

ВАШЕ ЗИДИНЕ, НАШИ ЗИДОВИ:
ПОЕТИКА ПРОСТОРА У
РОМАНУ *ЛАГУМ* СВЕТЛАНЕ
ВЕЛМАР-ЈАНКОВИЋ

самостални истраживач

Тако, моћ Пескара лежи управо у његовој способности да продре и окупира простор који се у модерном времену сматра најсветијим од свих: приватни простор породице, дом. Семјуел Вебер

Апстракт: Рад је посвећен анализи уметничког простора у роману *Лајум* Светлане Велмар-Јанковић. У складу са семиотичком теоријом Јурија Лотмана рад одражава мишљење по коме уметнички простор представља важно конструктивно начело за изражавање других, непросторних односа. Циљ овог истраживања је аналитичко и нараторско сагледавање изражене заступљености просторних релација у идеолошким, класним, социјалним, индивидуалним, колективним, физичким/материјалним и психолошким/менталним сферама на које се романом *Лајум* упућује.

Кључне речи: Светлана Велмар-Јанковић, простор, контекст, комунизам

Увод

Просторни аспекти у роману *Лајум* и уопште у књижевном опусу Светлане Велмар-Јанковић, у критичкој литератури више су помињани као тематска обележја њене прозе него што су аналитички тумачени. Објављивање романа *Лајум* (1990) било је пропраћено великим бројем приказа и студија,¹ а његови различити аспекти и даље су предмет интересовања тумача књижевности,² мада је, упркос томе, анализа простора посвећена уметничкој прози С. Велмар-Јанковић превасходно била усмерена ка збирци приповедака *Дорћол*.³ Наша анализа хронотопа показује да је уметнички простор

1 У драматизацији Гордане Гонцић и режији Алисе Стојановић *Лајум* је постављен 20. јуна 1995. на сцену Атељеа 212. Представа је снимљена и за телевизију 1996. године, кад је емитована и као радио-драма у оквиру драмског програма Радио Београда.

2 О његовој популарности у широким академским круговима сведоче, између осталог, студије француског аутора Алена Капона (Allain Carpon) и британског слависте Дејвида Нориса (David Norris) (в. Капон 2008; Noris 2018).

3 Изузетак је студија „Суманута историја, граматика и симболика идентитета: промена друштвеног система и културног обрасца у роману ‘Лагум’ Светлане Велмар-Јанковић“ Јане Алексић, која даје прву детаљнију анализу симболичке улоге предмета и простора (Шумановићеве слике *На кућању*, Чипндејл сточића и салона) (в. Алексић 2012: 141–146, 158–160). Поред наведеног, текст Јане Алексић иновативан је и по свом културолошком усмерењу јер при тумачењу смене идеолошких контекста након Другог светског рата (комунистичке и буржоаске идеологије) приступа као различитим културним обрасцима.

романа *Лајум*, дословно по дефиницији семиотичке теорије Јурија Лотмана, један од најважнијих конструктивних елемената за изражавање различитих, непросторних односа романескне приче.

Као релевантна интерпретативна полазишта за наше истраживање показале су се теорија хронотопа Михаила Бахтина, семиотичка теорија простора Јурија Лотмана (Юрий Лотман), поетика простора Гастона Башлара (Gaston Bachelard), уз становишта друштвене теорије простора Анрија Лефевра (Henri Lefebvre) и савремене теорије простора психоаналитичке оријентације. Оне су допринеле стицању бољих увида у просторно-временске релације романа *Лајум* које су важни чиниоци карактеризације ликова и уметничке интерпретације грађанског и комунистичког Београда.

Иманентна поетика простора: роман *Лајум* Светлане Велмар-Јанковић

Мишљење по коме представе о простору и судови о њима нужно подразумевају идеолошко становиште добро је знани топос теоријске елаборације о простору.⁴ Њој се прикључује и тврдња да је за основно разумевање једног друштвено-историјског периода важно протумачити њихове релације с категоријама простора и времена. На таквој интерпретативно-аналитичкој подлози отвара нам се и књижевно-уметнички уобличен простор романа *Лајум* Светлане Велмар-Јанковић. Из минуциозно приказаних релација између јунака и простора, затим проницљивих опажања просторне динамике и степена просторне отворености или затворености, те увида у културолошко-идеолошке представе о простору у роману *Лајум* С. Велмар-Јанковић, моделован је сложени, уметнички освешћен свет од простора и времена, који приказује људско искуство⁵ у простору и времену.

Лајумову романескну причу чини неколико паралелних наративних токова. Сходно жанровској форми дневничке исповести, ауторка у први план смешта причу о животном путу и интимном свету главне јунакиње који прати сведочење о нестајању старог грађанског света. Прича о трагичном страдању припадника грађанске класе дата је у оквиру наратива о мрачном, идеолошком једноумљу (наци-

4 Изостајање интегралне науке о простору (*сѿејсолоѿије*) Јосип Ужаревих објашњава његовом појавном „мноколикошћу“: „Простори су попришта разлике, акције, изненађења, игре (Аристотелова илузија), у њима се, и на њима, материјализују идеје. Човјек се у битноме смислу остварује (и) просторно. Простори су носитељи памћења (‘меморија мјеста’), идентитета, културе, они чине основу умјетничкога обликовања. Но, највиши облик афирмације (вредновања) простора, вјеројатно је вјера у ускрснуће тијела у животу будућега вјека“ (Užarević 2011: 9).

5 На жанровску усклађивање романа *Лајум* с темом времена и концептом искуствености, осврће се Никола Ковач још 1991. године, у краткој студији „Роман као хроноскопија искуства“ (Ковач 1991: 492–494).

стичког, а затим и комунистичког режима⁶) које успоставља нови систем вредности. Сви ови наративи пропраћени су јунакињиним доживљајем хронотопа, на чијој су подлози уметнички обликовани. У романескној причи смењују се две приповедне инстанце (доминантна, госпође Милице Павловић и мајорова), при чему је мајор завештајни наследник Миличиних записа, а његова нарација има форму дигресивно уведених исповедних секвенци које допуњују записе из главног наративног тока. Предочена формална и семантичка преплитања трију доминантних наративних токова доприносе жанровској хибридности романа *Лајум*. Премда је усмерен ка лику нараторке Милице Павловић, главни наративни ток указује на карактеристике романа лика, док тематика и садржина Миличине исповести (историјска позадина, просторни односи, есејистички дискурс) проширују романескну жанровску слику карактеристикама романа есеја, историјског романа и романа простора. Просторна организација света приче и просторни релационизам представљају у роману *Лајум* важне чиниоце карактеризације ликова и уметничке интерпретације такозваног *друштвеног простора*, коме је међу првима у хуманистичким наукама, аналитички и теоријски приступио Анри Лефевр. *Лајум* је писан и као „еминентно београдски роман (што никако није ознака жанра већ начина живота)“ (Pantić 2015: 9), књижевног и филозофског схватања људске егзистенције у историјском моменту који открива најтамнију страну човековог друштвеног живота и његовог простора.

Друштвени простор, према Лефевру, „није унапред оформљен нити статичан, већ га производе енергије друштвене интеракције“ (Smethurst 2000: 51) у сваком новом, историјском, политичком, социјалном или економском контексту (Lefebvre 2010: 47). Класне односе настале под окриљем идеолошких превирања Лефевр објашњава релационом природом простора (в. Lefebvre 2010: 55), у којој су конкретни и апстрактни друштвени простори сагледани као политичке категорије, са свешћу о њиховом организовању, расподели и манипулацијама у конституисању идеолошких парадигми.

