



УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
UNIVERSITY OF BANJA LUKA

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ
FACULTY OF PHILOLOGY



ISSN 2744-1709

PHILOLOGIA SERBICA

КАТЕГОРИЈА ПРОСТОРА И ПРОСТОРНИ ОДНОСИ
У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ, КЊИЖЕВНОСТИ И КУЛТУРИ

Зборник научних радова

Година II, 2022, број 2

Бања Лука, март 2022. године

PHILOLOGIA SERBICA

Година II, 2022, број 2
Научни скупови Филолошког факултета
Зборник научних радова

- Издавач* Универзитет у Бањој Луци
Филолошки факултет
- Уредник публикације* Проф. др Саша Шмуља, Универзитет у Бањој Луци
- Организациони одбор* Проф. др Младенко Сацак, Универзитет у Бањој Луци
Проф. др Дијана Црњак, Универзитет у Бањој Луци
Проф. др Саша Шмуља, Универзитет у Бањој Луци
Др Андреја Марић, Универзитет у Бањој Луци
Мр Данијела Јелић, Универзитет у Бањој Луци
Мср Горан Милашин, Универзитет у Бањој Луци
- Научно-уређивачки одбор* Проф. др Александар Петров, Универзитет у Питсбургу
Проф. др Сања Бошковић Данојлић, Универзитет у Поатјеу
Проф. др Запрјан Козлуцов, Универзитет „Пајсије Хиландарски”
у Пловдиву
Проф. др Иван Чарота, Белоруски државни универзитет
Проф. др Богуслав Зјелињски, Универзитет Адама Мицкијевича
у Познању
Проф. др Радмило Маројевић, Универзитет у Београду
Проф. др Ала Татаренко, Универзитет Ивана Франка у Лавову
Проф. др Саша Шмуља, Универзитет у Бањој Луци
Доц. др Павел Крејчи, Масариков универзитет у Брну
Др Александар Павловић, Универзитет у Београду
- Секретар Научно-уређивачког одбора* Мр Данијела Јелић, Универзитет у Бањој Луци
- Рецензенти* Проф. др Миљивој Алановић, Универзитет у Новом Саду
Др Јана Алексић, Институт за књижевност и уметност Београд
Проф. др Мирјана Арџина, Универзитет у Бањој Луци
Др Јасмина Ахметагић, Институт за српску културу Приштина–
Лепосавић
Проф. др Биљана Бабић, Универзитет у Бањој Луци
Доц. др Владан Бартула, Универзитет у Источном Сарајеву
Др Недељка Бјелановић, Институт за књижевност и уметност
Београд
Доц. др Нина Говедар, Универзитет у Бањој Луци
Доц. др Мина Ђурић, Универзитет у Београду
Др Марија Јефтимијевић Михајловић, Институт за српску
културу Приштина–Лепосавић
Проф. др Јелсна Јовановић, Универзитет у Нишу
Проф. др Мијана Кубурић Мацура, Универзитет у Бањој Луци

Др Андреја Марић, Универзитет у Бањој Луци
Проф. др Сања Мацура, Универзитет у Бањој Луци
Др Слободан Новокмет, Институт за српски језик САНУ
Проф. др Гордана Покрајац, Универзитет у Новом Саду
Проф. др Ранко Поповић, Универзитет у Бањој Луци
Проф. др Игор Симановић, Универзитет у Бањој Луци
Проф. др Ала Татаренко, Универзитет „Иван Франко” у Лавову
Проф. др Светлана Томин, Универзитет у Новом Саду
Академик Станиша Тутњевић, Академија наука и умјетности
Републике Српске
Проф. др Дијана Црњак, Универзитет у Бањој Луци
Проф. др Саша Шмуља, Универзитет у Бањој Луци

Лектор Проф. др Драгомир Козомара, Универзитет у Бањој Луци

Припрема за штампу Мср Данијел Дојчиновић, Универзитет у Бањој Луци

Штампа Графомарк, Лакташи

За штампарину Јелена Милинчић

Тираж 100

Овај зборник садржи научне радове који су представљени на конференцији *Philologia Serbica. Категорија простора и просторни односи у српском језику, књижевности и култури*, одржаној на Филолошком факултету Универзитета у Бањој Луци 31. марта 2021. године.

САДРЖАЈ

Александар Н. Петров

Простор (и његова еротизација) у раном делу
Милоша Црњанског 9

*SPACE (AND THE EROTISATION OF SPACE) IN THE EARLY
WORKS OF MILOŠ CRNJANSKI*

Кринка Б. Видаковић Петров

Простор у роману *Као злато у ватри* Александра Петрова 27

SPACE IN THE NOVEL LIKE GOLD IN FIRE BY ALEKSANDAR PETROV

Снежана М. Милосављевић Милић

Атмосфера или *емоционални простор* – изазови савремене
књижевнотеоријске концептуализације простора 50

ATMOSPHERE OR EMOTIONAL SPACE – CHALLENGES OF

CONCEPTUALISATION OF SPACE IN CONTEMPORARY LITERARY THEORY

Славко В. Петаковић

Дубровачка књижевност у историјама српске књижевности 72

LITERATURE OF THE REPUBLIC OF DUBROVNIK IN THE ACCOUNTS OF SERBIAN

LITERARY HISTORY

Миливој Б. Алановић

Механизми транспозиције просторног у
непросторна значења у српском језику 94

MECHANISMS OF MEANING TRANSPOSITION OF SPATIAL FORMS

IN THE SERBIAN LANGUAGE

Гордана Р. Штасни

О простору из угла фази лингвистике 110

ON SPACE FROM THE ANGLE OF FUZZY LINGUISTICS

Данијела С. Станић

Оријентационе метафоре у српским лирским народним
песмама (на моделу придева који означавају боје) 128

ORIENTATIONAL METAPHORS IN SERBIAN LYRIC FOLK POETRY

(ON THE MODEL OF ADJECTIVES OF COLOUR)

- Vesna P. Cidilko*
 O nekim aspektima slike urbanog prostora u novijoj
 srpskoj književnosti..... 147
 ON SOME ASPECTS OF THE IMAGE OF URBAN SPACE IN
 CONTEMPORARY SERBIAN LITERATURE
- Игор Д. Перушић*
 Европски простор патње: *Бели хотел* Д. М. Томаса
 и *Остаци света* Игора Маројевића..... 162
 EUROPEAN SPACE OF SUFFERING: THE WHITE HOTEL BY D. M. THOMAS
 AND THE REMAINS OF THE WORLD BY IGOR MAROJEVIĆ
- Снежана В. Божић, Данијела М. Поповић Николић*
 Повлашћени простори града у романима Бојана
 Савића Остојића: фланеризам и урбане хетеротопије..... 180
 THE PRIVILEGED SPACES OF THE CITY IN NOVELS BY BOJAN SAVIĆ OSTOJIĆ:
 FLANEURISM AND URBAN HETEROTOPIA
- Марија М. Грујић*
 Простори пута и обитавалишта у приповеткама
 Борисава Станковића..... 201
 ROAD SPATIALITIES AND PLACES OF HABITATION IN STORIES
 BY BORISAV STANKOVIĆ
- Урош З. Ђурковић*
 Поетика простора у роману *Глувне чини* Александра Илића..... 221
 POETICS OF SPACE IN ALEKSANDAR ILIĆ'S NOVEL GLUVNE ČINI
- Јелена З. Милић*
 Простор од папира: *Дорћол* Светлане Велмар-Јанковић..... 245
 THE SPACE OF PAPER IN DORĆOL BY SVETLANA VELMAR-JANKOVIĆ
- Снежана Д. Пасер Илић*
 Категорија простора у приповеткама Десанке Максимовић..... 268
 THE SPATIAL CATEGORY IN DESANKA MAKSIMOVIĆ'S SHORT STORIES
- Александра В. Пауновић*
 Затворени простор(ом): „Скерцо у црнини” Иве Андрића..... 288
 CLOSED (BY) SPACE: "SCHERZO IN BLACK" BY IVO ANDRIĆ
- Сњежана Н. Станковић*
 Лавиринт сновиња: простор у роману *Опсада цркве*
Светог Спаса Горана Петровића..... 310
 LABYRINTH OF DREAMING: SPACE IN THE NOVEL THE SIEGE OF THE SAINT
 SALVATION CHURCH BY GORAN PETROVIĆ

