

ПЛАВИ КРУГ
МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

ПОСЕБНА ИЗДАЊА

Приређивачи
Др Душко Бабић
Јована Илић

Плави круг
МИЛОША
ЦРЊАНСКОГ

ЗБОРНИК РАДОВА
СА ОКРУГЛОГ СТОЛА

ФИЛОЛОШКА
ГИМНАЗИЈА

ЗАВОД ЗА УНАПРЕЂИВАЊЕ
ОБРАЗОВАЊА И ВАСПИТАЊА

Београд, 2019.

Наслов њубликације
ПЛАВИ КРУГ
МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

© Филолошка гимназија 2019.
© Завод за унапређивање образовања и васпитања 2019.

САДРЖАЈ

Уводна реч	7
<i>Милош М. Ковачевић</i>	
Мјесто Црњанских <i>Сеоба</i> у језичкостилској типологији модерног српског романа.	9
<i>Бојана Стојановић Пантовић</i>	
Полиморфност кратких прозних врста у збирци <i>Приче о мушком</i> Милоша Црњанског.	35
<i>Ненад Николић</i>	
Романсијер Милош Црњански Славка Леовца	51
<i>Милан Алексић</i>	
Књижевно дело Милоша Црњанског у тумачењу Петра Џаџића	67
<i>Бојан Јовановић</i>	
Поетика блискости далеког Милоша Црњанског	81
<i>Душко Н. Бабић</i>	
Симболика крви у <i>Лирици Ишаке</i> Милоша Црњанског	93
<i>Нађаша Анђелковић</i>	
Поступак карневализације у <i>Друјој</i> књижи <i>Сеоба</i> Милоша Црњанског	121
<i>Вукосава Живковић</i>	
Праелементи у роману <i>Сеобе</i> Милоша Црњанског	143
<i>Александра Жежељ Коцић</i>	
Гротеска и град у <i>Роману о Лондону</i> Милоша Црњанског.	153

<i>Јагранка Милошевић</i>	
Поетско у роману <i>Сеобе I</i> Милоша Црњанског	177
<i>Маја Стиокин</i>	
Часни рат и трули мир	193
<i>Александар М. Милановић</i>	
Прилог језичко-стилској анализи „Ламента над Београдом” Милоша Црњанског	207
<i>Михаило Шћејановић</i>	
Српско презиме <i>Црњански</i>	223
<i>Свејлана Шеајновић</i>	
Милош Црњански и свет Медитерана	231
<i>Никола Маринковић</i>	
Дело Милоша Црњанског у међуратним текстовима Милана Богдановића	247
<i>Марко С. Тошовић</i>	
Рани критички текстови Марка Ристића о дјелима Милоша Црњанског	265
<i>Тамара Љујић</i>	
Биће Милоша Црњанског у критичким радовима Радомира Константиновића	281
<i>Луна М. Градинићак</i>	
Рана рецепција <i>Друје књије Сеоба</i> Милоша Црњанског	295
<i>Валентијина С. Вукмировић Сјефановић</i>	
Методологија проучавања романа <i>Сеобе</i> Милоша Црњанског	309
<i>Милена Милисављевић</i>	
Мотивисање ученика за читање, доживљавање и проучавање дела Милоша Црњанског	327
<i>Славица Малић</i>	
Радост велике поезије	333

УВОДНА РЕЧ

У овом зборнику сабрани су радови са округлог стола *Час о Црњанском*, одржаног у Филолошкој гимназији, 7. децембра 2018. године. Скуп су заједнички организовали Филолошка гимназија и Завод за унапређивање образовања и васпитања из Београда, а Организациони одбор су чинили: проф. др Мило Ломпар, председник, др Златко Грушановић, Јована Илић, Драган Лакићевић и др Душко Бабић. На скупу су учествовали: доц. др Милан Алексић, Наташа Анђелковић, др Душко Бабић, мр Валентина Вукмировић Стефановић, др Вукосава Живковић, др Александра Жежељ Коцић, проф. др Бојан Јовановић, проф. др Милош Ковачевић, проф. др Мило Ломпар, проф. др Александар Милановић, др Јадранка Милошевић, проф. др Зорица Несторовић, проф. др Ненад Николић, проф. др Јован Попов, проф. др Бојана Стојановић Пантовић, др Маја Стокин, др Светлана Шеатовић и проф. др Михаило Шћепановић.

У програм округлог стола укључен је научноистраживачки пројекат Министарства науке, просвете и технолошког развоја Републике Србије 178026, „Проучавање књижевности у српској култури друге половине XX века”, који се реализује на Филолошком факултету Универзитета у Београду. На овом скупу реализован је део пројекта везан за проучавање дела Милоша Црњанског, под називом „Класична и монографска рецепција Црњанског”.

У другом делу скупа одржана је панел-дискусија на тему „Милош Црњански у настави књижевности за основне и средње школе”. Панел је водила проф. др Зона Мркаљ, а учествовали су: мр Валентина Вукмировић Стефановић, др Вукосава Живковић, Дуња Илић, мр Наталија Јовановић, др Александра Кузмић, мр Славица Малић, мр Милена Милисављевић и проф. др Зона Мркаљ.

Скуп је организован у склопу обележавања 125 година од рођења великог српског писца, са циљем да се његово дело сагледа са књижевнонаучног, лингвистичког и методичког становишта, а у контексту историјских, културолошких и педагошких промена које су донеле последње деценије.

У Београду, 29. октобра 2019.

Др Душко Бабић,
директор Филолошке гимназије

Др Злајко Грушановић,
директор ЗУОВ-а

Проф. др Милош М. Ковачевић¹

Филолошки факултет Београд

Филолошко-уметнички факултет Крајујевац

МЈЕСТО ЦРЊАНСКОВИХ СЕОБА У ЈЕЗИЧКОСТИЛСКОЈ ТИПОЛОГИЈИ МОДЕРНОГ СРПСКОГ РОМАНА

У раду² се разматра специфичност језика *Сеоба* Милоша Црњанског у односу на српски књижевни или стандардни језик. Показано је да језик *Сеоба* Милоша Црњанског означава раскрсницу раздвајања српског књижевног језика и језика српске (прозне) књижевности. Језик *Сеоба* као језик књижевности подразумеива надградњу и разградњу књижевног језика. Надградња се тиче друкчијег статуса неких морфолошких и синтаксичких категорија у језику књижевности у односу на књижевни језик, каква је нпр. употреба потенцијала другог, имперфекта, плусквамперфекта, глаголског прилога прошлог и одређених типова преношења туђег говора, посебно слободног неуправног говора који се искључиво и сусреће у прозној књижевности. Разградња се тиче изневјеравања нормативних правила књижевног језика, односно изградње стилистичке норме језика књижевности разградњом граматичке норме књижевног језика, што је случај с интерпункцијском нормом (употребом запете и тачке) у језику *Сеоба*.

Кључне ријечи: *Милош Црњански, књижевни језик, језик књижевности, логичка интерпункција, стилистичка интерпункција*

¹ mkovacevic31@gmail.com

² Рад је настао у оквиру пројекта 178014: *Динамика стурктура савременог српског језика*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Година 1847. сматра се годином побједе Вуковог књижевног језика, односно идеје о народном језику као језику књижевности, јер су се те године појавила четири значајна дјела на српском народном језику, која су означила побједу Вукове борбе за увођење народног језика у књижевност: *Песме* Бранка Радичевића, *Горски вијенац* Петра II Петровића Његоша, Вуков превод *Новога завјешта* и *Раји за српски језик и његов*ис Ђуре Даничића.

Особине Радичевићевог и Његошевог дјела, како смо то у посебном раду показали (Ковачевић 2017а), несагласне су, међутим, особинама народног као књижевног (стандардног) језика. У тим дјелима, која су означила побједу Вукове реформе, није испоштован темељни Вуков принцип „чистог народног језика у књижевности”, а то је принцип „опћене правилности”. Изневјеравање тог принципа не значи, међутим, да та дјела нису писана народним језиком. Књижевни језик у тим дјелима није исто што и народни језик у књижевности како га је Вук схватао током реформе. Овдје није у питању језик у својој основној – *комуникативној* – функцији, него језик у посебној – *поетској* функцији. Та умјетничка кристализација „даје књижевном језику нови квалитет и чини га друкчијим него што је до тог тренутка био. То није више ни народни језик у књижевности, нити народни књижевни језик, већ је то књижевни језик на ’народној основици’” (Симић 1991: 378). Овдје је већ уочљива функционална диференцијација употребе типова народног, не више искључиво Вуковог него вуковског језика. Поетска функција језика не може се остварити у текстовима с комуникативном као примарном функцијом. То показује и језик у Радичевићевом и Његошевом дјелу: у њима није српски народни комуникативни језик, него „српски поетски језик”, чија је тек основица народни језик. Зато и сматрамо да 1847. година представља вододелницу два типа Вуковог „народног језика у књижевности”: 1) народни језик као језик комуникације, који подлијеже принципима „опћене правилности”, и 2) народни језик као језик књижевности, који подлијеже друкчијим принципима, принципима који су у основи његове поетске, а не његове комуникативне функције (Ковачевић 2017а).