За анализу *Лајума* у контексту Лефеврове теорије друштвеног простора значајне су две поставке: да простор има важну и одлучујућу функцију у успостављању новог друштвеног система, и да свака друштвена револуција остварује свој потенцијал једино уколико произведе властити простор (Lefevr 1980: 583). Његов политички и стратешки карактер у роману *Лајум* репрезентован је, пре свега, комунистичким идеолошким постулатима о феномену *својине*, у којима, у форми знања, простор добија активну, оперативну

6 Због елитистичко-грађанске перспективе главне јунакиње *Лајума*, његове грађанске теме се у скороје време, кад се иде ка превазилажењу посткомунистичке реакције у критичкој рецепцији књижевности, изнова подвргавају валоризацији. С највише замерки на репрезентоване (*кривошворене* према ставу аутора) историјске чињенице у роману *Лајум* пише Милослав Самарџић (в. *Забрањена историја*, 2017, стр. 194–200).

или инструменталну улогу. О лакој манипулисању знањем о простору сведочи бакалинов преображај у најревноснијег мајора који из искрених убеђења спроводи званичне постулате комунистичке идеологије, занемарујући сваку могућност стицања материјалне користи. Бакалинова ретроспективна нарација ствара ефектан хетеротопијски универзум са сучељеним варијантама друштвеног простора. Прва настаје на подлози бакалинових уверења током успона комунистичке владавине кад јунак верује да ради у корист стварања кохерентног, праведног друштва и његовог простора, али се тај свет изван комунистичког идеолошког контекста у дигресивној јунаковој нарацији приказује само као илузија или виртуелна реалност.

Семантизација простора у роману *Лајум* обједињује Лефееврову схватања о разноликости друштвеног простора и Лотманову тезу о његовој *йолифонији* (Лотман 1976: 302). Слично Лотману, Лефеев запажа да свако друштво тенденциозно производи сопствене просторе (апстрактне или материјалне природе), и да они почивају на бинарним опозицијама. У коегзистирајуће, разнолике друштвене просторе романа *Лајум* уписан је набој таквог сучељавајућег динамизма који идејно и формално рашчлањује кохерентност у самом тексту и свету приче. Конфронтације и оспоравања међу ликовима у роману *Лајум* нису, притом, приписани искључиво класној борби, већ су приказани кроз сукобљавања како друштвеног, тако и апстрактног домена – простора ума и емоција. Сукоби психолошких, емоционалних и конкретних, друштвених простора најбоље долазе до изражаја у ретроспективним, имагинарним наративима Милице Павловић који на подлози стварне оскудице призивају некадашње изобиље, и обрнуто, у потиснутим сећањима на некадашњу беду (скученост, бескућништво) „затрпаном“ тренутним обиљем (код другарице Зоре и пуковника Зеца). О моћи имагинарних простора у роману *Лајум* посебно сведоче сцене у којима се јунаци сами себи или своме окружењу „приказују кроз оно што им недостаје, или сматрају да им недостаје“ (Lefevr 1980: 548). Код ликова комуниста, тренутна друштвена моћ увелико омогућава остварење свих имагинарних простора, због чега свој живот утемељују искључиво у садашњости.

Паралелно с присвајањем нових идентитета пуковник Зеца и другарица Зора преузимају све оне дуго прижељкиване предмете и просторе који су одузети породици Павловић. Индикативни примери моћи апстрактних, менталних простора код ових ликова јесу пуковничково (само)препознавање у Чипндејловом салону⁷ и Зорино (само)испољавање кроз присвајање главног дела стана (јер јој он, као кућној помоћници, није био потпуно доступан, без обзира на њен

7 О функционалном моделовању предметног света у роману *Лајум*, пре свега Чипндејловог салона и сточића писали смо у раду „Дрвени сведоци епохе: Чипндејл салон и сточић у роману *Лајум* Светлане Велмар-Јанковић“ (в. Милић 2020).

повлашћен положај), као и Миличиног луксузног накита, уметничких слика, књига и клавира *Petrof* (који су заправо део Миличиног, грађанског, а не Зориног идентитета). Овој тематској целини припада и подтема материјалности жене – једној од најзначајнијих фигура у *Лајуму* која се присваја и посматра као мушки украс (у односу Милица и Душан Павловић). Тема својине, односно поседовања жене, мушкарца, града, улице, дара, имена или предмета, толико је изражена у *Лајуму* да се он може читати и као *драма присвајања*. С друге стране су формиран и имагинарни простори Милица Павловић усмерени ка јунакињиној (и грађанској) ишчезлој прошлости, често у форми асиндетског набрајања луксузних предмета и с дигресивном функцијом. Фрагментарна структура свих ових хронотопа има вишеструку функцију: они, наиме, предочавају нецеловитост времена-простора (станова породице Павловић, комунистичког Београда) и неуравнотеженост ликова, како комуниста, тако и грађанства (јер сви су *Лајумови* јунаци идентитетски и те како измештени).

Сукоби ликова различитих идеолошких позиција и два *несјојива света* представљен је паралелно с њиховим сучељеним схватањима структуре друштва и простора. У том се односу граница издваја као најважније типолошко обележје хронотопа, делећи свеколики простор (текста и света приче) на два дела „који се међусобно не секу“ (Lotman 1976: 300). Било да је у питању „деоба на своје и туђе, живе и мртве, сиромашне и богате“, за моделативну семантику *Лајумовој* хронотопа је најважније да „граница која простор раздваја на два дела [...] буде непробојна, а унутрашња структура сваког потпростора [...] различита“ (Lotman 1976: 300). Тако осмишљен хронотоп границе у роману *Лајум* супротставља: идеолошка (Мајор (бакалин) – остали комунисти; комунисти – буржуји), класна (грађанство и сви други: кућепазитељи, гувернанте, помоћнице итд.) и емоционална (Милица – Душан, Милица – деца) својства јунака. Иманентно искључујућа граница раздвајајући, међутим, интегрише супротности (првобитно грађанство и комунисте) разграђујући, притом, привидну кохеренцију ових групних ликова њиховим индивидуалним цртама. Апстрактне, идеолошке, интуиционе (а интуиција је зов будућег, језик и оглашавање непознатог) или конкретизоване, границе према Бахтиновом и Лотмановом моделу у роману *Лајум* служе за означавање хронотопа, носећи симболику животног прекрета. Прагови на које јунаци наилазе, одређени невидљивим или физичким ограничењима, симболичка су места „кризе, падова, ускрснућа, обнова, просветљења, одлука које одређују читав живот човека“ (Бахтин 1989: 378). Примарно просторно парчање стана на осветљени и неосветљени део, те њихово контрастирано просторно позиционирање (на супротним странама света) у јунакињиној перцепцији наговештавају супротстављања два друштвена слоја у стану, затим опонентне идеолошке позиције и животне филозофије двеју група ликова који су у њима смештени.

Групна карактеризација ликова комуниста и грађанства у одређујућој мери произлази из њиховог односа према амбијенту и предметима, у којем су садржане две различите перцепције животног простора.⁸ Док грађанство гаји елитистички однос према простору (с украсом као важним његовим аспектом), ликови комуниста с простором поступају функционалистички, тежећи прочишћавању друштвене стварности од сваког вида луксуза: комунисти, наиме, стварају „упрошћен простор, без тајне“ (Велмар-Јанковић 1999: 81).