Снежана Ј. Милојевић
Колективно страдање (Косовски бој) као тренутак пресељења у
Царство небеско – медијевистичко гледиште..... 331
*COLLECTIVE CALVARY (BATTLE OF KOSOVO) AS A MOMENT OF TRANSITION
TO THE HEAVENLY KINGDOM – A MEDIAEVAL APPROACH*

Саша Д. Шмуља
In memoriam – Александар Петров (1938–2021) 347

Marija M. Grujić

ROAD SPATIALITIES AND PLACES OF HABITATION IN STORIES BY BORISAV STANKOVIĆ

Summary

This paper deals with the literary analysis of the motifs of road and places of habitation in Borisav Stanković's stories. The author argues that the structural composition of Stanković's stories depicts the concept of characters' movement between two points and pursuing the idea of taking a road as a paradigm of human restlessness and constant change and movement in life. Moreover, the concept of the road is, in Stanković's stories, intrinsically connected with the representation of the characters' habitation places. The places of habitation are represented as inconsistent, temporary and questionable. The paper argues that literary representations of the motifs of road (movement between two points) and places of characters' habitation both suggest the notion of human existence as uncertain, non-static and paradoxical, being a part of general Borisav Stanković's literary worldview represented in his fiction.

► *Keywords:* Borisav Stanković, road spatialities, places of habitation, spatial paradigm, ritual, transitional rituals.

Оригинални научни чланак
УДК 821.163.41-31.09 Илић А.
DOI 10.21618/phs2202221d
COBISS.RS-ID 135622657

Урош З. Ђурковић¹

Универзитет у Београду – Филолошки факултет
Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

ПОЕТИКА ПРОСТОРА У РОМАНУ ГЛУВНЕ ЧИНИ АЛЕКСАНДРА ИЛИЋА

Апстракт: Роман Александра Илића *Глувне чини* чита се у светлу филозофије Гастона Башлара. Разматрање поетике простора романа доведено је у везу са широким интерпретативним опсегом: од жанровског одређења и композиције дела, преко аутопоетике, до променљивог статуса приповедног субјекта. Посебна пажња посвећена је конституисању поетских слика, као и функцији детаља у контексту целине дела.

Кључне речи: Александар Илић (1890–1947), Гастон Башлар (1884–1962), *Глувне чини*, поетика простора, поетска слика, феноменологија, лирски роман.

1. Феноменологија Гастона Башлара, поетска слика и Поетика простора

Гастон Башлар (1884–1962) једна је од најособенијих појава француске културе прве половине и средине двадесетог века. Ослањајући се на Хусерлову филозофију, установљује сопствени мисаони систем, који, иако у основи феноменолошки, у својој укупности не припада ниједној оновременој теоријској школи. Пратећи основна феноменолошка начела, која се тичу проучавања начина на који се конституишу садржаји

¹ Докторанд на Филолошком факултету Универзитета у Београду и стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије, ангажован у раду Института за српску културу Приштина – Лепосавић као истраживач-приправник. Имејл-адреса: uros.durkovic@gmail.com

на значај *имагинативне воље* (Bašlar 1982: 240) читаоца да се сусретне са самом сликом.

Због тога се Башларов теоријски метод може повезати са стваралачком критиком – стваралачком не у смислу импресионистичког надоквезивања на различите књижевне теме, већ доласка до *фосила значења* (Bašlar 1982: 43) похрањеног у свакој речи. А поетска слика је, иако изданак језика, увек изнад њега самог (Bašlar 2005: 16). Зато је пред феноменологом поетске слике сложен задатак – дијалектика између неречја и речи. И као што Морис Мерло-Понти тврди да је филозоф увек вечан почетник (Merleau-Ponty 1978: 11), тако је и сањалачки пут Башларове феноменологије увек везан за оживљавање почетака, који се у поетској слици отварају према будућности језика (Bašlar 1982: 27).

Башларов специфичан третман књижевне грађе, који се неретко преображава у литераризацију предмета о ком пише, представља сам по себи примену описаног феноменолошког метода. У Башларовој феноменологији, теорија није раздвојена од праксе, већ се прожимају у сталној узајамности. Коришћење изузетно сликовитих и надахнутих формулација, чије значење некад флукутира, ипак није самосврховито, већ потиче из основних Башларових филозофских постулата. Овакав приступ књижевној грађи показује заправо неочекивану теоријску доследност, у којој проучавање имагинације само по себи припада чину имагинације.

Башларов интерпретативни фокус био је везан за неколико тематских комплекса, од којих су два посебно значајна за проучавање књижевности. Први је везан за проучавање имагинирања природних елемената⁴, односно, онога што Башлар назива „психоанализом објективног сазнања” (Bašlar 2019: 15–16), док се други везује за познију фазу ауто-ровог стваралаштва, у којој се истичу књиге *Поетика простора* (1957) и *Поетика сањарије* (1960). И једној и другој групи заједничка је веза између психоанализе и феноменологије, као и посебна методолошка усмереност према детаљу. За Башлара, детаљ је *arche* – оно што „разбуђује

⁴ Дела: *Психоанализа ватре* (1938); *Вода и снови. Оглед о имагинацији материје*. (1942); *Ваздух и снови. Оглед о имагинацији кретања*. (1943); *Земља и сањарије воље. Оглед о имагинацији материје* (1948); *Земља и сањарије о починку. Оглед о сликама интимности* (1948).

душу, што претендује да склопи савез са првотним, универзалним, космичким” (Bašlar 1982: 12). Стога је изучавање имагинације – изучавање детаља. Посредством сањарије, Башлар контемплира о митолошко-психолошким концептима елемената (попут воде и фигуре Нарциса, или ватре и фигуре Прометеја), а њихово уланчавање отвориће пут према укрштају више различитих имагинативних структура, представљених у *Поетици простора*. Надовезујући се на призоре свакодневице, који се првенствено односе на просторну организацију дома, Башлар трага за *поунутрашњеним искуствима*, која су рефлектована из животне средине. Тако на основу статуса различитих објеката у свести индивидуе, Башлар образује феноменологију фиоке, сандука и ормана, затим, гнезда, шкољки, или углава унутар куће. Поетско разумевање свакодневице, призори у којима је могуће пронаћи читав микрокосмос, показују како *поетска слика* своје границе проширује и на план простора. Међутим, простор није само оно што припада емпиријском, вантекстуалном свету, већ је и литерарна категорија – а различити облици просторне организације, као феномени (поетске слике), упризорују се и у књижевности.