И иначе, о односу књижевног језика³ као нормираног, полифункционалног и еластично стабилног идиома којим се у свим сфе-

³ Термин *књижевни језик* употребљавамо у овом раду као потпуни синоним термина *стандардни језик*.

рама језичког општења користи једна друштвена заједница и језика књижевности као језика поетских и прозних умјетничких дјела – не само да је писано доста него и врло несагласно, неријетко толико несагласно да се поједина мишљења готово потпуно искључују. Два су супротстављена становишта – по једном: књижевни језик и језик књижевности заправо су синоними јер значе исто, по другом: језик књижевности у ствари и не припада књижевном у статусу стандардног језика (в. опширно у Ковачевић 2017: 45–67).

Све до средине XX вијека, а заправо до почетка његове седме деценије, узорним књижевним језиком сматран је језик књижевности. Тако ће А. Белић педесетих година XX вијека написати: „Наш књижевни језик – народни је језик употребљен у књижевности” (Белић 1952: 6). Белић сматра да се стилска слобода књижевницима једино може допустити у окриљу књижевног језика. Свако одступање у језику књижевности од норми књижевног језика, по Белићу, не само да је граматичка него је и стилистичка погрешка. Језик књижевности за Белића, дакле, мора бити књижевни језик, при чему је језик књижевности његов најужорнији и најзначајнији дио. Зато и не може да чуди чињеница да је, када је у питању језик српских прозних писаца, „до Првога светскога рата и између два рата било релативно мало писаца који су знатније одступали од усвојенога модела књижевног језика. Уношење елемената другог језичког подсистема било је толерисано, али само ако се ’страно’ уноси с јасно одређеним функционалним циљем” (Јовић 1985: 108).

Све од те 1847. године која је означила побједу Вукове борбе за увођење народног језика у књижевност, па до тридесетих година XX вијека, или најтачније до године 1929. и појаве романа *Сеобе* Милоша Црњанског, дјела српских прозних писаца потврђују мишљење да су српски књижевни језик и језик српске прозне књижевности заправо синонимни. Српска прозна књижевност једна је, истина сваки пут истицана као најзначајнија, од сфера употребе српског књижевног језика. То потврђује и језик српских прозних писаца, романсијера и приповједача, прије Првога свјетског рата и између два рата. А прозна дјела из тог периода, према књижевнo-историјским и књижевнотеоријским критеријумима, Ј. Деретић је у својој *Историји српске књижевности* подијелио у пет категорија: 1) *посмреалистичка проза* (Милутин Ускоковић, Вељко Милићевић, Вељко Петровић, Исидора Секулић, Јелена Димитријевић),

2) *експресионизам* (Станислав Винавер, Милош Црњански, Растко Петровић, Бошко Токин, Момчило Настасијевић, Александар Илић, Раде Драинац, Ристо Ратковић), 3) *ангажована литература и заокреп према реализму* (Иво Андрић, Стеван Јаковљевић, Анђелко Крстић, Душан Радић, Душан Ђуровић, Марко Марковић, Бранимир Ђосић), 4) *надреализам* (Душан Матић, Александар Вучо, Љубиша Јоцић), 5) *социјална литература* (Ђорђе Јовановић, Јован Поповић, Стеван Галогаж, Милка Жицина, Јанко Ђоновић, Никола Лопичић) (Деретић 1996: 394–496). Деретић уочава да поједина дјела попут, на примјер, романа Растка Петровића (*Бурлеска јосјодина Перуна боја прома* 1921; *Са силама немерљивим* 1927), доноси доста новости, али „њихова новина више је у предметности него у изразу” (Деретић 1996: 426).

„Новости у изразу”, које подразумевају диференцијацију књижевног језика и језика књижевности, односно напуштање књижевног језика као језика књижевности, међу првима доноси Милош Црњански, и то не са *Дневником о Чарнојевићу* као својим првим романом (из 1921. године), него са *Сеобама* као својим другим романом (из 1929. године)⁴. Романом *Сеобе* Милош Црњански у прози реафирмише онај поменути други тип Вуковог „народног језика у књижевности”, а то је народни језик као језик књижевности који подлијеже принципима који су у основи његове поетске, а не његове комуникативне функције. Овим Црњанским романом заправо се експлицитно инаугурише језик књижевности у неким особинама битно различит од књижевног језика. Наиме, језик књижевности с поетском као основном функцијом настаје разградњом и надградњом књижевног језика с комуникативном као основном функцијом. У чему се то у језику књижевности Милоша Црњанског огледа разградња и надградња књижевног (стандардног) језика?

⁴ „Новости у изразу”, готово истовремено с Црњанским, чини – али на друкчији, уникатан, начин, „готово екстремно”, толико екстремно да је то А. Белић окарактерисао као „насиље над језиком” (в. Ковачевић 2000) – Момчило Настасијевић у својим збиркама приповиједака *Из шамној вилајетиа* (1927) и *Хроника моје вароши*, коју је „завршио 1929, али не налази издавача” (Вучковић 2011, напомена 303), тако да није ни штампана за пишчева живота.

Према томе, прави почеци прозног језика књижевности неподударног са књижевним језиком и битно диференцираног од књижевног језика везују се за имена Момчила Настасијевића и Милоша Црњанског, с тим да се прави почетак ипак везује за Црњанског због много већег значаја његовог прозног дјела.

Па кренимо најприје са надградњом, са особинама поетског језика Црњанских *Сеоба* које своју потпуну еквивалентност не налазе у српском комуникативном књижевном језику. Поетски језик *Сеоба* и српски књижевни језик најподударнији су на лексичком плану. Кад се пореди ауторски језик у *Сеобама* са књижевним језиком – разлике су готово минималне, и тичу се у првом реду неколико рускославенизама везаних по правилу за различита официјелна (званична) именовања, као што су *юсџожа*, *чесџнејиш*, *џолк*, *џолковник*, *џоџџолковник*, *џредводиџељ*, *Сџрбија* и сл. Уосталом, баш поводом језика *Сеоба*, Црњански је наглашавао: „[...] ја сам научио да претерујем у русизму и словенству, због сентименталности и моје личности” (Поповић 2009: 163).

Тако се *јосиџа* Дафина Исакович упознала са Земунџом и Земунџом (44); Тада *чесћинејши* Исакович поче будити Комесара (34); *Чесћинејши* Исакович пробудио се, зачуђен сликама над главом (21); Одабран да замени *јолковника*, знао је да ће га овде учинити *јошјолковником* пука (21); Вук Исакович се беше смирио, заједно са људима свога Славонско-подунавског *јолка* (80); Знали су да је Исакович био љубимац, као и цео Дунавски *јолк*, на двору Александра Виртембершког (97); Јер благородни мајор и *прегводишељ* Славонско-подунавског *јолка*, Вук Исакович, завршио је дан у Печују (30); Не споменувши ништа о *јроизводсџву* за *јошјолковника*, он је, од синоћ, понављао све исте речи о Царици, о Двору, о Бечу (30); Вук Исакович се чињаше као неки хришћански светитељ, што јаше на коњу, у одбрану несрећних калуђера и свих избеглица из крваве *Сербје* (146) и сл.

Ако се на лексичком плану поетски језик *Сеоба* и не разликује од књижевног (стандардног) језика, јер се књижевни језик актуелизује у поетском језику *Сеоба*, то се не може тврдити и за морфолошки план. Разлике између језика *Сеоба* и књижевног језика на морфолошком плану су много значајније, посебно с обзиром на уобичајеност и фреквентност употребе одређених морфолошких форми. Ријеч је о неколика глаголска облика врло карактеристична за језик *Сеоба*, а некарактеристична или не тако карактеристична за српски књижевни језик. Ријеч је о потенцијалу II, имперфекту, плусквамперфекту и глаголском прилогу прошлом.

У научној литератури већ је констатовано да „статус потенцијала II у граматичком систему српскохрватског језика није до сада

у потпуности решен ни у дескриптивној литератури (дијахроној и синхроној) ни у нормативним приручницима” (RADOVANOVIĆ 1990: 200), јер једни граматичари потенцијалу II експлицитно допуштају, а други одузимају статус стандарднојезичког или нормативног средства у систему глаголских облика. У *Сеобама* Црњанског *йо-шенцијал* II врло је обичан, иако не толико чест, као граматикализовани облик иреалног потенцијала за прошлост⁵:

Заплака, заплака тако јако да јој се скоро учини да плаче са уживањем. Да јој је дошао муж, она *би му била рекла* зашто је то учинила. *Рекла би му била* да је то учинила зато што је онако осрамоти пред светом, при растанку, не опростив се у реду од ње. *Рекла би му била* да је то учинила и зато што је увек оставља саму и што одлази и што се сваки час сели као Циганин. И зато што је хтела да се спасе из тих вечитих бара, острва, благишта (54); Ни рођена мајка, да га је узела на крило, *не би га била йрејознала* (28); Да јој се ово десило друге, или треће године, она *би била умрла* од стида и срама (46); Да нису падале бомбе, Исаковичеви војници *заборавили би били* где су, мислећи да вежбају под Варадином (113); „Не бих вас *била йознала*”, говорила је најпосле, дочекавши их сјајно, Принцеза Мати Карла Евгенија Виртембершког, Вуку Исаковичу [...] – „толико сте се променили и толико сте остарели” (92) итд.

