

Часлав В. Николић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

Ана С. Живковић²
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

СЛИКА ШУМАДИЈЕ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ НА КРАЈУ 19. И ПОЧЕТКОМ 20. ВЕКА

Овим истраживањем истакнута је вредност простора као амбијента који рефлектује путању судбине књижевних јунака и типове приповедачке свести. Сlike шумадијских села и планина у приповеткама Милана Милићевића издвајају се као хуманизовани простори синтезе људске воље и имагинације, политичке моћи кнеза Милоша и стваралачке моћи заједнице, као простори који учествују у настанку будућег српског културноисторијског идентитета. У сеоским приповеткама Радоја Домановића наративно осцилирање између идиличне и антиутопијске Шумадије открива жељу приповедача за ишчезлом прошлoшћу и повратком у детињство. Гора у романима Светолика Ранковића двоструко је означена, као поприште реалних хајдучких догађаја и као онтолошко пространство сањане слободе, чиме се посредује књижевни заокрет у искуству простора – од митопоетског ка историјском и психофизиолошком сагледавању простора. Будући да Чачак и Београд као топоними психофизиолошког просторно-временског пресека испољавају непомиреност путних линија јунака, нарација Милутина Ускоковића у роману *Чедомир Илић* оцртава обресе дубоког прекида у бићу и трагове беспућа унутар модерног субјекта. Шумадија постаје тачка неугоде и страности коју треба превладати. Усмеравајући тумачење ка књижевном представљању Шумадије у српској прози краја 19. и почетка 20. века, уочавамо како географско и политичкоисторијско средиште српског народа није подударно идентитарној топографији српске књижевности и културе: простор центра имагинативно измиче.

Кључне речи: Шумадија, реализам, модерна, Милићевић, Домановић, Ранковић, Ускоковић, простор, свест, имагинација

1 caslav.nikolic@filum.kg.ac.rs

2 ana.zivkovic@filum.kg.ac.rs

Простори српске књижевности

У књижевним делима која конфигуришу савремену свест о идентитету српске књижевности на крају 19. и почетком 20. века истакнута је вредност простора као смисаоне димензије у којој се судбина књижевног јунака оцртава укрштањем рефлекса индивидуалног живота и одредби колективне културе. Српска књижевност у овом умрежавању израза индивидуалног идентитета са видљивим и притајеним условима културних института открива како трауму рађања модерне субјективности, тако и природу културе у којој се та субјективност открива. Слика националне културе не представља, међутим, тек схему апстрактних својстава, већ је у пољу фикције конкретизована и дивергирана геосторијски, културно и антрополошки различито сенченим примерима. Књижевност активира бројне тонове – социјалне, историјске, антрополошке, психолошке, геокултурне – како би оцртала и истакла карактер одређене средине. Најзначајнији писци на прелазу из 19. у 20. век установили су имагинативне обресе, елементарне симболичко-духовне обрасце, у којима и данас препознајемо конституционалне локусе српског културног простора. Када се, међутим, пажња управи ка фигури Шумадије у српској литератури с краја 19. и почетка 20. века – а тада кроз дела Милутина Ускоковића, Борисава Станковића, Петра Кочића, Светозара Ђоровића, Алексе Шантића, Јована Дучића, Ива Ћипика, Вељка Петровића, на пример, простори попут Београда, Јужне Србије, Босне, Херцеговине, Приморја или Војводине, почињу да, као симболичке позорнице, зраче унутар распона српског књижевно-културног распрострањања – осетно је како у фикцији предмет географског средишта српског народа у извесном смислу измиче. Као веома важно својство којим се српска приповетка на почетку 20. века „одликује од пређашње”, Бранко Лазаревић на почетку текста о Петру Кочићу издваја подударност национално-културног и имагинацијског распрострањања: „терен њеног експлоатисања скоро потпуно се поклапа са нашим националним тереном, и то јој даје разноликости, тона, и боје” (Lazarević 1975: 36). Лазаревић препознаје како „јужни део наш има свога хроничара у Борисаву Станковићу, Далмација има Ива Ћипика, Босна Петра Кочића, Херцеговина Светозара Ђоровића”, али у модерном фикционом мапирању српског националног простора уочава изостајање Шумадије и Црне Горе: „Два су места само остала незаступљена: Шумадија, која је раније била јако експлоатисана, и Црна Гора, која је, раније, као и сада, била под рђавим пером” (Lazarević 1975: 36). Испитујући геополитички идентитет српске књижевности, Драган Бошковић је, у студији *Заблуде читања*³, указао на то да се просторно уписивање политикоисторијских институција српског народа (његових граница и политичких средишта) не подудару са идентитарном топографијом његове културе. Стога је егзил образац не само српског друштвеног и политичког већ, сматра Бошковић, понајвише

3 Драган Бошковић, *Заблуде читања*, Службени гласник, Београд, 2015.

културног, књижевног и онтолошког идентитета. Српска књижевност се историјски успоставила изван онога што се препознаје као матица, будући стварана „у Јужној Угарској, и у широком луку: Италија – Беч – Сент Андреја – Русија” (Bošković 2015: 26). Иако је у историјском и политичком смислу српски матични простор стабилизован у 19. веку, његова књижевна средишта још задуго су *изван* матице, па дакле и *изван* Шумадије. Из оцртаног, широког европског лука, српска литература је, по Бошковићу, постепено „силазила ка својој, у 19. веку фиксираној матици, али све до краја 20. века није заживела у њој” (Bošković 2015: 26).

Шумадија у приповећкама Милана Ђ. Милићевића: свети који се оише

Историјски подаци о настанку географског назива *Шумадија* усмеравају ка 18. веку и времену конституисања српских културних и књижевних центара након Велике сеобе. Шумадија је постала означитељ средишњег простора Београдског пашалука, зараслог у шуму и шипражје, услед миграција једног дела популације (в. Luković 2014: 286). Развијајући се у сенци средњовековне црквене и књижевне традиције Пећке патријаршије, Шумадија ће постати важан чинилац српског митског и историјског простора тек „као 'поприште' поетске историје Устаничке Србије” (Luković 2014: 289). Историографска и етнографска проза Вука Стефановића Караџића⁴ не само да потврђују устаљивање географског имена већ и уписивање шумадијског простора у литерарну⁵ и националну свест народа. По завршетку устанака, Срби из Угарске, образовани и васпитани у духу класичне културе, долазиће у Србију са намером да школски систем уреде по класичним узорима и да „у Шумадији, где се само за гусле знало, дижу 'олтаре музама’” (Skerlić 1919: 107). Међутим, упркос томе што је Крагујевац у два наврата био престоница Кнежевине Србије (1818–1841), чини се да је краткотрајност процвата политичког и културног живота утицала на немогућност успостављања шумадијског простора као књижевног средишта током потоњих деценија. Није занемарљива улога школованих Срба, који су радили „на развоју државности Србије, на развоју школства и подизању културе друштва оснивањем школских и културних институција” (Gavrilović 2014: 641). Ипак, истакнути интелектуалци (Вук Караџић, Атанасије Николић, Јован Стерија Поповић, Јоаким Вујић, Ђорђе Малетић, Димитрије Давидовић, Ђура Јакшић, Стеван Каћански, Милан Ђ. Милићевић, Светозар Марковић,

4 Вук је Шумадију као географски простор прецизно одредио још у првом издању *Српског рјечника* (1818) описујући је као подручје између Колубаре и Мораве (в. Luković 2014: 289–292).

