који проналази пут унутра, повезујући цео свет у неку врсту суматраистичке визије у којој се уклапају границе.) Да се простор под дејством ове тамне афере

заиста преображава, отвара и продубљује, сведоче и сцене у Дафининој соби која се повремено отвара у кошмарне крајолике насељене сенкама. Када се у њиховој соби одиграва било шта што је повезано са хтонским (а то је у овом случају кршење божанских завета брака, што је радња блиска демонском), затвореност (у смислу коначности простора у њој) Дафинине ложнице се укида, и соба се шири у недефинисани, тескобни мрак, при чему скупочени предмети у њој почињу да гуше њену власницу. (Попут белог чаршава који се подиже као авет).

После прељубе, њена соба се преображава у још дубљи, отровни бездан. Плима мрака толико темељно гута све познате облике просторије, да све Дафинине ствари нестају у њој. И пре Дафинине коначне смрти, сама ложница претвара се у гробницу. Насупрот Вуковим епифанијама светлости, Дафинина 'објава мрака' заправо личи на њено сахрањивање. У соби у којој се све ствари волшебном и демонском лако преображавају губећи свој облик и изврћући се у своје искривљене супротности, не само да је лако да рођаци постану љубавници, већ је исто тако једноставно да жива и здрава, снажна жена постане леш. И пре болести, она се преображава у мртваца јер је у отвореном кошмару собе-гробнице постала полуслепа, хладна, укочена, и без гласа: „Мрачан, велики сандук њених хаљина дизао се црн са тла, као неки високо затрпан гроб. (...) Отворивши широм очи она тек сад виде да се није на време спасла из мрака (...) Сем беле пећи, на којој се сушио један чаршав, као авет, и светле рупе прозора, све остало у великој мрачној изби беше пропало у дубоку помрчину, са шумом воде. (...) Пси су урликали напољу. Загушена од мрака, није могла да викне, а, премрла од страха, није могла да се макне. Тресла се од језе и осећала је, како је, с ногу, обузима ледена зима. Осетивши све прсте на нози како јој се коче (...).”¹⁵

Елементи лавиринта су свакако и непрегледност собе која се чини као да је сачињена као пастиш простора различите вредности. У њој се супротставља острво светлости крај прозора насупрот свеукупном мраку простора који сеже у неисказиве, променљиве дубине. Прозор наговештава отворене просторе до којих је немогуће икада доћи, и сам поглед напоље повремено дозвољава етеричне визије неба над Београдом са друге стране реке, али у исто време заробљава Дафинину сенку у мутној води оног тренутка када се она нагне

15 Црњански, М. (1996) *Сеобе*, приредио Иванић, Д. Дела Милоша Црњанског; том III, књига 8. Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Бигз, СКЗ; Lausanne: L'age d'Homme, стр. 58.

преко оквира.¹⁶ Соба је и лепо уређена гостинска просторија у којој Дафина дочекује друге жене, играјући улогу савршене газдарице и домаћице, ложница у којој уз паклени 'пожар у пећи' леже са својим девером, али и мрачни лавиринт у коме се појављују гротескне загробне визије.

У просторији се непрекидно смењује паклена врелина са неприродном хладноћом која наступа сваки пут по гашењу ватре. Сви елементи су поремећени у Дафининој кући: ватра или греје необуздано и превише, или премало, вода која као да стално проналази пут у собу је мутна и прљава, а земља на којој је кућа претворена је не у чврсти ослонац, већ у меко благо у које тону темељи дома. На оваквој структури почива простор собе, и овакви темељи омогућавају да се у њој отвори тамни лавиринт чија је једна од првих особености немогућност мапирања простора. Соба није коначна, нити је коначан збир ствари који су у њој.

