

ВОЗ: ВОТ ЧУДНИЈ МЕТАМОРФОЗ!
Нацрт за могући поетички (раз)говор

Узимајући речи кнеза Рјепнина из *Романа о Лондону* Милоша Црњанског као искричаво место смисаонг „увира“, али и као почетно место у разумевању начина *ојросійораванја*, у раду трагамо за одговором на питање како се имагинирањем простора железнице и њених елемената (пруга, станица, воз, купе) раскриљује свет као оно што јесте „као човјеков повијесно-људски свијет“ (Кангр-га 1970: 23). Настојимо да покажемо да ова основа *живојносійи* пулсира железничким линијама којима се крећу књижевни јунаци Вељка Милићевића и Данила Киша и да се читањем возне путање чита простор као форма *ојросійореносійи* унутар приповедања, дискурса и друштвено-историјских механизма. Посветили смо значајну пажњу херменеутици кретања и/или некретања којом се раскриљује простор воза/купеа као место прожимања имагинарног *сјоља* и имагинарног *унујра*. Динамика кретања, динамика „страшног споља-изнутра“ истовремено се поставља и као динамика субјекта, те искуство субјективитета положено у искуство (по)крета инклинира феноменолошке и метафизичке констелације сабране у упућености на *јраницу*, која се препознаје у идејно-филозофском слоју *Бесјућа* и *Породичној циркуса*.

Кључне речи: хронотоп пута, мотив воза, поетика простора, приповедање, имагинација кретања, Милићевић, Киш.

Промишљајући о *железници* као о истакнутом месту унутар тематско-мотивске и хронотопичне кон-

фигурације наратива у пољу српске прозе 20. века, окренули смо се ка његовом иницијалном моменту, ка обзорју модернистичког приповедања: Вељку Милићевићу и његовом роману *Бесџуће*¹ чије ће нам поетичке, естетичке и идејно-филозофске карактеристике окупљене око споменутог елемента отворити видик на трилогију Данила Киша *Породични циркус*. На овим двојма, по много чему, парадигматичним и граничним поетичким тачкама српске прозе 20. века описаћемо типове *йокреџа* приповедачке имагинације који су покренути простором железнице/воза и типове слојева књижевне творевине који се образују на темељу феномена путовања/кретања пругом.

У светлу савремених имаголошких теорија о *књижевној слици* (видети Пажо 1989) јасно је да воз као врста хронотопа улази у поље књижевне продукције у лику технолошко-индустријске новине која означава цивилизацијски напредак и део свакодневног искуства, али истовремено задобија и низ симболичких вредности: брзина, неспутана покретљивост, савладавање просторних граница.² Воз као ствар, међутим, повезана је са нашим

¹ У раду се користимо издањем из 1912. године које је штампано у Сарајеву. Штампаном издању претходило је издање у наставцима у *Српском књижевном гласнику* 1906. године.

² У овој смислу најиндикативнији је песнички инвентар футуристичке и авангардне поезије. Раде Драинац, на пример, 1923. године издаје збирку песама *Воз одлази* (Нова лирика, издање Хипнос), која садржи три песме: „Моји стихови за ваш рођендан“, „Воз одлази“, „Песма последњег декадента“. У централној песми „Воз одлази“ еротски порив за продирањем у пространство света (*Weltraum*) и изласком из *сјајичној* као места бивања еквивалентан је ирационалним вибрацијама лирског субјекта које прибирају неприбирљиво: бескрај душе („О плави сигнали на мостовима ноћним! // Бескрајно је далеко станица // И ресторан моје душе.“). Песничке сањарије о души, дакле, премрежене су сањарењем воза, купеа као ослобађајућег интимног простора у коме се опстаје на начин припадности

становањем, њена је суштина у садржају и оквиру њене *йойрeдийосџи*, хајдегеровски речено. Колико је воз/железница *йойрeдийа* на територији једне приповедачке имагинације и њене наративне артикулације заправо је примарно питање нашега рада. Категорија *йойрeдийосџи* може се, наиме, разумевати на основу оне мере која отвара простор као пребивалиште/*сџиан*, мером којом се, дакле, у крајњој консеквенци, субјекат изручује искуству отвореног простора као *йовесџи*: „[...] јер предео (или аналогно: повест), у коју смо увек упуштени, не отварамо ми, него се она отвара сама од себе и обухвата оно што чинимо, говоримо, мислимо – она обузима нас.“ (Елм 2007: 205). Са искуством геофилософије Жила Делеза и Феликса Гатарија постаје јасно да земља као апсолутни хоризонт, чувајући отиске процесе кретања, уравнотежења и де/стабилизације, чува уздужни пресек историје, просторне димензије културе, језика и историје (видети поглавље *Геофилософија* у Делез-Гатари 1995), стога се промишљање садржаности/обухваћености простором намеће у „лику“ мишљења историје, друштвено-политичких механиз-

(„Да ли ћу задовољно заспати у купеу // На њеној дојци? // Кроз Бесарабију дивно хукте ноћни брзи возови.“, истакао Р. Д.), односно динамичко опросторавање воза истовремено значи и опросторавање простора душе, нутрине субјекта. Лирско ја, „загрцнуто“ *жељом* да пребива унутар воза / унутар самога кретања, тј. *жељом* да се сопство до краја изручи искуству покрета и промене и да се оно Наспрам настани/изједначи собом, међутим, постоји у свету док „вечно на станицама чека“. Сатворена „просторна садржина“ у форми железнице/воза у којој човек може бити „садржен“ јесте *сфера* (Слотердијк 2010: 28–29) чија етерично-имагинарна опна пуца, расклапа се у сазнању да је лирско ја суштински непомично: „Ма куда пошао или гледао јесење воде // Вечно на станицама чекам“. Завичајни предели далеко су колико и предели Бесарабије, а мера даљине сапиње лирску свест у непокретност: „*Касно је да кренем у родни крај на лечење // Воз је јујрос кроз зору йробудио далеке сџианице // Чекам као ниједан сопствену смрт.*“, курзив и болд Р. Д.).