За њихово увиђање неопходна је посебна, детиња перспективизација света. За Башлара, детињство је „веће од реалности” (Bašlar 2005: 37) и стога нам, посредством поезије, може вратити ониризам песничке слике. У читању као сањарењу, могуће је пронаћи илузију стабилности (Bašlar 2005: 38), која је наш пут ка свету (Bašlar 2005: 28). Основни задатак феноменолога јесте пронаћи у сваком објекту становања „првотну шкољку” (Bašlar 2005: 28), односно, сећање које превазилази индивидуално сећање и које је једино очувано у поетској слици. Зато феноменолог поетске слике прибегава топо-анализи, која би била „системска психолошка студија предела нашег интимног живота” (Bašlar 2005: 31). На основу топо-анализе, која се надовезује на Бергсонов интуиционализам, али и психоаналитичку традицију, разматрањем конкретних *детаља* песничке слике, долази се до уопштених, апстрактних категорија – попут *дијалектике округлог* или *односа спољашњости и унутрашњости*.

У сталном кретању између конкретног и апстрактног, уместо коначних одговора, Башлар нуди специфичан и надахњујућ интерпретативни

пут. О далекосежности тог пута сведочи мноштво утицаја на низ уметника, научника и мислилаца. Од Валтера Бенјамина, који је био надахнут Башларовим предавањима (Bašlar 1982: 7), преко утицаја на историју науке (Александар Коире), теорију архитектуре (Јухани Паласма), све до филма (Ањес Варда) и студија културе (Камил Паља), феноменологија поетске слике и даље инспирише, подстичући на нова истраживања.

2. Композиција и планови простора *Глувних чини*

Објављен 1930. године, роман *Глувне чини* Александра Илића представља дело коме је дуго измицала пажња проучавалаца. „Ни прави новатор, али ни епигон” (Вуковић 1982: 211), Александар Илић аутор је жанровски разноврсног, али неуједначеног књижевног опуса, у извесној мери апартног од главног тока оновремене српске књижевности. Ипак, издвојеност дела не значи и његову обескореност – Илић вишеструко комуницира са различитим поетикама и традицијским токовима (од драматизације Игњатовићевог *Вечитог младожење*, до полемичког текста о дадаизму), а роман *Глувне чини* настаје као последњи у низу кратких романа који су обележили српску прозу двадесетих година прошлог века (Вуковић 1982: 217). Кратке романе овог периода (попут *Дневника о Чарнојевићу* Милоша Црњанског, *Бурлеске Господина Перуна Бога Грома* Растка Петровића и *Без мере* Марка Ристића) одликује ново схватање структуре и композиције дела, хибридизација жанрова, преиспитивање граница између фикционалног и нефикционалног (Вуковић 1982: 215), као и изразито интересовање за *индивидуалнопсихолошке проблеме* оличене у књижевним лицима „која се опсесивно баве собом, својим неурозама, nelaгодностима, разголићују се, самоиспитују, потпуно обузети тешкоћама које не могу да савладају” (Вуковић 1982: 217). Имајући у виду наведене карактеристике, *Глувне чини* су прави представник кратког, лирског романа⁵, са поетичким одликама које

⁵ Бојан Јовић, надовезујући се на разматрања Ралфа Фридмена, лирски роман одређује као специфичну врсту романа где се читаочева пажња скреће са људи и догађаја на форму и где се радња не подражава, већ се претаче у слике, што сам роман приближава својствима и функцији лирске песме (Јовић 1994: 16).

завређују посебну интерпретативну пажњу. Једна од њих је особена композиција дела, односно, организација приповедања.

Ђорђије Вуковић у поговору за „Нолитово“ издање романа Александра Илића, наводи како приповедање у *Глувним чинима* може да се подели на три велике целине: оквирни, уоквирени и уметнути део (Вуковић 1982: 221). Оваквом организацијом приповедања указује се на главне тематске комплексе романа, али и на разлике у временско-просторној ситуираности приповедача. На тај начин *оквирни део* обухвата „јунаково садашње стање и описе средине у којој се налази”, *уоквирени* садржи „епизоде из прошлости”, а *уметнути* „снове, поетско-фантастичне слике космоса и виђење будућности света” (Вуковић 1982: 221). Међутим, будући да је у оквиру наведених целина могуће успоставити још потцелина, као и то да диференцијација делова романа понекад није могућа, указује нам на то да је слика света Илићевог романа још сложенија. Ова несводивост композиције дела на јасне категорије има и свој шири поетички значај.

Разлог изостанка транспарентног и јасно омеђеног плана дела произилази из Илићеве *поетике недовршености и недоречености*, видљиве још на уводним страницама дела. О њој је надахнуто писао Радомир Константиновић тврдећи како је Александар Илић „сломљен, и изгубљен, али има у његовом слому одјека читавог света у коме као да је уз огромне напоре покушавао да живи” (Konstantinović 1983: 93). Наведену врсту Илићеве *сломљености* неки проучаваоци препознају као *асоцијативну фрагментарност* (Стојановић Пантовић 1998: 118), која такође припада одликама лирског романа (Јовић 1994: 65). И као што се код Башлара суштина дела остварује у проучавању детаља, из којих извире поетска слика, тако је у *сломљености* Илићевог израза призван одјек читавог света. Штавише, само приповедање јесте његово осведочење; а једна од главних одлика дела и јасан показатељ његове лирске природе јесте видно субјективизована слика света у коме се призори приповедача унутрашњег живота пресликавају на његову околину (Јовић 1994: 54).

Ипак, осим изразитог лирског карактера, *Глувне чини* садрже и нимало занемарљиве елементе пустиловног и пикарског романа (Вуковић

1982: 239), који се, штавише, може сагледавати и као претеча лирског романа (Јовић 1994: 21). Дакле, роман не одликује бездогађајност, већ садржајан, али незаокружен план радње – који има распон од доживљаја и призора свакодневице до бајковног космичког путовања. Овај укрштај активног деловања јунака, који се везује за *авантуру*, и лирске, дескриптивне транспозиције света, само је један у низу спојева противречности Илићевог дела, који га чине изразито интерпретативно подстицајним. Ипак, треба истаћи да план радње *Глувних чини* представља првенствено оквир за уобличавање *поетских слика*, које су и највећа вредност дела. У таквој организацији књижевне грађе, временски план није пресудан за разумевање романа, а сам ток приповедања се мења слободно, уз преплитање прошлости, садашњости и будућности, стварног и иреалног. Наместо узрочно организованог временског следа романа, долази до истицања *поетских слика*, које су, како Башлар тврди, аисторичне и не подлежу каузалности.

Стога безимени приповедач, који је уједно и протагониста романа, пролази кроз мноштво динамичних дешавања, не бивајући обележен оним *шта* му се дешава, већ *како* му се дешава. За његово текстуално постојање није пресудан статус у времену (односно узрока и последице), већ унутрашња драма – субјективно стање у оквирима неке радње, које вишеструко превазилази сам опис радње.