Кроз дисторзију простора, кроз хипнагошке халуцинације и кошмарна Дафинина привиђења, чак ни облик већ познатих ствари није коначан, нити је могуће претпоставити шта се све може пронаћи унутар унутрашњег понора собе. Из сандука са одећом просипају се мишеви, пацови и змије, река¹⁷ проналази пут унутра, муж јој се јавља као мртвац који гужва њену одећу. Иако је потпуно затворена, соба се преображава, и њена затвореност се укида у смислу (само) имитације отворености, пошто се она отвара и растеже искључиво у унутрашњост. Дафинина соба иде у дубину, ка све дубљем и тамнијем *унутра*, радије него напоље. Не постоји јасан начин да се изађе из стана (ни психички, ни физички), слично као што је случај и са Дафином. Оба ова простора добијају квалитете пећине која се спушта све дубље у

16 Не треба заборавити сродност између површине воде и огледала, нарочито када говоримо о лавиринтима (у чијем центру често стоји огледало, као симболички циљ на крају иницијацијског пута самоспознаје). У раду „Одблесци у води” Жан Русе пише: „Улога је огледала (...) да понекад послужи и као основа најозбиљнијем размишљању о бићу; човеку који у њему посматра себе даје ону исту лекцију о пролазности и непостојаности као и вода која протиче; у овој непомичној води, ухваћена слика је само сенка, наухватљива појава која није ништа друго до сам посматрач суочен с истином о себи (...)” Цитат из: Русе, Ж. (1982) *Одблесци у води, Дело – огледала*, бр. 11-12, стр. 134-141, стр. 139.

17 Милан Радуловић скреће пажњу на занимљиву чињеницу да се преко те мутне воде Дафина и спојила са девером: „У реци што протиче испод његове куће Аранђел се незгодним случајем давио. У исту ту воду Дафина је данима била загледана са прозора своје собе: видела је како реком отиче њена сенка.” Цитат према: Радуловић, М. *Космогоничка Милоша Црњанског – Сеобе*, у: *Милош Црњански: Теоријско-естетички приступ књижевном делу*, ур. Шутић, М. (1996), Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 139-153, стр. 145.

земљу. Коментаришући поетику камерних простора подрума, са којим Дафинина соба има заједничких карактеристика, Башлар (Gaston Bachelard) у својој *Поетици простора* скреће пажњу на ирационалност која влада оним који борави на таквом месту. Подрум је место дивље имагинације: „У области ископане земље, снови немају граница.”¹⁸ За разлику од тавана, подрум је много мрачније и психолошки опасније место. Башлар га описује као: „(...) *мрачно биће* куће, биће које има удела са подземним силама.”¹⁹

Оваква просторија може бити у природној хармонији са елементом земље на коју належе, и која целокупној кући даје ослонац, али се чешће дешава да је подрум повезан са тамним, атавистичким сликама, и мрачном имагинацијом. Страх од подрума и/или дубоке пећине често је повезан са ирационалним страхом човека са почетака цивилизације. У питању је неми, немушти ужас од апсолутно непознатог, од мрака који се не може осветлити, и несазнатљиве природе. Башлар скреће пажњу да је то врста примитивног страха који цивилизацијски никада неће бити превазиђен јер је усађен дубоко у подсвест и сећање врсте: „У нашој цивилизацији која доводи светлост свугде, која уводи електронику и у подруме, не иде се више у подрум са свећом у руци. Али подсвест се не цивилизује. Она узима свећу да би сишла у подруме. (...) Онај који сања о подруму зна да су зидови подрума укопани у земљу, да имају само једну страну, иза које се налази *цела* земља.”²⁰ На врло сличан начин Црњански описује целокупну Аранђелову кућу – она се сама налази посред крајолика мутне воде и дубоког блата које се простире бескрајно, „до дна света”.²¹

Овакав простор се често среће у бајкама и у митологији. Користећи аналогни пример, он је близак простору подводне пећине у коју Беовулф зарања да би убио Гренделову мајку. Гренделова мајка је биће дубина, и отелотворење атавистичког страха од непознатог и непознатљивог. Ни Грендел ни његова мајка немају облик, већ се појављују као архетипске немани, без облика сем оног који им даје грозничава, престрављена имагинација. Они су отелотворења ирационалних кошмара врсте.

18 Башлар, Г. (1969) *Поетика простора*, Београд: Култура, стр. 46-47.

19 Исто, стр. 46.

20 Исто, стр. 48.