ма и дискурзивних пракси који исходе из њих. Простор који нам се онтолошки отвара, дакле, истовремено нас и (историјски) затвара, тежина његовог питања остаје на постављеним кординатама отворености/затворености. Имајући њих у виду, трагамо за поетички индикативним, смислотворачким местима у исприповеданом простору железнице у делима Вељка Милићевића и Данила Киша.

Возом до *Бесџућа*

Јован Деретић *Бесџуће* сматра „изразито модерним романом, првим огледом лирско-асоцијативне прозе која ће у наредним деценијама заузети једно од најзначајних места у нашој књижевности“ (1976: 657). Тај кратки, лирски, роман лика редуциране фабуне започиње хронотопом кафане и путовања, чија је конфигурација остварена унутар хетеродијегетичког приповедања (Er Form) на основу тачке гледишта (анти)јунака Гавре Ђаковића. У првоме делу иницијалног поглавља преовладава градски простор *каване* и *улице*, док је у другоме делу простор, истурен на саму границу града, отворен за продирање елемената његовог *изван-џросџора*. Простор железничке станице наликује простору „полупропустљиве мембране“, у коме се сустичу, додирују, огледају једна наспрам друге категорије *сџоља* и *унуџра* (градског и изван-градског), јер је приповедачка имагинација вођена демаркацијом њихових разлика:

Из чекаонице треће класе појури једно разнолико мноштво: сељаци и сељанке, с кошарама и великим завежљајима, гурајући се, спотичући се, сударајући се, журећи да што прије ухвате мјесто; неколико војника натоварених телећацима који су их тиштили, с пушкама, са савијеним кабаницама преко груди, путујући на одређено мјесто; [...] Помоли се гомила Личана, збркана, неспретна, шарена; једни још у гаћама и

опанцима, с црвеним капицама на глави, вукући вреће својих ствари и дрвене мале сандуке; други, са великим шеширима, искривљених крила, у прљавим, широким, искрпљеним панталонама и тешким ципелама у којима нису знали да иду и које су лупале. Они су дизали галаму својим гласним разговором, вичући, дозивајући се из свег гласа, понеки мало напити и загрљени, хитајући да сједну, сметени далеки путем на који се спремају, уносећи међу свијет добродушну и просту забуну, сметајући пролаз, бојећи се да не остану иза воза. Они су били појурили читав перон и враћали се натраг, исто тако згужвани, смијешни, смућени, с истом грајом, довикивањем, једва дишући под теретом који су вукли, не могући да нађу свој воз, запиткивајући чиновнике, који су се на њих отресали мађарски.

(20–21)

Приповедање разлике *рурално:градско* запрете-но је наративном „пресијом“ аутоимагинирања (*шарена јомила Личана*) и хетероимагинирања (официри који говоре *њемачки*, чиновници који псују *мађарски*), проистеклој из тачке гледишта приповедачког гласа, а која у себе укључује концентричне кругове књижевно-уметничке праксе/продукције, друштвене стварности/уобразиље, као и кругове историјско-политичког, економског, социокултурног, етнопсихолошког контекста. Наиме, у књижевноисторијскоме смислу, роман *Бесјуће* израста на традицији мотива *искорењених*³

³ Милутин Пашић налази да је мотив *искорењених* у српској књижевности први обрадио В. Милићевић у приповеци „Мртви живот“ (1903) и у *Бесјућу*. Споменут мотив налази се још и код Ива Ђипика *За крухом* (1904), Вјенцеслава Новака у роману *Тито Дорчић* (1906), Вељка Петровића у приповеци „Буња“ (1909), Милутина Ускоковића у роману *Дошљаци* (1910), Динка Шумановића у роману *Туђинац* (1911). На линији генезе споменутог мотива, по мишљењу аутора, наставља се и *Дневник*

која се распознаје у пољу издавачке праксе јужнословенских књижевности с почетка 20. века и могао би се сагледати, у одређеној мери, као својеврстан књижевноуметнички *одговор* на историјске прилике тога доба. Милутин Пашић у студији *Романи „Бесџуће“ и „Чедомир Илић“ – њрејиходница српској романа* мотив *искорењених* и тему *дошљашићва* у српској књижевности с почетка века описује спрам ондашње економске и социокултурне ситуације:

У време акумулације капитала нагло се развијају наши градови који су представљали центре економске, политичке и културне моћи. У жељи за просперитетом, богатством, славом и угледом многи млади људи напуштају села и паланке и одлазе у градове. [...] Стварност је рушила илузије о општенородном напретку и срећи, о револуционарном кретању напред и наметала им питања да ли је вредело напуштати родитељски дом и завичај [...] Граду и градском животу се супротстављају скоро сви прозни писци. Свако на свој начин, супротстављају се трчању за богатством, ђифтанском моралу, отпору новом, паланачкој учаурености, мртвилу, просечности.

(1990: 42–43)

М. Пашић, дакле, мотив *искорењених* у прози В. Милићевића везује за транспоновање/литераризацију друштвене актуелности: миграција из села у град. Међутим, још је Владимир Ђоровић с правом запазио

о Чарнојевићу и Поврајак Филија Лајиновића (1932). Сам мотив потиче, по запажању Јована Скерлића, из француске књижевности. Наиме, Морис Барес пише трилогију *Роман националне енерџије*, чији је први део *Искорењени* (*Les Deracinés*) издат 1897. године. Тематско-мотивску окосницу романа чини теза да је распад личности условљен одвајањем од родне груде (видети Пашић 1990: 42).

да јунак *Бесџућа* није „могао бити искоријењен“, јер „није био никако ни укоријењен“ (Ђоровић 1913: 557, нав. према Пашић 1990: 45). Наиме, неукорењеност Гавре Ђаковића раскриљује се као суштинско питање идентитета, личносне пунине испод активирание биолошке и социолошке мотивацијске мреже карактеристичне за *Искорењене*, тј. мотив *искорењених* је дуплог дна у *Бесџућу*: његова спољашња скрама везује га за контекст поменутог мотивацијског склопа, али под њим, у семантичкој нутрини и идејно-филозофском слоју романа активирају се неколика индикативна места кризе субјекта и његовог идентитета, која хоризонт *Бесџућа* отварају ка потоњој филозофији егзистенцијализма и књижевним делима које настају на темељу њених констелација.