Имајући то у виду, издвајање целина дела могло би се остварити не само према статусу приповедача у времену (уоквирени део – прошлост; оквирни део – садашњост; уметнути део – (пројектована) будућност) већ и у односу на доминантне *поетске слике* дела, односно, *просторе* за које се оне везују и на које упућују.

3. Динамизам поетске слике и позиција приповедача

Конституисање поетских слика Илићевог романа неодвојиво је од позиције приповедача, а исказ ове везе присутан је већ на првим страницама романа. Као што смо истакли, само приповедање, како са своје формалне тако и садржинске стране, оваплоћује унутрашњи живот јунака. Експресивни унутрашњи монолози, кроз *принцип понављања*

(Јовић 1994: 72), уз мноштво екскламација и често недовршених исказа, пластично дочаравају немир јунака и његов међуположај:

Мрачно!...

А прозори се подвукли испод ноћи, као испод јоргана – па ипак све зрачи. Бди! – Мрачно. Собни зидови час се шире, час сужавају – не, то ја дишем.

И ноћ!...

Не, то није ноћ! То ја лежим на на дну неког огромног, склопљеног ока, упртог небу. Ноћ!... И она ме час буди, час успављује: одвезује од живота, од дусања.

И небо!...

Не, није то небо, то сам ја на дну мора (Илић 1982: 9).

Динамизам поетских слика предочен је кроз конституисање неспокојног сопства. Своју узнемиреност јунак исказује монтажом сасвим различитих просторних планова, изражену вишеструким контрастирањима. Мрак се смењује са светлом, постељина са склопљеним оком, око са дном мора, а предмети из околине добијају неочекивана својства, управо у односу на само (имагинарно) тело приповедног субјекта. Зато се сви контрасти заступљени у наведеним призорима могу подвести под једну велику дихотомију између сопства (ја) и његове околине (не-ја) (в. Јовић 1994: 28).

Овај однос је не само сложен већ и парадоксалан – сав простор представља пројекцију (измењене) свести субјекта, али истовремено, субјекат не може заиста бити у таквом простору, управо зато што је пре израз његовог стања него објективних физичких околности. Тако најзглед персонификовани зидови⁶ прате заправо ритам дусања субјекта, који се у њима, кроз негацију, потврђује („не, то ја дишем”).

Наведени *осећај живота* кроз који се обзнањује постојање приповедача, остварен је из башларовске позиције полубудности (Илић 1982: 10), која може да се пореди са сањаријом као специфичним стваралачким

⁶Мотив *оживљених* зидова наћи ће своје значајно место у поезији Васка Попе (попут песама „Одјекивање”, „Зид”), као и у поетској збирци *Зидови* Енеса Халиловића.

стањем субјекта. Ипак, за разлику од Башларове сањарије, која је окренута ка радости препознавања света, Илићева слика је онеспикојавајућа – она не нуди егзистенцијалну утеху. Као снажна потврда да позиција приповедног субјекта пројектује сопствену визуру на свет, који се на тај начин у њој огледа, јесте фигура *великог ока*.

Разматрајући фигуре *космичког нарцисизма*, односно, аутореклесије природе и њене комуникације са песничким субјектом – Башлар истиче појам *активног виђења* (Башлар 1998: 41–42). Активно виђење значи да је сам чин гледања чин воље, који није својствен само човеку већ и природи. Стога постоји узајамност између посматране природе (космос) и природе која посматра (човек) (Башлар 1998: 41). Уколико је воља иманентна самој природи, следи да космос жели да буде виђен, да тежи да буде препознат. Доказ те тежње јесу различите рефлектујуће површине присутне у природи, које својим одразом сведоче свет – а песнички најистинитије су такозване *успаване воде* – језера (Башлар 1998: 41–42). И као што језеро „узима сву светлост и од ње прави свет”, тако и људско око као да у себи поседује светлост којом „осветљава своје слике” (Башлар 1998: 42).

Ова Башларова размишљања о имагинацији материје вишеструко кореспондирају са почетком *Глувних чини* – како у односу на смењивање светлости и таме као израза *активног виђења*, тако и у поетским сликама ока и воде. Постојање субјекта унутар огромног ока није само халуцинација приповедача већ и значајан поетички маркер који на самом почетку дела нуди код за доживљај успостављања простора у делу. Притом, за разлику од Башларових *успаваних вода*, овде је приказано *море* – дакле, разбуђена, жива вода, у којој, иако је по својој природи рефлектујућа површина, није могуће мирно сањалачко подударње песника са светом. Бивајући у огромном оку, односно, бивајући на морском дну, приповедач непосредно осликава своју животну и перцептивну позицију, из које нема бега, већ постоје само преображаји⁷.

Тако се након слике морског дна наставља асоцијативно ланчање разнородних призора – а *активно виђење* приповедача прелази и на невизуелна чула – као што је мирис расцветалог воћњака који маме

⁷ „Ја стално бежим од нечега и стално прогањам себе, и...” (Илић 1982: 46).

приповедача у грозници. Оно се завршава коначним омеђивањем унутрашњег простора реалним простором, који представља приповедачеву собу. Индикативно је, у складу са следом промена просторних планова, да је соба поређена са неосветљеним и прегрејаним вагоном (Илић 1982: 10), што је још једна ознака специфичног, лиминарног статуса субјекта. Док је тело приповедног субјекта на почетку романа неактивно, његова перцептивна, имагинативна и сомнабулна путовања су у процвату. Гомилање упечатљивих поетских слика, од којих неке имају упориште у Башларовој феноменологији, не оставља недоумицу да је приповедачево стање у перманентној транзицији, а да је његова фокализација дифузна. Зато смењивање просторних планова, које, као што смо истакли, превазилази конвенционално схваћен простор, може представљати и рудиментарни облик тока свести.

Међутим, апсолутно преовлађујући књижевни поступак Илићевог романа јесте унутрашњи монолог, који је само понекад прожет дијалогима. Због тога, статус приповедача упоредив је и са поступком филмске камере⁸: његов поглед представља селекцију потеклу из једног извора, након које следи одабир слика (монтажа) у којима се на неки начин препознаје. Дакле, иза сваке сцене приказивања простора у делу, стоји јединствен, али веома сложен субјекат, који је у сталном лутању. Осим призора огромног ока на почетку дела, на ово упућује и велики број помена приповедачевог погледа – од обзнане како у раду не учествује умом, већ само оком („Оно опажа, оно критикује, мења, одбацује.”) (Илић 1982: 11), преко експресионистичких слика (поглед као „усијана стршљенова жаока која се забада у јулско трептање сунца”) (Илић 1982: 15), до погледа-одраза, који преко призора смрти препознатих у наличју мегалополиса, долази до примордијалног⁹. Без обзира на сасвим различите исходе могућих тумачења, поглед приповедног субјекта представља увек кључно средство у успостављању просторног плана дела.

⁸ Куриозитет вредан помена јесте да се у Илићевом роману спомиње Чича-Илија Станојевић, чувени српски глумац, који је снимео 1911. први српски играни филм *Живот и дела бесмртног војда Карађорђа* (Илић 1982: 12).

⁹ „Обасјавао сам себе погледом својих очију, да бих се што јасније видео у души, срцу, утроби, хаљинама, обући, како не идем улицама, већ кроз гробнице наслагане у спрадове, како сам плод не живота, већ ко гљива, распадања (Илић 1982: 44).

