

Оригинални научни рад
УДК: 821.163.41.09-31 Милићевић В.
821.163.42.09-31 Шимуновић Д.
DOI: 10.5937/zrffp54-49288

„СВА МЈЕСТА ЈЕДНАКО ТУЂА”: КОМПАРАТИВНО ЧИТАЊЕ БЕСПУЋА ВЕЉКА МИЛИЋЕВИЋА И ТУЋИНЦА ДИНКА ШИМУНОВИЋА

Софија Д. ТОДОРОВИЋ¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Београд (Србија)

¹ sofija.tod3@gmail.com

Примљен: 15. 2. 2024.

Прихваћен: 2. 12. 2024.

„СВА МЈЕСТА ЈЕДНАКО ТУЂА”: КОМПАРАТИВНО ЧИТАЊЕ *БЕСПУЋА* ВЕЉКА МИЛИЋЕВИЋА И *ТУЋИНЦА* ДИНКА ШИМУНОВИЋА

Кључне речи:
модернизам;
роман;
отуђеност;
раскореењени јунак;
хронотоп пута.

Сажетак. Рад компаративно разматра два модернистичка романа јужнословенских књижевности, *Туђинац* (1911) Динка Шимуновића и *Беспуће* (1912) Вељка Милићевића, са акцентом на различитим манифестацијама феномена отуђености у поменути романима. Посебна пажња посвећена је сагледавању главних јунака романа – Милићевићевог Гавре, односно Шимуновићевог Станка – као специфично обликованих фигура модернистичких апатрида. Рад анализира аспекте проблематичног идентитета, нестабилно осећање припадности и колебљиво порекло. Ове егзистенцијално „бездомне”, резигниране меланхолике одликује карактеристични вид *раскореењености*. Они се налазе негде на граничној позицији, између два света и без могућности да се (само)одреде, како у односу на родно тло (које остаје фактички, али не и „емотивни” завичај) тако ни у односу на друге просторе потенцијалног утемељења. У контексту завршнице романа и својеврсне кружне структуре, мотив егзила појављује се као фингирано решење. У раду се дотичемо и питања отуђености у односу на сећања и властиту животну историју (будући да појединачне успомене не поседују димензију аутентичности, те делује као да не постоје изоловано), затим проблема немогућности стваралачке реализације интуитивне уметничке замисли естетски осетљивих јунака (која би могла бити простор упоришта), као и сложене дијалектике интерперсоналних релација (и, у вези са тим, трагике недовољности *групи*). Циљ рада је да, кроз паралелно сагледавање назначених семантичких слојева, понуди могућност компаративног читања романа *Беспуће* и *Туђинац* и укаже на сличности и особености модернистичког третмана неукореењеног јунака у јужнословенском књижевном контексту.

Увод

У размаку од свега годину дана, с почетка друге деценије прошлог столећа, излазе два значајна јужнословенска романа модернистичког профила и блиских тематско-мотивских линија – *Туђинац* (1911) Динка Шимуновића (1873–1933) и *Бесџуће* (1912)² Вељка Милићевића (1886–1929). Модерност романа огледа се како на семантичко-изражајном плану, понајпре кроз модернистичку дезинтеграцију јунака, превагу интересовања за његов унутрашњи живот, „наговештајност” (Витошевић, 1982, стр. 156) тако и на приповедном плану, кроз превласт доживљеног говора и, уопште узев, будући да је текст у највећој мери преломљен кроз свест главног јунака.³ За оба романа могло би се рећи да стоје на жанровски граничној позицији између (кратког) романа и дуже приповетке (Витошевић, 1982, стр. 120). Уколико би ове приповести својим обимом могле да наличе жанру приповетке, бројем епизода свакако се приближавају жанру романа.

Гавре Ђаковић, јунак *Бесџућа*, и Станко Лукавац, протагониста *Туђинца*, налазе се у приповедном фокусу романа и стоје у чврстој вези са осодено моделованим хронотопом пута. Класични бахтиновски појам овде је суштински проблематизован, будући да је појму хронотопа инхерентна управо извесна стабилност, а она изостаје на једном временско-просторном плану који је обележен трајном нестабилношћу. Овде је реч о неуклопљеним, бездомним јунацима, вечитим странцима апатридског идентитета, егзистенцијалним скитницама (Frangić, 1987, стр. 250). Модернистичко обликовање специфично раскућених јунака подразумева повезаност са књижевним ликом амбициозног дошљака (аривисте), и то с обзиром на причу о поразу у његовој „пост-аривистичкој” фази (Ђоловић, 2022, стр. 209).

² Роман *Бесџуће* објављен је првобитно у *Српском књижевном гласнику* у наставцима, у периоду од јануара до јуна 1906. године. Као посебна књига објављен је тек 1912. године.

³ О модерном наративном поступку и техници у *Бесџућу*, видети Марчетић, 2020.

„Сва мјеста једнако туђа”: комјаративно чийање Беспућа Вељка Милићевића и Туђинца Динка Шимуновића

Фиџура раскорењеној айайрида: ѝроблематични идентитет и хронолој ѝуша

За јунаке романа *Бесѝуће* и *Туђинац* везује се специфична идентитетско-сѝалешка проблематичност, нестабилно осећање припадности и колебљиво порекло: они се налазе на граничној позицији, између два света („човек између”, Витошевић, 1982, стр. 142) – негде на „ничијој земљи” – и без могућности да се (само)одреде, како у односу на родно тло (које остаје фактички, али не и „емотивни” завичај) тако и у односу на друге просторе потенцијалног *укорењивања*. Тако се за Милићевићевог јунака каже:

„Гурнули су га у школе да буде господин, одвојили га од земље и народа, спријечили га да ухвати корјена у земљи из које је изникао, гурнули га у један живот у који кад је загледао, он се згрозио, ужаснуо, тргнуо. И пошао је натраг кад већ више мостова није било: у онај живот није се усудио да уђе, а овај други постао му је неприступачан. И он је застао, остао тако стојећи, не идући ни напријед ни натраг, с презривим осмјехом према себи, са рукама на леђима, осјећајући горко сву биједу и глупост свога положаја.” (Милићевић, 1912, стр. 78)

Јунак *Туђинца* посебно истиче фактор времена, као кључну мотивацијску оправданост властитог осећања искорењености:

„Одатле ме однесоше, кад су ми једва двије године биле, а тада сам бивао по различитим мјестима, гдје се градила каква црква, школа, цеста или опет какав мост и само толико, колико би трајала она градња. И тако ја нисам нигдје проживио више од двије године и мени су сва мјеста једнако туђа. Био овдје или ондје, мени је посве свеједно. Немам нигдје ни родбине ни пријатеља. А би ли вјеровали? Ја се у свако мјесто заљубим и чељад ми јако омили, али ми ипак остану туђа, пак одем још тужнији. Није ли то чудно? [...] [Ј]а нијесам грађанин, јер се нијесам одгојио у граду, али нијесам ни сељанин ни варошанин. Ја сам свагдје живио, тако рећи, по мало дана и немам никакве боље и ништа своје.” (Šimunović, 1911, стр. 7, 11)

Станко, наиме, у динамичним кретањима и брзом мењању станишта за време младости види главни разлог своје отуђености. Гавре и Станко, заправо, криве породицу за то што је изостао осећај припадности (Реѝа, 2018, стр. 21). Чини се да је позиција Шимуновићевог Станка унеколико сложенија. Док Милићевићев Гавре ипак недвосмислено зна где му је завичај и место где је провео читаво детињство (до одласка на школе у Загреб),⁴ јунак *Туђинца* још је слабије везан за Сабљаре, место за које га не вежу никаква

⁴ У том смислу, могла би се поставити једноставна „схема кретања” у *Бесѝућу*: детињство у родном месту – одлазак у град – повратак на село – емиграција у Америку

сећања и које је тек стицајем околности место његовог рођења.⁵ Оба јунака у повратку родном месту (или, макар у обиласку и упознавању родног места, у Станковом случају)⁶ виде прилику за успостављање једне никада постојеће везе, и гаје (илузорну) наду да ће кроз потенцијално новостечено осећање припадања тлу успети да осмисле властиту егзистенцију. Корени егзистенцијалне отуђености двојице јунака, уопште узев, нису тако лако ухватљиви; они су пре унутрашње, него спољашње природе, „бивајући производ склопа личности пре него околности” (Ђоловић, 2022, стр. 209),⁷ као што је и меланхолија „можда напросто самоникла, као зараза времена” (Ђоловић, 2022, стр. 222) и плод модернистичке дезинтеграције.⁸

Оба романа посвећују одређени наративни простор самом путовању ка месту рођења – хронотопима воза (*Бесџуће*) и кочија (*Туђинац, Бесџуће*). Бахтиновски схваћен појам хронотопа (термин преузет из теорије релативитета) подразумева нераскидиви, међузависни однос који спаја категорије времена и простора, „[с]уштинску узајамну везу временских и просторних односа, уметнички освојених у књижевности” (Bahtin, 1989, стр. 193).⁹ У својој чувеној студији *О роману* (1975), Бахтин на следећи начин говори о узајамности категорија времена и простора у контексту хронотопа пута:

„Пут је пре свега место за случајне сусрете. На путу пресецају се у једној временској и просторној тачки просторне и временске стазе различитих људи, представника свих сталежа, стања, вера, националности, узраста. Овде се случајно могу срести они који су нормално раздвојени друштвеном хијерархијом и просторном удаљеношћу, овде могу настати свакојаки контрасти, срести се и уплести различите судбине. Овде се на свој начин спајају просторни и временски низови људских судбина и живота.” (Bahtin, 1989, стр. 373)

(било би, међутим, оправдано претпоставити да ни то неће бити јунаково коначно станиште).

⁵ У Сабљару је Станков отац у то време градио мост.

⁶ „А сада бих желио видјети своје родно мјесто, да видим, хоће ли ми се учинити срцу ближе неголи друга, и ако га се нимало не сјећам. Та људи толико говоре о свом родном мјесту, па бих желио знати, што је у њему тако чаробно!” (Šimunović, 1911, стр. 8).

⁷ „Разлоге Ђаковићевог отуђења не треба тражити само у губитку 'корена', већ и у читавом низу других егзистенцијалних траума, односу према оцу и брату, мајчиној емоционалној хладноћи, неспособности да се оствари у љубави” (Милашиновић, 2015, стр. 159; Марчетић, 2017, стр. 367; Марчетић, 2020, стр. 769).

⁸ „И коликогод се трудио да нађе [Гавре] разлог зашто је нерасположен, није га налазио” (Милићевић, 1912, стр. 13).

⁹ „Време се овде згушњава, стеже, постаје уметнички видљиво; простор се напиње, увлачи се у кретање времена, сижеа, историје. Обележја времена разоткривају се у простору, а простор се осмишљава и мери временом. Уметнички хронотоп одликује се тим пресецањем низова и сливањем обележја” (Bahtin, 1989, стр. 194).

„Сва мјеста једнако шућа”: *компаративно чийање* Беспућа Вељка Милићевића и Туђинца Динка Шимуновића

Будући да подразумевају прелаз и *крейшање* кроз простор и време, метафоре воза и кочија на својеврстан начин кондензују хронотоп пута, који већ у себи садржи иманентну противречност. Јединствена и „монолитна” временска компонента хронотопа пута (стабилни интервал од „поласка” до „доласка”) уоквирује више нејединствених, међусобно искључивих просторних компоненти (нестабилних „станица”), које се брзо смењују и тиме константно оповргавају једна другу.

У случају оба романа, дескриптивни пасажии на путу у завичај градирају приповедну „тензију” ишчекиваног доласка, тако да он делује судбински и поприма безмало митске димензије, уз присуство злоћудних симболичких импликација.¹⁰ У опису Ђаковићеве возње колима до саме куће, ипак, овакви наговештаји као да изостају и уступају место готово идиличним назнакама,¹¹ које ће стајати у снажном контрасту са појавом породичне куће. Гавре Ђаковић као да слуги да ће непосредни сусрет коначно избрисати сваку могућност даљег истрајавања у нади да би могло доћи до некаквог унутарњег преокрета, те „би волио да пут још траје, да се још вози негдје далеко у ноћи, да замишља, и нехотице, своју кућу освијетљену” (Милићевић, 1912, стр. 30). Може бити да Гавре – „и нехотице”, у тренуцима „слабости” која рађа скоро детињу идеализацију – у својој свести ствара једну, сасвим могуће и освешћено, илузорну пројекцију, коју би волео да може да продужи. Оно што га, међутим, чека јесте „нешто ледено, самртничко” (Милићевић, 1912, стр. 31). У радикално деромантизованој слици опустошеног породичног дома, „укочена” кућа зарђале браве доводи се у директну асоцијативну везу са смрћу, нарочито кроз гробљанско-мртвачке епитете,¹² и буди осећај егзистенцијалне тескобе и гушења (Чолак, 2019, стр. 119).¹³ Парадоксално, „[и]пак, овај му простор, после извесног времена и навикавања постаје извесно уточиште” (Чолак, 2019, стр. 119), што би, чини се, требало разумети у светлу безвољног помирења „са стањем духа као отклоном од трагања за идентитетом” (Јовановић, 2014, стр. 128).