Опализацијом мотива *искорењених*, његовим превођењем из социолошких и биолошких координата у круг искуства субјективитета и доживљаја сопства⁴ као нечег тегобног, разједињеног и мучног, лик Гавре Ђаковића као и простор којем је изручен задобијају карактер унутрашњег, интимног, те је разумевање просторне конфигурације немогуће без разумевања иминације кретања која у себе укључује и херменеутику субјекта у процесима (само)кретње. Шта то заправо гони бића да се покрену? Не враћа се Гавре Ђаковић у

⁴ Јован Скерлић иако 1912. године даје негативни суд о делу В. Милићевића и његовом протагонисти као „оријеталском бадавацији“ и „словенском мрљавцу“ с правом запажа да је писац „[...] више дао дело моралног посматрања, психолошке анализе, рашичлањавања наизменичних стања свести и једног бедног младог неврастеничара.“ (1961: 349–350, истакла А. П.). *Бесџуће* свакако својим естетским и поетичким особинама књижевно-уметничке творевине не представља „извештај“ моралног посматрања, али је тачно да у њему садржаји свести и психички живот обликују срж предмета приповедања.

родну Лику само зато што је „осетио одвратност према кафани, кафанском амбијенту и гостима, јер је кафана представљала слику града у малом, његових становника, навика и морала“ (Пашић 1990: 43). Његово враћање, путовање, корени у нечем далекосежнијем, јер је и само осећање гађења од градског живота облик манифестовања егзистенцијалне тескобе, које, резоновано на фону егзистенцијалистичке филозофије Мартина Хајдегера, јесте онтички „лик“ онтолошко утемељеног *Stimmung*-а.⁵ Сусретање са светом, са начином његовога световања могуће је у „несталном штимунгу“, у том „треперавом виђењу 'света'“, јер он „откључава битак-у-свету као целину“, откључава могућност *усмерености према* (Хајдегер 2007: 172–173).

Унутрашњи *позив на путовање* Гавре Ђаковића одиграва се, дакле, на целокупном хоризонту штимунга тескобе и осећаја неутемељености. Имплус за путовањем саопштава нам, осим што детектује елементе, угођено-битка [*Gestimmtsein*] понешто и о самом феному пута/кретања, чијем „чисто кинематичком опису – макар и метафоричном – увек треба додати динамично разматрање материје у којој делује кретање“ (Башлар 2001: 330). Динамика материје (под којом истовремено подразумевамо динамику субјекта и динамику простора као оно што је субјекту и његовом сазнању предручено) стоји наспрам форме пута чија привлачност, по запажању Корнелије Фараго, лежи у „нади за опстанак“

⁵ Мишљење угођаја [*Stimmung*] Мартина Хајдегера у *Бићу и времену* појмовно утемељује низ појава које је дотадашња традиција западноевропског мишљења ствљала у круг „осећања“, „афеката“. Наиме, примарно откриће света, тврди М. Хајдегера, онтолошки „морамо препустити 'пуком штимунгу'“, јер се њиме „отвара 'како некеме јесте и постаје'. У овоме 'како некеме јесте' угођенобитак доноси битак у његово 'Ту'“ (2007: 173, 169).

(2007: 8). Могућност *ојсѿанка* као форма уцеловљења јесте оно што попут магнетизма везује Гавра Ђаковића за путовање, те *рука ѿежака*, Уна, родна кућа постају елементи могућег фиксирања „лабавог“ субјекта, његов простор утемељења, пут до самога себе. Међутим, привлачност пута, пријатност његовог отварања искуству: „Њега се угодно дојмила лупњава возова и машина које су јуриле поред њега“ (19), нагриза се у самом зачетку самоупитаношћу Гавре Ђаковића: „Куд ја то, до ђавола, идем?“, чиме је и постојање целином *ојсѿанка* доведено у питање. Завичајни предео растака се у непознато, неозначиво *ѿо*, чија нам немогућност прецизне семантичке контекстуализације назначавала брисани постор унутар сопства протагонисте, те *духовно сѿање бесѿућа* дијалектички опонира физичкој покретљивости. Ова унутрашња тензија дијалектичког (за)окретања од стања *биѿи на ѿуѿу* до *бесѿуѿносѿи*, од *ѿозива на ѿуѿовање* до његовог *оѿозива* одражава се и на профилизацију хронотопа пута.⁶ Наиме, почетак *Бесѿућа* и његова хронотопичност оријентисани су на друштвено и савремено, али се та опна емпиријског света / реалистички модел света / стварносно-референтно поље разглаба у минуциозном психолошком обликовању књижевног лика, које је на трагу модернистичке поетике са елементима експресионизма. Динамика пута није изграђена на основу неочекиваних сусрета или, на пример, прича сапутника, већ психолошким вибрацијама, сликама стања свести које отварају носећи романескни заплет: проблем

⁶ Душан Иванић, говорећи о карактеру хронотопа пута унутар поетике реализма, наглашава да „Ако се поетика реализма остваривала на једноставан и увјерљив начин мимитизације пута, раслојавала се напуштањем тог поступка, симболизацијом или индикативним стављањем 'беспућа' као егзистенцијално неограничене духовне ситуације [...]“ (2007: 309).

идентитета кроз теме неукорењености/неутемељености и двојништва. Видокруг приповедања пута, стога, није моделиран имагинарном картографијом железнице, већ динамиком њеног *йоунуиџрашњења*, превођења са имагинирано *сиоља* у имагинирано *унуиџра*:

Он се спусти на сједиште и би му нешто тешко кад му изађе пред очи гомила његових земљака. Воз се међутим уздрма и крену. Он се пружи, зари главу у кожни јастук и притисну руком очи, трудећи се да заспи.