4. Простор и дутања – дијалектика спољашњег и унутарњег

Однос између ја и не-ја, односно, између субјекта и света, остварује се кроз још једну важну опозицију – дијалектику спољашњег и унутрашњег. Гастон Башлар тврди да је саоднос спољашњег и унутрашњег првобитни проблем имагинарне антропологије, који у својој бити није геометријски већ перцептивни склоп (Bašlar 2005: 199). Дакле, поменути склоп резултат је човекових чулних и мисаоних активности које реагују на, *по себи* несазнатљиву, просторну средину. Стога човек у процесу поимања света стално проналази себе – јер су сама чула колико начин разумевања света, толико и самопотврђивање бивствовања субјекта. Прст који додирује кору дрвета не потврђује само постојање дрвета већ и, путем додира, постојање субјекта који је дрво додирнуо. Субјекат је увек у контакту са собом, а сам свет је његова потврда. Ипак, треба напоменути да ова перспектива није солипсистичка – већ је, напротив, предуслов за спознавање света контакт субјекта са окружењем, који се остварује у својеврсном реципроцитету. Тако се сама наша перспективизација света може сагледавати као одговор света; када перцептивно *фиксирамо* објекат, у њему се, како Мерло-Понти тврди – *усидравамо* (Merlau-Ponty 1978: 83).

Ипак, дијалектику спољашњег и унутрашњег чини сложенијом то што објекат посматрања света може бити и сам субјекат, односно, његово тело. Управо зато однос спољашњег и унутрашњег није геометријски, већ перцептивни проблем. У односу на феноменологију перцепције, човек је за Башлара увек „дефиксирано биће” (Bašlar 2005: 198), на исти начин на који је за Мерло-Понтија тело „возило битка у свету” (Merlau-Ponty 1978: 97). Дакле, потреба за потврдом у свету јесте иманентна човековом бићу, које се потврђује у просторности света. То на различите начине чини приповедни субјекат *Глувних чини*, а посебно важан је моменат поистовећивања субјекта са његовом кућом¹⁰. Обзнањивање истоветности сопства са кућом вишеструко је важно. Осим што кућа „одстрањује неизвесности” и „у изобиљу пружа своје савете континуитета”, како човек не би био „разбијено, расуто биће” (Bašlar 2005: 30)

¹⁰ „Мој живот, то је као и кућа у којој станујем” (Илић 1982: 11).

– она сама ситуира човекову перцепцију у односу на сопствене границе. Тако су границе аутономије и сигурности субјекта, границе његове куће, а све иза ње, представља удаљавање од „велике колевке” (Bašlar 2005: 30). Ипак, као што поетска слика воде код Илића није она која постоји код Башлара, тако ни кућа није простор мира, већ неспокоја, који може само да бива још већи када се дом напусти. Стога је статус приповедног субјекта темељно друкчији када борави ван и унутар свог дома, који представља продужетак његове егзистенције, надсвојујући је.

Међутим, као што смо увидели различите врсте погледа у конституисању призора простора, који се из стања субјекта (његове унутрашњости) оспољавају у виду поетских слика, исто тако су могући погледи на *спољашњост* потекли из куће као *унутрашњости*. Поглед са прозора приповедног субјекта доноси два важна феномена – најпре, замишљеног двојника, који би могао боље да разуме субјекта од њега самог (Илић 1982: 10), као и поистовећивање авлије са „јавним мњењем” (Илић 1982: 11). Док је двојник још један у низу аутореференцијалних момената приповедног субјекта, означавање дворишта куће као простора јавности има своје поетичке импликације. Простор куће је, као у Башларовом схватању, простор интимности, док се информације о спољашњем свету и јавности стичу погледом са прозора. У том погледу налази се, у малом, опис карактера и атмосфере сродан оном из приказивања пансиона госпође Вокер у Балзаковом роману *Чича Горио* – простор јавности обилује упечатљивим, гротескним карактерима, који ефектно дочаравају миље београдског предграђа. Осим необичних станара – чупаве фризерке Смиљке и њених кћери, или наредника Мије, који има једну белу трепавицу и плаво око¹¹ – приказан је, као у Балзаковом роману, чак и мачор који воли да од свог власника „измњауче залогат” (Илић 1982: 11). Међутим, треба приметити да између описаних бића и приповедног субјекта не постоји интеракција – они су објекти посматрања – неделатни ликови, који учествују пре свега у изграђивању особене поетике простора.

¹¹ Слика која, вреди поменути, наликује на бизарна поређења у стваралаштву Милорада Павића.

Уплив реалија у унутрашње монологе има код Александра Илића неочекиван значај. Комбинација онога што Константиновић назива иронично-гротескном фантастиком (Konstantinović 1983: 102), са реалистичким и, понекад, натуралистичким детаљима¹², доводи до тога да призори свакодневице буду доживљени као нешто наднаравно и несвакидашње. Детаљи из свакодневице, који преплављују животни простор приповедача, присутни су и у експресивним поређењима („Избацио сам себе из живота, као што се избацује кроз прозор догорела цигарета, или као кад алкава домаћица преко прага избацује метлом ђубре.”) (Илић 1982: 23), у којима се такође види техника монтаже просторних планова. Башларовим вољним, *активним погледом*, долази се до поетске слике која се доводи у непосредну везу са стањем субјекта. Непосредна спољашњост – перцептивно окружење субјекта, стално рефлектују његову унутрашњост.

И будући да не може да нађе упориште, приповедна инстанца бива принуђена да се оствари као лутајући субјекат, који мења не само већ описане, унутрашње просторе већ и, кроз путовања, спољашње просторе. Осим што је приповедач самосвојни посматрач света, он се остварује и кроз још једну фигуру – фигуру путника.

Као што је свеукупни статус безименог протагонисте романа изразито лиминаран, његово једино упориште јесте у привремености које доноси кретање. Свој ход он описује као „незапаљене искре очајања које ме суше” (Илић 1982: 14), из којих излећу варнице од снопова сунца. Аналогно оку које пројектује светлост на свет, чину ходања се такође може приписати осветитељско својство, које овде нема позитивну конотацију. Мада овде кретање, за разлику од Башларове визуре, није прилика за упознавање са јединством света и утоњавањем у сањарију, оно ипак има сазнајни карактер.

Традиција ходања као контемплативне активности има своју дугу и значајну филозофску традицију од Аристотела до Хајдегера, а Ребека

¹² Попут призора болесне ноге „дебеле пеперке, што на тавану станује”, коју залечује куваним глистама (Илић 1982: 13). Занимљиво је да се приповедач не препознаје само у призорима природе већ и у призорима људског тела – тако ће споменути призор интериоризовати – поистоветити са сопственим стањем („и ја се осећам сав у ранама”) (Илић 1982: 14).

Солнит истиче како је ходање позив на мишљење, на бивање, у којем се „остварује континуитет сопства у сталној промени света” (Solnit 2010: 23). Међутим, насупрот њеном тврђењу, овде се током кретања долази управо до свести о сопственом дисконтинуитету, која чак има и аутодеструктивни карактер¹³. Ходајући, приповедач препознаје сопствену неурастенију у призорима природе – заласку сунца у коме се враћа својој „праумрлости” (Илић 1982: 15), или у умирујућем призору шуме, који истовремено призива сећања на детињство и свест о распућености сопства (Башлар 1982: 17). Тако простор за шетача никад није само сума физичког окружења, већ сабиралиште симбола, који могу да оживе некадашња стања и донесу нова¹⁴. Штавише, поједине призоре он интернализује – сједињујући се са оним што види, постаје предмет сопственог посматрања („Не! то не залази сунце. То сам ја у неком месечарском сумрачењу.”) (Илић 1982: 15).