Статусу потенцијала II, с обзиром на међуоднос поетског језика Црњанског и српског књижевног језика, сродан је, ако не и подударан – статус *имйерфекѿа*. Општепознато је да је имперфект врло риједак у српском књижевном језику, да га у народним говорима готово и нема, тако да „поједини лингвисти замерају чак писцима граматика што међу облике књижевног језика увршћавају овај облик, који више не живи у језику” (СТЕВАНОВИЋ 1979: 657). За разлику од таквог статуса у српском књижевном језику, имперфект је у Црњансковим *Сеобама* врло обичан и веома фреквентан глаголски облик, чему су потврда следећи репрезентативни примјери:

⁵ И не само у *Сеобама*, него, како то показује М. Радовановић (1990: 200–208), и у *Роману у Лондону*, из чега се може закључити да је употреба потенцијала II једна од карактеристичних особина поетског језика Милоша Црњанског у цјелини.

Сви примјери који се у раду наводе ексцерпирани су из издања *Сеоба* чији су библиографски подаци дати у *Изворима* на крају рада. Број у загради иза примјера означава страницу тог издања *Сеоба*.

Певаху вичући, а *корачаху*, уморни и изгладнели (15); Кроз сутон који се почео да спушта, Исакович их је некако извео на пољану, испод неких плотова иза којих се *назираху* турски надгробни споменици (15); *Койаху* рупе да легну (16); *Ћушаху*, после топлог звука звона и *ослушкиваху* (19); Деца му *йобољеваху* (22); *Чекаху*, тако, пред црном зградом (28); *Ћушаху* и међу собом не *йовораху* ни речи (29); У руци са марамом од млетачких чипака, *сеђаше* скоро непомично код свог прозора (62); Вук Исакович беше отишао, а за њим *несџајаху* и слике њеног прошлог живота (65); *Крејшаху* се по његовој жељи и његовим замислима (66); Очекујући да дођу Французи, о којима се говорило нарочито међу женским светом, многи потрчаше да виде и ове, за које *мишљаху* да ће ускоро бежати тучени и осрамоћени (84); коњски репови *лежаху* покорни пред успијеним Принцом (85); Одјахавши коње, они се *ћутке зїледаху*, очекујући да им Беренклау пошаље нове заповести (117); Док је слуге *йрисџизаху*, животиња се поче вртети у круг (125); Подунавски полк још једном *имађаше* времена да се наједе (128); Напротив, *мишљаше* да би му и то причала (136); Предвиђајући њену смрт, обојица га *увераваху* да јој је крај близу (139); Маглови-ти врбац *исџараваху* се сваки дан, облаци се *ковийлаху* све ниже (160); Тада *йадаху* у снег и *смрзаваху* се (173) итд.

Статус имперфекта на одређен начини предодређује и функционални и употребни статус *йлусквамйерфекџа* у поетском језику Црњанског. За плусквамперфект граматичари констатују да је „претеритално време које се релативно ретко употребљава”, тако да се чак може рећи да је „у ишчезавању”, што је посебно карактеристично за плусквамперфект творен с имперфектом глагола *биџи* (Стевановић 1979: 664, 666). Код Црњанског је, међутим, плусквамперфект врло, врло чест у употреби, и то како са (а) перфекатском, тако и са (б) имперфекатском формом глагола *биџи*:

(а) Поноћ је *била* одавно *йрошла* (33); Браћа су се *била* договорили да преваре жену при опроштају (11); *Зайамџио* је био само неку крезубу бабу која се тресла од плача (23); Само онај велики камен на брегу, над којим је био *йодиџао* кров, где му је отац лежао сахрањен, стајао је непомичан и видан (23); Млатарајући везаним рукама и стискајући их на очи, које су биле *обневиделе*, није више трчао, већ је падао (27); Та соба је *била* увукла у себе неки нарочит мирис (31); У ту кућу братовљеву *склонио* је био Вук Исакович жену и две своје девојчице (36); Још док му је брат био на служби код

принца Александра Виртембершког, у Београду, *био је навикао* да га спасава дугова (36); Путујући тамо, он пође право у Земун да види кућу коју *је био кужио*, да би могао лакше трговати са Турцима (41); Децу *је била дала* слушкињама (42); Госпожа Дафина *била се преселила* у кућу свога девера (42); Па затим, упивши погледом влажно небо што *се било наоблачило*, заузда, брижан, коња (47–48); Аранђел Исакович *био је њочео* да се дави, у хладној води (49); *Била је њровела* ноћ са девером (53); *Била је зажелела* девера (59); Зидове и ствари *била је већ обухватила* помрчина (60); *Био је сјинио* до границе земљишта о коме се причало по селима и земунцима његовим (69); *Био се сасушио*, тако, од љубави и жеље (88); *Била се обукла* као млада девојка (92) итд.

(6) Комесар их *беше видео*, још код првих винограда (15); Није више био пијан, али *беше засјао* од лењости (20); који *беше* послом *ојинио* у Млетке (23); Тада му већ и ноздрве беху препукле (27); Он је пустио да се заморе препирком што *ју беше замешнуо* још синоћ (31); Путовао је црквеним пословима у које га брат *беше умешао* (39); Тек кад се и друга ћерчица *беше родила* и кад се на детету отворише неки чиреви, он се јави брату (39); Пред растанком са мужем, *беше сва њоднадула* од непрекидних љубавних ноћи, непреспаваних и немирних (39); Разгнрнувши косу која *јој беше њросула* се по лицу, она виде, у потпуној тами, белину пећи и застртог прозора (53); У безначајним догађајима, тако, *њрошао* *јој беше* тај дан (58); Поподне *јој беше* прошло у плачу, размишљању и кинђурењу (58); Тако, кад се *беше смркло*, госпожа Дафина опет остаде сама (60); Све оно што *јој беше* девер Аранђел данима *њоворио*, учини *јој се* сада право (60); Аранђел Исакович је желео сав тај свет, који *се беше навикао* на цигански живот (66); Новац је давао само трговцима и занатлијама, који *се беху населили* и којима више *није било сјало* до повратка у Турску (66); *Беху се ојили* од ваздуха (72); Исакович *се беше решио* да их све пропусти (81); када *беше њошла* мужу (89); *Беше* самртнички *њобледео* и непомичнији него икад (90); Толико *се беше смирио*, после оног што доживе у Виртембергу, да је са својима једва и говорио (109); Око пет сати, отприлике, пробудила се и сетила коња које *јој Аранђел беше даровао* (138); Лекари му *беху* већ давно *рекли* да немају наде (139); Кућа у коју *беше ушао* била је неко старо здање (145); Тај крај нарочито *се беше њрочуо* вестима што их је добијао из туђине (161); У кућу Вука Исаковича *беше се уселио* Аранђелов слуга (164) итд.

Готово подједнако обична и честа употреба и перфекатског и имперфекатског плусквамперфекта у *Сеобама* Милоша Црњанског показује да је овај глаголски облик једна од битних карактеристика поетског језика Црњанског, с тим да два његова морфолошка облика омогућавају како контекстуалну значењску диференцијацију тако и стилемантичност исказа засновану на критеријуму стилског избора између двију различитих морфолошких форми с истим основним значењем.

Употреби и статусу плусквамперфекта у поетском језику Црњанског слична је употреба и статус *глаголскої ҃рилоїа ҃роишлої*. И он је, попут имперфекта и плусквамперфекта, „у књижевном језику [...] доста редак. Пошто је научен у школи, употребиће се у писаном тексту кад је из стилских разлога згодније да се мисао изрази сажетије. У нашим дијалектима он се готово уопште не јавља” (Ивић 1990: 19). Али је зато у језику *Сеоба* Милоша Црњанског врло обичан и врло, врло чест, и то у оба своја творбена облика, и у облику с наставком (а) *-виши*, и у облику с наставком (б) *-в*, што потврђују следећи репрезентативни примјери:

(а) Тако, *разбудивши* све, никоме не дадоше да спава (19); Осим тога, нашао их је доста, који су умели да прођу и да у ходу поздрављају, *не засїавши* (25); *Саїнувши* се из седла, тако да скоро превали коња, виде да је несрећник бивши црквењак из његовог села и да плаче (26–27); Обливен крвљу, још једном паде, опустивши везане руке међу ноге војника (27); *Не сїоменувши* ништа о производству за потполковника, он је, од синоћ, понављао све исте речи о Царици, о Двору, о Бечу (30); *Сетїивши* се њега, честњејши Исакович се реши, по узору братовљевом, да напије себе (33); Тако га и ожени, кјољакајући за њега све команде до Беча, *їодмийїивши* скоро цео Осечки град, откуда га је једва извукао у сватове (36); Одлазећи сваки дан у Команде, у Двор, његов брат беше обукао килоте и упртио на главу перику, *скинувши* и брке, *надоголивши* се ордењем и плавим тракама (40); *Ушавши* ту, прво је прегледала оба излаза (42); Вруће крви, и чулна толико да су је хватале главобоље, она је остала потпуно хладна у овој кући, где је муж остави да га чека, *їреваривши* је при растанку и *осрамоїивши* је пред целим светом (46); Па затим, *уйивши* погледом влажно небо што се било наоблачило, заузда, брижан, коња (47–48); Но баш кад је хтео да проговори, она се пресамити преко столице, *вриснувши* грозно (53); Схватио оно што се десило, *сїиснувши* своја колена и