5 Прве књижевне слике Шумадије обликоване су у народним епским песмама посвећеним ослобођењу од Турака. Милош Луковић скреће пажњу на спомињање Шумадије у осам песама четврте књиге Вукових *Српских народних њесама* друге серије (Беч, 1862) и у двема епским песмама које је скупио и објавио Сима Милутиновић Сарајлија под насловом *Пјеванија црногорска и херцеговачка* (будимско издање из 1833. и лајпцишко издање из 1837. године) (в. Luković 2014: 287–288).

Светолик Ранковић, Радоје Домановић) нису успели да изврше трајнији и темељнији преображај шумадијског уметничког и научног напретка услед веома кратких боравака у Крагујевцу (две-три године) или у некој од суседних вароши. Сходно томе, како бисмо у књижевности српског реализма и модерне назначили промене приповедачке свести приликом доживљајног искуства Шумадије – од митопоетског и хуманизованог простора до историјског и психофизиолошког – наше тумачење биће управљено ка семантички најрелевантнијим представама простора преваходно у приповеткама Милана Ђ. Милићевића и Радоја Домановића, те у романима Светолика Ранковића (*Горски цар*, *Сеоска учитељица*) и Милутина Ускоковића (*Чегомир Илић*).

У збиркама приповедака Милана Ђ. Милићевића *Зимње вечери* (1879) и *Међудневица* (1885), књижевне слике Шумадије испрва показују деловање политичке моћи кнеза Милоша Обреновића. Нису посредни слике опажања, какве би одговарале реалистичким књижевним конвенцијама, већ стваране слике, чији су конституенти „снови прецизног деловања које ћемо назвати сањаријама воље” (Ваšлар 2004: 7). Дакле, налазимо примере слика које постају идеје или носиоци ониричких сила, активно прикључених свесном животу, јер у Милићевићевим приповеткама „путови су споне између рада и рада, између живота и живота; они су као нека покретна изложба мисли и рада једне земље” (Милићевић 1922: 231). Како фигура пута уједињује историју мисли и рада, могуће је говорити о раду као интелектуалном чину и раду који бива условљен вољом, односно сањаријама моћи. У причи „Незнани апостоли” („Нешто из историје једнога села у Шумадији”) село Равањ добија дрвену цркву захваљујући наредби кнеза Милоша. Постављајући судове, отварајући школе и подижући трговину, кнез не само да институционално организује живот у Шумадији већ налаже да се и „сва водоплавна села изместе у брда” (Милићевић 1922: 202), а пресудну улогу има и приликом просецања путева с краја на крај Србије. Како Милићевићева проза уобличава вишеструке слике материје, и то особито земље са пропратним елементима (шумама, камењем, различитим путевима и мостовима), а примарно својство земље, према Башлару, јесте отпор (в. Ваšлар 2004: 11), чини се да је простор Шумадије опредељен попут света који се опире.

Опирући свет Шумадије омогућава сагледавање простора као објекта који се изграђује и настаје упркос препрекама, упркос потешкоћама приликом крчења шума или заустављања водених бујица. Деловање политичке моћи узроковало је одређени свет материјалних слика, но с друге стране, опирући свет утицао је на формирање свести колектива о активној вољи, вештини и упорности, на стварање унутрашње снаге која жуди за победом. Приповедачеву пажњу заокупља динамологија онога што се супротставља, што се креће противно људској делатности, изазива имагинарни рад и побуђује сан о моћи и слободи. Наслућујемо како у реалистичкој прози не постоји наративни интерес искључиво усмерен ка лепо извајаним линијама предмета или пејзажу као душевном стању.

Приметна је Милићевићева склоност ка приказивању динамичне све-сти политичког вође и психологије рада једне заједнице. Пејзаж заправо постаје карактер, јер „динамички га разумемо само ако у његовој градњи учествује воља, радосна што му обезбеђује темеље, мери отпоре и силе” (Bašlar 2004: 51). Сходно томе, пејзажи су неретко прожети резултатима и последицама људског ангажовања: путевима крченицима, насутим путевима, коначима и механама, путним пругама, мостовима.

Када су посредни описи дрвене цркве, којима се наговештавају идеје стрпљивости, самосавладавања, самоосмишљавања, уздржаности, једноставности, разумевамо механизме деловања имагинације, прихватајући утисак да оно што замишљамо управља оним што опажамо. Милићевићев приповедач „Незнаних апостола” сведочи о подстицају који долази од материје – дрвета – и утиче на градитеље, на њихову способност успоравања и регулисања времена. Описујући нестварну лепоту дубореза, уобличава слику радникове борбе, умножавајући активне сањарије колектива у целини:

„Стрехе су подшивене танким белим дашчицама, подвличкама, а ивице им подрешене резбом од танке буковине. Изнутра, у цркви, од букових шашовака сведен је свод тако фино, тако сразмерно, да није било човека који би то видео а не зачудио се тој вештини наших вредних Осећана. Равањци и данас с поносом причају како се, поред многих других, и сам кнез Михаило зачудио своду њихове цркве. Мајстор Зарија је овде најбоље показао: колико је у њега вешто неимарско око, колико ли је брадва послушна у његовој руци.” (Milićević 1922: 17)

Преусмеравајући пажњу са инфраструктурних објеката ка уметничком делу, приповедач афирмише човека мајстора (Зарију) и припаднике сеоске заједнице (Осећане). Дрво као да обећава велике напоре али и радне успехе, те открива човеково динамично постојање утемељено заносом снаге и психофизичким силама. Игром мајсторовог ока и брадве слутимо узајамно покретање егзистенцијалних сила између човека и супстанце. Моћ политичког вође, чијим је одредбама започето осмишљавање материјалних предела, остаје у другом плану – стваралачка моћ заједнице постаје средиште наративизованог света.