¹⁰ Зооморфизованим описом јурњава воза код Милићевића наслућује се готово космички мрак и заградна тишина. Код Шимуновића (на путу ка Крешеву) пак: „Сва је долина, из које су се успињали, била у тмини, јер се већ био угасио западни жар” (Šimunović, 1911, стр. 7). После (на путу из Љубећа у Сабљаре): „Станку је међутим у полуотвореној кочији било врло неугодно, јер му је киша кроза сав покривач смочила ноге све до кољена, те му је по цијелом тијелу било хладно. И пут од Љубећа до Сабљара био је дуг и нераван, па се кочија нагибала и поскакивала непрестано” (Šimunović, 1911, стр. 73).

¹¹ „[П]ењали се уз влажне и пријатне шуме [...]. Он [Гавре] је удисао свјежи ваздух полумрачних шума, губио се погледом у крошњама” (Милићевић, 1912, стр. 29).

¹² „Сусрет са породичном кућом представља укрштај материјалне, психолошке и биолошке смрти” (Пантовић, 2017, стр. 233).

¹³ Индикативно, исти мотив гушења присутан је и у контексту описа града.

Кућа Николе Пекића у Сабљару (заправо, кућа у којој су живели Станкови родитељи и у којој се овај родио), с друге стране, представљена је у знатно друкчијем светлу – ентеријер куће натопљен је атмосфером топлог, домаћинског витализма. У сусрету са кућом свог рођења, Станко осећа неку врсту побожног страхопоштовања, својеврсног пијетета.¹⁴ У тој кући и њеном гостопримству учинила му се могућом идеја о превазилажењу странствовања (као животног модуса) и „како је могуће и њему, да постане домаће чељаде и не буде увијек сувишни туђинац” (Šimunović, 1911, стр. 79). Ипак, ово тренутно осећање пријатности, подстакнуто делимично и домаћинском предусретљивошћу и симпатијама, не би требало поистоветити са трајним решењем „туђинског комплекса”. Станку се, чини се, у једном тренутку весеља и народске тоpline учинило како би – у перспективи – са својом вереницом Мадом могао „започети оваки домаћи и радостан живот у своме дому и гдје било у народу, само од града што даље” (Šimunović, 1911, стр. 79).¹⁵ У контексту романескног финала, ово Станково „гдје било” ретроспективно добија трагично-апсурдни призив.

Имање са дворцем које је Станко купио као будући породични дом себи и Мади представљено је попут некаквог хипертрофираног изобиља са, могли бисмо чак рећи, елементима својеврсног *locus amoenus*-а.¹⁶ Шимуновићев јунак је, међутим, меланхолик, који, иако види лепоту света, не може да се у њу интегрише. Исто тако, као апатрид он није у могућности да било који простор доживи као *свој*, да са њим успостави емотивну везаност и да истраје у покушају да се негде заиста укорени.¹⁷ Иако, дакле, Шимуновићев Станко доживљава неколике узлете надања да се са Мадом поред себе може

¹⁴ „Станко уђе гологлав и тако полако, као да улази у светиште какво, и не мислећи, што чини, али с неким ганућем, које му је било веома угодно [...]. У дугом ходнику било је свијетло, као и у раствореним собама, а свуда се ћутио неки особити и угодни мирис” (Šimunović, 1911, стр. 77).

¹⁵ Боравак у кући Пекића ипак је, међутим, наткријен бригом и мишљу о Мади; а завршиће се мистериозном посетом гатаре и потоњим журним повратком у Љубећ (где ће га сачекати вест о Мадином боловању и удесу на Врлином врелу).

¹⁶ „Са простране тераци спуштаху се доље у тиху и широку ријеку краљевске степенице, големе, положите, широке, и подно њих привезана права гондола млетачка. [...] Свуда се пењао бршљан, диволоза и пруће бијелих ружа, хватајући се и пужући на различите начине, да између другог грма дохвати сунце. Тамо пространи воћњаци, куд погледаш, и шумице чудних стабала усред њих, па језерца заклоњена трстиком и ракитом. [...] А иза свега Шумет са густом шумом од чемпреса и храшћа” (Šimunović, 1911, стр. 157–158).

¹⁷ Тако ни чињеница да је у купљеном дворцу требало да живи са будућом супругом није могла да омогући Станку да ово соседство осећа као нешто своје: „Пењући се уз велике степенице из главног дворишта, учинио му се оно мјесто туђе, одвратно, па никако није могао разумјети, да је та кућа и та земља сад његова и да их је он купио. Није баш мрзио те ствари, већ му их је гледати било тешко, као осрамоћену човјеку свједоке понижења свога или несретнику срећу туђу” (Šimunović, 1911, стр. 179).

„Сва мјеста једнако туђа”: *компаративно чийање* Беспућа Вељка Милићевића и Туђинца Динка Шимуновића

ослободити интернализоване алијенације и туђинца у себи, крај романа демистификоваће јунакову илузију и биће трагично сведочанство о немогућности оваквог подухвата.

Гавре и Станко не успевају да се укорене ни у љубави, која у модернизму као да престаје да буде покретачка сила (Пековић, 1989, стр. 104). С тим у вези, оба јунака показују један степен аморалности у поступцима и одсуство могућности емпатије с јунакињама (жртвама протагонистовог отуђења). Женски ликови – Милићевићева Ирена¹⁸ и Шимуновићева Маде – на крају романâ остају, најпре, у слатко-болном ишчекивању, а затим у очају изневерених нада (Гавре без речи пушта Ирени да оде и прихвати место учитељице у селу у Посавини, Станко оставља Маду у Дубровнику и одлази у Америку).¹⁹ У Гаврином случају, „чак ни та дубља привлачност није довољна да га покрене из емоционалног мртвила” (Марчетић, 2020, стр. 763) и резигнираности која рађа паралисаност и немогућност делања.²⁰ У *Туђинцу*, опет, иако је Станкова љубав према Мади искрена и у великој мери извор утехе, она ипак не остаје сама себи довољна и бива жртвована:

„Ја видим, да ми није овдје опстанка, јер је за мене све туђе и јер сам туђи свакоме, осим, ено, њој. Ми ћемо овдје несретни бити увијек, пак хоћу да живемо ондје, гдје ћемо бити туђи обоје, а не само ја. И помало имат ћемо оно, што је само наше: на једној страни ја и она, а на другој цио свијет!” (Šimunović, 1911, стр. 185–186)

Изненадна одлука да емигрира у Америку, тамо где су сви изједначени у туђинству, и неправични услов који поставља пред Маду појављују се као један вид емотивне уцене,²¹ а сам јунак – као „несвјесни себичњак” (Реša, 2018, стр. 19).