На две сучељене позиције упућује и пуковников разговор с госпођом Милицом Павловић у коме Зец осуђује свако емоционално везивање за предмете и просторе, наводећи као главни аргумент њихову безначајност у поређењу с људским животима. Пуковникова прича о *неважним* предметима пензионисаном Зецу, међутим, не „звучи депласирано“ (1999: 224) јер последње тренутке свог живота проводи у гланцању и неговању свог *обожаваној дејшеи* (1999: 233) – присвојеног Чипндејл салона. Пренос предмет↔човек активира се још једним аспектом пуковниковог чина којим се старање о салону доживљава као чин одуживања породици Павловић (пре свега Милице) и повратак потиснутом идентитету. Да су „комплексни комади намештаја које остварује људска рука опипљива сведочанства ‘потребе за тајнама’“ и „извесне интелигенције скровишта“ (Bašlar 1969: 118), потврђују сва ангажовања Милице Павловић и Павла Зеца усмерена ка посвећеном одржавању простора. У сценама брижљивог „неговања“ различитих делова ентеријера долази до изражаја веза између предмета и интимних садржаја ликована, чија потреба за просторним складом указује на стремљења ка унутрашњој равнотежи. Активности уређивања ентеријера у свету приче најчешће су приписане главној јунакињи која пажљиво промишља изглед и функцију сваког новог егзистенцијалног простора, а Миличина тежња ка уједињењу с простором и њихова (судбоносна) коегзистенција долазе нарочито до изражаја кад стан, предмети у њему и њена породица почињу да трпе исти терор надмоћи. Од тог момента, напори да осмисли и уреди зимску башту за Милицу Павловић представљају ангажовања од егзистенцијалног значаја

8 Средином седамдесетих година прошлог века Бил Хилијер (Bill Hillier) и Џулијен Хенсон (Julienne Hanson) развијају *теорију просторне синтаксе* (*Space syntax theory*) која је усмерена на однос између *простора* и *друштвеног живота*, као и *друштвеног уједињења простора* (Hillier, Hanson 1984). Просторна синтакса је заснована на ставу да је архитектура *морфички језик* (*morphic language*), при чему се „значање простора конституише кроз релационе обрасце уграђене у изграђено окружење“ (Peronis 2001: 23), и њихове интеракције с друштвом или појединцем. С тенденцијом да на научним основама успоставе повезаност између *геометрије* и *перцепције* простора, представници теорије просторне синтаксе полазе од става да „изграђена форма у простору може бити читљива као систем симбола“ (Peronis 2001: 23). У складу с оваквим идејним полазиштем, Џон Перонис (John Peronis) архитектуру разматра као симболички систем који је „израз идеја о структури света“. Перонис наглашава везе између *чиљивости* простора у смислу *оријентације* (сналажења) у њему, *уређивања* и *проналажења* *јуића*, и *чиљивости* као начина *симболичког размишљања* (Peronis 2001: 23).

јер симболизују непристајање на бесмисао. Јунакиња улаже велики труд да пронађе њене предности и занемари првобитну ругобност којом ју је обележила, па улози „слепог црева“ додаје улогу „просторије за предах“, тежи да је новим распоредом „одмакне од садашњости“ (Велмар-Јанковић 1999: 84) како би сакрила нешто од њене *йросйоше* и придодала јој бар мало отмености. Осим што одражава потребу за балансом између простора живљења и доживљаја свог идентитета, Миличин однос с предметним светом и становима као један од најизраженијих у романескној причи има много веће домете јер се јунакиња с хронотопима и ликовима (посебно са Савом Шумановићем) повезује и на највишем апстрактном нивоу – космичком, афективном.

Иако су релације између режимских представника и простора испрва приказане једносмерно, при чему се комунисти јављају у улози надмоћних, у последњем поглављу романа привидну моћ свих ликова убедљиво надјачава сам простор, способан да сачува време, успомене и да њима делује. Као такав, у завршном поглављу романа некадашњи Чипндејл салон Милице Павловић постаје симболички носилац положаја надмоћи у односу с Павлом Зецом, изазивајући притајена сећања, опседнуту посвећеност и приврженост у пензионисаном комунистичком пуковнику. Широко распрострањени предмети, простори и брендови у наратији Милице Павловић нису само знаци друштвеног положаја или престижа већ много шире, показатељи (и узрочници) озбиљног расцепа унутар београдског друштва. Политичко-идеолошка пракса у роману *Лајум* ствара простор обележен разликама чија фрагментирана организација имплицира причу о класној неједнакости, хијерархији надређених и искључених чланова београдског друштва. У просторним односима света приче садржани су положаји средишта (централне моћи) и периферије (скрајнутог, подређеног), а тачке у хронотопу организоване тако да презентују друштвену хијерархију и расподелу моћи међу ликовима.

Поменута симболизација простора заснована је на вертикалном принципу (горе и доле), са значењем *йовлашћених* и *йошлачених*. Симболичка функција вертикалног кретања усмереног *одозіо надоле* с нарочитим је успехом реализована мотивом силаска: Миличин први силазак по квасац у бакалницу јавља се као антиципирајуће одступање од уобичајене друштвене хијерархије и расподеле обавеза у оквиру ње (између госпође и кућне помоћнице), на шта се функционално указује коментаром да је до тог тренутка искључиво „госпођина девојка“ силазила по намирнице. У репетитивном осврту на сцену Миличиног силаска до бакалнице јавља се и простор угла који је један од повлашћених хронотопа поетике Светлане Велмар-Јанковић. Конкретно, при помињању бакалнице, готово је увек истакнута симболичка позиционираност овог простора на

углу зграде, мада се хронотоп угла још симптоматичније појављује у опису безизлазног положаја Миличиног тела које згрчено (сведено на минималну меру), у *ћошку* некадашње радне собе, надзиру (не) позната лица док реквизирају сву имовину њене породице: „они су стајали у средини те потпуно измењене собе, ја у једном од углова који су заклапала велика платна ослоњена о софу и фотеље“ (Велмар-Јанковић 1999: 41)). Тиме се однос центра, периферије и угла, након њиховог екстеријерног (дакле удаљеног) положаја, преноси директно у унутрашње просторе породице Павловић, што условљава и другачије хронотопско (и друштвено) позиционирање ликова: комуниста у централном делу собе, буржоазије у „њеном“ углу. У новим околностима *бакалин са уїла* више није „бакалин“, па више не може бити ни спацијално одређен *уїлом*. Просторно размештање ликова подразумева, међутим, и замену друштвених улога међу њима: пошто је бакалин напустио свој угао, симболички га додељује Милица Павловић.

Слика двеју епоха у југословенској (и београдској) историји у *Лаїуму* је дата кроз описе њених архитектонских трендова, оличених у опису два различита простора: стана у Улици Јована Ристића и стана у Доситејевој улици. Ови простори су, уз бакалницу, доминантне одреднице већ на самом почетку романескне приче, а њихово је сижејно истицање мотивисано значајем за карактеризацију ликова и обликовање света приче. Стан у улици Јована Ристића одређен је као прави *їраћански*, „идеално опредмећен [...] безбедан и простран унутрашњи простор“ (Велмар-Јанковић 1999: 102–103). Господственом изгледу првог, раскошног стана на Врачару, с високим зидовима и пространим собама, супротстављен је други стан, својом недовољном величином, висином плафона и неусклађеношћу просторија. У измењеном егзистенцијалном контексту, успостављају се нове протоколарне релације у простору, а оне не заобилазе ни људе, ни предмете. Сатерујући некадашње власнике стана у споредне просторе, ликови комуниста маркирају нови, маргинални статус граћанске класе у стану и у граду. По том моделу Милица Павловић добија заповедне инструкције за кретање по стану које подразумевају право на употребу кухиње и мањег купатила, повлачење у тзв. девојачку собу и улажење само кроз споредан улаз. Нове релације у простору одређују и нова *креїшања* његових предмета, приказана исцрпним набрајањем свих оних ствари које *їрелазе* у власништво државе или ликова комуниста. Тему неслободе, ропства, затвора, прате поновљене евокације начелне Миличине двоструке поларизације стана, а оне се надограђују и динамизују новим импликацијама, истицањем ограниченог хоризонталног кретања налево и надесно по стану. Хоризонталном динамиком се илустративно представљају и супротне идеолошке позиције различитих социјалних група (в. Слика бр. 1а), као и нова расподела моћи у стану. Тако су за једносмерно, дегра-

дирајуће, репресивно кретање по хоризонтали предодређени искључиво представници грађанства, *најурени* под притиском ликов комуниста (в. Слика бр. 16). С истим значењем ауторка моделује и релацију *из*→*у*, као у примеру који описује Миличино присилно повлачење у споредне просторије стана: „крочивши из бивше радне собе професора Павловића у предсобље, тог замућеног новембарског дана 1944, закорачила сам на неку прочишћену раскрсницу времена“ (Велмар-Јанковић 1999: 58).