Међутим, осим физичког и мисаоног лутања по свом крају, протагониста романа доживеће и путовања која радикално превазилазе сферу познатог. Тако се његова међустања, уместо да се у неком моменту поједноставе, додатно усложњавају.

5. Париз и имагинарна путовања

Осим поделе романа на уметнути, оквирни и уоквирени део, коју износи Ђорђије Вуковић, композиција *Глувних чини* може се успоставити на основу доминантних просторних планова у којима се обрео приповедач. Њих можемо такође поделити на три целине: 1) Београд, 2) Париз и 3) имагинарна путовања. Споменуте целине нису уједначено присутне у делу и међусобно се уоквирују. Док су прикази Београда присутни на почетку и на крају романа, Париз заузима средишњи део дела, а током у њему долази до низа фантастичних епизода (имагинарних путовања), узрокованих пре свега сновима и конзумацијом наркотика.

¹³ „А изненадна потреба да потрчим улицом? То је да разнесем себе, да разбацам себе. Да бесном јурњавом скинем са својих очију скраму која се хвата од усијане жучи” (Илић 1982: 14).

¹⁴ „Само помоћу простора и у простору ми још проналазимо лепе фосиле трајања, конкретизоване дугим боравцима” (Bašlar 2005: 32).

Међутим, иако је топографија оба града позната и документарно валидна, они нису приказани у свом препознатљивом руху, већ кроз приказ маргине и периферије, обележених специфичном перспективизацијом. Стално онеобичујући просторе у којима борави, још једном се потврђује да, како приповедни субјект прелази из места у место, тако се мењају и облици његовог постојања (Вуковић 1982: 222).

И као што је Београд обележен живописним житељима, локалним духом и призорима убрзане урбанизације¹⁵, Париз је ужурбани, неприкосновени мегалополис, који у себи садржи бескрајан број просторних планова. Ово контрастирање два града у односу на развијеност њиховог урбанитета има посебан значај за феноменологију перцепције приповедног субјекта, јер се она мења у односу на динамику окружења и два града. За разлику од београдске, париска средина обележена је сталним, дехуманизујућим ројевима људи (Илић 1982: 34), чија кретања испуњавају градски пејзаж. Поставши свестан да га маса обухвата, приповедни субјект покушава да искаже отпор према свом окружењу, где се немирење испољава кроз иронијско и поетизовано сагледавање света, што може вишеструко да се повеже са начином на који је, на пример, Бодлер, као фланер, живео у Паризу (Benjamin 1974: 221). Ипак, стратегија отпора јунака *Глувних лини* није бунт, већ луцидно посматрање света, у коме се обједињује фигура дословног и симболичког тумача (читаоца) простора. Приповедни субјект се стога налази у сталном превирању између сопственог активног деловања као књижевног јунака и коментатора, односно, хроничара сопствених искустава. У том светлу посебно је интригантно виђење *простора као текста* – где се сваки пролазник париског булевара описује као „недовршена реченица” (Илић 1982: 30), која треба да буде продужена кроз мумлање приповедача¹⁶. Приповедни

¹⁵ Тако се у повратку протагонисте у Београд спомиње завршени мост на Сави (Илић 1982: 185). Будући да је дело објављено 1930. године, а први београдски мост на Сави (Мост краља Александра) изграђен 1934. године, намеће се закључак да је Илић, попут Растка Петровића у *Бурлесци Господина Перуна Бога Грома*, крај романа сместио у непосредну будућност у односу на време објављивања.

¹⁶ У роману је присутно не само приповедачево посматрање пролазника као језичких творевина већ и метатекстуално поигравање са могућом рецепцијом текста, које наликује на Стеријино истивање *читатељки* у *Роману без романа*: „И сад, кад буду ове ре-

субјект интерагује са лицима, али тако да она не знају да интеракција постоји. Зато се може закључити да се људске фигуре доживљавају као припадајуће простору, а не одвојене од њега.

У једној од париских соба – често променљивих обитавалишта протагонисте у париској средини – он, башларовски, проналази *читава васиону* (Илић 1982: 31). Окидач за блесак поетске слике налази се на плафону, и то у светлуцању песка у кречу, које подсећа на светлуцање звезде. Од овог, васионског призора, поглед се спушта према зидовима већ много пута изнајмљеног стана на којима се налазе трагови претходних станара у виду цртежа и натписа на различитим језицима света, од грчког до кинеског. На овај начин *активно виђење* субјекта образује привремени тоталитет света – у коме је обједињено небо (природа – песак у кречу) и земља (култура – натписи на зиду); а препознавање трагова претходних станара пореди се, сходно Башларовом концепту фосила значења, са археологијом¹⁷. Снага приповедачеве имагинације успела је да премости сопствено стање из давне прошлости у далеку будућност, где ће његова свакодневица бити читана као археолошка чињеница¹⁸. Тако се још једном потврђује важност дијалектике спољашњег и унутрашњег у конституисању поетике простора дела – оно што је *мало* рефлектује се на *велико* и обратно.

И као што светлуцање песка на плафону представља полазиште за имагинативни пут, тако су различита упризорења светла, односно, светлости од изузетног значаја за конституисање простора Париза, чија је антономасија управо *град светлости*. Пишући о граду у коме је свака „електрична лампа светлија од звезде” (Илић 1982: 41), Илић се јавља као саговорник Башларовој тези о недостатку *космичности куће* у великим градовима, где, пошто су односи између обитавалишта и ширег простора вештачки, „кућа више не зна за драме свемира” (Bašlar 2005:

дове читале шипарице и уседелице, рећи ће да је она била по невиној белини лица и врата оличење чедности у рукама (мојим) порока” (Илић 1982: 152).

¹⁷ „И да су ти људи и ја живели у преисторијско, камено доба, данас би били објект највећих државних издатака за археолошке студије које би се посветиле нама” (Илић 1982: 31).

¹⁸ Мотив археологије (из) будућности своје посебно упечатљиво уобличиће добиће у причи Борислава Пекића „Луче новог Јерусалима, 2999” из збирке *Нови Јерусалим*.

47). И као што уместо сунчевог светла преовлађује вештачко светло, тако је усуд сваког велереграда, услед густине насељености, недостатак животног простора, који човека одаљује од циклуса природе. Управо наводећи Париз као пример, Башлар тврди како у њему заправо нема кућа, већ његови становници „живе у кутијама, које су наслагане једна на другу” (Bašlar 2005: 46). Овај приказ има свој еквивалент у *Глувним чиницама*, где се, услед густе архитектуре, осим по парковима, не може више видети земља (Илић 1982: 39). Недостатак сусрета са природним елементима делује осиромашујуће по искуство човека, који се, уместо да бива у простору природе, везује за простор града као његову неодаговарајућу замену. И зато уместо живота у природи, који је подударан како са човековим биолошким, тако и имагинативним потребама (исказаним кроз Башларова проучавања природних елемената), живот у граду указује на човекову декаденцију и све израженији недостатак његове некадашње слободе у природи¹⁹. Наместо да буде, како је плеонастички назван приповедач романа, „персона индивидуе” (Илић 1982: 12), живот у граду приморава човека на механизовану егзистенцију, у којој нема места ни за саживљавање са поетским сликама, ни за имагинативно изграђивање куће као личног поетског космоса, које даје егзистенцијално упориште. И уколико се кућа доживи као првобитни космос и наш пут у свету (Bašlar 2005: 28), Илићево поређење париских домова са откопаним катакомбама (Илић 1982: 44) довољно говори о промени њеног статуса.