Могло би се рећи да се приче Милићевићевог Гавре Ђаковића и Шимуновићевог Станка, у извесном смислу, заснивају на *инвертированом одисејевском моћиву*. Повратак у завичај наших јунака, „модерних Одисеја” (Бајац, 2016, стр. 176), никако није коначан, напротив – након повратка,

¹⁸ Гаврин однос према девојци Јеки друкчије је природе, те не подразумева никакву врсту дубље, емотивне везе. Попут Ирени, и она ће, међутим, остати повређена.

¹⁹ „И оно мало времена што јој је престајало, она раздијели у хиљаде и хиљаде тренутака, пуних натегнутог очекивања, горке зебње и слатке наде да ће се то све свршити онако како она жели, да ће њезину срећу повећати једна казана ријеч у последњем часу, и она дрхташе при помисли на то” (Милићевић, 1912, стр. 148–149); „А у Ирени се нешто проломи и она тихо зајеца и покри лице рукама” (Милићевић, 1912, стр. 150). У *Туђинцу* се наводи: „А Маде поче изнова живјети о нади и све тако до јесени тмурне, кад је престала и да чека и да се нада” (Šimunović, 1911, стр. 192).

²⁰ „Он [Гавре] је негативан јер просто не чини ништа” (Витошевић, 1982, стр. 125).

²¹ „Она ће са мном у Америку ... ако ме љуби ... и то ноћас” (Šimunović, 1911, стр. 184); „Теби није потреба, али је мени ... Дакле ја ... нијесам теби ништа ... ни теби моја срећа?” (Šimunović, 1911, стр. 187).

као потврда њихове луталачке, апатридске природе, уследиће поновни и *самоиницијативни* егзил. Њихове „Итакe” не показују се као сигурна места трајне укорeњености, већ као посве страна места са којима јунаци не успевају да се до краја емотивно повежу. У том смислу, оба романа образују својејерсну, условно речено, кружну структуру: не успевши да изнађу неку врсту упоришта, јунаци ће на крају романâ остати са истим осећајем резигниране неутемељености (Витошевић, 1982, стр. 162). „Ескапистичка и утопистичка појава Америкe као суштинског (без)излаза” (Ђурић, 2017, стр. 139; уп. Bartowski, 1995, стр. XX) биће изненађујућа сличност – копча између финала двеју приповести. Крај романâ – моменат емиграције у Америку – могли бисмо тако дефинисати као „псеудоотворени”, будући да читалац у оба случаја наслућује да промена места јунаку не може донети никакву врсту стварне и трајније сатисфакције. Прави циљ заправо ни не постоји (Бајац, 2016, стр. 177), а јунаци су гоњени неком безнадежном потребом „за делањем, променом”, која, међутим, услед „исконске паралисаности” (Ђурић, 2017, стр. 135), остаје тек површинска. Америка се тако појављује као само још једна у низу варијација онога што је (ако не у просторном, онда свакако у егзистенцијалном смислу) већ познато. На завршетку романâ обојица јунака нестају са романескне позорнице, а са њима, разуме се, и приповедна перспектива кроз коју је текст био преломљен: приповедна „смрт” заправо је само опредмеђена симболичка смрт која је већ пулсирала читавим наративним ткивом *Бесиућа* и *Туђинца*.

Симболизација пејзажа и незнајности усйомена

Као доминантни мотив пејзажа, у уводним пасусима романа *Туђинац* издваја се магла: „Стале су се скупљати прве јесење магле у велику долину Ковиљевачких села” (Šimunović, 1911, стр. 3). Могуће симболичке конотације збијања магле сенче роман контурама нејасно-флуидног: и заиста, јунаку романа непрозирни су и властити идентитет и прошлост; његова сећања су „магловито” неухватљива, појединачне успомене нису ни по чему специфичне, те као да не постоје изоловано, већ су разливане, „аморфно” помешане у један општи, суморни утисак да је све „блиједо, водено”, јер „[у]спомене из једне године избрисаше оне у другој” (Šimunović, 1911, стр. 11).²² Шимуновићев јунак, несумњиво, осећа отуђеност у односу на личну историју и одсуство блискости са властитом прошлостју: свака могућност утемељења у сећању тиме је онемогућена модернистичком јунаку „без прошлости”.²³

²² „Не, ја немам никаквих особитих утисака из дјетињства, ни јакних дојмова” (Šimunović, 1911, стр. 11). Видети Реџа, 2018, стр. 14.

²³ У датом контексту (идеја о пролазности сећања), не чуди симболичко присуство воде (све је „водено”; магла као кондензована водена пара). Ретки су тренуци у којима

„Сва мјеста једнако шућа”: *компаративно чийање* Беспућа Вељка Милићевића и Туђинца Динка Шимуновића