а. комунисти←|→ грађанство

б. моћни→|→ немоћни

Слика бр. 1.

Лагум и *Das Unheimliche*

Тумачећи својства *Das Unheimliche* ефекта у релацијама субјекта и простора, савремене теорије простора психоаналитичке оријентације обједињују деконструкцијски, семиотички приступ и Фукоов концепт хетеротопије (в. Cvetic 2011). У њима је простор сагледан као текст или знаковни систем којим се описује симболички поредак, а истиче се и његова способност да прикаже „потенцијалност односа међу стварима [...] односа ствари и субјекта“ (Cvetic 2011: 97). У основи, психоаналитичко тумачење *Das Unheimliche* ефекта на релацији субјекат↔простор утемељено је на претпоставкама да а) „нема репрезентације без субјекта и нема субјекта без простора“; б) да значење простора „зависи од самог субјекта који га таквог (не) препознаје“ или в) да је тумачење простора условљено културалним системом текстова (Cvetic 2011: 158). За *Das Unheimliche* се везује фигура двојника, искуство двојниковања и интериоризације, „повратак потиснутог, магично, анимистично, неизвесност субјекта о живо-неживом статусу других субјеката/објеката“ (Cvetic 2011: 158). *Das Unheimliche* се препознаје у онеспокојавајућим предосећањима, *чудном* осећају језе који је познат из будућности, кад се непознати простор препознаје као познат, или обрнуто, уколико нешто што је „некад било добро познато, фамилијарно и блиско, наједном постаје далеко, страно и туђе, застрашујуће“ (Cvetic 2011: 97).

Наративне репетиције, мултиплицирања ликов и хронотопа представљају главне носиоце и изазиваче *Das Unheimliche* ефекта у роману *Лајум*. Простор лагума који већ насловом отвара романескну причу, у начелу има три различита објашњења: етимолошки гледано, лагум је турска реч за ходник, тунел испод површине земље (дакле скривен, подземни, непознат простор смештен *нејде* под земљом, као „присуство које припада и које не припада“ (Fisher 2016: 10)); лагум је место спаса (одбеглим турским затвореницима

у београдској тврђави, смештен „у дубинама Калемегдана“ до данас *неисцрпљеним*, али и простор страве у коме је „многи затвореник оставио свој живот“). Најзад, лагум је и „место таме“, на шта упућује мото преузет из Јеванђеља по Луки (VI, 22, 53): „Али ово је ваш час и власт таме“ (Велмар-Јанковић 1999: 5). Осим „тамне“ стране у хтонској пројекцији, реч „лагум“ посредује и „осећај града [...] чије старо језгро и дословно почива на подземним ходницима и катакомбама“, али и на семантици „инферналног лавиринта“ чији једни излаз води у непознату смрт (Pantić 2015: 7).

Светлана Велмар-Јанковић доследно евоцира и варира искуство интуитивне спознаје везане за доживљај празних простора (празнине, процепа, пукотине и сл.). Опис ширења празнине у првом је плану једне од најважнијих сцена у роману – сцене Миличиног симболичког *силаска* у бакалницу, чије је увођење и понављање вишеструко мотивисано. Након суочавања с празнином бакалнице (у смислу празних рафова и „испражњеном“ личношћу некад познатог бакалина) продубљена је и јунакињина дилема о статусу познатог и непознатог, стварног или нестварног, јавља се пукотина у њеном грађанском идентитету и отпочиње удвајање (искуство двојниковања). Кроз доживљај простора бакалнице описује се необјашњив осећај језе настао „у изненадном додиру с простором из неког другог – будућег, [...] ‘сад’“ (Велмар-Јанковић 1999: 28) у коме будуће време има садашње просторно искуство:⁹

Обиље је постало фантазмагорија. [...] Јерменинове ситне речи су лупкале о празнину око предмета, по шупљини у предметима, одзвањале необично, као опомена на немуштом језику, одједном завојите, мутаве, мађијске, празнина је почела да се шири и да разраста, предмети су се размицали, бакалин се клањао, његов смех се кочио као посекотина [...] празнина је постала лепљива, низ рамена ми је клизила паучина, предиво стрепње. Чинило ми се да ту бакалницу знам, одавно, и да човека знам, али из неког другог постојања, можда из сна, само што тај сан није био добар, не, никако није био добар. Нашла сам се пред простором, још удаљеним и без ивица, заљуљаним, назирало се нешто густо и безоблично, можда и влажно, и мекано, продорно као мора, обухватно. Пиљило је у мене али очију није имало. Онда се измакло, то је био бакалин предамно и пиљило у мене... (Велмар-Јанковић 1999: 13–14).

Тренутак Миличиног суочавања с измењеним друштвеним улогама, с узурпацијом приватности породичног дома и живота у

9 Уп. „Којешта, постајем све сигурнија да никакви слојеви [времена] не постоје, кад су слике које призивам из времена што је простор остале толико незамагљене. Живи призори који се примичу на позив и на призив“ (Велмар-Јанковић 1999: 167). На трагу Лајбницовог концепта *монадолошкој времена*, слично је писао Ернст Касирер о „временском тројству свести“ и духа у коме су „садашњост, прошлост и будућност сажети у једно“. Према Касиреру, „садашњост свести није везана за један појединачни моме-нат нити у њему остаје као омађијана, него га нужно превазилази, и унапред и уназад“ (Kasirer 1985: 149).

њему, представљен је, након фантазмагоричне бакалнице, као још један невероватни „science fiction“ (Велмар-Јанковић 1999: 28) настао изненадним додиром с временом и простором из неке друге садашњости. Првобитну одбојност према стану у Доситејевој 17, Милица у сећањима оправдава лошим предосећајем везаним за блиску будућност у њему: „Кротко сам пристала на ту промену за коју сам слутила да нам доноси нешто тамно и, можда судбинско“ (Велмар-Јанковић 1999: 84). Описи ниских плафона и малих соба уведени су као паралелизми, усклађени с Миличиним осећањима скучености и безизлазности, наслућивањима хаоса и надолазећег зла. У новом стану, између осталог, долази до изражаја и језовито несразмеран однос између физичке близине супружника у малом простору (спаваће собе или купатила) и њихове емоционалне удаљености.

Вишеструка симболизација лика и хронотопа у епизоди Душановог огледања непосредно пре судбоносног састанка с министром просвете, ефикасно је остварена хетеротопијом огледала у којој су њени кључни простори (предсобље и огледало) моделовани као „место без места“, присуства и одсуства. У поменутој сцени јунак дуго посматра свој одраз док се у његовој позадини рефлектује разбијени свет собе, с искривљеном Миличиним приликом и коментаром да је све то било „тако неслично њему – и буђење, и одраз“ да се јунакиња и „сама забуљила па угледала како се појава у огледалу, која је приказивала достојанственог средовечног професора [...] изобличава“ (Велмар-Јанковић 1999: 23). Симболичко удвајање људи и простора функционално је, дакле, представљено и у огледалском преламању стварности, услед чега (не)жив, готово чаробни предмет смештен у предсобљу стана породице Павловић може да прими у себе, па да потом рефлектује у стварност унутрашње стање ликова, или шире, друштвену реалност.