Још један израз дехуманизације градског пејзажа јесте то што у њему, за разлику од Башларових природних рефлектора, попут ока и језера, рефлектор може бити чак и производ технологије – у овом случају „[е]лектрични канделабри [који] са плавим лампама гледају у самачки опружене трамвајске шине” (Илић 1982: 46). Дакле, као што поглед човека и природе може бити узајаман, тако и технологија може бити својеврстан одраз. Стварајући (градску) културу – своју другу природу – човек покушава да се одрекне своје прве природе.

¹⁹ „Овде на земљи људи су само друга специја гљива, паразита, бактерија земљине коре, која као помор, као зараза нагриза и површину и утробу земље. Ми смо најгрозније, највеће гризлице земље” (Илић 1982: 110).

Индикативно је и како поједини феномени који су се некада сагледавали само у контексту природе, у граду добијају друго порекло и значење – некадашња месечина подстицајна за имагинацију, преображава се у ноћ која је „избодена жутим жаокама гасних светиљки” (Илић 1982: 26), а магле не производе капљице већ „задах машинског уља” (Илић 1982: 27). Могуће је, такође, начинити паралеле између акустичних пејзажа природе и града – те градска врева може бити доживљена као „бучно море” (Bašlar 2005: 47). Натурализовањем сензација из града, које се на тај начин поимају као да су потекле из природе, остварује се идеал топо-филије – проналажење *простора среће* у непријатељској атмосфери.

Треба истаћи и да се у одређеним (метеоролошким) околностима слика града може темељно преобликовати. Једна од њих је зима, која у Башларовој феноменологији има посебно место²⁰. Приповедни субјекат више пута размишља о снегу и северу, који се јављају као контраст градској декаденцији. Осим што чезне за интимном Хиперборејом, у којој би се поново вратио себи доживевши „неку апсолутну самоћу, глуву тишину северних фјордова, покривен снегом и немим трајањем” (Илић 1982: 37), духовито прижељкује појаву снега, која треба да „Париз пресвуче у чист веш” (Илић 1982: 29). Снег стога овде има искупљујући карактер: он је све оно што град није и, као неспречив природни феномен, преплављује градски пејзаж дајући му посебна својства.

Међутим, за приповедног субјекта, прикази зиме имају и интиман значај. Он се очитује како у сликама повратка у детињство и приказа божићних дана (Илић 1982: 112–114), тако и у низу слика²¹ током његових имагинарних путовања. Од узимања наркотика у Фужитином атељеу, које га води на космичко путовање, где се, у приказу сфинге први пут јавља синтагма *глувне чини* (Илић 1982: 71), преко *снежних*

²⁰ „Космос зиме изван настањене куће је у сваком случају упрошћени космос. Он је једна не-кућа, у истом стилу у којем метафизичар говори о једном не-ја. (...) Зима кући даје резерве интимности, финесе интимности. У свету изван куће снег брише трагове, мрси путеве, гуши шумове, покрива боје. У универзалној белини осећа се дејство једне космичке негације. (...) Зима је најстарије годишње доба. Она даје старост и сећањима. Враћа нас у далеку прошлост. Кућа под снегом је стара” (Bašlar 2005: 57).

²¹ Међу њима је и слика ледене пустиње, модрих глечера и смрзнутог поларног цвећа (Илић, 91–92).

врхова Гаурисакнара (Илић 1982: 74) све до сусрета са Краљем Северних Сила (Илић 1982: 93–94) и краљицом Јоландом (Илић 1982: 100), призори зиме и севера учествују у опредмећивању жеље за бегом од неприхватљиве стварности.

Ипак, оно што је пресудно за сва имагинарна путовања приповедног субјекта јесте отварање нове димензије простора, односно, *простора унутар простора*. Иронично, тек понирући у себе, долази до оног просторног нивоа који надсвођује све(т) и кроз лутања космичким просторствима досеже паноптикум²² земаљског света. Насупрот вештачким светлима Париза, приповедни субјекат сада постаје светлост небеских тела²³. И уместо да његово *око* буде оно које, емитујући светлост, рефлектује свет, сам бивајући светлост долази до једне апсолутне перспективе која претходи сваком погледу. Та мета-позиција руши све физичке законе и омогућава му да, између осталог, три пута облети глобус посматрајући егзотичне призоре Африке где људи живе „као у праисторијско доба” (Илић 1982: 70), учествује у стварању Јапана (Илић 1982: 75), примећује, као у Винаверовом *Громобрану свемира* радиотелеграфске телеграме из васионе²⁴ (Илић 1982: 97), ултравиолетно зрачење (Илић 1982: 100), или општи са самим устројитељима космоса, који му деле тајне о настанку света и његовом функционисању. Један од њих, такозвани *велики машиниста* поручује свемирском путнику да је сам Бог одвојио ову од осталих васиона, које све „живе у сну о свом постојању” (Илић 1982: 84). Сходно томе, васиона којом лута приповедни субјекат, само је један од могућих светова, а ако пратимо Башларову мисао да је ноћни сан сањарија без сневача, онда сваки од могућих светова, који се остварују у сну о сопственом постојању, нема свог индивидуализованог Творца, већ је он присутан својим одсуством.

²² Један од њих је и двор Краља Северних Сила: „Попесмо се на кров двора, испод кога је подрхтавала земљина кора у самовитаљању и лету” (Илић 1982: 102).

²³ „И моје руке, које више нису биле руке, већ зраци, обухватише је. (...) Ја сам тај првосутонски срп месечев. Ја сам тај невидљиви зрак његов...” (Илић 1982: 69). „Страшно је добити очи од сунца и живети његовим животом” (Илић 1982: 88).

²⁴ Бојана Стојановић Пантовић сматра да су космолошке визије у Илићевом роману заправо нихилистичке и да представљају негативну верзију Винаверових утопија (Стојановић Пантовић 1998: 119).

Слика простора као сна додатно се усложњава и *сном у сну*, односно, простором у простору, јер, у складу са композицијом романа, свака слика простора као поетска слика има своје могуће подструктуре. Пратећи тенденцију свеопштег прожимања и уоквиравања просторних планова *Глувних чини*, примећујемо да и сам роман може се тумачити као васиона за себе – један од могућих светова. А и сам подухват губљења свести препуштањем дејству психоактивних супстанци, остварен је метафорицом концептуализацијом простора: „[ч]овек не силази са ума, већ се пење *изнад* ума” (Илић 1982: 87)²⁵. И као што није могуће побећи од себе ван простора сна, није могуће ни у сну („Изаћи из овог сна, у неки други, бољи. Сан у сну. Сан кроз сан. Сан под сан.”) (Илић 1982: 87).