Милићевићев Гавре Ђаковић пати од сличног „синдрома” – симболичке амнезије и немогућности да се отргне од идеје о безначајности властитих утисака и успомена, које је немогуће посебно издвојити и окарактерисати у контексту неког аутентичног својства и непоновљивости: „Успомене на пријатне дане биле су ушкеле некуд у даљину и тамо изгледале мале и незнајне, а садашњост му се чинила плитка” (Милићевић, 1912, стр. 27, подв. С. Т.).²⁴ На трагу претходно назначене функције мотива магле, истоветан симболички потенцијал на почетку романа *Туђинац* могао би имати и мотив „потока пуна жабокречине и жукве” (Šimunović, 1911, стр. 3). Чини се да је приповедачу било стало да суптилним сугестијама у оцртавању пејзажа – као што је у поменутом случају стављање нагласка на то да вода није бистра и прозирна – на *микро*-нивоу појединачних мотива, сублиминално делује на читаоца и градацијски створи атмосферу која симболички кореспондира са кључним поставкама романа (односно, са романом на његовом *макро*-плану). Злослутно-пролептички делује – или, прецизније, заиста и стоји у таквој функцији, без обзира на то што *физичке* смрти у роману нема – мотив готово сабласног затишја: „По дрежуљцима Ковиљевачких села су се често чуле”, вели Шимуновићев приповедач, „клепке домаћега блага, свирале, диле и попијевка чобанска, но те је вечери *све замукло* као од чуда. Сјећали се људи и цигана, али само у прољеће, када поврви земљом црном и оно, чему се надати није, *али сада је све ушкхнуло*, као да слуша необичне гласове” (Šimunović, 1911, стр. 3, подв. С. Т.). Изненађујућа немост вечери стоји у снажном контрасту са карневалско-лудичким потенцијалом једне уобичајене чобанске попевке – утолико се овај, „вечерашњи” *мук* не везује за димензију спокојне тишине, већ поприма безмало аветињске обресе. Из циганске дружбе чује се тек промукла, „*храјава* пјесма *уморних* грла” (Šimunović, 1911, стр. 4, подв. С. Т.). Промишљеним одабиром придева („храпав”, „уморан”) аутор настоји да јасно укаже на то да овде није реч о песми као изразу виталистичке надахнутости и енергије: у њу се, насупротив томе, увукао елемент опадања, дегенерације која у датом контексту слуги потпуно замирање.²⁵

Станко покушава да на основу реконструисаних фрагмената изблелих сећања изгради идеју о легитимитету властите прошлости: „Па кад је уочио неко познато лице, које није одмах нашло правог мјеста у његовим смушеним мислима, ипак се обвесели човјек, кад се сјети, *да ипак имаге своју прошлост*” (Šimunović, 1911, стр. 177, подв. С. Т.).

²⁴ С друге стране, у јунаковој садашњости: „Дани су му били исто тако пусти и безбојни” (Милићевић, 1912, стр. 52); „И тако су вукли дани без обиљежја и без узбуђења” (Милићевић, 1912, стр. 94).

²⁵ „Кад би се десио часак, те би замукла пјесма и шапутање старице, чуо се и шушањ лишћа, што је падао са стабла више њих на ледину, у жарак и на влажан пут: тако је била тиха ова вечер у пољу” (Šimunović, 1911, стр. 4).

Симболички потенцијал дескрипције у *Бесџућу*, такође, у знатној мери оснажује представу јунаковог унутарњег света и духовне чаме, при чему је посебно сугестивно лајтмотивско понављање тешке спарине и досадне, али и подједнако разорне, „агресивне” кише (што гради атмосферу нечег егзистенцијално претећег).²⁶

Књижевна „џродукција” јунака „слабе воље”

У више наврата у романима које тумачимо наговештен је сензитивни, рефлексивни, учени и естетски осетљив (Пековић, 1989, стр. 29; Detoni-Dujmić, 1996, стр. 26-27; Бајац, 2016, стр. 177) аспект главних јунака. У *Туђинцу* је нарочито наглашена својеврсна уметничка нијансираност Станковог сензибилитета. Иако, међутим, поседује одређени артистички потенцијал (а чини се, додуше само на моменте, и конкретне књижевне аспирације),²⁷ Шимуновићевом јунаку несумњиво недостаје стваралачке снаге, креативне енергије како би актуелизовао, „оспољио” тренутак инспирације тако да она добије материјализацију у тексту, недостаје му способност реализације иницијалне уметничке замисли:

„Па му се ова идеја учинила врло знаменита и нова, те како је похрлио кући с одлуком, да напише о томе читав роман. Исписао је збиља неколико страница и на своје велико чудо *ојази*, да је *нехотице рекао даш џрошњиво*, *нејо шћо је хћишо*. Осим тога биле су ондје тако дуге реченице, којима би на свршетку заборавио оно, што се на почетку рекло. Тако се сврши и овај посао, као и други књижевни покушаји његови у оно доба.” (Šimunović, 1911, стр. 141, подв. С. Т.)

Као јунак слабе воље, Станко није спреман на жртву стваралачког изгарања, па се, видели смо, зауставља већ на првом ступњу (потенцијалне) реализације. Уметничко стварање је, тако, онемогућено, а са њим и могућност утемељења у писању и ономе што је изнедрила властита имагинација (Реџа, 2018, стр. 19). У цитираном одељку јунак не препознаје сопствену замисао.

²⁶ Назнаке злослутног везиваће се како за градски тако и за сеоски амбијент. Ниједан од два света – као два животна модуса – није идеализован. Опис „микросмоса” градске кафане, с једне стране, симболички сведочи о атмосфери празнине и монотоне обичности, механичко-репетитивног, отуђености, дезинтеграције и алијенације, декаденције, досаде (Витошевић, 1982, стр. 129; Ђурић, 2017, стр. 134–135), док ће, с друге стране, у роману бити присутна и демистификација романтизованог доживљаја села, што је нарочито у вези са тиранским владањем Гавриног оца Манојла. Поменимо узгред да и Гаврино име са собом носи јасне злослутне конотације.

²⁷ У случају Гавре Ђаковића, конкретне списатељске (или, уопште узев, уметничке) аспирације изостају.

„Сва мјеста једнако џућа”: *компаративно чииање* Беспућа Веља Милићевића и Туђинца Динка Шимуновића

Као да се и она, наине, отуђила од свог творца, наставила неконтролисано да се преображава и да поприма обресе неке неочекиване и осамостаљене егзистенције, те се трансформише у нешто непознато и *џуће*. Препознавши оно написано (продукт властитог уметничког бића) као својеврсну „одрођену” мисао, јунак се дистанцира од свог текста. Шимуновићев Станко ће тако остати само *лаиенџни* (*неакџуелизовани*) *уметџник*, који се повлачи пред стваралачким изазовом (и на тај начин одустаје од могућности књижевног формирања).

За разумевање дијалектике јунакове уметничке интуиције и реализације посебно би значајни могли бити наредни редови:

„Ја сам почео да пишем ... знате ... онако ... обичне новеле, *јер ме не-шџио џјера*, да будем ... Да, и написао сам доста тога, али кад читам, увиђам и сџм, да је то нешто превећ блиједо, водено, без икаква жара ... а ријечи су ту тако лијепе звонке ... А пак ништа! Све изађе некако неприродно и лажно. [...] А кад читам, што су написали други како то мене узнесе, да и по цијеле ноћи не спавам, већ само читам и читам. А ријечи су у њих исте као и у мене, али душа је друга ... Но, слабо сам рекао; не да је у њих друга душа, јер *ја, може диџи, осјећам доље и више неџо они*, али нема душе у ономе, што ја напишем и ја свеједнако тражим ту снагу: *одакле џолика снаџа у великих џисаџа?*” (Šimunović, 1911, стр. 10, подв. С. Т.)