Воз се љуљао, трескао и тутњао; кондуктер пролажаше, лупајући вратима, са фењером у руци. То једнолично лупатање навлачило му је дријем на очи, али му није дало да спава. Гавре Ђаковић тражио је силом сна да одмори, да све заборави, да преспава овај познати пут гдје зна и имена станица и којим редом долазе и како изгледају. Све што му је полазило за руком, било је да пронађе неку врсту полудријемежа, измјешану са полусном, пуним страшних привиђења, трзајући се сваки час, намијештајући се и преврћући се. Вазда, кад је отваро очи, видио је, у другом, најудаљенијем ћошку кола, у прљавој свјетлости напола застрте свјетиљке, једног човјечуљка, мршаваог и кржљавог, с малим, неуредним, накостијешеним брцима који су улазили у уста, са жутиим лицем и ситним очима; шћућурен, згурен, збијен уз дрво, непомичан, с великим рукама које држаше неспретно на кољенима, с једним големим завежљајем изнад своје главе, испод којег изгледаше још ситнији, јаднији, кржљавији, са својим преплашеним очима, бојећи се вјечно нечега. И кадгод је Гавре Ђаковић дизао очи, видио је њега, вазда једнаког, са истим држањем, истим преплашеним очима, испод истог големог завежљаја.

Овако артикулисан простор *кола* постаје интимни простор са размакнутиим границама између *јаве* и *сна*, чија се призорљивост темељи на контурама одређености, утеловљености. *Непомични човечуљак* као оно *јестие-није* једним својим краком отвара ониристичко-иррационалну димензију, а другим психолошке, подсвесне механизме ужлебљене у *личносне љукојине* Гавра Ђаковића. М. Пашић „непомичног човечуљка са мишјим очима и огромним завежљајем више главе“ разумева као „симбол нашег човека који се под аустро-угарском влашћу осећа као туђин у својој отаџбини и на своме имању. Лишен слободе и оптерећен радом, он је „шћућурен, згурен, збијен уз дрво“ [...]“ (102), док воз „представља живот једноличан и напоран, пун препрека и неизвесности [...] мукотрпно тумарање поробљених народа кроз беспуће аустро-угарске окупације која бескрајно дуго траје“ (1990: 103). Уколико начелно прихватимо претпоставку о уделу аутоимагинирања у наративизацији *друјої, најудаљенијеї ћошка кола*, ми ипак морамо поставити питање о његом смислу који је шири од изједначавања са колективним идентитетом. Гротескна стилизација „непомичног човјечуљка са мишјим очима и огромним завежљајем више главе“ (24) са процесом *ошћуђења* простора *друјої ћошка кола* уноси, међутим, извесну дистанцу од аутоимажа. Дистанцираност се остварује на разини психоаналитичке поставке јунака – у феномену *Unheimlich-a*, који помену интимну присност *кола* и протагонисте разара „супротношћу онога што нас прихвата и са чиме можемо бити у сагласју“ (Паточка 2013: 334), проказујући га као простор *нейријадања*, простор разглобљеног субјекта кроз чији *зев* отиче могућност уцеловљења.

(Пседо)интерфацијални простор између Гавре и *човјечуљка* испуњен је осећањем недефинисаног вечног

страха (*дојећи се вјечно нечеја*) и умора Гавре Ђаковића. У том заједницом сатвореним, сферичном *двоједном* простору кола доминира процес *сажимања*, процес ка *доле* коме је докинута могућност узлета/кретње ка *горе*. Загонетни *човјечуљак* има *ојроман завежљај више паве* који затвара кретање *увис*, који га *смањује*, док Гавре Ђаковић „осјећаше нешто *ишеико* што га *сажима* под својим теретом“ (24, подвукла А. П.), што поставља *ијеі* на ову страну, у само биће човека⁷ као бића раста, узлета, ширења. Куда год се кретали по *Бесіућу* нема, дакле, кретње по вертикали, нема узлета, јер *личносно бесіуће* Гавре Ђаковића корени у неимању циљева, у оном *друіом* његовом *ја* који их пориче:

У извјесним часовима он бијаше сасвим туђ самоме себи. [...] налажаше у себи једно чудновато ружно биће, пуно злобе према свијету и животу, себично и јадно у своме рођеном злу. [...] „Откуд ово мени? Кад се ово биће уселило у мене? Откуда је дошло?“ [...] он је осјетио како је то биће уско срасло са њим, како га оно и сачињава, да то није нитко други до он, Гавро Ђаковић, да он носи годинама то биће у себи, да га годинама крије, ућуткује [...] да га се боји и поштује, и да му се са тајним уживањем ропски поковава. Он га је осјећао у себи као *ијерей* који *ја вуче земљи* [...] меће му своје велике дланове пред очи и заклања му видике, говорећи му да *нема іред* њим *ничеја* што вриједи да се гледа и види, да нема ничега за чим треба да се тежи, *ни циљева* који требају да се траже, *ни іушева* који њима воде.

(117–119, подвукла А. П.)

⁷ Гастон Башлар објашњава идеализам снаге у Ничеовој поезији аксиомом: „*диће* које се *ијење* и *сіуишиа* је *диће здоі* којег се *све іење* и *сіуишиа*. Теі није стављен на овај свет, већ на нашу душу, на наш дух, на наше срце – на човека.“ (2001: 191, курзив Г. Б.; видети V поглавље *Ниче* и *уздижућа ісиха*, 152–195).

Други у њему се не отвара ка свету, он се затвара од света, а у том затварању као покрету стављања дланова на очи и заклањања видика докида се и сам свет, његово световање кроз *йоилед*, *сусрећиање* које собом значи кретање/бивање на путу. Беспутност и мрак под *великим длановима* антиципирани су описом воза, који постаје снажан корелатив у преношењу приповедног знања:

Кроз отворен прозор ударио је вјетар и уносио оштар ноћни ваздух; машина сипала кишу варница које су га гасиле; бјеласале са ријеке, с ломљавом се прелазили мостови; заустављали се на станицама, са ситним и зveckавим куцањем звонаца, с једноличним трчкарењем чиновника који машу фењерима, с увијек истим узвицима. Машина избацивала снажно и дахтаво пару, у пуним густим и дебелим душцима и воз се поново *крећиао у шаму*, у *нейознају даљину*, *йуну мрака*, бунећи својом тупом ломљавином мртвачку тишину заспалих поља; наличио на немирну и несрећну животињу која јури пријеко мртвих предјела, кроз једну вазда исту ноћ, као да тражи *йуџиа коџа нема*.

(23–24, подвукла А. П.)