заривши руке у замршену косу (53); *Поскочивши* скоро по постељи, од ужаса покри длановима лице, *видевши* кроз своје прсте и кроз мрак, у сећању, све оно што беше са њом чинио, све гадости, страхоте и чуда (53); *Бацивши* се на леђа, пусти да јој сузе роне низ образе (54); Па ипак, љубоморна и једра, покушала је да га се наљуби што више, да га се нажива, *закмуривши* пред јавом (56); Тако је мислила о мужу госпожа Дафина, изнемогла од плача, умало *не засијавши* опет (56); *Цикнувши* грозно, и *скочивши* у вис, она се нађе, лицем у лице, с мужем (62); Тако паде и госпожа Дафина, *йреснувши* рукама у мрак, одмах првог дана прељубе, *йовредивши* у себи пород (62); Затим, *йришавши* му ближе и *зајледавши* му се, први пут, дубоко у очи, она га упита да ли ће доћи у Темишвар (90); Најпосле, у подне, *сејивши* се оног што је јуче било, *изјубивши* памет, сва успаљена од чежње, сујете и ината, она уклони прво официра пред вратима Исаковичевим (91); *Пробудивши* се сутрадан, у топлом јутру, па *видевши* на авлији велика путничка кола, она се скоро разболе од срцбе (90); Тада, *кихнувши* громко, неколико пута, *заијравши* по земљи, тако да се све затресло, врати се у мрак и врућину крај огњишта и тресну се на постељу, колико је дуг (187).

(6) Убијеним, поднадулим ногама, и угашеном вољом и свешћу, потпуно *заборавив* своје на дому, без разговора и смеха, почеше да скачу (21); *Искочив* из кола, Комесар се обазре да види хоће ли бити кише (25); Тада часнејши Исакович поче будити Комесара и, већ сасвим напит, блену у ноћ, пуну звезда, *йрешав* погледом сва месечином обасјана поља (34); *Омрзнув* нарочито војнике што су по наредби маторих и недодирљивих официра ишли да се кољу са Турцима, Французима, Прусима и Мађарима, он је чинио зла уопште свакоме ко се селио (66); *Заборавив* за тренутак и где је и куд иде [...] Вук Исакович се беше смирио, заједно са људима свога Славонско-подунавског полка (80); *Помислив* на ту драгоцену ствар, она му се јави јасно у сећању (85); *Вигев* да је сам на брежуљку, са коњима, он поче шапутати своме (105); *Дошав* у логор, обукао је одело простога војника (110); *Дојоворив* се, пред зору, са Исаковичем о препаду, он се удаљи да нађе чамце (111); *Вигев* се опет као у два лица, он је пролазио у мислима сав свој живот (114); *Наслони* се леђима на своју колибу, Исакович, онако необучен, саслуша извештај капетана Антоновича (123); *Исиружив* ноге у траву, поломи биље што му се беше унело у лице (123); Пред празним јазом, лудом провалијом до које беше стигао, *увидев* да му је

живот прошао [...] *одрекав* се сваке наде, он је ипак осећао нешто над собом (123); Тако је изгинуо те вечери, до мрака, Славонско-подунавски полк, по брдовитим улицама Цаберна, *йоййиснув* непријатеља у заседе Тренкове (130); *Освестийив* се, она за тренут познаде своју избу (135); *Осейтив* да она, на све то, прилично хладно ћути и да њега сматра за узрок своје несреће и болести, он би затим, обично, почео нашироко да је подсећа на ону њину страшну, разблудну ноћ (140); *Закачив* гуњем о ограду, он се умало не врати, толико се препаде од необичног изгледа пољане (168); На то се и Ананија препаде, *ударив* главом о кров, и *омашиивши* колац, који је био већ дубоко набијен у земљу, разби секиром ногу (170) итд.

На лексичко-морфолошком плану језик *Сеоба* од српског књижевног језика тако диференцира употреба малог броја али већином фреквентних (често понављаних) рускославенизама (честејши, полк, полковник, госпожа, предводитељ, производство, громопуцателно, Србија) и употреба четирију глаголских облика – потенцијала II, имперфекта, плусквамперфекта и глаголског прилога прошлог – што су ријетки, покаткад чак раритетни, у комуникативном књижевном језику, а врло обични и по правилу веома чести у поетском језику *Сеоба*. Већ те лексичко-морфолошке особине показују да се поетски језик *Сеоба* одликује надградњом комуникативног: оно што је некарактеристична, периферна лексичко-граматичка особина комуникативног језика постаје врло карактеристична, чак суштинска особина поетског језика *Сеоба*.

А разлика између српског књижевног језика и поетског језика *Сеоба* још је очигледнија на наратолошком плану, или тачније речено на плану репрезентологије као науке о типовима говора, која за предмет анализе има међуоднос „туђег” и „ауторског” говора (в. о томе у Ковачевић 2015: 253).

Књижевни језик познаје само два граматикализована типа туђег говора: управни и неуправни. У језику књижевности остварује се, осим та два, и још десетак различитих стилистичких типова туђег говора (в. исцрпно у Ковачевић 2012: 13–38), међу којима и један иманентан само језику књижевности – слободни неуправни говор. Кад су *Сеобе* у питању, у њима Црњански остварује пет типова говора: ауторски, управни, неуправни, хибридни и слободни неуправни говор.

Од тих пет типова најрјеђе се сусреће *ујравни јовор* као дословно репродуковани говор некога лика. Од трију главних ликова романа, једино „је Вуку Исаковичу допуштено да само понекад [или тачно речено: шест пута – М. К.] изговори по коју фразу, и то у црквенословенској стилизацији. Али је и то довољно да његов лик учини бар у извесној мери језички рељефним” (Петковић 1996: 192). Од шест микродискурса управног говора Вука Исаковича овдје преносимо следећа три:

Кад слуге раскрилише врата трпезарије и показаше седишта за богатим столом, Исакович се трже и неком медвеђом снагом устаде на ноге. Очни капци беху му сасвим помодрили. Показа им руком да уђу и рече тихо: „Појдите и не будите што уврежени слабостјом мојом. Ум ваш не потребује от мене праздних речи. Отдавајте част Императорки царствујушчој. Ничто менше, чувајте у души тиху нашу надежду: сладост православља” (30).

„В чест и славу нашего полка и потрудитсја нахранити фамилије сиротих, на сопствено иждивение моје, да будет за поминание имена моего”, рече [Вук Исакович] пре Цаберном, при повлачењу, шаљући га у извиђање (109).

Па затим, упивши погледом влажно небо што се било наоблачило, заузда, брижан, коња, и упита капетана Пишчевича, који је јахао крај њега: „Что значи при заходу Солнца ово знамение, Пишчевичу? Дојдосмо здраво и у спокоју. На путу прах развеја ветар, аки неку завесу. Тело дшери моје мале, прворождене, сие в минуту може бит разболесја?” (47–48).

Наведени микродискурси управног говора нису ни по чему специфични у погледу синтаксичког обликовања. Микродискурси садрже све три нужне синтаксичко-ортографске компоненте управног говора: ортографски маркиран говор лика и ауторску дидасталију или конферансу као пратилички текст аутора преко кога се уводи туђи говор (в. Ковачевић 2012: 15–16). Али постоји битна разлика у лексичко-граматичком статусу исказа Исаковичевог говора у односу на српски књижевни језик. Ни лексика ни граматика цитираног Исаковичевог говора не припадају српском књижевном језику, него заправо српскословенском језику. А употреба у управном говору типа језика неподударног са књижевним језиком пре свега има за циљ карактеризацију лика језиком, што је једна од суштаствених особина језика књижевности.

Још битнија одлика језика књижевности, овдје репрезентованог језиком *Сеоба*, јесте употреба *хибридној* *јовора*. Под хибридним говором овдје подразумевамо синтаксичко-стилистичке исказе које је М. Бахтин назвао хибридним конструкцијама. „Хибридном конструкцијом” – вели Бахтин – „називамо исказ који по својим граматичким (синтаксичким) и композиционим обележјима припада једном говорнику, али у којем су стварно помешана два исказа, два говорна манира, два стила, два ’језика’, два смисаона и два вредносна видокруга” (ВАНТИН 1989: 63). Тај тип хибридног говора одлично репрезентује следећи двомикродискурс из Црњанских *Сеоба*:

Тада бискуп скиде са њега своје хладне очи и најежен погледа у ноћ. Поноћ је била одавно прошла.

„А кад се погледа овако у ноћ? Кад се стане, ево овде, у мрак, на вратима? Кад се погледају сва поља у месечини? Сва она брда у даљини... град, кровови... тамо облаци... сазвежђа... то небо пуно светлости? Кад се пред свим тим ућути? Је ли и онда као да пролазимо безумно... без смисла... је ли могуће да је све то једна бездана празнина?”

Тада часнејши Исакович поче будити Комесара и, већ сасвим напит, блену у ноћ, пуну звезда, прешав погледом сва месечином обасјана поља... све шуме у даљини... брда... и облаке... па, уневши се бискупу у лице, прошапта... „тамо аз појду...” И заплака (33–34).