Описи природе у Милићевићевим збиркама учестало надилазе језичку референцијалност и навешћују метафоричко значење. Стварност заправо бива вреднована захваљујући дејству метафоре. Јанко у причи „Пустињик у Космају” и у најдоконијем посматрању разноврсних биљака препознаје динамичне слике људског карактера, доживљава и замишља отпор супстанце иза појавног облика, слуги једну могућу сликовну карактерологију Шумадинаца:

„Некад му падне на памет те пореди биљке самостојне с биљкама ладо-лешким, пореди имелу и бршљан с неким сликама међу нама људма, или разгледа вињаге и беле лозе које, при свој великој дужини својој, не могу да се усправе својом крепосћу, него траже да се наслоне на што, па тек тако да се дижу, да се пењу, да се висе!” (Milićević 1885: 157–158)

Дакле, јунак приповетке под сликама не подразумева обрисе искривљеног бршљана или ладолежа, већ делатне слике снаге или слабости тог кривљења. Те биљке, које траже ослонац, илуструју, с једне стране, извијање из земље, борбу бића са самим собом, ревносну вољу, с друге стране, откривају амбиваленцију стварности, односно повремену слабост те воље да доведе до продуктивног чина. Ипак, додељујући нова значења овим пејзажним мотивима, приповедач предочава специфичну моралну имагинацију, поуку која усмерава ка људској потрази за чврстином и постојаношћу посредством несаломивих бића, чијим дејством и сами постајемо друштвено и радно стамена бића. Јунак заправо региструје преимућства материјалне имагинације, будући да „пажљиво разгледа он старе растове и границе, ове представнике силе и трајности у биљноме царству” (Milićević 1885: 157).

Представа Шумадије неретко бива обликована и неодређеним елементима широког сеоског предела око Мораве, премда се местимично уводе конкретне просторне референце као што су називи појединих села или река. У Милићевићевој причи „Пустињик у Космају” активиран је познати шумадијски топоним – Космај – којим се осмишљава будуће државотворно средиште:

„Горо, чарна горо! Ти ниси само двор вилама и змајевима; ниси врело причама и песмама; ниси гнездо орловима и соколовима; ниси уточиште Новаку и другим осветницима српске слободе; ниси град мени и толиким другарима мојим! Све ти то јеси, али ниси *само то*, него си јоште, ако Бог да, *колевка новој држави српској!* Јер, једина ти, горо чарна, чуваш ону свету, ону животворну тишину, у којој ће се одњихати нови живот овоме народу!” (Milićević 1885: 158–159) [подв. М. Ђ. М.]

Дакле, након ослобођења од Турака, Шумадија тек треба да се потврди као политичкоисторијска матица. Космај се опсервира као простор унутар којег су још увек присутни пагански и епски кодови, који нису носиоци нове рехабилитације живота. Земља, материја, односно чарна гора са својом светом тишином, непосредно позива на буђење колективног бића, на учешће у једном активном свету, у свету који се опире, а „који треба преобразити људском снагом” (Bašlar 2004: 45). Милићевићев Космај треба да успостави синтезу воље и имагинације, категорије моћи, згушњавање сила, читаву радну и политичку будућност Србије.

Приповедно крешање Радоја Домановића: „Ал’ нигде њуста Крагујевац!”

Када је посреди представа Шумадије у приповедачком опусу Радоја Домановића, неретко је указивано на описе Горњих Јарушица, „у којима Домановићи живе од досељавања из Херцеговине у 18. веку” (Stanojević 2009: 334), као и на карактеризације ликова, стваране према мештанима које је писац заиста познавао. Упркос томе што знатан број приповедака

обухвата збивања на територији Шумадије, можемо говорити о извесној нестабилности овог књижевног ентитета, будући да се у нарацији веома ретко помињу стварне референце, те на основу бележака о месту и времену у заглављима приповедака, или спорадичних и узгредних упућивања на Крагујевац, усвајамо претпоставке о просторном фону Домановићевих фикционалних светова. Приметно је, ипак, јасно конфигурисање двеју сасвим различитих репрезентација Шумадије, једне идиличне, из детињства, и друге, сатиричне, коју настањују мотиви сиромаштва и распада патријархалне задруге. Идиличне и срећне слике шумадијских села предочене су из перспективе приповедног ја, које наративним коментарима освешћује присуство разлике у односу на доживљајно ја казујући: „тако се пред мојим очима указиваше село, моје село, свако село, кад на њега помислим, јер сам село знао само из утисака наивног, срећног детињства, и нисам га после могао гледати другим очима, већ очима оним истим којима тад гледах” (Domanović 2009: 99–100). Приповедач, дакле, покушава да помири два сасвим опречна искуства, те посредством својих дечачких импресија и сећања сеоском свету утискује означитеље који треба да прикрију моралну начетост приказане средине. Отуд у Домановићевим приповеткама („На месечини”, „Баба Стана”, „Смрт”, „Сеоски погреб”, „Добра душа”, „Поред ватре”, „Једва једном”, „А хлеба!”, „Под храстом”, „Успомене из детињства”, „Због љубави”, „Промашена срећа”, „Из бележака са села”) простор Шумадије неретко наликује Аркадији, својеврсном имагинарном пејзажу пастирске књижевности. Чак и када се радња окончава трагично, те дестабилизује почетну идилу, сеоска природа и околина задржавају назнаке идеалне земље једноставних људи неисквареног морала. У приповеци „Под храстом” особито се издваја мотив античке књижевности – *locus amoenus* – будући да поред реке на цветној ливади „проведоше детињство, момче и девојче, чувајући стада” (Domanović 2009: 87). Како утопијски вид Аркадије отвара могућности за политичке алузије (Živković 2001: 47–48), чини се да приповедач слике срећне и хармоничне природе у „Белешкама са села” уводи ради контраста, као својеврсне коментаре тегобног живота сељака, јер док Мијат и његова жена морају дати сав изнадничени новац за дете, „иза мрачног, шумовитог Рудника јавља се месец који посребрава све што у заласку сунчеву беше пурпурно и златно” (Domanović 2009: 98). Идилични простор функционише, дакле, не само као знак разлике у односу на градски простор већ и као дискретни показатељ социјалних промена, које су деградирале живот на селу. Међутим, чак и у примерима разобличавања и декомпоновања идиле, какве садржи приповетка „Слава”, стиче се утисак да приповедач неочекиваним типом имагинативних слика земље објављује своју чежњу за природом. Казивањем о црној и мекој материји – блату – Домановићев приповедач прикључује се низу реалистичких ликова сањара који афирмишу сопствено постојање интимним искуством материјалног света. Премда је „ненасут сеоски пут, те коњске ноге клопћу по густом блату” (Domanović 2009: 91), тај пут

означава жељу субјекта за ишчезлом прошлошћу и изгубљеним старим вредностима. Носећи буренце на плећима, Мијатова нана „обучена у искрпљену гуњу, крајеве од ткани, шарене сукње закачила за појас, те се види дугачка дебела кошуља, мокра од кише и укаљана по дну. Боса. Ноге модрикавоцрвене од ’ладноће’” (Domanović 2009: 93). Призор предочава принцип оног бића које је пронашло спасоносно окрепљење управо у „исконском, природном благу” (Vašlar 2004: 89), у првобитном додиру са природом. Сходно томе, Домановићево вредновање доброћудног, пријатељског и радног живота на селу успоставља се истовремено аркадијским призорима шумадијских села и наизглед несрећним и мучним материјалним сликама блатњавих путева. Нарација сањара открива истоветне садржинске квалитете и распоне значења оних слика које испрва делују сасвим различито. Отуд пасторална и антиутопијска Шумадија у Домановићевим сеоским приповеткама означавају приближно једнаки тип имагинације: недосегнуте снове о повратку у завичај и детињство.