Из поступка удвајања произлазе парадокси у семантичким паровима: *живо–неживо* (живо се понаша нехумано, док неживо може бити хумано); *познато–непознато* (странац који је и познат и непознат), *моје–џуђе*, при чему све *моје* (живот, најближи, предмети, простори) постаје *џуђе*, док *џуђе* не може бити *моје*. Удвајања налазимо и у метафоричким варијацијама различитих тематских јединица, попут мотива границе (зидови испред постојећих зидова), куће (кућа у кући), ожиљка (с којим је грађанство смештено негде између бивања и небивања) и др. Идентитети свих ликова комуниста су удвојени, а оно значајно одређује и представнике грађанства:

Реч двојник нисам случајно изрекла, јер је те ноћи почело моје удвајање. Један облик мене је одмах наставио да хода, говори, *функционише*, како би се то рекло данашњим језиком. (А језик исказује истину и када је прерушава: када, рецимо, упозорава на роботска својства која људи понекад готово гротескно преузимају на себе.) [...] Други је облик почео,

одједном усредсређен, полако да се спушта ка неком тамном средишту, али је при том спуштању [...] посматрао [...] понашање првог облика (Велмар-Јанковић 1999: 31–32).

Искуство двојника доводи се у везу са ситуацијом у којој се „субјект идентификује с неким другим *живим* или *неживим* у том простору, па је у дилеми о власништву сопства“ (Cvetić 2011: 97), а овај тип *двојниковања* уочавамо у Миличиној неверици око статуса *живої* (услед нехуманих поступака људи) и неживог статуса предмета и простора. Оно је интерпретирано преко тема својине и реквирирања, при чему се као најсуровија последица идеолошког притиска и процеса интериоризације јавља дилема јунака о власништву над сопством: „ништа више није било *моје*, ни *наше*, ни предмети, ни људи“ (Велмар-Јанковић 1999: 34); или: „*ја* сам била јединствена у одсуству свог новог идентитета; све што сам била, очигледно више нисам могла да будем, али нисам могла ни да заборавим оно што сам била“ (Велмар-Јанковић 1999: 41). Заједно с литераризацијом појаве конфискације имовине у *Лајуму* је уведен и мотив *бездомности* као један од репрезентативнијих примера *језовићої* у књижевности.

Кроз доживљај простора и, нарочито, наметнутих релација у њему, *Das Unheimliche* настаје као резултат нагле смене идеолошких контекста и наметања непојмљивих животних услова. У коментарима који описују Миличина двоумљења о реалном обличју ликова, стварном статусу догађаја, егзистенцијалне беде и осећаја немоћи, *Das Unheimliche* се јавља као средство механизма одбране, док је друштвена реалност описана као „science fiction“, „фантазмагорија“ или место *настања сенима* (Велмар-Јанковић 1999: 28) – „простор између живих и мртвих, ни смрт ни живот“ (Cvetić 2011: 103). Присуство дијаметралних разлика на једном простору и сама помисао на њихову близину једнака је спајању неспојивог, тј. гротесци, фатаморгани. Као такав читаоцу се представља не само стан породице Павловић у Доситејевој 17 већ и читав комунистички Београд – стетиште аномалног људског друштва и шире, света. Заједнички простор комуниста и буржоазије формулисан је као *нешто* аномално, неспојиво и немогуће, а ипак постојеће. Лиминални Београд, стан у Доситејевој 17, кухиња и ходник у *Лајуму* као део подељеног ауторкиног искуства с ликовима¹⁰ потврђују да је сва та фантазмагорија не само могућа већ и стварна. Како би посведочила о нереалности

10 Ауторске позајмице из личног историјског искуства су најочигледније у грађанској трилогији. Светлана Велмар-Јанковић у бројним интервјуима и мемоарској прози наводи да је за карактеризацију фикционалних ликова и хронотопа најчешће имала прототипове у свом окружењу (за лик Милице Павловић своју мајку (Мими) и баку, за Душана Павловића свог оца, за један од кључних хронотопа *Лајума* одабрала је онај крај Дорћола у коме је живела итд.). Лик сликара Павла Зеца моделован је према личности Ђорђа Андрејевића Куна, па отуда презиме Зеца. Познаваоцима ауторкине мемоарске прозе и читаоцима њених бројних интервјуа познато је да су на стварносној подлози настали и остали ликови грађанске трилогије, попут Зоре, дадиље и др.

реалног, Светлана Велмар-Јанковић паралелно с „тромплејским“ хронотопима интенционално моделује и њихове демистификоване парњаке. Они се уводе адекватним конструкцијама, пропраћени формулама „као“, „учинило му се“, „изгледало је“ итд., које чувају границу између реалног и нереалног (према: Вукићевић 2021), омогућавајући њене симболичке интерпретације.

Преображаји људи и простора, као једна од важнијих тема романа *Лајум*, пропраћени су на више планова. Нараторка често подсећа унутрашњег и спољашњег наратора на *дивше* идентитете преображених ликова комуниста, мешајући њихова некадашња и нова именовања (*наш кућейазийељ, наш Милоје и војник Милоје, сликар Павле Зец и љуковник Павле Зец, наша Зора и друјарица Зора, Јерменин, бакалник са ујла и мајор*). Ратне године утичу на изглед простора и људи, услед чега зграда и станови у Доситејевој улици губе своју првобитну удобност, док главна јунакиња губи негован изглед. Екстремна промена друштвено-политичког контекста пропраћена је радикалним изменама друштвених улога и функција простора: током рата бакалница постаје прихватилиште за рањене немачке војнике, а девојачка соба Зорина, стан у Доситејевој улици добија функцију скривалишта рањеног Павла Зеца, настојник је преображен у шпијуна, бакалин у мајора, а уметник Зец у пуковника Зеца. Након реквизирања стана, „споредне“ просторије постају једино боравиште за преостале чланове породице Павловић, занемарени део стана, иако лишен предмета, задобија функцију топлог дома, споредни улаз постаје главни, док *девојачка соба* од просторије другог реда и оставе добија улогу исцелитеља, заштитника, хробритеља и уточишта.

Парчања стана и ликова

Тема дељења целовитог простора (стана, Чипндејл салона, скупа предмета који сачињавају својину и сл.) у роману *Лајум* има значајну улогу у метафоричкој карактеризацији јунака. Овај наративни поступак доминира у изградњи лика Милице Павловић, код које упоредно са сваком поделом простора долази и до својеврсног *расцепа у личности*. Прва подељеност стана у Доситејевој улици јавља се управо у Миличиној перспективизацији, а успостављена подела, поред критеријума осветљености, почива на оним естетским мерилима које је Милица усвојила као припадница грађанске класе. Он је испољен већ на самом почетку романескне приче, при евоцирању првог доласка у стан и суочавања с ругобношћу, огољеношћу и празнином зимске баште који се доследно појачавају поређењем с раскошним домом из Улице Јована Ристића.

Однос између делова стана одређује, између осталог, постојање спојних простора, ходника и зимске баште. Ходник је осмишљен

као спојни међупростор, смештен између две границе и два контрастирана сегмента. Ходник се јавља и као метафоричка варијанта хронотопа пута, у функцији стазе која грађанство одводи у *друје* животне просторе, сачињене из неосветљене помоћне просторије (оставе и кухиње), девојачке собе, малог купатила и уске дворишне терасе. Посута „прљавим сумрачјем“ (Велмар-Јанковић 1999: 79) у свако доба дана, она је у преткомунистичком периоду имала функцију споредног улаза у стан. Положај зимске баште је одређен *дру-іошћу*, у складу са забаченошћу просторије у грађанском Београду: зимска башта је, наиме, постављена према неосунчаној, дворишној, страни, била тек „нека врста непрактичног и, у исти мах, неопходног слепог црева у организму стана“ (Велмар-Јанковић 1999: 79) које *усиљено* спаја осветљени део стана с његовом мрачном страном.