То „нешто” што Станка „тјера” јесте аутентични стваралачки порив, који ни сам Шимуновићев јунак себи не оспорава. Станко, међутим, такође критички проматра властито дело и себе види пре као пасионираног и талентованог читаоца (истанчаног уметничког сензибилитета), кога одликује дар за опсервацију, моћ уметничке интуиције и осећај за рецепцију дела и књижевно вредновање, него као оригиналног ствараоца. Оном написаном, видели смо већ, нешто недостаје – на првом месту: покретачке снаге, воље и истрајности несудиеног аутора (оно не одговара замисли и утолико је од стране свога творца означено као „неприродно и лажно”). Станков аутокритични став у оцени свог дела, ипак, не искључује свест о томе да он можда и „боље и више” осећа од других који пишу и да би, да је енергије, или напросто – способности за уметничку артикулацију онога што се интуитивно осећа – могао бити књижевник достојан гласа.

Анџиџодни џарови јунака

У контексту компаративне анализе романа *Бесџуће* и *Туђинац*, два пара јунака била би, чини се, нарочито погодна за паралелно сагледавање: реч је о Гаври и његовом брату Милану, с једне, и Станку и Влаху (Богдану), веренику Мадине сестре Павле, с друге стране. На снази су два пола – акција и

контемплација – као два супротна типа егзистенције. Милан и Влахо стоје као представници активног принципа; енергични авантуристи, веселе и младалачки обесне природе, екстревртни бонвивани, који гравитирају ка центрима збивања и местима где је свет, и свету су допадљиви. С друге пак стране, Гавре и Станко су летаргични, пасивни и резигнирани меланхолици, вечити незадовољници, који се апатично, инертно и незаинтересовано клоне света. Динамика њиховог међусобног односа, или, прецизније, става који јунак-меланхолик (слабе воље) заузима према јунаку-представнику активног принципа (и јаке воље) – дубоко је амбивалентан, и то нарочито на релацији Станко–Влахо. Овај однос је, наиме, обојен неком врстом пасивне компетитивности. Будући да Влахо плени виталношћу,²⁸ харизмом и јуначким држањем, Станко га доживљава као могућу претњу, конкуренцију, када је реч о Мади. И заиста, Влахо готово да парадира својом младошћу и енергијом. Станко у односу на толико другачији сензибилитет осећа извесни зазор, чак – гнушање. Оно, међутим, постоји паралелно са завишћу (он му је „завидио на љепоти, младеначкој обијести и на заљубљеним погледима, којима су га дубровачке дјевојчице обасипале” (Šimunović, 1911, стр. 127)) и – можда не би било претерано рећи – са једним видом пригушеног, парадоксалног дивљења.²⁹ Сцена заједничког повратка Станка и Влаха из Гружа у Дубровник нарочито осветљава антиподну стилизованост двојице јунака: „Ишли су и мучали обојица, слушајући само звекет својих корака по тврдим каменим плочама: Станко тонући у закутке мрачне и прислушкујући дашке прошлих времена, а Влахо мислећи о радостима, што су га чекале те вечери и другог дана” (Šimunović, 1911, стр. 133). Контрастирање њихових унутрашњих светова открива два уистину друкчија карактера, два бића заокупљена дијаметрално другим преокупацијама. С једне стране налази се сетна загледаност у прошлост, мрачно-туробне рефлексije о нечему минулом, неповратно несавладивом. Простор Влаховог унутрашњег бића, с друге стране, настањују угодне мисли у потпуности пречишћене од потенцијалних суморних импулса, усмерене ка будућем, као слатка и ничим оптерећена слутња пријатности. Управо у Влаховој унутрашњој једноставности – не толико склоној проблематизацији – Станко види извор крепкости свога „опонента”:

„Ено ја нећу заспати цијелу ноћ и устат ћу слаб, блијед, са водним очима и црним колобарима испод њих; чинит ћу се старији за десет година:

²⁸ Заправо, читав простор Дубровника представљен је у светлу афирмације животног принципа. Као чедо свога града, и Маде (по својој природи) одише виталистичком енергијом (Реџа, 2018, стр. 16).

²⁹ Станко је, заиста, осетио једну врсту одушевљења, фасцинације при првом сусрету са Влахом: „чим га је видио, заљубио се у њ, као дјевојка каква” (Šimunović, 1911, стр. 127).

„Сва мјеста једнако шућа”: комјарайивно чийање Беспућа Веља Милићевића и Туђинца Динка Шимуновића

такова ће ме видјети Маде, и у свом мјесту, гдје све цвате и пјева. А Влахо ће се ето наспавати и пробудити свјеж и крепак као увијек, јер он чим лејне, засји, и никакве сувишне мисли њеја не муче.” (Šimunić, 1911, стр. 142, подв. С. Т.)

Апострофирајући Влахову *јојавну* супериорност, Станко истовремено заузима имплицитно надмоћну *интелекџуално-мисаону* позицију у односу на младог Дубровчанина, који је представљен као неконтемплативан појединац, неоптерећен „сувишним” мислима. Као да сама *мисао* убија сан и, последично, сваки вид спољашње свежине и животног полета.

У *Бесјућу* је, опет, дијалогизован мотив *неокрејљујуће* сна младог интелектуалца и јунака рефлексивно-меланхоличног профила (реч је о епизоди Гавриног путовања возом у родно место):

„То једнолично лупатање навлачило је дријем на очи, али му није дало да спава. Гавре Ђаковић тражио је силом сна да се одмори, *да све заборави* [...]. Све што му је полазило за руком, било је да пронађе неку врсту *јолудрије*межа, *измијешану са јолусном*, пуним страшних привиђења, трзајући се сваки час, намијештајући се и преврћући се.” (Милићевић, 1912, стр. 22, подв. С. Т.)