21 Црњански, М. (1996) *Сеобе*, приредио Иванић, Д. Дела Милоша Црњанског, том III, књига 8. Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Бигз, СКЗ; Lausanne: L'âge d'Homme, стр. 34.

Да је Вук неко ко је инхерентно повезан са отвореним простором показује и сцена у којој се, између ужасних визија, Дафинин муж мртав појављује са призорима модрог и предивног неба пуног звезда иза њега, што је једина позитивна приказа која се грозничавој Дафини појављује. Помисао на Вука јој се јавља и као олакшање, док после побачаја умире седећи поред прозора. Са слабењем тела, и губитком пожуде према другим телима и жеље према предметима и материјалном, Дафина све више наликује свом далеком супругу, потпуно окренута најтананијим променама у води под прозором, у пејзажу, и на небу.

Љубав као окренутост отвореним просторима

Сличну отвореност простора каква је додељена Вуку Дафина је доживела заиста само једном, и то управо зато што ју је Вук увео у свој простор, сасвим другачији од њеног везаног претежно за камерне просторе дома. То је било у првим данима њене љубави са супругом, у лову на лисице после ког су се сећања на вођење љубави сасвим измешала са сећањима на вегетацију и звездани пејзаж. С друге стране, Аранђелов простор у који она принудно ступа одмах по мужевљевом одласку је тескобан и тежак, и убрзо се затвара око ње као гробница. За разлику од виталистичког доживљаја природе која се под звезданим небом циклично буди и оживљава, маркирајући саму своју животност у променама и бујности пролећа, Аранђелов простор је маркиран јаловим блатом, мраком, окамењеношћу, затворен у четири зида која је стално притискају и гуше.²² Окамењеност и статичност, и крајња затвореност (чак су и зидови маркирани Аранђеловом бојом, као његово власништво) карактерише његов простор.

Чак је и покретна река слика окамењене стагнације – њен звук протицања је толико уједначен, да постаје потпуно мртав и механичан. То је оно што Дафина схвата тек после прељубе – ништа се суштински није променило у њеном животу, ништа и неће, бар не са Аранђелом. Она се јединим потпуно слободним чином своје воље да прекине зидове брака заправо уопште не ослобађа, већ пада све дубље у замку куће и живота везаног за камерни простор дома. После прељубе која није донела никакву промену, нити је

22 „(...) али ова четири жута зида, шум реке, сенка постеље и пећи, били су ужасни у својој непрекидности, непомићности, скамењености.” Према: Црњански, М. (1996) *Сеобе*, приредио Иванић, Д. Дела Милоша Црњанског, том III, књига 8. Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Бигз, СКЗ; Lausanne: L'age d'Homme, стр. 54.

помогла актуелизацији њене личности, Дафина се још више осећа као играчка и део покућства.

Дафина је ускогруда особа, неспособна за било какву вишу духовну делатност, претежно усредсређена само на себе и своју удобност. Најближе духовном што она стиже јесте њена повишена осетљивост на спољњи свет (на облике, боје, додире) која ипак не стиже ни близу контемплативних висина и готово спиритуалистичког и анимистичког доживљаја природе и стварности какав се у тренуцима епифаније отвара њеном мужу. Она се до краја показује и као неспособна за истинску љубав према другом. Она не може да је покаже ни сопственој деци, а њена првобитна љубав према Вуку брзо се преображава у мешавину пожуде и хистеричног и себичног страха од напуштања. (Обе ове претпоставке се потврђују њеном прељубом – у том тренутку, нити је муж и даље сексуално привлачи као раније, нити јој пружа сигурност).

Кућа која је прогутала Дафину

Оног тренутка када Дафину муж почиње гледати као део покућства, и како се њој чини, кроз промењени однос према њој, Дафина је коначно везана за мртву материјалност њиховог дома, чистоћа њене љубави се прекида, а она од тада постаје заробљена, неповратно фиксирана за камерни простор куће, односно свих кућа у којима је принуђена да борави с њим и без њега, неспособна да сама управља својом судбином.