Како се ликови у појединим Домановићевим причама крећу пут Крагујевца, најчешће ради добављања робе или продаје жита, Крагујевац се помаља као магловито средиште живота и економски оријентир. Међутим, уколико се размотри пародијски слој „Ловчевог записника” (1901), ловачке приче тургењевљевског модела, у којој чича Марко цитира дознату причу:

„Пођем, каже, ја, и то у Крагујевац, а и не пада ми на ум да се већ смркло. Како изиђем из шљивара, а мене она парњача удари у главу, па ни маћи. Шљивар велики, а около све плот, а ја се у’ватим плота, па запнем около. Падао сам, спотицао се, ал’ плот помаже, па се држим. Иди, иди, иди сву ноћ драгу. Ал’ нигде пуста Крагујевца! Чудим се ја шта ће то да буде, сву ноћ погибох идући, а никако стићи у Крагујевац! Запнем поново, па ајде, ајде, аја, нигде Крагујевца!” (Domanović 2009: 142),

приметно је још једно отварање Домановићеве наратије о простору ка митопоетској свести, будући да се Крагујевац јавља попут каквог неодређеног места које непрестано измиче. На том трагу, наративну географију Радоја Домановића можемо означити као кружење или обилажење око Крагујевца. Дакле, неактуелизован унутар фабуларног тока, Крагујевац опстаје као виртуелни и онтолошки неутемељен простор у свести напитог јунака. Сходно томе, шаљиви сказ о измицању Крагујевца може представљати и метапоетички импулс Домановићеве реалистичке прозе, унутар које књижевна представа Шумадије интегрише Крагујевац као топос недомишлености, управо онако како је Вукова устаничка проза обликовала слику саме Шумадије – невидљивог историјског, политичког, културног и књижевног средишта – које се „помиње најчешће у вези с Карађорђем, који током устаничких збивања стално ’долази из Шумадије’ или се ’враћа у Шумадију” (Luković 2014: 291). Уколико Београд посматрамо као гранично подручје, неприказано у овом истраживању, онда шумадијски простор јужно од Саве и Дунава открива кризу просторне репрезентације у српској књижевности краја 19. и почетка 20. века.

Простор, прећње и немир у романима Светолика Ранковића: далеко од њиха којим се иде

У романима Светолика Ранковића простор као приповедна категорија доведен је у непосредну везу са главним ликовима (гора – цар; село – учитељица). Већ се насловом романа *Горски цар* (1897) сугерише смисаона блискост представљеног простора – горе – и јунака чије је постојање и деловање у свету тим простором одређено. Ипак, на почетку романескне нарације митопоетска свест колектива, посебно младих девојака и Станке Радоњић, очитује се посредством сујеверних прича о вампирима, дрекавцима и вештицама. Наглашавајући необичну и смелу природу јунакиње, приповедач извештава да је „две ноћи сачекала поноћне петлове под осојем” (Ranković 1968: 22) како би видела дрекавце, што истовремено потврђује доживљај горског/шумског предела као опасног места подложног хтонским силама⁶. Међутим, након деловања Станкине митопоетске свести приметна је промена приповедачког режима означавања простора. Стиче се утисак да Ранковићев роман сажима преображаје у доживљавању простора, карактеристичне за период развоја народне књижевности:

„До прве битне промене у епском схватању шуме и планине долази тек с појавом хајдучких тема. Запосевши градове и угрозивши сигурност сваког српског дома без разлике, Турци су епској поезији обезбедили оно без чега би њена виталност била много раније угрожена – општенационалног непријатеља, али су истовремено у традиционалном схватању простора повукли оштар рез. Директна последица њиховог коначног освајања овог тла била је потпуно преокретање вредности двеју основних просторних опозиција: кућа-шума и своје-туђе. Гора, сад већ хајдучки стан, није више могла опстати као хтонски простор. Она нужно мења означеност и постаје исто што и 'своје', 'кућа'.” (Detelić 1992: 81)

Гора, дакле, постаје простор реалних хајдучких догађаја: злочина, пљачки, убистава. Међутим, с друге стране, за Ђурицу, јунака Ранковићевог реалистичког романа, гора представља најсигурнији заклон и најбезбедније склониште, јер након једне хајке „дохвати се шуме, па се у њој осети онако исто као риба кад се *са врела њеска врати у воду...*” (Ranković 1968: 44) [подвукао С. Р.] Губећи обележја мистичног света, гора се преображава из туђег и непријатељског у лични простор слободе. У моментима када Ђурица бира између Вујове куће и шуме, приметно је да би радије као склониште одабрао шуму, што манифестује деловање историјске свести јунака. Чак и онда када се током једног боравка у шуми јављају страх и дрхтавица „од сваког суварка и пања” (Ranković 1968: 45), дознајемо да то није последица народних веровања у нечисте силе, већ

6 „Да су Словени у старини везивали планину за негативно начело, може се наслутити и из великог броја демонских бића којима се, по народној традицији, боравиште одређује у шуми, планини или гори. То су, пре свега, лесник и шумска (горска, плаенска) мајка, виле, вештице, ђаволи, дивови и дивкиње, змајеви, хтоничне животиње као медвед, вук, ласица, и сличне.” (Detelić 1992: 58)

рационална бојазан да га жандарми и пандури могу пронаћи и убити. Ђурица слути промену у свету око себе и разазнаје да кућа као затворени простор не пружа више заштиту у новим социјалним околностима. Кућа за хајдука превасходно постаје место мучних и крвавих сукоба, а гора до краја приповедања истовремено претрајава као историјски простор слободе, у којем харамбаша господари уместо планинске виле, и психофизиолошки простор среће и сањарија романескних ликова.