У структури наведеног дискурса лако се препознају два типа говора: управни бискупов говор, који уоквирује уводни и закључни ауторски говор. При томе је врло специфична интерференција управног бискуповог говора, и ауторског говора који иза њега слиједи. У структури ауторског говора пренесене су апосиопезе (тачкама наглашена застајкивања) из управног говора. Апосиопезе су, међутим, као паузе застајкивања због неодлучности, узбуђења и сл. карактеристика готово искључиво управног говора, али их је Црњански пренио и у ауторски говор, и још је у тај ауторски говор уметнуо и фрагментарни цитат („тамо аз појду...”). Тиме је Црњански направио граматички хибридну конструкцију ауторског говора, језички не дозвољавајући успостављање оштре границе између ауторског и управног говора. То уплитање „изворних” елемената управног у ауторски говор показује пишчево умијеће у остваривању „разнолике игре говора, њихово узајамно запљускивање и њихо-

во узајамно заражавање” (ВАНТИН 1989: 80). И таман колико није одлика комуникативног књижевног језика, толико је хибридни говор одлика прозног језика књижевности.

Међутим, ни хибридни говор не представља тако оштру диференцијалну црту књижевног језика и језика књижевности као што то чини *слободни неуправни говор*. Слободни неуправни говор има граматичке особине неуправног говора (прије свега употребу глаголског и замјеничког лица као у неуправном говору), али га од модела неуправног говора строго диференцира непостојање ауторске дидаскалије (тј. управне клаузе) и непостојање везивног елемента. Друкчије речено, слободни неуправни говор сведен је на изражавање исказа лика (говорника) на облике основних типова комуникативних реченица. Будући да се изражава и изјавним и упитним и узвичним реченичним формама, он је, према критеријуму синтаксичке форме, тешко разграничљив од ауторског говора. Од неуправног говора слободни неуправни говор, дакле, диференцира непостојање глагола и субординираног везника и могућност употребе експресивних јединица (узвика, питања, елиптичних исказа и сл.), док га од управног говора диференцира слагање категорије лица из тачке гледишта аутора (тј. као у неуправном говору) и изостанак ортографских знакова (наводника или црте).

Док су управни и неуправни говор општејезичке категорије, остварљиве у свим функционалним стилевима књижевног језика, слободни неуправни говор је „творевина уметничке књижевности и искључиво се у њој среће” (Човић 1991: 146). У слободном неуправном говору „с апстрактно-граматичке тачке гледишта – говори аутор, док с тачке гледишта стварног смисла целог контекста – говори јунак” (ВАНТИН 1980: 164). Слободни неуправни говор увијек представља стилско двогласје, јер он „у себи меша ознаке два дискурзивна догађаја (приповедачевог и дискурзивног чина лика), два стила, два језика, два гласа, два семантичка и аксиолошка система” (PRINS 2011: 185). Слободни неуправни говор тако представља интерферентно синтаксичко-стилистичко јединство ауторског и управног говора, односно представља „органиско и складно спајање туђег унутрашњег говора са ауторским контекстом” (ВАНТИН 1989: 79). Зато слободни неуправни говор, као категорија само прозне уметничке књижевности, и јесте најкарактеристичнија диференцијална црта књижевног језика и језика књижевности. Само његово присуство

довољан је показатељ да у питању није комуникативни књижевни језик него поетски језик књижевности.

У Црњанским *Сеобама* слободни неуправни говор није риједак у употреби. Као репрезентативна овдје наводимо три микродискурса слободног неуправног говора у *Сеобама*, с тим да ћемо у загради са стрелицом реконструисати подразумијевајуће изходишне глаголске и замјеничке облике управног говора:

Последњи пут је, помисли [Вук Исакович], и доста је, а у Русији биће му [← *ми*] свакако боље! Доста му [← *ми*] је тог мотања на Рајни, тог вијања по Дунаву, тих прича по Италији, крајње је било време да увиди [← *увидим*] да му [← *ми*] полковнички чин неће дати. Да тргује [← *трјујем*], није [← *нисам*] се родио! Боље да живи [← *живим*] и са тим трговцима, него овако, скотски и узалуд! Да није [← *нисам*] био војник, давно би [← *бих*] се био скрасио негде са женом и децом и жена му [← *ми*] можда не би била ни умрла! А једини је то посао пријатан, тај посао војнички! (180)

Најпосле тај муж је то и хтео. То није било први пут кад је одлазио и остављао је [← *ме*] као и своје коње и слушкиње, без нежности, без нарочите жалости, без смисла. Одлазио је у рат, у нешто потпуно несхватљиво и ужасно за мозак госпоже Дафине, коју је, при самој помисли на онај његов страшни ожиљак од сабље, препадала мука. И иначе, каквог је то уопште имало смисла што му беше [← *бејаш*] жена? Зар није више бринуо за своје цркве, војнике и коње, него за њу [← *мене*]? Па и ту своју децу волео је, њу [← *мене*] и не рачунајући уз њих. Осим тога, колико све жена није имао, осим ње [← *мене*]? Тако, размишљајући, би јој мало лакше (57).

Сети се и брака у коме је била тако сретна.

Рађала је [← *сам*] децу, сељакала се [← *сам се*], а и не знајући никад ни куда ће [← *ћу*], ни зашто. Радости њене [← *моје*] и жалости долазиле су потпуно случајно, а најмање по вољи њеној [← *мојој*]. И ова прељуба, и ово уживање са једним новим и друкчијим мушкарцем, кришом, дошло је без њене [← *моје*] воље, по њиној вољи, неумитно. Ствар, ствар је [← *сам*] била, као што ће то и њене [← *моје*] кћери бити, узимане и остављане, исцмакане и одбачене, лизане и ударане, без реда, без смисла. Сва та љубав према њој [← *мени*], зар није била као нека разонода те двојице?

Ипак, да је Вук Исакович био код куће, он се не би био гадио ње [← *мене*]. Ова топлота пролећа и ове воде сетиле би га њене [← *моје*]

младости. Иако је [← сам] сва ружна, жута, збабана, њему би [← бих] још увек била лепа. Носио би је [← ме] на рукама од постеље до прозора. Волео је децу, па би љубио децу. Њу [← мене] би положио ту, под настрешницу, у заветрину, на сунце. Затворила би [← бих] очи и видела сребрне, месечином поливене шуме, још једном, снежна поља иза Осечког града, траг лисица, јахања, дах њин, као маглу, прошлост, Не би је [← ме] можда више ни оставио. Положио би јој [← ми] широку своју руку на трбух. Болови би уминули.

Сузећи, међутим, госпожа Дафина, крај свега тога, слутила је да јој је више стало да осети овог другог, са којим беше провела само једну ноћ, испрва тако безначајну, грозну, одвратну, као и та његова глатка жута рука, тврда као ћилибар, испрва тако бојаљлива, у мраку (64–65).

Све наведене особине језику *Сеоба* дају статус језика књижевности неподударног са књижевним језиком. Све те особине показују да се језик књижевности може творити различитим начинима надградње књижевног језика: 1) употребом некњижевних језика у управном говору ради језичке карактеризације лика, 2) честом употребом граматичких облика који су у књижевном језику (врло) ретки али нормативно (не)спорни (нпр. потенцијала другог, имперфекта, плусквамперфекта, глаголског прилога прошлог), 3) употребом слободног неуправног говора као типа преношења туђег говора карактеристичног једино за језик књижевности.

Све те особине показују да се књижевни језик и језик књижевности, репрезентован *Сеобама*, међусобно преплићу, сијеку, и да представљају два блиска, али не и два потпуно подударна идома, јер се језик књижевности у многим особинама удаљава од књижевног језика. Сва досадашња анализа показала је да се језик књижевности прије свега **СТИЛСКИ**, али не и **НОРМАТИВНО** удаљава од језика књижевности, јер се удаљавања темеље на надградњи, али не и на разградњи нормативног књижевног језика.

Међутим, тек кад се језик књижевности почне и нормативно супротстављати књижевном језику – он постаје посебан тип језика, будући да негира обје суштинске карактеристике књижевног језика: и његову нормативност и његову полифункционалност. Нормативност, зато што своју норму темељи на негирању и разградњи норме књижевног језика, а полифункционалност, зато што се остварује у естетској као јединој функцији.

А у језику *Сеоба* Милоша Црњанског разградњи не подлијеже цијела норма српског књижевног језика, него само један њен дио: *интерпункцијска норма*. *Сеобе* изневјеравају један битан сегмент српског књижевног језика – његову логичку интерпункцију.