Када говоримо о перспективи Дафининог лика морамо напоменути једну важну чињеницу. За разлику од Вука и Аранђела чије различите перспективе активно мењају приказ простора књиге кроз њихову субјективност, перспектива Дафининог лика функционише нешто другачије. Уместо субјекта који перципира и тако активно уређује и осмишљава простор приказане стварности уметничког дела, Дафина је објекат, јер њену перспективу у највећој мери одређује перспектива два мушка лика. Дафинин простор и њена тачка гледишта и доживљај простора увелико зависе од пресека перспектива двојице браће између којих се нашла.

У току романа, Дафина се налази у процепу различитих тежњи; с једне стране, она жели да се ослободи притискајуће материјалности куће која је за њу постала готово гроб, јер супруг више не разликује њу од мртвих ствари међу којима се она креће.²³ С друге стране, пошто је изгубила Вука којег

23 „У неизмерној досади те године, док је дојила дете, она први пут осети да је он гледа као и неку ствар у кући, као постељу, пећ, њен сандук са хаљинама (...)“ Према: Црњански, М. (1996) *Сеобе*, приредио Иванић, Д.

је волела, и који је њу волео, она се још јаче везује управо за материјалност куће, са жељом да, ако ништа друго, макар проживи живот у удобности, пошто би јој девер то и омогућио. Ова два снажна порива настављају да се боре у њој чак и пошто је наизглед одабрала један пут и одлучила да превари мужа и приклони се деверу. Већ у следећем тренутку, она поново жели да се ослободи стиска куће над њом – поново се осећа ужаснута, пристиснута стварима као да је и сама постала део њих. Ништа што она уради не прави никакву разлику, као да је већ мртва, као да је она заиста само један од мртвих предмета који пасивно леже по кући.

Битно је напоменути да је ова Дафинина визија саме себе великим делом полази од Вукове тачке гледишта. Њено скретање ка материјализму поклопило се са јављањем мужевљеве незаинтересованости према њој. Дафини тешко пада стална селидба, као и сиромаштво у ком борави. Блато које окружује Аранђелов дом њу саму гуши. Дафина непрекидно премерава своју вредност према томе колико вреди у очима двојице браће. Вуков однос према њој има много већи значај, пошто његова незаинтересованост у њој буди готово егзистенцијалистички страх.

Свакако да Дафина није ни једноставан, ни једнодимензионалан лик као што такав није нико од карактера у *Сеобама*. Ипак, мада пролази кроз животна искушења, Дафина никад не мења свој укупни поглед на стварност, а то је, слично као и код Аранђела, приступ помало грамзивог трговца. За разлику од Аранђела, она до смрти то и остаје, мада је по прељуби мучи и кајање. Њена префињено одиграна и пажљиво одлагана прељуба последица је трговања са Аранђелом у ком се надала што већој добити за себе. Насупрот томе, оба брата пре краја романа доживљавају слом сопствених животних уверења, и долазе до закључка да су дотадашње вредности које су уздизали високо, релативизоване, и на крају, безначајне. Вук се разочарава у своју каријеру ратника, и више није способан да пронађе у њој било какав смисао, Аранђел на самом крају књиге престаје да буде опседнут материјалним вредностима, и у коначном слому, просипа златнике кроз прозор. На крају романа, оба брата различитим путем долазе до истог сазнања о узалудности. Никола Милошевић примећује да се: „Успешни и спретни трговачки посленик Аранђел суочава (...) на свој особени начин са оном истом фундаменталном несагласношћу између човекових вредностних захтева и света који тим захтевима

не одговара. (...) Понесен испрва једном чисто еротском на-клоношћу (...) Исакович постепено почиње да доживљава у лику своје снахе ону исту носталгију за апсолутним са којим се на други начин, из перспективе других искустава, суочио и његов брат Вук.”²⁴ За разлику од двојице браће, Дафина за живота не стиже до тачке у којој би истински преиспитала своје животне изборе, и Вукове етеричне отворене просторе само наслућује док умирући крај прозора гледа у даљину.

ЛИТЕРАТУРА:

Црњански, М. (1996) *Сеобе*, приредио Иванић, Д. Дела Милоша Црњанског, том III, књига 8, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Бигз, СКЗ; Lausanne: L'age d'Homme.