Након што је убио Пантовца и починио знатан број разбојништава, Ђурица се одлучује да проведе зиму у Београду. Напуштање горе као отвореног простора и кретање ка граду и кући као затвореним просторима може се тумачити на трагу симболичног почетка примицања јунака сопственој смрти. Приповедач извештава како се Ђуричин и Станкин живот наставио у велеграду напомињући:

„Трећи је месец како се Ђурица настанио у Београду. Кад је приспео у град, никоме се није обраћао за обавештења, никоме није поверавао своје тајне; сам је смишљао како ће се у овом великом граду скривати. Па као што 'но курјак, кога потеряју са свих страна, тражи најгушћу шуму и завлачи се у непролазне гудуре, тако је и он, неким неодређеним нагоном самоодржања, изабрао себи станиште, усамљено, склоњено и поуздано... завукао се у своју јазбину и чекао да падне и да се отопи снег, да поново листа зелена гора, која ће га опет примити у своја нема наручја...” (Ranković 1968: 147)

С обзиром на то да је Ђурица своју намеру о одласку у град тајио од свих сарадника, слути се да је и пре ступања у нови простор већ поседовао свест о опасностима и претњама које могу уследити. Настанивши се са Станком баш „у прљавој, каљавој, последњој палилулској улици, на крају Београда” (Ranković 1968: 141), Ђурица открива да је положај на периферији градског простора, односно међуграничном подручју, онај који би се најлакше могао напустити, што у далекосежнијем смислу наговештава постепени губитак снаге, јер „биће често слаби допуштајући да га страсти носе од средишта ка свим тачкама на обиму” (Pule 1993: 178). И премда се у *Горском цару* не приповеда о временима српско-турских ратова, „хајдучки” модел града преовладава у фикционалном свету. Београд не настајују политички непријатељи народа, којих су се хајдуци плашили претходних векова, већ лични туђинци и противници, представници полиције и власти, који желе да утамниче и казне Ранковићевог јунака. Сходно томе, Ђурица као хајдук не успева да се интегрише у простор града, што особито потврђују знаци лажног идентитета: прерушавање, туђе име и пасош. Чини се да су, у симболичном смислу, ови знаци нагостили одустајање јунака од себе самога. Ђурица, с једне стране, евокативним сликама прошлости покушава да реконструише пређашњи идентитет, стабилан и целовит све до одласка у хајдучију, и осећа да се аутентичност бића не може повратити, те сопственом имагинацијом осмишљава нови идентитет срећног и слободног човека. Надао се да ће накупити довољно новаца да заједно са Станком побегне некуд далеко. Међутим, увиђајући да тај сан не може бити реализован, Ђурица

и Станка заједно током боравка у Београду стварају у свести идиличне слике завичаја који их чека и обећава лепши живот. Сањарење као да их обоје одводи некуд изван блиског света, јер јунакиња казује: „Да седнемо у странама, горе више реке, и да гледамо цео потес и село... Пред нама свет ради, ври кô у мравињаку, а ми седимо, гледамо и погађамо која је оно девојка што купи сено, или онај што коси...” (Ranković 1968: 147). Освојивши у сањарењу позицију изнад села, на врху планине, са које се пружа широки поглед, Станка као да обелодањује сопствену интимну неизмерност и унутрашњи бескрај, јер шума означава свети простор, „далеко од сваке људске историје” (Bašlar 2005: 176). Сходно томе, простор горе и сеоског окружења постаје све мање историјски. Описан из интимне перспективе сањара открива се као психофизиолошки простор, који рефлектује склад слојевитости сопственог бића са многострукошћу света. Изван села, изван Србије, изван историје, јунаци Ранковићевог романа бар на тренутак остварују своје замишљене идеале. И након повратка из Београда, шумадијске шуме и пропланци задржаће обележја бескраја и милине, јер гледајући са Орловице живописно разбацане кућице и воћњаке, Станка и Ђурица „заборавише све муке и патње преживеле у туђини, очи им засјаше живим веселим пламеном, у душу им се усели бескрајна радост, блаженство, срећа...” (Ranković 1968: 156)

Међутим, упркос томе што Ранковићеви ликови имагинацијом стварају слике срећних предела, на актуелизованом приповедној равни јавља се страх од простора. Посреди је избегавање пута, кретање мимо простора којим се одвија живот, назначено доживљеним говором:

„А он, одметник, мора да се вере по замрзлим урвинама, по голим и оштрим трњацима, мора да зазире од сваке живе душе, па и од пса... јест, плаши га и лавез паса, стрепи и од изненаднога полета гладне врране, и од крештања безазлене свраке... Да је бар у свом селу, где не мора свакад бегати далеко од пута!... А како се лепо возе они путници горе по друму...” (Ranković 1968: 153)

Путовање странпутицом очитује Ђуричин страх од смрти, али и зебњу пред историјским током, отклон од моралних и културних вредности деветнаестовековног друштва. Кретање подручјем *далеко од кућа* сигнализира не само социјално отпадништво услед почињеног убиства већ и Ђуричину онтолошку несигурност пред светом који напушта. Ако субјект романа оповргава обрасце деловања заједнице и покушава да заобиђе историју, ратове и смрт, то значи да је спреман да потражи друкчији онтолошки ослонац. Незадовољство и несигурност унутар нове просторности исходиће покушајем Станкиног убиства, кулминацијом расцепа субјекта и света. Снови о заједничкој будућности у бесконфликтном и непроблематичном простору не могу се утемељити, јер радикални раскид са светом не може бити олако превазиђен. Боравак у тамници на крају романескне радње потврђује идеју о немогућности промене бића и упризорује слику човекове онтолошке неслободе. Покушавајући да редефинише своје постојање и створи нови онтолошки

идентитет мимо „пута”, односно мимо свих историјом постављених граница, јунак *Горског цара* ипак не успева да начини коначни отклон од свих постојећих цивилизацијских образаца. Премда Ђуричине сањарије о неспутаној слободи у гори пројектују слику снажне воље за животом, спремније на жртву и дугогодишњу робију наместо ишчекујуће смрти, проширење и распрострањавање бића остаће запречено историјским поретком. Ипак, Ђурица као књижевни лик реалистичког романа крајем епохе српског реализма најављује динамичну и модерну свест субјекта замишљену како над могућностима сопственог идентитета, тако и све присутнијој ентропичности простора у свету, који бива превасходно опредељен двојаким силама – распрострањања и опирања. Отуд се Ранковићев романескни свет препознаје као простор деловања притисака и отпора, напада и одбрана, као простор у коме субјекти исписују историју својих хтења.

Када је посреди Ранковићев роман *Сеоска учитељица* (1899), описи шумадијских села и планина неретко претежу над нарацијом и сведоче о особитој приповедачевој наклоности ка представљању простора. Социјални аспекти учитељског живота на селу показују да

„Ранковић није затварао очи пред стварношћу и није се успављивао илузијама, но је живот на шумадијском селу гледао слободно, отворено, сликао га онакав какав јесте, са његовим манама и црним странама, приказивао распадање старог патријархалног живота и прелажење у ново индивидуалистичко доба, разривеност после великих економских и политичких криза.” (Skerlić 1919: 305)