Осећање опште nelaгоде је све што кошмарно стање између сна и јаве може да пружи Гаври Ђаковићу, који остаје „неодморан и неиспаван” (Милићевић, 1912, стр. 10). Сан наших јунака-бездомника изгубио је, дакле, своју примарну функцију, регенеративно дејство:

„Гавре Ђаковић осјећаше се сав раздрман, изломљен, изубијан, као да путује неколико дана. *Лајано* га је болила глава. [...]. Пред освет, он осјети још већи умор, очни капци бијаху му тешки и запаљени, дуван му није пријао, уста му бијаху *јорка*, и оловна малаксалост умртвљаше му цијело тело.” (Милићевић, 1912, стр. 9)

Цитирани редови чак сведоче о суштинској изокренутости, инверзији окрепљујуће функције сна.³⁰ Моменат *лајаној* – потуљеног – бола у глави јавља се као латентно деструктивни моменат, који, чини се, дискретно симболички потцртава присуство егзистенцијалне nelaгоде у коју је живот јунака интегрално утопљен. Призивање *оловне* малаксалости, опет, сасвим је еклатантна симболичка манифестација разорне унутрашње тежине и свега онога што јунака притиска. Поменути опис посве несвакидашњих последица сна, осенчен је и семантичко-алузивним призивањем смрти (упућивање на горчину у устима, тј. крв), што чини да мисао о смрти постане недвосмислено уписана у роман, те дефинише координате у којима ће се он кретати.

³⁰ „Једнога дана пробудио се касно, уморнији него што је легао” (Милићевић, 1912, стр. 94).

Можда не би било неоправдано претпоставити да би и онај човечуљак из воза – будући да га јунак посматра у граничном тренутку „полудријемежа” – могао бити плод подсвести и сновно-кошмарних привиђења?³¹

Антиподни пар јунака из Милићевићевог *Бесџућа* јесу Гавре и његов рођени брат Милан, официр, са лицем пуним „весела и обијесне радости за авантурама и уживањима” (Милићевић, 1912, стр. 37), мајчин мезимац и омиљени син породице, иначе „[с]ушта супротност брату који је био немаран, доста неукусно одјевен, често необријан и зарастао у браду која је више замрачивала његово лице” (Милићевић, 1912, стр. 35–36). Из такве различитости у односу на брата у протагонисти романа рађа се осећај туђинства и несавладива баријера (коју ни најближа физичка, крвна веза не може да премости),³² а које ће смрт само интензивирати.³³ Комплекс мање вољеног детета, опет, чини да се Гавре у својој породици осећа још више странцем и својеврсним отпадником. Може бити да је Милан – ако га упоредимо са Шимуновићевим Влахом – обликован као нешто комплекснија фигура. И његова је судбина засигурно, додајмо и то, трагичнија, утолико што живот завршава самоубиством. Он, наиме, показује извесну мета-свест о хедонистичко-авантуристичком животном „стилу” који је изабрао, те има и способност објективног сагледавања: „[Ј]а нисам рођен за други живот. Ја бих био несретан кад бих радио друкчије. А нашто онда тражити несрећу? Ја волим трку за уживањима, мене опија брзина којом јурим. Ја се само држим површине. Јер сумњам да је живот у својој дубини тако слadak. Па нашто онда тражити горчине? Ја тражим задовољства” (Милићевић, 1912, стр. 38). Сам Милан, дакле, свесно и кукавички бира да остане на животној „површини”, јер слути да свако залажење дубље са собом носи бол. У том смислу, чини се да су обојица браће, условно речено, заправо својеврсни апостоли апсурда, уз ту битну разлику што се артикулација такве спознаје манифестује на друге начине.

³¹ „Вазда, кад је отварао очи, видио је, у другом, најудаљенијем ћошку кола, у прљавој свјетлости напола застрте свјетилке, једног човјечуљка, мршаваг и кржљавог, [...] с једним големим завежљајем изнад своје главе, испод којег изгледаше још ситнији, јаднији, кржљавији, са својим преплашеним очима, дојећи се вјечно нечега” (Милићевић, 1912, стр. 22–23). О симболичком потенцијалу мотива, видети следеће: „Милићевићев човечуљак из воза парадигма је света у којем живи Гавре Ђаковић. Несрећа појединца не постоји у слици мноштва, но када буде издвојен, постаће несрећник којег притиска и сопствени терет, човек од којег и завежљај бива већи” (Пантовић, 2017, стр. 232).

³² Био је то „један живот који је за Гавру Ђаковића био сасвим туђ и бесмислен: са својим салама, пуним деколтованих дама, кафешантанима са својим бијесним будоарима, пуним парфема и страсти” (Милићевић, 1912, стр. 37).

³³ „И погледа поново. То је био његов брат Милан, слика одраслог, голобрадог дјечака, с укрупњеним, пуним, дјетињим лицем; [...] то је био он на кога није тако дуго мислио, кога није препознао; како смрт одрађа!” (Милићевић, 1912, стр. 35).

„Сва мјеста једнако шућа”: композитивно чийање Беспућа Вељка Милићевића и Туђинца Динка Шимуновића

Могли бисмо рећи, уопште узев, да два романа кроз различите ликове проблематизују питање могућности среће: уметничке имагинације двојице аутора доносе две приповести у којима готово свака животна могућност завршава у несрећи.

Закључак

Модернистички романи *Бесјуће* и *Туђинац* откривају читав низ сличности (уза све разлике),³⁴ које су, пре свега, усмерене на ликове главних јунака (око којих је и концентрисана целокупна наративна грађа), а тичу се и неких аспеката симболизације пејзажа, парова антиподно стилизованих јунака, „псеудоотвореног” краја (егзила у Америку), кружне структуре. Гавре и Станко сабирају у себи на особен начин елементе различитих (књижевних) типова и архетипова (лик дошљака, бездомника, луталице итд.). Немогућност егзистенцијалног утемељења ових двадесетовековних јунака апсолутна је: оно није могуће ни у вери,³⁵ ни у љубави, ни у уметности, служби, ни у маси ни ван масе, у осами (Ђурић, 2017, стр. 138), ни у једној животној могућности или сфери.

Романи *Бесјуће* и *Туђинац* на суштински сродан начин – као плод блиских, модернистичких преокупација – третирају феномен отуђености и фигуру неукорењеног јунака. Ако се пак на уму имају шире компаративне студије, паралелна анализа ових приповести показује једну врсту тематско-проблемске, романсијерски посведочене комплементарности у јужно-словенском књижевном контексту (Pantić, 1990, стр. 10). Најзад, поменута комплементарност модернистичке стилизације мотива у јужнословенским књижевностима потврђује да је овдашња литерарна продукција у периоду првих деценија XX века заиста ухватила корак са магистралним током европске уметности и литературе.