Иако је Гаври Ђаковићу пут познат „гдје зна и имена станица и којим редом долазе и како изгледају“ (22), воз се креће у „непознату даљину“. Поље имагинираног преображава се деловањем дијалектике која две супротстављене категорије *сџоља* и *унуџра* „умножава и диверзификује у безбројним нијансама“, укидајући њихов „просторни реципроцитет“ (Башлар 1969: 271) и творећи једно „страшно изнутра-споља које је прави простор“.⁸ Ово „страшно споља-изнутра“, тј. његово

⁸ Цитиране стихове Анриа Мишоа (Henri Michaux) *Просџора са сенкама* Гастон Башлар у *Поеџици џросџора*, користи да би упризорио природу/активност имагинације која опстојава

имагинирање чином приповедања, упризорава кретњу воза као јурњаву несрећне и немирне животиње кроз једну вазда исту ноћ, као тражење пута којег нема, јер се садржаји *изнуџра*: из унутрашњости возних кола као опредмећеног простора зачетка себепознања Гавра Ђаковића преливају на оно *сиоља* – на воз и простор кроз који се креће. Како је инстинктивно кретање узнемирене животиње/воза еквивалентно пориву Гавре Ђаковића да отпутује из Загреба, тако пута и нема, јер приповедање на овом месту открива знање које поседује *друџо* ја Гавре – знање о *бесиуџности*, о тежини *џеџа* који нас држи сапете за земљу, који кретње оставља без ентелехијске садржине: без бића у (по)крету.

Премост даљине – купе прве класе

Из *Породичној циркуса* Данила Киша израња једна визија књиге „над просторима“ која унутар сопствених граница постаје све(т)обухватна, преводећи *даљину* у искуство *близине* и творећи (јеретичку) људску меру за поновни процес постања:

У том величанственом рукопису били су се слегли сви градови, сва копна и сва мора, сва небеса, сва поднебља, сви меридијани. У том рукопису били су повезани у једној мојсијевској идеалној црти најудаљенији градови и острва. Сибир – Камчатка – Целебес – Цејлон – Мексико Сити – Њу Орлиенс били су у њему исто тако моћно присутни као Беч, Париз или Пешта. То је била једна апокрифна, сакрална би-

мимо геометријских одредби, наглашавајући при томе да су и „споља и изнута *инџимни*; они су увек спремни да се посуврате, да размене своје непријатељство. Ако постоји нека гранична површина између таквог унутра и таквог споља, та је површина болна са обе стране.“ (1969 : 271).

блија у којој се поновили чудо постања, но у којој су исправљене све божје неправде и немоћ човека. У том петокњижју даљине између светова, тако окрут-но подељене божјом вољом и првобитним грехом, поново су сведене на људску меру. У том анархичном и езотеричном новом завету било је посејано семе новог братства и нове религије, исписана теорија једне универзалне револуције против бога и свих његових ограничења.

(1965: 46)

Очев *Кондуктџер* као *петокњижје даљине између светова* настаје из судбинског питања, транспованог на виши, метафизички план: „Како отпутовати у Нукурагву?“ (1965: 49). Питање *како ошћуишоваиши* јесте питање више од путовања као просторног померања, то је питање како свет у његовом пространству обухватити мимо *божје нејравде и немоћи човекове*, како га творачким (по)кретом изручити целог, неподељеног људском искуству. Како, дакле, поновити почело у присности светова, у њиховој неугроженој близини? Једино заузимањем простора, овладавањем његовим пространством. Отац, „геније путовања“, саставља *Ред вожње аушобуској, бродској, железничкој и авионској саобраћаја*, али повлачећи „мојсијевске идеалне црте“ од његове „прафаустовске верзије“ остаје само „сасушена чаура, идеографски знак“.⁹ Никада необјављено Очево ремек-дело, међутим, одјекује својим садржајем сећањем

⁹ Сам рукопис, објашњава приповедач, имао је идеографске знаке „у виду крста, полумесеца или шестокраке звезде“ који су потом „заменењени читавим страницама ситно писаног рукописа“ (1965: 52). Идеографичност *Кондуктџера* и исписивање текста на њеном темељу готово „магијски“ најављује *Хазарски речник* Милорада Павића, обзнањујући путању поетичких, естетичких стремљења српске књижевности, карактер њене будућносне усмерености.

и нарацијом приповедача, творећи идејно-филозофски супстрат који насводњава тематско-мотивски слој *Породичној циркуса*. Истраживање имагинативног подручја *железнице* кишовске прозе започећемо њиме, тј. питањем начина коегзистирања *мeтaфизике даљине*, имплициране Очевим ликом и његовим *Кондуктjером* и породичних путовања исприповеданих у *Породичном циркусу*.

Разлучивање тајне *даљине* у могућностима њеног *врeмoстa* окупира дечачки свет Андреаса Сама. Путовања се у атмосфери нечег вандредног, изузетног отварају у свакодневној дечачкој збиљи, превodeћи је из крутих, статиком окупираних простора у динамизоване ониристичне пределе:

Једне вечери, пошто ме пољубила и упалила светло на нахтасни да се не бих плашио, моја је мајка рекла да кроз који дан путујемо возом. Она је то изговорила свесна ефекта које ће те речи изазвати у мени и знајући да ће ме размишљање о путовању протрести из темеља, уморити као игра, и да ћу затим заспати, уљуљкан већ сада, клопарањем точкова воза и завијањем локомотива. После бих чуо у полусну, како мајка улази, полако, и видећи да ја још нисам заспао, она и шапуће: „Мисли о томе како *већ* путујеш“. Онда би одједном, пошто је присуство моје мајке одагнало сваку другу мисао и страх од смрти, мој кревет моја мајка и ја, вазна са цвећем, нахтасна са мермерном плочом и са чашом воде, очеве цигарете, анђеол који бди над децом, мајчина сингер-машина, ноћна лампа, ормари и завесе, цела наша соба дакле почели да путују кроз ноћ као вагон прве класе, и ја бих се ускоро успавао том магнетичном илузијом, а поред мене су, у сну, промицале станице и градови чија је имена мој отац изговарао у грозници, бунцајући.

(1965: 22–23, истакао Д. К.)