Питања интерпункције у завршној фази нормирања српског књижевног језика заокупљала су пажњу и лингвиста и књижевних теоретичара. Потреба да се „што потпуније одреде правила интерпункције и правописа”, како наводи С. Новаковић, код Срба се јавила „у пролеће 1892, када је образована Српска Књижевна Задруга. Одмах чим се Задруга почела бринути о штампању првих својих издања; истакнута је потреба да се у издањима Задруге мотри колико се више може и на једноликоост или следственост правописа”, због чега је „управа Српске Књижевне Задруге одредила одбор поставивши му у задатак да изради у том правцу упутства за коректуре издања Задругиних” (Новаковић 1894: VI–VII). Готово истовремено питањима интерпункције, независно од Српске књижевне задруге, бавио се и књижевни теоретичар Љубомир Недић. Сматрајући „да је ’интерпункција ствар логике и стила’, због чега не сме представљати искључиву привилегију филолога, Недић је то питање у два наврата покретао: први пут у предавању *О љавоуиису и инћер-ћункцији*, одржаном пред члановима београдске Књижевно-уметничке заједнице 8. априла 1894; други пут у уводнику ’Правопис и интерпункција’, написаном за четврти број часописа *Срћски ћрећлед* (Београд 1895)” (Поповић 2001: 80, у поговору Ј. Пејчића). Питања интерпункције и у наредних тридесетак година остаће предмет интересовања не само лингвиста него и књижевних теоретичара, што потврђује како Белићев правопис из 1923. године (Белић 1923), који у посебном поглављу доноси правила логичке интерпункције, тако и предавања Богдана Поповића из 1933. и 1934. године „из теорије стила” која се баве „начелом интерпункције” (Поповић 2001).

Изневјеравање правила логичке интерпункције с нормативног становишта је једнако сваком другом огрешењу о норму српског књижевног језика. И управо то изневјеравање правила логичке интерпункције најбитнија је особина што одваја језик *Сеоба* Црњанског као језик књижевности насупротан нормираном књижевном језику. О каквој се „чудноватој употреби запете” (Петковић 1996: 175) у језику *Сеоба* ради, најбоље показују следеће неколике запетама преплављене реченице:

Урлајући од бола, а везаних руку, крвав, трчао је тешко, вијући се, савијајући се и љуљајући се, тако да је из далека, из кола, откуда га је Комесар, са својим кирасирима, посматрао, изгледао као неки велики цвет, сад бео, сад рујан, што се повија на ветру (27); Венчао их је, успут, у Броду, журећи послом, у кући једног свога пријатеља, Грка. Слао их је после, о свом трошку, по Дунаву, тамо-амо, као и своје целепе (37); На ветру, који повија кишу, по рекама, лађа Аранђела Исаковича, пуна коња, што беше на путу, преко, к Турцима, би захваћена водом и преврнута (47) итд.

Да је у питању свјесна, сврсисходна, односно стилогена употреба запете, потврђује и Црњансково признање: „[...] код мене је све хотимично чак и моја граматика” (Ломпар 2018: 422). А поводом властите употребе запета Црњански ће рећи: „Смеју се увек мојим запетама⁶. Запете су жеља за логиком. Оне су жеља да се читаоцу наметне воља писца. Може бити да то није богзна како лепо, али је неумитно” (Ломпар 2018: 422). „Срећа је”, вели Н. Петковић, „што Црњански није дозволио да запета буде брисана свуда где то налажу правила логичке интерпункције. Срећа, наиме, зато што остављена одступања од нормиране употребе запете дају довољан број импулса за усмеравање читаоцеве пажње на ритмички уређен (ритмички осетан) размештај синтаксичких пауза. У стиху је, разуме се, овај размештај гушћи, строжи и осетнији је” (Петковић 1996: 174). А Црњански је „исти тип реченице положио у основицу и свога стиха и своје прозе. Или још тачније: он је ритмички рашчлањену реченицу из стиха пренео у прозу. *Сеобе* су њоме исприповедане од почетка до краја. Све што је у роману описано, описано је дакле таквом реченицом” (Петковић 1996: 157). Зато није ни чудо што је та „чудновата употреба запете” карактеристика и Црњанскове поеме „Стражилово” и Црњанскова романа *Сеобе*. А какву стилогену улогу има употреба запете у поеми „Стражилово” више него убједљиво је показао пјесник Ђуро Дамјановић (Дамјановић 2005: 27–56). Из те опширне анализе цитираћемо само дио анализе прве строфе, а заправо прва два стиха презасићена запетама:

⁶ „Чак се и Иво Андрић шалио једанпут на мој рачун у питању тих запета” (Ломпар 2018: 422).

Лутам, још, витак, са сребрним луком,
расцветане трешње, из заседа, мамим,
али, иза гора, завичај већ слутим,
где ћу смех, под јаблановима самим,
да сахраним.

„У првом стиху” – вели Ђ. Дамјановић – „нарочито је осамостаљен појам *још*. И стављен је међу зарезе не само у овом стиху него и у свим другим стиховима у којима се појављује. Зашто? Засад, то је појам који има много значења у песми, односно који је везан за многе у песми појмове од значаја. Зато га одваја, осамостаљује, истиче, реченичким акцентом емфатизује, и даје тој, у морфолошком смислу, бледој врсти речи, даје тој речци особито значење, која у својој историји, никад досад, није ништа друго значила осим неодређене одредбе за количину. А како се то она, мали враг, овде прерушила у велики појам и постала значајнија од гласовитости лелујавих придева и њихових метафора?

Црњански је реч *још* ставио између одредбене глаголско-атрибутске синтагме: *лућам (и) вићак*, па појам о којем је реч добија, сада, више значења, тј. да песник *још лућа* и *још вићак*, а не да *још лућа вићак* или да *још вићак лућа*. На овај, интерпункцијски начин Црњански се ослободио двоупотребе речи *још*, а морао би је двоупотребити / да није употребио зарез. Тако појам *још* улази у реч *лућам* и у реч *вићак* (*још лутам, још витак*), и семантизује се *још* у два значења: у предикативно и придевско, предикативно: *лућам*, придевско: *вићак*.

Појам *још* улази и у други део првог стиха: *са сребрним луком*. То значи да песник не лута *са сребрним луком*, него да *још лућа са сребрним луком*. Тачније, то значи да је песник и пре *лућао вићак* и пре *вићак лућао*, односно да је и пре *лућао вићак* и пре *вићак лућао са сребрним луком*. *Још* улази у синтагматуру целог другог стиха, у: *расцветане трешње, из заседа, мамим*, тј.: *још расцветане трешње, још из заседа, још мамим*, што значи да је и пре песник *расцветане трешње* мамио из заседа. Трећи, четврти и пети стих прве строфе не зависи више од појма *још*” (Дамјановић 2005: 27–28).

Сродна, ако не баш и таква, улога запете може се детаљном анализом открити и у готово свим реченицама ауторског, хибридног и слободног неуправног говора у *Сеобама*. Таква употреба запете

те не подлијеже правилима логичке, него правилима стилистичке интерпункције. А стилистичку интерпункцију карактерише друкчији принцип логичности интерпункције од оног што је у подлози логичке интерпункције комуникативног језика. Јер, „ако је норма облик *логички* уређене реченице, онда раскидање са нормом у употреби запета, значи изражавање неке логике која је *друкчија* од логике норме. То је израз логичне не-логичке норме: изражавање неког доживљаја, или стварности, који су *изван* или *изнад* логике, па отуд проширују распоне норме, јер обогаћују истанчаност и језика и света” (Ломпар 2018: 422). И не само истанчаност, него и досемантизацију, семантичко богаћење језика. Наиме, „где се год осећа додатно, притом и сврсисходно, (пре)уређење говорног низа, ту се читаоцу осим обичног пружа и допунски смисао. Добијање два оваква смисла – од којих други проистиче из допунског (пре)уређења – један је од почетних услова да се текст доживи као књижевни” (Петковић 1996: 156). Друкчије речено, оваква употреба запета тексту *Сеоба* одриче статус стандарднојезички исправног, а његовом језику статус комуникативног књижевног језика, истовремено му прибављајући статус књижевног текста писаног поетским или језиком књижевности.

Код Црњанског се стилистичка интерпункција не супротставља логичкој само при употреби запете, него и при *ујоййреби ййачке*. И то у реченицама следећег типа:

Говорила му је о ноћи, које се боји, о мраку, у ком је хватају страх и привиђења. О младости, која је прошла. О животу који је за њу тако тежак. И, сузним очима, о мужу, који је више, изгледа, не воли и који је, можда, никад није ни волео (44); Успомене које су Вука Исаковича, и оваквог, прашњаве косе, отромбољених усана и висећих чакшира, збуниле, и потресле, биле су успомене на Принцезу Мајку, удовицу покојног Карла Александра, која је, у њено доба, била млада жена. Са потпетицама свиленим, високим, читав педаљ, и грудима откривеним и ружичастим, као у оне Победе, на слици Принчевој, које се Исакович сетио (85); Она, од стида, оде до прозора и не смеде да слугама погледа у очи, али не изиде. Ни онда, кад га положише у њену постељу (50); Надајући се да га у Петроварадину чека брат, Исакович се љутито вртео на коњу, кад чу да му брата нема, него да га братовљеве слуге чекају под градом, на води, код моста. Са великом шајком, у којој ће га одвести кући

(186); Дан и ноћ протицала је ту широка, устајала река. И, у њој, њена сен (42); Најпосле, кад изиђоше, виде како се око њега врти и сагиње најмлађа Ананијева кћи. Једно кукато и грудато девојче (187); О свом трошку пак наручиће, како му је већ рекао, ако га шта не спречи, у Бечу, слику св. деспота Штиљановића. Па нек она остане за њим, када њега више не буде било (182); Желећи да што пре добије њен пристанак, он је обасу поклонима, покушав двосмисленим речима и љубазношћу, да му она да као неки знак. Али му тај знак не дође (45); Разумео је да је та жена, као девојка, била сирота, плашљива, навикла на самоћу и неиспуњене жеље. И да то више није (45); Хтео је тихо да је позове, да је намами, у постељу. Да се свуче. Да се не замара, седећи тако ћутке, обучена. Хтео је да јој предложи да он легне на тле, а она на постељу, тако обучена, да се не боји. Или да он угаси жијак, док се она свлачи, па да легне крај ње, тек кад она буде заспала. Да се не боји (52–53); Русија му се чињаше као неко надземаљско царство. Чуо је да су неки који су тамо из белог света дошли, постали богати и моћни. Да су одмах добили по један чин више. Да се тамо живи и ратује господски. Да су цркве дивне и слатко православље (184) итд