У контексту сложене дијалектике спољашњег и унутрашњег, треба приметити и да приповедни субјекат у себи проналази не само имагинарна путовања већ и дословно, физиолошки и биолошки поунутрашњени простор – шум и говор сопствене крви, као сплет милиона бића (Илић 1982: 78). Полиперспективизација приповедног субјекта потврђује се као средство интензивнијег доживљаја света, али још једном показује нераскидиву везу између простора и посматрача.

6. Закључак

За конституисање поетике простора романа *Глувне чини* Александра Илића, кључан је однос између приповедног субјекта и света. Штавише, сваки приказ у роману потиче из перцептивног поља једне једине (мада крајње сложене) индивидуалности, која своја стања изнова пројектује на сопствену околину. Монтажом просторних планова, кроз *активно виђење* и дијалектику спољашњег и унутрашњег, приповедни субјекат остварује динамичан преплет поетских слика, изражавајући своје специфично и децентрирано сопство.

Артикулација главних просторних делокруга романа у спрези је са променом обитавалишта субјекта, у односу на коју успоставља своју феноменологију перцепције. Тако је простор сагледаван и као документарни, реалнопостојећи ентитет, али и, сасвим супротно, као окружење

²⁵ Курзев У. Ђ.

за фантазијске, сомнабулне визије. Основа за спознавање света произлази из жеље за бегом, односно, лутањем субјекта, које му, у својој несталности, представља једино прибежиште. Путујући, субјекат премошћава разлику између себе (ја) и света (не-ја), тиме што различита својства свог окружења прихвата као себи припадајућа. Зато различити призори света делују на субјекта као својеврсни *фосили значења* који оживљују како његова физичка, тако и психичка путовања. На тај начин наизглед сасвим обичан приказ, попут светлуцања на таваници, може представљати подстицај за живописне рефлексije о поретку свемира.

У разматрању различитих поетских слика које конституишу поетику простора дела, неколико се издвојило као посебно значајно: призори рефлектујућих површина, куће, светлости и слике зиме. Међутим, за разлику од Гастона Башлара, који путем топо-филије покушава да пронађе сањалачке просторе среће, аутор *Глувних чини* бави се упризорењем немира, који само понекад добијају искупљујући карактер, сродан Башларовим идејама.

Такође, примећено је како се стално уоквиравање просторних планова дела може приметити како на формалном, тако и на садржинском плану. Прожимање које постоји у три целине романа (Београд, Париз, имагинарна путовања), присутно је и у ауторефлексијама приповедног субјекта. Као лудични посматрач, али и стваралачка, чак и *читалачка фигура*, приповедни субјекат доживљава простор као обитавалиште поетских слика, у чијој имагинативној снази проналази закономерности сопственог постојања.

Извори

1. Илић, Александар (1982), *Глувне чини*, Београд: Нолит.

Литература

1. Башлар, Гастон (1998), *Вода и снови: оглед о имагинацији материје*, превела Мира Вуковић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
2. Bašlar, Gaston (2005), *Poetika prostora*, prevela Frida Filipović, Čačak: Gradac.

3. Bašlar, Gaston (1982), *Poetika sanjarije*, preveo Fahrudin Kreho, Sarajevo: „Veselin Masleša”.
4. Bašlar, Gaston (2009), *Psihoanaliza vatre*, prevela Vesna Cakeljčić, Čačak: Gradac.
5. Benjamin, Valter (1974), *Eseji*, preveo Milan Tabaković, redakcija prevoda Branimir Živojinović, Beograd: Nolit.
6. Бужињска, Ана и Михал Павел Марковски (2009), *Књижевне теорије XX века*, превела Ивана Ђокић-Саундерсон, Београд: Службени гласник.
7. Вуковић, Ђорђевић (1982), „Поговор” у: Александар Илић, *Глувне чини*, Београд: Нолит: 211–239.
8. Јовић, Бојан (1994), *Лирски роман српског експресионизма*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
9. Константиновић, Зоран (1969), *Феноменолошки приступ књижевном делу*, Институт за књижевност и уметност: Београд.
10. Konstantinović, Radomir (1983), *Biće i jezik: u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka 3*, Beograd: Prosveta : Rad; Novi Sad: Matica srpska.
11. Merlau-Ponty, Maurice (1978), *Fenomenologija percepcije*, preveo Anđelko Habazin, Sarajevo: „Veselin Masleša”.
12. Solnit, Rebeka (2010), *Lutalaštvo: istorija hodanja*, preveo Vuk Šećerović, Beograd: GeoPoetika.
13. Стишовић Миловановић, Ана (2018), „Комуникација са пишчевом имагинацијом”, *Баиштина: гласник*, Институт за српску културу Приштина – Лепосавић, св. 46: 13–18.
14. Стојановић Пантовић, Бојана (1998), *Српски експресионизам*, Нови Сад: Матица српска.

Uroš Z. Đurković

POETICS OF SPACE IN ALEKSANDAR ILIĆ'S NOVEL *GLUVNE ČINI*

Summary

In this paper Aleksandar Ilić's novel *Gluvne čini* is read in context of Gaston Bachelard's philosophy. In order to analyse Ilić's novel in terms of *poetics of space*, many different aspects of the novel came out as important factors in interpretation, among them: genre, composition, and status of narrative subject. According to Bachelard's philosophy, imagination of matter, especially in details, can fundamentally change the way we perceive literature as art. Therefore, special attention is given to the construction of poetic imagery of the novel.

► **Keywords:** Aleksandar Ilić (1890–1947), Gaston Bachelard (1884–1962), *Gluvne čini*, poetics of space, poetic image, phenomenology, lyrical novel.

Оригинални научни чланак
УДК 821.163.41-32.09 Велмар С.
DOI 10.21618/phs2202245m
COBISS.RS-ID 135622913

Јелена З. Милић¹
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

ПРОСТОР ОД ПАПИРА: ДОРЂОЛ СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР-ЈАНКОВИЋ

Апстракт: У раду се анализира атмосферичка поетика уметничког простора у збирци прича Дорђол Светлане Велмар-Јанковић. Широки домени садржаја просторних форми представљених у Дорђолу отворили су нам се посредством веза са постхуманистичком наратологијом, херменеутичком наративном етиком и афективном теоријом простора, које се у најмању руку приказују као методолошки оквир овог истраживања.

Кључне речи: простор, атмосфера, афекат, поетика, Дорђол.

Наша анализа простора у збирци прича Дорђол Светлане Велмар-Јанковић произашла је из вере у афективну моћ материје и уверења да њена наративна својства не морају увек бити одређена умном логичком формулацијом. У складу са тим, папир и простор сматрамо погодним материјалним формама за превазилажење јаза између антропоцентричних искуствених представа, и то повезивањима која надилазе индивидуални људски домен. За овакво становиште од значаја је запажање савремених наратолога да се прича (наратив) показала утицајном у изазивању осећања за простор и окружење, као и у дељењу искуства о контактима између простора и човека, наталоженом људском или нељудском активношћу. Напослетку, у основи анализе која следи лежи замисао да ће њени увиди охрабрити читаоце да обрате пажњу на „силе [које] пролазе кроз људе да их повежу са (...) биљкама, (...) са миљенима и атмосферама,

¹ Ауторка је докторант на Филозофском факултету у Нишу. Имејл-адреса: jelenamilic018@gmail.com