Магнетична илузија покретљивости инспирирана вагоном прве класе посвојава и преобликује простор куће, везујући га за оно *већ* у Андреасовој машти, тј. она уводи димензију будућносног у границама садашњег. Овакав *динамизовани њремер* (време) простора припада специфичној имагинативној вештини, имагинацији кретања (*l'imagination du mouvement*), која као засебно поље силе унутар приповедачеве имагинације обликује *динамичне слике*:

Динамична имагинација нуди заправо једино слике подстицаја, полета, замаха, једном речју слике у којима *њроизведено крећање има смер акћивно замилшњене силе*. [...] Стварна кретања која опажа вид несумњиво утичу на динамичну слику; али слика захтева кретање у самом свом начелу, односно динамична имагинација и није ништа друго до *сан* воље; она је *воља која сања*. [...]

(Башлар 2001: 112–113, истакао Г. Б.)

Воља која сања јесте воља која не пристаје на отежалост бића, она производи *снове расцјуће воље* са смером *усјона* (Башлар 2001: 113). Насупрот згрченом телу у возу *Бесцјућа*, докинутом кретању *увис*, у наведеном одељку *Башцје*, *цјейела* искуство субјективитета је положено у осећај ослобођености кретањем. Да је посреди феномен бића које се *шири* на рачун статике јасније показује активан однос према смрти, који се првобитно указује својом статичношћу – *осећањем сцјраха*:

Јер ја сам био, као и мој отац, већ тада, заљубљеник у возове. Имена градова, које је мој отац изговарао у сну, бунцајући, тровала су ме чежњом, већ тада. Опијао сам се музиком путовања које свирају точкови, а ласте и птице-селице исписују у густим триолама на нотном сиситему телефонских жица [...]

А нарочито ме узбуђивала чињеница, коју сам нејасно наслуђивао, да док ја спавам, моје тело, пружено у меком крилу сна, прелази просторе и даљине, упркос својој непокретности и упркос сну, и у таквим тренуцима нисам се бојао смрти, чак ми се чинило да је том заносном брзином, које се моје *тело* помера кроз простор и време, оно *ослобођено смрти*, да је, дакле, *та брзина* и *то померање побједа над смрћу* и над временом. *Свечана нервоза* којом су се моји родитељи припремали за путовање, зелени плиш и чипка у купеу, плава сијалица боје мастила коју је мој отац палио пре него што ћемо да заспимо и аквамаринске дубине њене светлости, све је то претварало путовање у неко *тихо славље*, и зато сам увек по повратку с путовања био покуњен и, седећи у фијакеру, у полусну, ја сам још увек чуо завијање сирена у ноћи и мелодиозно клопарање точкова воза.

(1965: 30–31, истакла А. П.)

Дионизијско-екстатична обузетост путовањима сплетена је са чежњом за *лакоћом бића* која је његов начин *преображаја*, јер „такво кретање које укључује биће, такво настајање лакоће, већ је преображај бића које се креће“ (Башлар 2001: 324). Моменат *преображаја* у подметку је „свечане узвишености путовања“ (24), „тихог славља“, њиме се раскриљује димензија *сакралној* којом се *шири* егзистентно поље. Тело у покрету није само тело у кретању, оно је тело мимо танаолошке осене – тело препуштено брзини, значи тело препуштено облику (*само*)*заборава*.¹⁰ Откидање тела/свести од копрене смрти у *Башии*, *йејелу* догађа се у „аквамаринским дубинама“, светлости купеа. Ниче-

¹⁰ Жан Бодријар у *Америци* јурњави и брзину разумева као „победу површине и чисте предметности над дубином чежње“, доводећи је у везу са забором, јер је одређује и као „атрактивну форму амнезије“ (1993: 13, 17).

ански *й*лави заборав или више љескање *дивсѝва* и не-*дивсѝва* у детињој души Владана Деснице,¹¹ дакле, као супстрат оног *й*разничној у путовањима, дарује осећај *лакоће* Андреасовом бићу, које ослобођено (страха) од смрти, бива ослобођено и сапетости *даљином*. *Даљина* тако постаје чиста могућност њеног савладавања, начин одраза животног преобиља:

На станици отац исплаћује кочијаша и даје наше ствари носачу. Онда улазимо у воз, у прву класу, где блиста кобалтна светлост ацетиленских лампи и седамо у седишта од зеленог плиша на којима *расѝе* минијатурна густа енглеска *й*рава. Изнад седишта, као у *врѝовима*, живица од белих чипака-ружа. Ја седим поред прозора, на почасном месту. Унутра је топло и почињем да се раскрављујем. На станици се лагано љуља цвеће у зеленим корпама из којих провирује маховина. Из полутаме службеног улаза израњају две опатице, као два голема пингвина. Онда одједном станица крене, крене цвеће у залелујаним корпама. Погледам увис: полази и бела звезда-зорњача, добра звезда наших путовања.

(1965: 29, подвукла А. П.)

Оживотворени простор купеа као простор *башѝе*, култивисане, неговане природе у *расѝу* изручује биће отворености света, при чему је сусрет *рас*терећен тежине *й*еја: страха од смрти и *даљине* као грешке Творца која одваја, дели светове. *Ширење* бића се, дакле, одиграва на рачун премоста *даљине* и смрти у простору купеа који је *оѝросѝорен* са слојевима мета-

¹¹ У XIII фрагменту *Прољећа Ивана Галеба* читамо једну засебну *релију* о бесмртности: „Дјетињство је пуно бескраја и бесмртности као увала заплуснута вјетром са пучине. Дјетиња ја душа сва саткана је од љескања бивствовања и небивствовања, сва натруњена одбљесцима вјечнога.“ (1993: 63–64).