Оног тренутка кад постане једини егзистенцијални простор преосталих чланова породице Павловић, долазе до изражаја предности *девојачке собе*, нарочито у контрастираном приказу окрутног спољашњег градског света (антикуће) и осећаја безбедности унутар ње. Како запажа Милица Павловић: „Унутрашњи простор у којем сам ја боравила, имао је привид изолованости, можда и безбедности“ (Велмар-Јанковић 1999: 134). У својој заштитничкој и исцелитељској улози *девојачка соба* појављује се и у периоду скривања рањеног Зеца. Сценом Миличиног *силаска* из девојачке собе у јавност комунистичког Београда уводи се спољашњи простор града који је стилизован као стран, туђи и оштро супротстављен јунакињином унутрашњем простору. Кад жели да нагласи опонентност *сіољашњеі* и *унуірашњеі* простора, С. Велмар-Јанковић доводи у везу хронотоп пута и хронотоп дома. Дом је унутрашњи простор девојачке собе, прилагођен Миличиним менталним и емоционалним садржајима, одраз жељене јунакињине стабилности, укоренености, сигурности, ушушканости, па девојачку собу Милица описује као „најпријатније склониште у великом стану“, простор који омогућава не само „осећање безбедности него и доживљај какве-такве сопствене целовитости“ (Велмар-Јанковић 1999: 191). У исповедном монологу нараторка девојачку собу сврстава чак у једине пријатеље (равноправно с Чипндејл сточићем), проводећи остатак живота у њој и након слома комунизма. Поред способности да теши, исцељује и пружа заштиту, овој соби је додељена и моћ да оствари жељу (тренутак дуго прижељкиване блискости с ћерком Маријом, Милица доживљава управо у девојачкој соби).

Одвајање девојачке собе од екстеријерних простора у нараторкином ретроспективном исказу упућује на неусаглашеност њеног унутрашњег бића и спољашњег света. Првобитно обележен као сувишан, „ружан и невелик“, прозор на дворишној тераси у споредном делу стана по реквирирању добија функцију везе између спољашњег и унутрашњег света, која означава и две могуће перспективизације

породице Павловић: *изнуџра ка сџоља*, и обрнуто, *сџоља ка унуџра*. У складу с њима, сувишни прозор на дворишној тераси постаје симболички оквир за видокруг Миличиног погледа који, усмерен *изнуџра ка сџоља*, рефлектује одразе друштвеног самопозиционирања и диференцирања у односу на јавни, спољашњи (комунистички) свет. Лиминална позиција прозора сугерише и читање *сувишној*, усмереног *сџоља ка унуџра*, кроз предодређен идеолошки оквир *комунистичке* јавности којим се посматра и вреднује живот грађанске породице. Иако тако испрва може да изгледа, подела простора на унутрашњи и спољашњи у роману *Лаџум* на симболичком плану није црно-белог типа,¹¹ јер само делимично кореспондира с антонимским паровима: добро–зло, наш–туђи, приватни–јавни, сигуран–несигуран. Према Јурију Лотману, напоредно „са *џоре–голе* опозиција *затворен–отворен* представља суштинско обележје које има организациону улогу у просторној структури текста“ (Lotman 1976: 300), па се *џоре* и у *Лаџуму* не поистовећује с топосом ширине већ је једнако „доле“, скучености, док симболичка романескна топографија периферију измешта у сџм центар града¹² (подједнако ликове грађана и ликове комуниста). Периферализован стан се у Доситејевој 17 препознаје као гроб, „фантазмагорија – час као пејзаж, час као соба“ (Benjamin 2011: internet), а у тој су визури за бивше припаднике грађанске класе и отворени хронотопи заправо затворени: затварају се град, завичај и држава – време се затвара у комунистичком Београду. Великим друштвеним превратом доведене су у питање конвенционалне разлике између спољашњег и унутрашњег, јавног и приватног, сопства и другог, које подједнако укључују човека и простор града. Значења појмова *родни*, *џојли*, *безбедни* се компликују јер нису оштро супротстављена отвореном, спољашњем простору – туђем, хладном, непријатељском, па читаоцу *Лаџума* упућеном у поетику простора модерније прозе неће промаћи да наилази на слике „померене и удвојене“, особене „градскоме роману и интелектуално–поетској прози“ (Палавестра 1979: 144).

Већ смо истакли да се почетне пукотине у целовитости стана у Доситејевој улици јављају током његове прве перспективизације у свести главне јунакиње. Поред ликова комуниста, у чину симболичког дељења стана учествује и лик професора, својим нарочитим везивањем за простор радне собе. Иако до тренутка одузимања животног простора, професор Павловић живи толико искључено „у свом делу стана“ (Велмар–Јанковић 1999: 145), да уопште и не примећује присуство скривеног пуковника Зеца, рашчлањивање дома породице Павловић добија свој градацијски напредак тек кад Зора

11 Дилему о односу спољашњег и унутрашњег у књижевном тексту, Гастон Башлар разрешава закључком да „споља и унутра сачињавају дијалектику растрзања, раздвајања“ (Bašlar 1969: 264), имајући у виду њихове тополошке функције: дескрипције простора и метафоричке карактеризације јунака.

12 Аспект периферијалности поседују и дорђолске улице смештене у центру Београда.

и Зец добију своју собу у њему. Наредна етапа градијалног низа дешава се након реквирирања имовине, а стан тада постаје изричито подељен на два *неједнака* дела. Сепарацијом и сужавањем егзистенцијалног простора у роману *Лајум* приказано је деградирајуће кретање представника грађанства по лествици друштвене хијерархије, у коме је прелазак из једног простора у други једнак силаску и класном опадању (в. Слика бр. 2).

Драстична промена егзистенцијалног контекста се код грађанске породице Павловић градацијски предочава, најпре селидбом у мањи стан, а потом и у хиперболисаном сценарију (преласком у мањи део *мањеј сџана* те, у Душановом случају, принудном напуштању дома и живота). Паралелно с преласком породице Павловић у нови стан отпочиње и нова етапа у њиховом животу, пропраћена крупним променама у светској и српској историји. Судбина станова грађанске породице и њиховог покућства пропраћена је значењским паралелизмом и на психолошком плану ликова, нарочито кореспондентним менталним животом главне јунакиње. Нежељени одлазак из познатог простора у другачије организован, стран и непознат, *груји* простор, антиципира истоветна долазећа друштвена и идеолошка измештања, као и Миличино присилно повлачење у *груји* део стана током реквирирања имовине, док је Душаново измештање из оквира фаворизованог егзистенцијалног простора поистовећено са смрћу и завршетком једног животног циклуса. Зорино премештање из деџе у девојачку собу пропраћено је и променом њене функције у породици Павловић (улога пасивног посматрача замењена је улогом предузимљивог вође), да би након још једног просторног измештања од жртве усташког насиља, Зора постала ревносни виновник другог, подједнако злоносног. Тиме се не исцрпљује богата симболика изграђена на паралелизмима просторних измештања, друштвено-политичких збивања и историјске позадине романескне приче. Они семантички обogaђују и тему пробијања (просторних) граница које су апстрактне природе, или конкретне, означене зидовима, улазом, капијом и вратима.

→нови простор=↓класна деградација

раскошни стан у Улици Јована Ристића→↓ стан у Доситејевој 17
стан у Доситејевој 17→↓бакалница на углу зграде
главни део стана у Доситејевој 17→↓ споредни део стана у Доситејевој 17

Слика бр. 2.