Међутим, паралелно са оваквим линеарно и једнодимензионално уобличеним простором села, у *Сеоској учитељици* слуту се једна врста недовољно видљивог простора, закривљеног или заклоњеног, који би одговарао неевклидском моделу простора у физици и математици крајем 19. века. Када приповедач казује како се „зелене густе зрели воћњаци” и како се из „сниске зелене густине” извија понеки брест, док нарочити звук продире кроз „густе облаке прашине” (Ranković 1974: 19), стиче се утисак сложености и вишеслојности простора у свету романа. Сlike природе у Шумадији нису само симболичке или психолошке назнаке душевног стања и трагичне коби књижевних јунака, већ израстају у феномене маште и уобразиље, будући да „све то навлачи жива човека на бескрајне сањарије” (Ranković 1974: 39). Учитељ Гојко Савић и учитељица Љубица Петровићева, загледи у величанствену лепоту шумадијских поља и планинских венаца, не осећају страх пред бесконачношћу простора, већ очитују смелост деветнаестовековног субјекта да се загледа у самог себе и искаже дејства новог погледа на стварност, чему приповедач даје свој прилог казујући:

„А тамо даље, иза потеса, докле ти год око допире, пружи се час таласаста час равна поља, по којима су наизменце разасути потеси, села и шуме, и тако све до краја видокруга. По потесима се жуте пожњевене стрњике, или се зелене подотављене ливаде по сниским лукама, или се црне преоране

и засејане њиве... Изнад села се, *шамо у даљини*, подигла танка пробојна измаглица, а *шамо још даље се, у густој магли*, гордо и величанствено дижу моћне огромне планине, *делећи се у све више и све даље кругове*, који су умотани у *све жушћу шаму*, док се тако у тој непровидној тами сасвим не изгубе из очију...” (Ranković 1974: 19) [подвукла А. Ж.]

Ако књижевну слику разумемо у феноменолошком оквиру, онда се кретање погледа преко различитих нивоа просторности открива као динамично онтолошко кретање. Преламајући кроз свест романескних ликова визије простора, приповедач сугерише сложеност бића које се распростире и по хоризонталној и по вертикалној оси. Нове димензије простора јављају се једна за другом, отварају перспективу дубине, нарушавајући непрозирношћу таме извесност геометријске правилности кругова. С обзиром на то да се у приповедању неретко јављају атрибут ‘густ’ и именица ‘густина’, мишљења смо да је посредни „залет” имажинације Ранковићевог приповедача, који предочава немогућност виђења бића, запреченост спиралног бића да се приближи сопственом средишту, онтолошку амплификацију бића чије нијансе постојања треба обухватити. Простор Шумадије у *Сеоској учитељици* може се одредити као драма интимне геометрије или претећи онтолошки кошмар „настајања бића које је свест о *немиру бића*” (Bašlar 2005: 203) [подвукао Г. Б.]. Непријатељске даљине као да освајају лични простор субјекта, који на сасвим парадоксалан начин постаје затворен са свих страна, изнутра и споља. Човек не може да сагледа себе као једноставно, јасно, стабилно и утемељено биће. Неизвесношћу и колебљивошћу просторних релација антиципира се онтолошка узурпираност романескних јунака, који, суочени са новим интуитивним сазнањем о сопственом нестанку, морају напустити и свет романа.

Шумадија у роману Чедомир Илић Милушина Ускоковића: простор кога нема

Понављајући мисао о томе да поглед на свет извире из мишљења о простору, Павел Флоренски у студији *Простор и време у уметничким делима* утврђује како је просторност суштинско, сржно својство уметничког дела. Као „оно што се стварањем добија”, просторна организација дела чини праву његову форму, па „губитком своје просторности, уметничко дело престаје да постоји и његово уништење не би спречили ни сиже, ни манир, ни техничка средства, ни фактура, кад би све набројано остало потпуно истоветно себи” (Florenski 2013: 253–254). Психофизиолошки простор успоставља се у човеку, у његовом животу и његовом самооткривању, па се, као такав, разликује од геометријског и физичког простора и најближи је естетском простору. Представљајући „самосталан слој општег појма о простору”, естетски простор се, разматрањем психофизиолошког простора, може сагледати као онај који „разара створене геометријске предрасуде” (Florenski 2013: 269), а деконституција геометрије оно је што треба освестити у разумевању уметности.

На почетку пете главе романа *Чедомир Илић* (1914)⁷ Милутина Ускоковића приповедач означава да је слика Чачка, у који је из Београда, након пољупца којим „као да ју је Чедомир ујео”, Вишња доспела, оцртана тако да, као своју духовну схему, одрази једну оштру линију. Јунакиња је, наиме, „тек ту”, у Чачку, осетила „сву супротност између живота који је предузимала и онога којим је дотле живела” (Uskoković 2004: 38). Пређашњи, преакадемски живот исказан је неколиким означавањима: Вишња је „била кћи Митра С. Лазаревића, бакалина”, што је „држао дућан у главној улици коју чини у тој вароши пут Крагујевац – Ужице” (Uskoković 2004: 38). Противност коју јунакиња осећа као да неповратно раздељује њен живот, па предузимање да друкчије живи изазива нелагоду, јер изискује напор да се садашњи живот преврати и да се из њега изађе. Ова нелагода почетак је трауме умирања, а без умирања (не нужно схваћеног као краја егзистенције) нема изласка из незрелости живота.⁸ Топогена релација, чије су фигуре Београд и Чачак, читава се у Ускоковићевом роману као координата за откривање пресека у времену: између два Вишњина живота, а још важније – између два века. Радња романа почиње јула 1900. године⁹, па смену епоха симболички пројављују слике преокретних стања и догађаја у животима јунака. У представи Чачка постепено се кристализује супротносмерност у којој се модерни субјект конституише. Контрастирање унутар свести о животу, слутња окрета унутар бивствовања, трзај и оштрица промене, самоосећање прекида утемељујући су осети модернистичке поетике. Ако Вишња предузима нешто ново, драматично примећујући како јој се Чачак приказује као место разлике и изласка, не као простор домне пријатности, већ као болна међа, то значи да сам тај простор и у наткриљујућој, приповедној перспективи не може да се успостави у луковима целине, какву је видела старија поетика, или какву још види Вишњин отац. Наиме, фигура оца је оса живота „којим је дотле живела”, па је и његов дућан уписан у центру стабилне просторне структуре: „у главној улици коју чини у тој вароши пут Крагујевац–Ужице” (Uskoković 2004: 38). Будући да је снажно осетила супротност између академског живота у Београду и породичног живота у Чачку као растоку који узнемирује биће, јер отвара процеп у бићу, Вишња, као субјект рефлектор, потреса, раседа и рашчлањује стабилну, патерналну просторност. Приповедно поље показује да супротност у којој је Вишња сагледала Чачак, тај усек трауме преокрета, пада и на путању што од Чачка води Крагујевцу, на врата кроз која би се, од Западне Мораве, као са његове граничне реке, поглед отворио за шумадијски простор. Стога се и старе топогене осе у

7 Роман *Чедомир Илић* Милутин Ускоковић је, према напомени самог аутора на крају књиге, писао од августа 1911. до марта 1913. године.

8 Проза модерне, а особито роман *Бесџуће* (1912) Вељка Милићевића, потврђује овај услов.