физичких конотација у смеру кретања/узлета ка *јоре*, што је у одређеној мери дискрепантно спрам феноменологије имагинације кретања. Наиме, Гастон Башлар студијом *Ваздух и снови: ојлед о имајинацији крећања* тумачи оне аспекте имагинирања кретања, *јозива на јујовње* који се тичу простора ваздуха и снова. У њој је појам динамичне имагинације превасходно везан за *сањарење* ваздушног простора као простора *узлећа* и *расћа*, тј. за сањарење доживљаја ослобађајућег ваздушног кретања. Наше истраживање, међутим, стављајући простор железнице и кретање возова у средиште свог интересовања, проблематизује категорије *узлећа* и *расћа* спрам процеса *ширења бића* који инклинира вертикалност – простор земље, тј. *узлећ* и *расћ* јесу могући и на темељу имагинирања кретања земљом, унутар њеног хоризонта који транцендира. Стога се на питање *куда јујује Андреас Сам*, може одговорити једино када се узме у обзир и разумевању приведе метафизичка мотивација *Башиће, њејела – мечафизика даљине* и проблем смрти / бивање-ка-смрти. Андреас Сам, остајући у стварима земље – у возу, залази у оно *изнад*, заустављајући (тренутачно) усмереност ка смрти. Купе прве класе и *кобалћна свећлосћ* његове сијалице, према овоме, јесте повлашћен простор *Башиће, њејела*, простор *јремосћа*, где дечаково сопство зри енергијом (само)ослобођења. У Кишовом купеу је, најзад, окушана изгубљена трава уручког Гилгамеша.

(Не)отпремљен историјски пртљак

Динамичне слике *ширења бића* у *Породичном циркусу* имају, међутим, и своје наличје, које се назире још у бајковитом детињству *Башиће, њејела*, на поједи-

ним местима у *Раним јадима* (1969), али до његовог пуног израза долази у *Пешчанику* (1972). Простор воза, купеа поприма конотације са негативног, статичног пола имагинације кретања, пратећи кривуљу приповедачеве имагинације која излази из интимно-мисаоне сфере Андреаса Сама, а задире у друштвено-историјске механизме:

Улазимо у воз са својим смешним пртљагом, вучемо са собом чергу свога луталаштва, жалосну прђију мог детињства. Наш историјски кофер, сад већ огуљен и с копчама које сваки час попуштају са зарђалим праском, као стари пиштољи-кремењаче, испловио је из потопа сâм и пуст, као мртвачки сандук. У њему сад леже само жалосни остаци мог оца, као у урни пепео: његове фотографије и документа.

(1998: 92–93)

Ахашверство настаје у матрици принудних историјских кретања, у којој је сав човек пртљак и наслеђе сведено на меру *смешној*. Како су путање кретања у таквој матрици, путање историјске присиле, а не путање индивидуалних избора, унутар хоризонта разумевања Кишовог дела, ваља отворити перспективу „која допушта поглед на просторну организованост романа“ и „открива токове историје“ (Фараго 2007: 69), али не само перспективу која открива линеарни след догађаја из прошлости, по коме би књижевност била поље рефлектовања историјскога текста, већ откривање *иманентне сѝрукѝуре* самог начина историјског постојања, једно мишљење *ѝовесѝи* поетиком и естетиком књижевноуметничког дела преко читања.

„Копчање“ имагинираног приповедног садржаја за историјску грађу пропраћено је у равни *оѝросѝореносѝи Башѝе, ѝейела*, па и целокупног *Породичној*

циркаса, конфликтним односима актера и простора. Наиме, интимна двоједна сфера простора и субјекта, у којој је долазило до претакања и преливање садржаја *своља* и *унуџра*, замењена је конфликтним формама односа субјекта и простора, у моменту „јављања“ историје унутар материје приповедања:

Свесни опасности која нам прети због очевог месијанског реда вожње, који је био стављен на индекс новог поретка (због слободоумних и револуционарних идеја које садржи) морали смо да се склонимо из улице дивљих кестенова. Одсели смо у једну ниску кућицу у најбеднијем крају града, заправо у једно дивље насеље пуно Цигана, скитница и лумпенпролетера, како их је називао мој отац. На десетак корака испред куће пружао се железнички насип којим су тутњали возови, а кућа се сваки час тресла из темеља. То нас је у почетку држало у сталној напетости, хватали смо се за главу и завлачили се под перине, на граници живчаног слома. Тутањ воза пресецао нам је речи и претварао наше најбезазленије разговоре у жучне свађе, па смо дизали свој глас до урлика, немоћни да се споразумемо [...]

(1965: 55)

Простори куће поред пруге и куће на слепом колосеку „који је убијао и последње наше илузије“ (1965: 62) као хетеротопички локалитети, фукоовски речено, јесу дословне негације родне куће,¹² али и места подизања *границе*, стварање *ишеја*. Динамизам кинематичко доживљеног света у *кућеу њрве класе*, преплетен са динамизмом бића у тренутку задобијене ведрине/

¹² Корнелија Фараго, интерпретирајући простор у *Врџиној забави* Ђерђа Конрада, користи се фукоовским поларитетом присних, личних простора и простора као места присиле које елеминишу индивидуалност (видети 2007: 69).

веселости у сусрету са светом мимо кјеркегоровске егзистенцијалне дрхтавице, који обликује искуство себедоживљаја и светодоживљаја смењен је трауметичним доживљајима ратне стихије. Дејством трауме затвара се метафизичка вертикала и трансцендирање простора, те је *иремост* даљине преведен у конкретно померање – бекство:

Јер даљина је те године проведене крај железничког насипа, у време потпуног пораза мог оца, значила за нас не само далеки лирски сјај него још и катарактичну, врло утилитарну мисао о бекству, спас од страха и од глади. А мисао о бекству само је још више повећавала нашу вртоглавицу: почели смо да живимо у нашој соби као у купеу воза.

(1965: 57–58)

Метаморфозе простора као отисци испод зупчаника историјског точка исцртавају једну мапу кретања протераних, исељених лица о којој ће у засебном поетичком кључу између *фијуре жеље* и *фијуре смрти* (видети Ломпар 2007: 627–666) говорити Милош Црњански у *Роману о Лондону. У Пешчанику* (1972) коб протераног лица, лица под белегом *зезде* пројектована је и на простор воза, те је смењивање прве класе трећом једна од последица. Пародирање библијског мотива о изгубљеном рају не доноси само „инокосно“ актуализовање библијског текста, већ у спреси са *лирском иронијом*¹³ умножава значења „плишаног купеа прве класе“ (1972: 131) и у смеру стварносно-референтног поља. Трагови обухватања, припајања или отцепљења простора купеа од субјекта у *Породичном циркусу*, дакле, обележени су

¹³ О карактеру лирске ироније у прози Данила Киша видети Делић 1996.