Како слично запажа најпре Г. Башлар, потом и Ј. Лотман, феномен куће има истакнуто место међу значајним темама целокупне књижевности, а културне и књижевне представе о стамбеном животном простору иду од размишљања о њеним добрим, покро-

витељским и заштитничким дејствима до положаја „антикуће“, тј. туђе, деструктивног и опседнутог простора (Лотман 2004: 286). У хронотоп куће уписивале су се, према Лотмановој типологији, идеје о цивилизацијском напретку, традицији, култури, хуманости и приватности (у 19. веку), одсуства („бескућништва“) и присуства (имовине, мира, стабилности, злих и добрих сила), морала и неморала (јавне куће), патријархата (колективна кућа, са заједничким просторима: кухињом, купатилом, ходником итд.), класи и модерности (грађанска, велепоседничка кућа/соба/стан, обележена класним разликама: просторијама за послугу) (Лотман 2004: 286). Наведена традиција је очигледно била важна и за Светлану Велмар-Јанковић док је писала роман *Лајум*, у коме је однос *куће* и *антикуће* (Лотман 2004: 286) једно од основних организационаих начела романескне приче и њене богате симболике.

Трагизам друштвене праксе конфискације у комунистичком Београду Светлана Велмар-Јанковић предочава најпре ефикасним уоквиравањем топоса куће (профилисањем приватног, *уоквиреној њроствиора дома*, с побројаним укућанима и предметима), у који нагло продиру ликови странаца. Миличино конкретно суочавање с новим друштвеним околностима заправо отпочиње након сазнања да престаје заштитно дејство „прага стана“ (Велмар-Јанковић 1999: 134), и да ће се у њен породични дом уселити (не)познати људи. Странци који непозвани улазе и настањују стан у Доситејевој улици су позната, чак и блиска лица породици Павловић, али преображена и изображена до непрепознатљивости. Приметно је да за књижевну интерпретацију комунистичких тема ауторка обилно користи елементе хронотопа границе: улазак, прелазак, силазак, одлазак, у зграду, преко кућног прага, споредног улаза, дворишне капије, на врата, кроз ходник, предсобље и сл. У граничне објекте свакако треба уврстити и зидове, илузију заштите и привидне међе између приватног и јавног домена, основни деобни просторни елемент за одвајање и раздвајање, различитих делова стана, односно опонентних идеологија.

Инспирисан Де Сертоовим инсистирањем на важности степена *коресиондирања* и *комилеменијарности* места и догађаја (Стојменовић 2014: 22), односно питања да ли догађај „поштује закон места“ (De Certeau 1984: 29), Пол Сметхарст именује две врсте хронотопа: „event-driven“ и „contingency-driven“. У првом типу хронотопа место одређују догађаји који су се на њему одвијали кроз историју (одређени „локалитети или места превасходно су дефинисани њиховом историјом“), док у другом типу „међусобни односи између људи и ствари у простору производе догађај тј. историју“ (Smethurst 2000: 69 према Стојменовић 2014). Сметхарстова типологија заснована на питању: да ли догађај „произлази из функција [...] институционално или конвенционално приписаних том месту, или им се опире, крши

их и ствара нешто ново“ (Стојменовић 2014: 22) може послужити као инспиративно полазиште за аналитички приступ истим или сличним хронотопима у роману *Лајум*. У односу према грађанским породицама, њиховој својини и приватности, ликови комуниста уводе нове конвенције које из темеља померају тополошке функције *приватној* и *јавној* простора.

Сходно комунистичком „закону места“ простор породичног дома добија своју *contingency-driven* историју, у којој је интимна аура породичног дома потпуно нарушена након што изгуби есенцијалну функцију („*event-driven* историју“), тј. постане изложена комунистичкој јавности и странцима. У изокренутој реалности, карневализованој представи приватних и јавних хронотопа, самопозвани посетиоци без зазирања узурпирају дом грађанске породице, понашајући се у туђем дому *као код своје куће*, и чинећи да се укућани осећају као уљези на сопственом простору. Флексибилност границе између приватног и јавног домена у романескној се причи ефектно представља варијантом хронотопа пута, тј. кретањем ликова комуниста *сиоља ка унушра*, чији је насилни продор у просторе приватности грађанских породица симболички приказан рушењем граничних оквира. Као индикативни примери поменуте симболике у роману се, најпре, појављују описи *фасаде* избушене мецима, порушених балконских ограда и поломљених *ћрозора* чије су празнине покривене прозирним папиром. Даљи детаљни опис разрушеног *улаза* зграде и његовог оскрнављеног мермерног пода, прекривеног остацима рушевина, скрамом од малтера и песка, потврђују проицљиву тврдњу В. Бенјамина да су алегорије „у царству мисли“ исто „што руине у царству ствари“ (Benjamin 1989: 139). Након детаљног дескриптивног приказа порушених оквира који омеђују приватан простор породице Павловић, наведен је један симптоматичан звук: *јек* материје, који је језик неразумљивог, оглашавање непознатог простора. Управо он најављује продор странаца у приватни домен: „чула сам: не тресак капије, не лом корака, него јек материје“ (Велмар-Јанковић 1999: 17).¹³ Присећајући се тог звука, нараторка закључује да је шкрипа скраме којом је био прекривен мермерни под *улаза* зграде имао опомињуће значење („Оне ноћи ме је опоменула шкрипа скраме“ (Велмар-Јанковић 1999: 17)), да би поменути дигресију потврдила запажањем о реакцији простора, предмета и јунака. У наредној сцени Милица полако почиње да се усправља, док с ње *клизи* топло, плед ћебе из Енглеске, а *сидавање* скупогеног ћебета с јунакиње и кретање луксузног предмета-симбола *одозго на доле* антиципира предстојећа *удаљавања* између припадника грађанства и луксузних предмета у комунистичком контексту. Сведена на функ-

13 На значај чулних аспеката *Лајума* осврће се најпре Михајло Пантић у приказу „Свет препун чула“ који је пропратио објављивање романа (в. Пантић 1990: 7). Чулност је најизраженија у Миличиним интроспективним окретањима „дамарима“ сопственог бића у којима се рефлектује читав јунакињин (и шире, београдски) спољашњи свет.

цију грејања склупчаних супружничких тела, употребна вредност ћебета је још у овој сцени, дакле пре доласка комуниста, прилагођена новом, комунистичком контексту и филозофији чистог функционализма предмета. Своје емоционалне реакције нараторка наставља да преноси на описе простора, па се услед окрутне реалности „соба сужавала“ (Велмар-Јанковић 1999: 17), чиме се симболички упућује на долазеће догађаје, тј. сепарацију и *смањење* простора у процесу њиховог реквирирања. Као у наведеном примеру, метафоричка карактеризација ликова је у читавом роману надограђена антиципативном функцијом, при чему оба поступка имају важну улогу и у сижејном обликовању приче. Егзистенцијални и психички неред господина и госпође Павловић сижејном линијом С. Велмар-Јанковић преклапа с њиховом физичком *неуредношћу*: „бесмислено је изгледао тај скијашки џемпер купљен, пред рат, за зимовање у Словенији, испод кућног огртача од црне кадифе, уз топле, јефтине, дубоке ‘Батине’ патике“, нестало је „велики ред с великим смислом, све је утонуло у празне просторе“ (Велмар-Јанковић 1999: 18). У романескној нарацији се, иначе, вишеструко истиче да у измењеним друштвеним околностима главна јунакиња не носи одело и обућу по својој мери.

Јединство између ликова и хронотопа куће се у роману *Лајум* представља с израженим динамизмом. Простори дома (куће, стана) приказани су симболички као простори отуђености (кроз однос Милице Павловић и Душана Павловића) и простори друштвено-политичког ангажовања (темом колаборације и конфискације). За минуциозно приказивање релација између простора и ликова,¹⁴ Светлана Велмар-Јанковић ефикасно користи удвојени пар *кућа* у *кући*, најпре као место приватности фикционалних јунака (попут радне собе професора Павловића и присвојеног Чипндејл салона пуковника Зеца), затим као уточиште јунака (девојачка соба за Милицу Павловић) и услед дељења једног, на два егзистенцијална простора. Просторна драма породице Павловић може се сагледати као синегдохично пренета на цео београдски простор,¹⁵ на комунистичку Југославију или на читав људски свет, јер је хронотоп стана уметнички представљен као *свеи* у *малом* и указује на много шири егзистенцијални контекст. Усклађени са станом у Доситејевој улици, ликови комуниста и грађана су у значајној мери обликовани као синегдохичне фигуре, а за њихову карактеризацију се користио и поступак удвајања: сви ликови комуниста, наиме, показују *два лица*, а поменути поступак значајно одређује и идентитете представника грађанства.