У наведеним примјерима тачком су из структуре просте реченице издвојени, осамостањени поједини, овдје подвлачењем истакнути, реченични чланови (атрибути, објекти, апозиције, прилошке одредбе) или је пак из структуре сложене реченице издвојена и осамостањена једна или више независних или зависних клауза. Такав поступак интерјунктурног осамостањења чланова просте или сложене реченице назива се *парцелација*. Парцелација је, дакле, „интонационо и позиционо осамостањење неког реченичног конституента: синтаксеме, синтагме или клаузе” (Ковачевић 2015: 342–343). Она није карактеристична особина само *Сеоба*, него и још више нпр. *Романа о Лондону* (в. RADOVANOVIĆ 1990: 117–163), тако да се може сматрати једном од стилских доминанти прозног језика М. Црњанског.

Употребу тачке у парцелисаним структурама граматичари сматрају нормативним огрешењем. Тако М. Стевановић каже да „стављање тачке испред накнадно додатих одредаба и допуна које пиisci, посебно песници, себи допуштају – може се објаснити једино уметничким слободама маневрисања знацима интерпункције, које књижевници себи допуштају, али се то ипак не може сматрати нормом” (СТЕВАНОВИЋ 1979: 110). Парцелација, дакле, није одлика

нормативног књижевног језика, него је карактеристика језика књижевности. Она представља разградњу принципа нормативне интерпункције, и постаје особином стилистичке интерпункције. Данас се сматра да се парцелацијом по правилу постижу умјетничке, стилогене вриједности, док је у времену појаве Црњанских *Сеоба* књижевноумјетничка вриједност парцелације довођена у питање. Тако је и Б. Поповић, као један од највећих српских стилистичара, одрицао естетско-умјетничку вриједност стилском поступку парцелације, сматрајући да „оне реченице без граматичког подмета, или с подметом у претходној реченици, које су у новије доба честе код претенциозно рђавих писаца немачких, и у последње време и српских, и чак француских – и [...] нису ништа друго до непристојно ачење. [...] Пример: 'Ми ћемо га се увек сећати као великог човека. Врло великог. Који гледа са висина. Који ходи само врховима. Највишим'” (Поповић 2001: 59).

И да закључимо. Језик *Сеоба* Милоша Црњанског означава раскрсницу раздвајања српског књижевног језика и језика српске (прозне) књижевности. Језик књижевности подразумијева надградњу и разградњу књижевног језика. Надградња се тиче друкчијег статуса неких морфолошких и синтаксичких категорија у језику књижевности у односу на књижевни језик, док се разградња тиче изневјеравања нормативних правила књижевног језика, односно изградње стилистичке норме језика књижевности разградњом граматичке норме књижевног језика. То, међутим, не значи да од Црњанских *Сеоба* код свих српских прозних писаца књижевни језик бива смијењен језиком књижевности. И даље, наиме, постоје два битно различита језичка пута српске прозе. Један пут репрезентује језик Ива Андрића, други пут језик Милоша Црњанског. „Андрић представља норму, Црњански њену *субверзију*” (Ломпар 2018: 425). Андрићев језик, по општеприхваћеном мишљењу, представља врхунац српског Вуков(ск)ог језика и стила, врхунац књижевног језика као језика књижевности. С друге пак стране, језик Црњанског представља врхунац језика књижевности неподударног књижевном језику. Зато није ни чудно да је Андрићева „културна магистралност” постала „алиби за сваку епигонску осредњост”, а да је Црњанскова језичка „оригиналност” довела до тога да он „никада није могао бити алиби за епигонску неталентованост”, односно „да ниједан не-таленат није могао засијати на књижевној светлости Црњанског” (Ломпар

2018: 422). Из тога логички слиједи да су се у даљем развоју језика књижевности морали изнаходити друкчији начини његове творбе на основу надградње и разградње књижевног језика, какви су нпр. надређеност дијалеката, жаргона, супстандарда и других нестандардних идиома у односу на књижевни или стандардни језик у српској прози код немалог броја писаца друге половине XX вијека (в. о томе шире у Jović 1985: 79–124).

Извори

CRNJANSKI 1987: Miloš Crnjanski, *Dnevnik o Čarnojeviću*, Beograd: Nolit (prvo izdanje 1921).

ЦРЊАНСКИ 2017: Милош Црњански, *Сеобе*, Београд: Mascom EC (прво издање 1929).

Литература

ВАНТИН 1980: Mihail Bahtin, *Marksizam i filozofija jezika*, Beograd: Nolit.

ВАНТИН 1989: Mihail Bahtin, *O romanu*, Beograd: Nolit.

БЕЛИЋ 1923: Александар Белић, *Правойис српскохрватској књижевној језика*, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.

БЕЛИЋ 1952: Александар Белић, „О уједначавању у књижевном језику”, *Наш језик* н. с. VI/1–2 (Београд), 1–8.

ВУЧКОВИЋ 2011: Радован Вучковић, *Поетика српске авангарде*, Београд: Службени гласник.

ДАМЈАНОВИЋ 2005: Ђуро Дамјановић, *Поезија и језик њоезије Милоша Црњанској*, Бања Лука – Београд: Задужбина „Петар Кочић”.

ДЕРЕТИЋ 1996: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Требник.

ИВИЋ 1990: Милка Ивић, *О језику Вуковом и вуковском*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

- JOVIĆ 1985: Dušan Jović, *Jezički sistem i poetska gramatika*, Beograd: BIGZ, Priština: Jedinstvo.
- КОВАЧЕВИЋ 2000: Милош Ковачевић, „Белићеви погледи на стилистику”, *Српски језик*, V/1–2 (Београд), 127–143.
- КОВАЧЕВИЋ 2012: Милош Ковачевић, „О граматичко-стилистичком терминосистему туђег говора”, *Српски језик*, XVII (Београд), 13–38.
- КОВАЧЕВИЋ 2015: Милош Ковачевић, *Стилистика и граматика стилистских фигура* – IV битно допуњено издање, Београд: Јасен.
- КОВАЧЕВИЋ 2017: Милош Ковачевић, „Српски књижевни језик и језик књижевности”, *Српски језик под лупом науке*, Београд: Завод за уџбенике, 45–67.
- КОВАЧЕВИЋ 2017а: Милош Ковачевић, „Побједа и Вуковог народног књижевног језика и језика књижевности године 1847”, *Даница*, српски народни илустровани календар за годину 2018, Београд: Вукова задужбина, 156–167.
- ЛОМПАР 2018: Мило Ломпар, *Црњански – биографија једног осећања*, Нови Сад: Православна реч.
- НОВАКОВИЋ 1894: Стојан Новаковић, *Српска граматика*, Београд: Државна штампарија.
- ПЕТКОВИЋ 1996: Новица Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд: СКЗ.
- ПОПОВИЋ 2001: Богдан Поповић, *Начело интерјункције*, Панчево: Мали Немо.
- ПОПОВИЋ 2009: Радован Поповић, *Бескрајни џлави круи*, Београд: Службени гласник.
- RADOVANOVIC 1990: Milorad Radovanović, *Spisi iz sintakse i semantike*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad: Dobra vest.
- СИМИЋ 1991: Радоје Симић, *О нашем књижевном језику*, Никшић: Универзитетска ријеч.
- СТЕВАНОВИЋ 1979: Михаило Стевановић, *Савремени српскохрватски језик (граматички системи и књижевнोजезичка норма) II Синтакса*. – III издање, Београд: Научна књига.

PRINS 2011: Džerald Prins, *Naratološki rečnik*, Beograd: Službeni glasnik.

ЧОВИЋ 1991: Бранимир Човић, *Стил историјске прозе А. Н. Толстоја*, Нови Сад: Радови Института за стране језике и књижевности Филозофског факултета.

Résumé

Miloš Kovačević

LA PLACE DES *MIGRATIONS* DE MILOS CRNJANSKI DANS LA TYPOLOGIE LINGUOSTYLISTIQUE DU ROMAN MODERNE SERBE

Dans cet article, nous avons analysé la spécificité de la langue des *Migrations* de Milos Crnjanski par rapport à la langue serbe littéraire ou standard. Nous avons démontré que la langue des *Migrations* de Milos Crnjanski représente une ligne de démarcation entre la langue littéraire serbe et la langue de prose en littérature serbe. La langue des *Migrations* en tant que langue de littérature est à la fois une recomposition et une décomposition de la langue littéraire.