историјском тензијом, њеним корозивним продирањем у поље сопства. Простор као колонија силе који продире унутра преобликује субјекат у место под *шејом*, из кога је истиснут потенцијал *ширења*, све(т)обухватања. Истиснуто *ширење* јесте онај сабласни човек покрадених костију на „неидентификованој железничкој постаји“ (1972: 96) из сна Е. С.-а. Воз који бешумно, фантомски улази у станицу у који агенти међународне организације костокрадица укрцавају тела затвара сањарење *даљине*. (*Војо чудниј мейморфоз!*, узвикнуо би кнез Рјепнин на овоме месту.) Осцилирањем *ојросјоравана* воза између феномена ослобађајућег-чудесног и сабласно-чудног, између слободе све(т)обухватања и стешњености под историјском присилом у *Породичном циркусу* Данила Киша дана је једна кривуља сачињена од крајњих тачака достизања *ојвореносији/зайвореносији* бића.

Просторне констелације приповедних текстова, видели смо, функционишу изван чисте геометрије, географије и кинетике, јер једино такве задобијају квалитет *ојросјореносији* и идентитет имагинираног, естетског. Свакако оне су и остиновске *линије моћи* када се тумаче имаголошком перспективом која их сагледава као производе из глобалне друштвено-историјске, социо-културне *имажерије* или различити артефакти, предмети *музеализације* у оквиру геопоетичких проматрања (видети „Роман као институција културе: архивирање и музеализација“ у Фараго 2007: 130–139). Међутим, изнутрине имагинације кретања којом је руковођено *ојросјораване* воза у *Бесјућу* и *Породичном циркусу* захваћтамо покрете приповедачке имагинације вођене од херменутике субјекта, *личносних јукојина* до задирања у бићевну подлогу *јранице, даљине*, па све до слепог коло-

сека, на коме се историјско обзнањује као сабласно које запоседа просторе ведрине и могућност премоста.

Извори и литература

- Başlar, Gaston. *Poetika prostora*. prev. Frida Filipović. Beograd: Kultura, 1969.
- Башлар, Гастон. Ваздух и снови: оглед о имагинацији кретања. прев. Мира Вуковић. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001.
- Bodrijar, Žan. *Amerika*. prev. Mila Vašić, Beograd: Buddy Books: Kontekst, 1993.
- Делез, Феликс; Гатари, Жил. „Геофилозофија“. *Шта је филозофија?*. прев. Славица Милетић. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995.
- Делић, Јован. „Иронични лиризам“. *Књижевно гјело Данила Киша: зборник радова II*. Подгорица: Културно-просвјетна заједница Подгорица, Будва: Средња школа „Данило Киш“, 1996: 87–96.
- Деретић, Јован. „Српски роман“. *Књижевна историја*, VIII (1976): 32.
- Десница, Владан. *Прољећа Ивана Галеба: ипре прољећа и смрти*, Београд: БИГЗ, 1993.
- Elm, Ralf, prii. *Horizonti pojma horizont:hermeneutičke, fenomenološke i interkulturalne studije*. prev. Emina Perunčić. Novi Sad: Akademaska knjiga, 2009.
- Иванић, Душан. „Хронотопичност“. *Ка њоеџици српској реализма*. Београд: Завод за убенике и наставна средства, 2007: 287–309.
- Kangrga, Milan. *Smisao povijesnoga*. Zagreb: Studentski centar sveučilišta u Zagrebu, 1970.
- Киш, Данило. *Башта, њео*. Београд: Просвета, 1965.
- Киш, Данило. *Пешчаник*. Београд: Просвета, 1972.
- Киш, Данило. *Рани јаги*. Београд: Књига-Комерц, 1998.
- Ломпар, Мило. „Колико кишних капи?“. *Роман о Лондону*. Подгорица: ЦИД, 2007: 627–666.
- Милићевић, Вељко. *Бесјуће*. Сарајево: Издавачка књижарница Т. Богдановића – Дундића, 1912.

- Pageux, Daniel-Henri. „De l'imagerie culturelle à l'imaginaire“. *Précis de littérature comparée*. Paris: Press Universitaire de France, 1989: 133–161.
- Patočka, Jan. *Izbor iz filozofskih spisa*. prev. Tihana Hamović. Novi Sad: Akademska knjiga, 2013.
- Пашић, Милутин. *Романи „Бесџуће“ и „Чегомир Илић“ – њрећходница срџској модерној романа*. Нови Сад: Матица српска, 1990.
- Скерлић, Јован. „Вељко Милићевић: *Бесџуће*“. *Крићике*. Београд: СКЗ, Нови Сад: Матица српска, 1961.
- Sloterdijk, Petar. *Sfere: Mikrosferologija I*. prev. Aleksandra Kostić. Beograd: Fedon, 2010.
- Ђоровић, Владимир. „Вељко Милићевић: *Бесџуће*“. *Прећлег* (Сарајево), 1913: III, 9–12.
- Farago, Kornelija. *Dinamika prostora, kretanje mesta: studije iz geokulturne naratologije*. prev. Arpad Vicko. Novi Sad: Stylos, 2007.

Александра Пауновић

LE TRAIN: ВОТ ЧУДНИЈ МЕТАМОРФОЗ!

Résumé

L'essai „Le train: Воћ чудниј метаморфоз!“ argumente les points focals d'interprétation et les résultats aux lesquels l'auteur parvient à travers de l'explication de la poétique de l'espace, de l'imagination du mouvement dans les oeuvres des grands écrivains serbes du 20^è siècle, Veljko Milićević et Danilo Kiš. Il s'agit de l'espace du train comme la poétique de l'espace et comme les faits estétiques dans *Bespuće* et *Porodični cirkus*. Pourtant, l'espace du train reste toujours le problème concernant l'herméneutique du sujet et le rapport entre la forme de l'espace et les contenus de l'histoire. Le contenu du sujet, le contenu de la dynamique de la forme spatial dans la narration donne la naissance aux méthamorphoses du train, à travers de l'imagination du mouvement, ce qui ouvre les nouveaux points de vue du texte.