Башлар, Г. (1969) *Поетика простора*, Београд: Култура.

Цацић, П. (1973) *Критике и огледи*, Београд: СКЗ.

Егерић, М. (1990) *Дела и дани III*, Нови Сад: Издавачко предузеће Матице српске.

Фараго, К. (2007) *Динамика простора, кретање места*, Нови Сад: Стилос.

Гербран, А. и Шевалије, Ж. (2004) *Речник симбола*, Нови Сад: Стилос.

Микић, Р. (1999) Љубав у Тоскани и питање жанровске трансформације у авангардној прози, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 47, св. 1, стр. 83-99.

Милошевић, Н. (1996) *Књижевност и метафизика, зиданица на песку II*, Београд: Филип Вишњић.

Милошевић, Н. Психолошка и метафизичка раван у прози Милоша Црњанског, у: *Милош Црњански: Теоријско-естетички приступ књижевном делу*, ур. Шутић, М. (1996), Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 107-112.

Настовић, И. (2000) *Снови – Психологија снова и њихово тумачење*, Нови Сад: Прометеј.

Настовић, И. (2007) *Сеобе Милоша Црњанског у светлу снова Вука Исаковича*, Нови Сад: Прометеј.

Николић, Б. Језик у 'Сеобама' Милоша Црњанског, *Књижевно дело Милоша Црњанског*, уредник Палавистра, П. и Радуловић, С. (1972), Београд: БИГЗ, стр. 235-245.

Петковић, Н. (1996) *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд: СКЗ.

24 Милошевић, Н. (1996) *Књижевност и метафизика, зиданица на песку II*, Београд: Филип Вишњић, стр. 27.

Радин, А. (1998) Између два идентитета или о двојницима, сенкама, привиђењима, сновима, огледалима и мртвима, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 46, св. 1-3, стр. 147-164.

Радуловић, М. Космогонија Милоша Црњанског – Сеобе. *Милош Црњански: Теоријско-естетички приступ књижевном делу*, уредно Шутић, М. (1996), Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 139-153.

Русе, Ж. (1982) Одблесци у води, *Дело – огледала*, бр. 11-12, стр. 134-141.

Nastasja Pisarev
Novi Sad

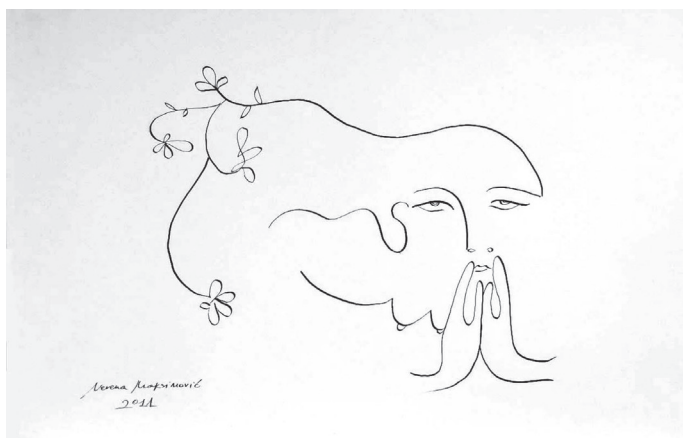
CHAMBERLIKE SPACE OF HOME AND
POETICS OF DAILY SPACE

THROUGH THE EYES OF THREE MAIN CHARACTERS IN
MILOŠ CRNJANSKI'S NOVEL *SEOBE (MIGRATIONS)*

Abstract

This paper aims to show a specific poetics of the closed (and partially) opened spaces in everyday life of the three main characters from the Miloš Crnjanski's novel "Migrations" (*Seobe*). We tried to show the difference in their regard of everyday spaces from the points of view of Vuk, Arandjel and Dafina. Different perspectives of space arguably correspond to different life philosophies of the three characters influencing the way in which the space is eventually shaped in the novel.

Key words: *Miloš Crnjanski, Migrations, Seobe, poetics of space, daily life, closed spaces, home space, Serbian literature*



Невена Максимовић, *Девојка 4*, цртеж, 2011.