14 Положај чланова породице Павловић се и у *Нијидини* изједначава с положајем куће, као у примеру: „Кућа нам је била обележена невидљивим знаком политичке прокажености“ (Велмар-Јанковић 2001: 276).

15 О томе колико је релација *pars pro toto* важна за разумевање *Лајума* сведочи и чињеница да је роман у научној критици називан „романом синегдохом“ (Pantić 2015: 7).

Закључак

Истражујући психолошку мотивацију опседнутости јунака просторима и временима, процес метафоризације и симболизације хронотопа, у раду смо указали на његов потенцијал за приказивање скривених, интимних, приватних али и колективних садржаја. Трансформација читавог једног друштвеног поретка у роману *Лајум* врши се радикалним измештањима апстрактних и материјализованих простора. Стога је његов хронотоп тумачен с увидима у поступке карактеризације двеју група ликова (комуниста и грађанства) која је извршена преко њихове везе с различитим микрохронотопима, пре свега с предметима и станом у Доситејевој улици. Комунистички период београдске историје у *Лајуму* је интерпретиран с увидима у режимску, радикалну социјално-просторну праксу и њен одраз на романескне ликове. Анализа поетике простора романа *Лајум* показала је: да се друштвени хронотопи не стварају изван идеолошког контекста; да простор и време имају важну улогу у конструисању друштвеног живота и расподели моћи у њему; да се друштвена хијерархија испољава (пре)означавањем и симболизацијом простора, те како су унутрашњи и спољашњи простори подједнаки показатељи непросторних релација.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексић, Јана. „Суманута историја, граматика и симболика идентитета: промена друштвеног система и културног обрасца у роману *Лајум* Светлане Велмар-Јанковић“. *Бездане свейлосџи: о књижевном делу Светилане Велмар-Јанковић*. Прир. Михајло Пантић. Београд: Библиотека града, 2012. 127–162.
- Велмар-Јанковић, Светлана. *Лајум*. Београд: Стубови културе, 1999.
- Велмар-Јанковић, Светлана. *Нијидина*. Београд: Стубови културе, 2001.
- Вукићевић, Драгана. „Тромплејска фокализација и тератолошки концепт уметности“. *Наслеђе*. Бр. 50. Крагујевац, 2021, 141–161.
- Капон, Ален. *Свейла Светилане Велмар-Јанковић*. Прев. Никола Бјелић. Београд, 2008.
- Ковач, Никола. „Роман као хроноскопија искуства. *Књижевносџи: месечни часопис*“. Год. 46, књ. 91, бр. 3, 1991, 492–494.
- Лотман, Јуриј. *Семиосфера: у свейу мишљења. Човек – џексџи – семиосфера – иџиорија*. Прев. Веселка Сантини и Богдан Терзић. Нови Сад: Светови, 2004.
- Милић, Јелена. „Дрвени сведоци епохе: Чипндејл салон и сточић у роману *Лајум* Светлане Велмар-Јанковић“. *Тако мале сџвари: инџимно у књижевносџи и кулџури*. Драган Бошковић, Часлав Николић (ур.), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2020, 527–541.

- Палавестра, Предраг. „Доба модернизма у српској књижевности (1901–1918)“. *Књижевна историја*. XII / Бр 45. 1979, 181–197.
- Пантић, Михајло. „Свет препун чула“. *Књижевне новине: листи за књижевност, уметност и друштвена питања*. Год. 43. Бр. 809, 1990, 7.
- Стојменовић, Виолета. *Хронолошким и карневализацијом у романима Дона ДеЛиља*. Докторска дисертација. Универзитет у Београду: Филошки факултет, 2014.
- Bahtin, Mihail. *O romanu*. Prev. Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit, 1989.
- Başlar, Gaston. *Poetika prostora*. Prev. Frida Filipović. Beograd: Kultura, 1969.
- Benjamin, Walter. Pariz, prestonica XIX veka. Vodič kroz projekat Pasaži, 2011. <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-pariz-prestonica-xix-veka> [1. 10. 2022.]
- Benjamin, Valter. *Porijeklo njemačke žalobne igre*. Prev. Javorka Finci-Pocrnja. Sarajevo: Veselin Masleša, 1989.
- Cvetić, Mariela. *Das Unheimliche – psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*. Beograd: Orion Art / Beograd: Arhitektonski fakultet, 2011.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Hillier, Bill and Julienne Hanson. *The social logic of space*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Kasirer, Ernst. *Fenomenologija saznanja*. Prev. Olga Kostrešević. Novi Sad: Dnevnik / Književna zajednica Novog Sada, 1985.
- Lefevr, Anri. „Teorija prostora: izbor tekstova.“ *Treći program Radio Beograda*. 45. 2 (1980): 513–651.
- Lefebvre, Henri. *The production of space*. Malden, Oxford and Carlton: Blackwell, 2010.
- Lotman, Jurij M. *Struktura umetničkog teksta*. Prev. Novica Petković. Beograd: Nolit, 1976.
- Noris, Dejvid. *Duhovi kruže Srbijom: književno predstavljanje istorije i rata*. Prev. Vladislava Ribnikar i Dejvid Noris. Beograd: Geopoetika, 2018.
- Pantić, Mihajlo. „Pogled na opus Svetlane Velmar-Janković“. *Moderna ženska proza i društveni kontekst. Zbornik radova*. Dragana V. Todoreskov (prir.). Novi Sad: Zavod za kulturu Vojvodine, 2015, 5–25.
- Peponis, John. „Interacting Questions and Descriptions: How do they look from here“. *Proceedings of the 3rd International Space Syntax Symposium*. Eds. Peponis, John, Jean Wineman and Sonit Bafna. Atlanta: A. Alfred Taubman College of Architecture and Urban Planning, 2001, 13–26.
- Smethurst, Paul. *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Amsterdam and Atlanta: Rodopi, 2000.
- Užarević, Josip. *Möbiusova vrpca – Knjiga o prostorima*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.

Your Walls, Our Walls: The Poetics of Space in the Novel Dungeon
by Svetlana Velmar-Janković

Summary

In this paper we investigate the artistic modelling of space in the novel *Dungeon* by Svetlana Velmar-Janković. Following the semiotic theory of Juri M. Lotman, we start from the premise that artistic space serves as an important constructive principle, capable of expressing other, non-spatial relations as well. The communist ideological-political period in the novel *Dungeon* is interpreted through its social and spatial practice. The characterization of two ideologically opposed groups of characters (the communists, on the one hand, and the representatives of the bourgeoisie on the other) was achieved through their respective connections to the apartment in Dositejeva Street. Therefore, the analysis of the characters in this paper is mainly focused on outlining the psychological motivation for actions that reveal the hidden meanings of the characters' obsession with objects and spaces. Exploring the process of metaphorization and symbolization of space, we point out its potential to show hidden, intimate and private contents. Different types of the chronotope of the road and the motif of encounter in the novel *Dungeon* indicate the movability and flexibility of the borders between the private and public domain, in the communist period. In order to answer the question of the (im)possibility of harmonizing the abstract (internal, mental, emotional experience) space and its external manifestations, we point to their intertwining and conflicts, the sacrifices that the characters bring to the new socio-political context, and finally their efforts to suppress, hide or preserve intimate spaces.

Keywords: Svetlana Velmar-Janković, space, context, communism

Примљено: 31. 10. 2020.

Прихваћено: 30. 7. 2023.