9 „У суботу 9. јула 1900. године, Чедомир Илић, главно лице овог романа, корачао је лагано својим уобичајеним путем из Библиотеке на Теразије, па Крунском улицом на Врачар, где је давао лекције једном гимназисту.” (Uskoković 2004: 7)

приповедању превреднују у корист не само других, већ и друкчије структурисаних праваца. Када су се, на почетку шесте главе романа, Вишња Лазаревић и златарев син Радоје Остојић нашли на обали Западне Мораве, приповедач конфигурише просторност у другом правцу, па се „усталасана долина” реке пружа „чак до ибарских планина, чије се заокружене линије назирале у прабини сунца на заласку” (Uskoković 2004: 47). Сунцокрети се повијају „према поветарцу који је пиркао из Овчарске клисуре” (Uskoković 2004: 47). Кад са реке крене „тамо даље”, Радојев поглед се губи у планинама „које су са запада блиско окружавале Чачак” (Uskoković 2004: 48). Јер из „планинског склопа избијала је река као из неке чељусти”, па је само требало „претворити речну снагу у електрицитет” (Uskoković 2004: 48). Радојев сан о моћи, мисао о електрификацији Чачка, у дослуху је са сентименталном визијом о повратку бакалинове кћери, „која далеко тамо иза Рудника ради на свом образовању и спрема се да буде велика и мила сарадница на препорођају родног краја” (Uskoković 2004: 110). Супротносмерност у визијама два субјекта, магнетизам наспрамних и опречних тачака очиту су управо у радикализму жеље једног за повратком и укоренивањем, а жеље другог за одласком и променом. Фатализам ове жеље јесте у томе – а приповедна померања то несумњиво показују – што њоме влада логика искључивања. За Вишњу, Чачак је место унутрашњег судара две концепције живота, тачка неугоде, па је зато оно што треба превладати. За Радоја, Београд је *удаљености-и-стираности* коју треба превладати, тако што ће се Вишња вратити, па породично и социјално реинтегрисати. У овим идејама о превладавању (а модерна јесте превладавање) као да сасвим нестају прелаз, пут, перспектива *и-и* (и Београд и Чачак), па нестаје и међупростор. Фигура простора који је „далеко тамо иза Рудника” показује колико су две перспективе живота у Вишњи померене једна од друге, неповезиве, неизмириве. Непријатни интензитет ове перспективизације показује и то да у свету, у који је Вишња као биће изашла, одиста ишчежавају градови, падају стубови и прекидају се мостови и путеви. Док у бајкама пространство које је *далеко и тамо иза* – а то значи иза свих земаља – упризорује места испуњења и мира, па не само да тамо јунак треба да оде већ мора проћи кроз све оне горе и градове који претходе томе *иза* и омогућавају га (зато се, верујемо, планине, воде и градови у бајкама набрајају), у модернистичкој прози та скала просторности између онога што се жели напустити и онога где се жели бити нестаје, јер више није онтолошки релевантна. Вишња као да не може да сагледа простор између Београда и Чачка, јер оштрица супротности не дозвољава простор који би је вратио. Радоје као да не може да сагледа простор између Чачка и нечега што је, као Београд, далеко и изванвидно, јер оштрица супротности не дозвољава простор који би је трајно одвео. У последњој глави романа *Чедомир Илић*, док сања како се удаје за Чедомира, и док се на свадби указују највећма умрли, Вишња може – тек у танатичкој просторности – да, на тренутак, обједини опречне тачке: „Пролазили су поред познатих места;

час би то био Београд, час Чачак, час село у којем је живела. После се та сцена променила. Настао мрак.” (Uskoković 2004: 189) Али ни тада, у изокренутом свету мртвих, у хитрини ониричке смене призора, није могућ пут кроз Крагујевац.

Хронотоп пута је, по Михаилу Бахтину, повезан са хронотопом сусрета, јер се у њиховом преклапању откривају али и превладавају друштвене дистанце, удаљене егзистенције и судбине. Очито је да су и у Ускоковићевом роману *Чедомир Илић* Чачак и Београд тачке просторно-временског пресека, које откривају неизмириве „стазе различитих људи, представника свих сталежа, стања, вера, националности, узраста” (Bahtin 1989: 373). Али ове тачке у прози модерне постају и нешто више: временитост и просторност унутрашњег света јунака, што у фигури пута изражавају не тек конфликтност између људи, већ дезоријентацију и беспуће унутар поретка модерне субјективности. Зато пут који спаја Крагујевац и Ужице не омогућава да се приповедна свест разлиста у наговештеним просторним тачкама, већ да се њихово одсуство и декомпоновање пута који би у фикцији дао видело Шумадији препозна у оштрицама унутарњих улома јунака: Чачак је обрис дубоког прекида у бићу. А модерна романескна свест жели да покаже тај прекид: уместо тоталног захвата, којим би се Вишњин окрет из Чачка ка Београду приповедно испунио у путањи која од Чачка води према Крагујевцу и Руднику, омогућавајући пространству којим та стаза вијуга да се обзнани као садржај, поглед модерног јунака, у којем се приповедна свест концентрише, изражава просторни контекст аритмијски, неконтинуално, фрагментарно, у испустима и прескоцима. Насупрот еуклидовско-кантовском схватању простора као непрекидног и повезаног, Флоренски опозива ове вредности, сматрајући да је просторност суштински прекидна, што указује на постојање „засебних области у простору, међусобно одвојених, које нису међу собом координисане и немају безгранично мноштво узајамних веза” (Florenski 2013: 263). Одвајање, некоординација, непротежност, прекидност, засебност психофизиолошких простора индицирају да и у распрострањању фикционог света „на различитим местима простор има различити интензитет топогених својстава” (Florenski 2013: 273). Отуда и у роману *Чедомир Илић* Милутина Ускоковића једно место, макар се и нашло у хипертопогеној мрежи пута, постаје тачка, „која нема протежност” (Florenski 2013: 282). Путна линија јунака, тада, простира се „само у једној димензији”, отвореној ту где биће модерности осећа како постаје „рупа у перспективи”, једна „непостојећа тачка, коју даљина мами како би је уништила, скупивши сваки облик и рашчлањеност у тачку небића, која више нема никакве делове” (Florenski 2013: 123).