Извори

Милићевић, В. (1912). *Бесјуће*. Сарајево: Издавачка књижарница Т. Богдановића-Дудића.

Šimunović, D. (1911). *Tuđinac: pripovijest*. Zagreb: Matica hrvatska – Matica slovenska.

³⁴ Читав митско-легендарни слој (наративни слој у вези са Вилиним врелом и тајанственим пророчанствима) *Туђинца* (као један аспект разликовања два романа) у раду је остао по страни. О томе видети Mihalić, 2015, стр. 24.

³⁵ „Не враћаше се ни младост ни вјера; ти топли и ведри дани бијаху умрли заједно са Богом из дјетињства” (Милићевић, 1912, стр. 128). Сетимо се још каноника „забреклог у сало” (Милићевић, 1912, стр. 17), поворке клерика „налик на спровод” (Милићевић, 1912, стр. 18), описа погребца Гавриног оца и „здепасте” црквике (са елементима гротескне карикатуралности). Видети Витошевић, 1982, стр. 162.

Литература

- Бајац, Љ. (2016). *Мојив ошћућености у роману српске модерне: крај 19. и почетак 20. века* (необјављена докторска дисертација). Филозофски факултет, Нови Сад.
- Витошевић, Д. (1982). Први српски модерни роман и његов писац (поговор). У: В. Милићевић, *Бесџуће* (стр. 95–171). Београд: Нолит.
- Ђоловић, И. (2022). Гавре Ђаковић као пост-аривиста: *Бесџуће* или шта након губитка илузија?. *Анали Филолошкој факултету*, 34 (1), 207–226. <https://doi.org/10.18485/analiff.2022.34.1.12>
- Ђурић, М. (2017). *Модернизација српске прозе 20. века у односу на стваралачку рецеицију књижевности дела Џејмса Џојса* (необјављена докторска дисертација). Филолошки факултет, Београд.
- Јовановић, Ј. (2014). *Наративни њосијици у романима српске модерне* (необјављена докторска дисертација). Филозофски факултет, Ниш.
- Марчетић, А. (2017). Наративне технике у прози Вељка Милићевића. *Научни саопштења слависти у Вукове дане*, 46 (2), 365–373. <https://doi.org/10.18485/msc.2017.46.2.ch38>
- Марчетић, А. (2020). Наративни поступци у прози Вељка Милићевића (2). *Philologia Mediana*, 12 (12), 757–772. <https://doi.org/10.46630/phm.12.2020.48>
- Милашиновић, С. (2015). *Романескни јунак српске модерне између индивидуализма и њајријархалности* (необјављена докторска дисертација). Филозофски факултет, Нови Сад.
- Пантовић, М. (2017). Меланхолија у *Бесџућу* Вељка Милићевића. *Наслеђе*, 38, 225–245. <https://doi.org/10.5937/naslKg1738225P>
- Пековић, С. (1989). *Књижевно дело Вељка Милићевића*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Чолак, Б. (2019). Стереотипан приказ грађанке/грађанина у прози Вељка Милићевића. У: В. Колев (ур.), *Стереотипот в славјанските езици, литератури и култури*. Том 2. Литературознание. Културологија. Антропологија. Фолклористика (стр. 117–125). Софија: Универзитетско издавателство „Св. Климент Охридски”.
- Bahtin, M. (1989). *O romanu* (prev. A. Badnjarević). Beograd: Nolit.
- Bartowski, F. (1995). *Travelers, Immigrants, Inmates: Essays in Estrangement*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Detoni-Dujmić, D. (1996). Pripovjedački modernizam Dinka Šimunovića. У: D. Detoni-Dujmić (prir.), *D. Šimunović. Izabrana djela* (str. 9–36). Zagreb: Matica hrvatska.
- Frangeš, I. (1987). *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb–Ljubljana: Nakladni zavod Matice hrvatske – Cankarjeva založba.
- Mihalić, M. (2015). *Usporedba romana Isušena kaljuža, Bijeg, Tuđinac, Đuka Begović i Začarano ogledalo* (odbranjen diplomski rad). Filozofski fakultet, Rijeka.
- Pantić, M. (1990). *Modernističko pripovedanje: srpska i hrvatska pripovetka/novela 1918–1930*. Beograd: ZUNS.
- Peša, A. (2018). *Motiv otuđenosti u prozi Dinka Šimunovića: Muljika i Tuđinac* (odbranjen diplomski rad). Sveučilište u Zadru, Zadar.

Sofija D. TODOROVIĆ

University of Belgrade
Faculty of Philology
Belgrade (Serbia)

“All Places Equally Estranged”: A Comparative
Reading of Veljko Milićević’s *The Pathless Land*
and Dinko Šimunović’s *The Stranger*

Summary

The paper comparatively examines two South Slavonic modernist novels, Dinko Šimunović’s (1873–1933) *The Stranger* (*Tuđinac*, 1911) and Veljko Milićević’s (1886–1929) *The Pathless Land* (*Bespuće*, 1912), with an emphasis on different manifestations of the phenomenon of alienation. A special attention is paid to the analysis of the novels’ specifically shaped, *estranged* protagonists, Milićević’s Gavre and Šimunović’s Stanko. These existentially “homeless”, resigned melancholics are characterized by a particular kind of *uprootedness*: they cannot determine themselves, neither in relation to their native soil (which remains factual, but not emotional “homeland”), nor in relation to any other place, or any other aspect of life that could potentially gain satisfaction and a sense of belonging. Firstly, interpersonal relationships and love (Made in *The Stranger* and Irena in *The Pathless Land*) prove to be insufficient to overcome the feeling of estrangement; secondly, the protagonists are alienated from their own memories and personal history; and, finally, in the case of *The Stranger*, the weak will of the aesthetically sensitive protagonist prevents him from creatively producing his intuitive artistic ideas. The novels’ endings with the “self-exile” to America form a kind of circular structure, leaving the protagonists with the same feeling of detachment. Through a parallel analysis of the indicated semantic layers, the aim of the paper is to offer the possibility of a comparative reading of the novels *The Pathless Land* and *The Stranger* and to point out the similarities and peculiarities of the modernist treatment of *the uprooted protagonist* in the South Slavonic literary context.

Keywords: modernism; novel; alienation; the uprooted hero; the chronotope of the road.



Овај чланак је објављен и дистрибуира се под лиценцом *Creative Commons ауторство-некомерцијално 4.0 међународна* (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

This paper is published and distributed under the terms and conditions of the *Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International* license (CC BY-NC 4.0 | <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).