Премда није сасвим подређено обзору субјеката, приповедање у роману *Чедомир Илић* показује да је наративна економија, следствено којој изостају референце пространства између Чачка и Београда, у вези са конвулзивном природом модерног бића. Гледајући из лика, приповедач напушта перспективу која би уприсутнила оно *до* Рудника, у корист

трауматизујуће жеље јунакиње да неподељено буде оно *иза* Рудника. Као што и главни јунак Ускоковићевог романа непрестано гледа, најпре, *иза* Ваљева према Београду, потом *иза* Београда према Паризу и Европи, да би на крају отворио очи за оно *иза* живота – према непросторности и безутешности небића. Реалистичка перспектива утврђује шта је, преко објеката које открива, могућно сагледати *до* објективног као границе погледа, док је, код Ускоковића, то што Вишња види *иза*, не и оно пре Рудника, знак улома између онога што се, као неизбежно, у сусрету са собом, мора видети, и онога што, будући изван унутарње путање субјекта, сасвим изостаје. Модернитет јесте тај застој, грч, потрес, дистанца, прекид и изостанак – у субјекту и у организацији фикционог света. Сазнање о Шумадији као о фикционој фигури која се у српској књижевности на крају 19. и почетком 20. века објављује и нестаје у вези је са статусом имагинарног, ониричког и трауматичног у структури идентитета, јер је потребно да се особито наши страхови, трауме и онтолошке мистерије „интегришу у идентитетску структуру како би она, пошто се огледне у Другоме, постала целовита и стабилна” (Lojanica 2020: 173). Преставши да буде хоризонт историјских, политичких, антрополошких и културних судара, разграничења и конфигурација, умиривши се у пређашњој енергији грађења и у сну о моћи, Шумадија на почетку 20. века као да није одговарајући означитељ за ону оштрину модерног искуства којем би требало да постане подесан, неопирући и домашан одраз – психолошко, онтолошко и симболичко пространство. Или је управо изостанак Шумадије, прећуткивање Крагујевца у роману *Чегомир Илић* Милутина Ускоковића, неми знак трауме која, као оно друго нашег језгра, компонује и манифестује модерност фикције. Сучеливши тему овог рада и избор текстова српске књижевности насталих крајем 19. и почетком 20. века, тумач је истовремено збуњен и фасциниран оним што као измичуће треба да нађе, јер је пао у дисонанцу фикције, па му се може учинити да је он тај који из Домановићевог „Ловчевог записника” каже: *Зайнем поново, ја ајде, ајде, аја, нигде Крагујевца*. А можда још само као таква, као жеља центра, као тачка изостанка, као измакла лађа, Шумадија посредује истину, којој се, у столећу после Милана Ђ. Милићевића, Радоја Домановића, Светолика Ранковића и Милутина Ускоковића, српска литература може вратити – као простору тајне себе саме.

Извори

- Domanović 2009: R. Domanović, *Sabrana dela Radoja Domanovića*; knj. I, M. Stanojević (red.), Kragujevac: Koraci.
- Milićević 1885: M. Ђ. Milićević, *Međudnevica: pisma, priče, i slike iz života u Srbiji*, Beograd: Kraljevsko-srpska državna štamparija.
- Milićević 1922: M. Ђ. Milićević, *Zimnje večeri: priče iz narodnog života u Srbiji*, Beograd: Izdavač knjižara Gece Kona.
- Ranković 1968: S. Ranković, *Gorski car*, Beograd: Nolit.

- Ranković 1974: S. Ranković, *Seoska učiteljica*, Beograd: Rad.
Uskoković 2004: M. Uskoković, *Čedomir Ilić*, Beograd: Politika: Narodna knjiga.

Литература

- Bahtin 1989: M. Bahtin, *O romanu*, Beograd: Nolit.
Bašlar 2004: G. Bašlar, *Zemlja i sanjarije volje; Ogled o imaginaciji materije*, Sremski Karlovci: Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
Bašlar 2005: G. Bašlar, *Poetika prostora*, Čačak: Beograd: Branko Kukić i Umetničko društvo Gradac.
Bošković 2015: D. Bošković, *Zablude čitanja*, Beograd: Službeni glasnik.
Gavrilović 2014: I. Gavrilović, *Pisci iz Šumadije 19. veka*, u: M. Stojanović (red.), *Mitološki zbornik: Šumadija – istorija i mit*, Centar za mitološke studije Srbije: Rača, 639–652.
Detelić 1992: M. Detelić, *Mitski prostor i epika*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti: Autorska izdavačka zadruga „Dosije”.
Florenski 2013: P. Florenski, *Prostor i vreme u umetničkim delima*, Beograd: Službeni glasnik.
Lazarević 1975: B. Lazarević, Petar Kočić, *Kritički radovi Branka Lazarevića*, priredio Dušan Puvačić, edicija *Srpska književna kritika*, knj. 13, Novi Sad: Matica srpska, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 35–42.
Lojanica 2020: M. Lojanica, *Uvod u ontologiju nestajanja*, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet.
Luković 2014: M. Luković, *Šumadija – središnji mitski i istorijski prostor Beogradskog pašaluka i ustaničke Srbije*, u: M. Stojanović (red.), *Mitološki zbornik: Šumadija – istorija i mit*, Centar za mitološke studije Srbije: Rača, 285–312.
Pule 1993: Ž. Pule, *Metamorfoze kruga*, Sremski Karlovci: Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
Skerlić 1919: J. Skerlić, *Istorija nove srpske književnosti*, Beograd: G. Kon.
Stanojević 2009: M. Stanojević, *Satirična priča Radoja Domanovića vek posle*, u: M. Stanojević (red.), *Sabrana dela Radoja Domanovića*, knj. II, Kragujevac: Koraci.
Živković 2001: D. Živković (red.), *Rečnik književnih termina*, Banja Luka: Romanov.

Časlav V. Nikolić
Ana S. Živković

Наслеђе 49 • 2021 • 219–237

ŠUMADIJA IN SERBIAN LITERATURE OF THE LATE NINETEENTH AND EARLY-TWENTIETH CENTURIES

Summary

This research highlighted the space as an ambience that reflected the destiny of literary heroes and types of narrative consciousness. Šumadija's villages and mountains in Milan Miličević's stories stood out as humanized spaces of human will and imagination, Prince Miloš's political power and community creative power, as spaces that participated in creation a future Serbian cultural and historical identity. In Radoje Domanović's rural tales, the narrative oscillation between idyllic and anti-utopian Šumadija revealed the narrator's desire for vanished past and childhood. In Svetolik Ranković's novels, the mountain was doubly marked, as a scene of real bandit events and as an ontological space of dreamed freedom, which mediated a literary turn in the experience of space – from mythopoetic to historical and psychophysiological perception of space. Since Čačak and Belgrade, as toponyms of psychophysiological spatio-temporal intersection, expressed the irreconcilability of the heroes' travel lines, Milutin Uskoković's narrative in the novel *Čedomir Ilić* outlined a deep break in being and traces of homelessness within the modern subject. Šumadija became a point of discomfort and strangeness that needed to be overcome. Directing the interpretation towards the literary representation of Šumadija in Serbian prose of the late nineteenth and early-twentieth centuries, we noticed that the geographical and political-historical center of Serbian people did not coincide with Serbian literature and cultural topography: the center imaginatively eluded.

Keywords: Šumadija, realism, modern, Miličević, Domanović, Ranković, Uskoković, space, consciousness, imagination

Примљен: 16. новембра 2020. године
Прихваћен: 20. фебруара 2021. године