La recomposition se réfère à: 1) l'utilisation de la langue non littéraire au discours indirect afin de caractériser linguistiquement un personnage; 2) l'utilisation fréquente des formes verbales (très) rares dans la langue littéraire, mais ne pouvant pas être mises en question (le conditionnel passé, l'imparfait, le plus-que-parfait, le participe présent); 3) l'utilisation du discours indirect libre en vue de rapporter les paroles de quelqu'un ce qui n'est propre qu'à la langue de littérature.

La décomposition de la langue est liée au fait de ne pas respecter les règles normatives de la langue littéraire. Dans la langue des *Migrations* de Milos Crnjanski, ce n'est pas la totalité de la norme de la langue serbe littéraire qui subit cette décomposition: ce n'est que la norme liée à la ponctuation qui est décomposée. Les *Migrations* ne respectent pas un segment important de la langue littéraire serbe – sa ponctuation logique. Dans les *Migrations*, nous retrouvons un emploi étonnant de la virgule et du point.

De cette analyse, nous avons tiré deux conclusions importantes: 1) ce n'est qu'au moment où la langue de littérature commence à s'opposer du point de vue normatif à la langue littéraire qu'elle devient un type de langue à part entière. Elle nie les deux caractéristiques essentielles de la langue littéraire: sa norme et sa fonction polyvalente. Elle base sa propre norme sur la négation et la décomposition de la langue littéraire. En même temps, elle exerce une seule fonction qu'est la fonction esthétique, donc elle n'est plus polyvalente. 2) Les *Migrations* de Milos Crnjanski ont inauguré la langue de prose en littérature, sensiblement différente de la langue littéraire serbe.

Mots-clés: *Milos Crnjanski, langue littéraire, langue de littérature, ponctuation logique, ponctuation stylistique*

Проф. др Бојана Стојановић Пантовић¹

Филозофски факултет
Нови Сад

ПОЛИМОРФНОСТ КРАТКИХ ПРОЗНИХ ВРСТА У ЗБИРЦИ ПРИЧЕ О МУШКОМ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

У раду се анализују поетички аспекти Црњанскове збирке *Приче о мушком* са становишта хибридности и генеричности кратких прозних жанрова и контекста пишчевог раног експресионистичко-суматраистичког стваралачког периода, који је у тесној вези за ратним и поратним искуством Великог рата. Такође се указује на наративне и стилске специфичности ових фрагментарних кратких проза, као и на поступке родног кодирања и флуидност идентитета јунака и јунакиња, наговештавајући нека каснија решења у романима Милоша Црњанског.

Кључне речи: Црњански, генеричност, крајње прозне врсте, експресионизам, родне улоге, пролетерска, алејоријска фантастика

Приче о мушком Милоша Црњанског, објављене 1920. године, као трећа од четири ауторове књиге² које у ужем смислу речи обележавају његову рану експресионистичку фазу, међусобно су тематски повезане искуством Великог рата и проблемом егзистенције, а у свом првом издању садржавале су шест кратких проза подељених у два циклуса. Први, „Иза видовданске завесе”, састоји се од при-

¹ bspantovic@ff.uns.ac.rs

² Ту пре свега мислимо на драмску једночинку *Маска* (1918), песничку збирку *Лирика Ишјаке* (1919), кратки лирски роман *Дневник о Чарнојевићу* (1921) и путописну прозу *Писма из Париза* (1921).

ча „Света Војводина”, „Апотеоза” и „Велики дан”, док други циклус „Мутни симболи” обједињује текстове „Врт благословених жена”, „О боговима” и „Легенда”.³ Без обзира на то које се издање проучава, уочава се полиморфност и хибридноост ових кратких проза када је реч о наративном поступку и о њиховим мотивским, стилским и значењским аспектима. Због тога се уместо појма жанра који рачуна с некаквим нормативним пактом са читаоцем, пре може говорити о својеврсној генеричности, о којој пише Жан-Мари Шефер (SCHAEFFER 1986: 56–58). Логика генеричности, по Шеферу, није јединствена, већ је многострука, а то подразумева бројна кршења конвенција и њихове модификације. Генеричност може бити ауторска и читалачка: прва се одвија на нивоу генезе текста и односа са претходном традицијом, а друга се тиче класификације и начина на који читалац идентификује неки текст. У том смислу, почев од самог наслова збирке, наслова појединих кратких проза и њихове приповедне структуре, читалац евоцира одређене традиционалне моделе, али уједно региструје и изневерено читалачко очекивање, неку врсту новог сигнала путем ког идентификује текст као другачији и иновативан у сваком наведеном погледу.

У склопу корпуса српске експресионистичке прозе, посебно кратке, као и типова приповедања, овој раној збирци Милоша Црњанског критика није посветила довољно пажње (Пантић 1999: 67), а у време појављивања оцењена је као конфузна и херметична.⁴ Радован Вучковић у приповеткама другог циклуса „Мутни симболи” проналази сличности са сатиром Радоја Домановића: „Као и у приповеткама Радоја Домановића, и у причама Црњанског тоном источњачке бајке, са зачуђујућим и егзотичним именима и чудовишним збивањима, износе се парадокси садашњице, ужаси политичког поратног терора” (Вучковић 1993: 174). Према сведочењу самог Црњанског, *Приче о мушком* јавиле су се као својеврсни ехо на рефренски стих „Тужно је бити мушко” из песме „Гардиста и три питања” (Живанчевић 2000: 35).

³ У неким каснијим издањима укључене су и кратке прозе „Рај”, „Убице” и „Три крста”.

⁴ <<http://fenomeni.me/ono-sto-nije-moglo-da-ude-u-dnevnik-o-carnojevicu-spalijsam-tema-crnjanski/>> Датум приступа: 1. 12. 2018.

У процесу сазревања српске авангардне и експресионистичке прозе, после збирки Исидоре Секулић *Сайушници* и Станислава Винавера *Приче које су изјубиле равнојтежу* (обе из 1913. године, пропраћене Скерлићевом негативном критиком), кратка проза Милоша Црњанског заузима изузетно значајно место. Модернистичко-авангардни тип наратије почива на радикалном или делимичном отклону од миметичког начела приповедања, на деструкцији фабуле, ликова и релативизовању временско-просторних односа, док се наративна ситуација чешће одвија у првом лицу, али су заступљени и остали приповедни типови. Стога се експресионистички прозни дискурс конструише као фрагментаран, дисконтинуиран и нужно хибридан, у својеврсној напетости између елемената психолошког и поетског реализма, декаденције, натурализма и веризма, уз експресионистичку фантастику и гротеску, параболично-алегоријске, лирско-реторичке и есејистичко-критичке поступке (Стојановић Пантовић 1998: 89–90). Иако се за већину Црњанских модернистичко-авангардних текстова из збирке *Приче о мушком* може применити одређени жанровски термин (нпр. новела, кратка прича, скица, песма у прози), извесно је да су оне ближе неким мање конвенционалним терминима попут *Gleichnis* (алегорија), *Parabel* (парабола) или *Denkbild* (мисаона слика).⁵

Такође, за наше разумевање поетике кратке прозне форме потребно је осврнути се и на неке ставове Милоша Црњанског изнете у програмском напису „За слободни стих” 1922, а потом и на нека ауторова прозна решења која одговарају појединим кратким прозним жанровима, особито песми у прози. Слично Тодору Манојловићу који сматра да је српско песништво још од давних времена освојило слободни стих путем усмене поезије (Манојловић 1987: 97–98), и Црњански истиче следеће идеје: „Не тражи се десетерац, али се тражи ритам и стих наш, по духу нашег језика наш. Стварању тог новог стиха служи традиција народне песме. Она је достојна покушаја баш као и александринац [...] Велики утицај китајске и јапанске лирике, најлепше на свету, распростраје од педесет година амо, покушај нове и модерне америчке лирике, све је то против слика” (Црњански 1999, X: 26–28).

⁵ <<http://www.kafka-research.ox.ac.uk/activities/kafkashortmodernistprose.php>>
Датум приступа: 1. 12. 2018.

Поред критике римовања у поезији, овај одломак упућује и на нову артикулацију фрагментарне прозе коју је Црњански остварио и у поменутој збирци прича и у *Дневнику о Чарнојевићу*, као и у путописима, у којима поједини пасажии могу имати функцију било веживног било самосталног елемента у структури текста. Но, случај Црњанског је у том погледу изузетно сложен, и може се поредити са лирском прозом Марсела Пруста или Вирџиније Вулф, где је упркос дужини прозног текста њихова лиричност условљена лајтмотивским понављањима и лирским паралелизмима. Својеврсне песме у прози или прозаиде са свим одликама лирске конструкције прозног дискурса у највећој мери су текстови „Апотеоза” и „Три крста”. Поступак који аутор овде користи нагиње цртици у којој је тежиште на описивању појединих стања и расположења, што је случај са Исидорином збирком *Сайушници*, која је у погледу структуре појединих песама у прози можда могла бити и узор нашем писцу.

Осврнимо се сада на наслов збирке, јер је он такође у тематско-мотивској и значењској повезаности са осталим делима Црњанског из овога периода. У својим новелама, кратким причама, цртицама и песмама у прози наратор тематизује кључне егзистенцијалне категорије и топосе, као што су љубав, смрт, сексуалност, лудило, повратак из рата, бивствовање на граници апсурда, али из доследно мушке перспективе. То подразумева артикулацију одређених родних улога какве их додељује патријархална заједница, а уједно и њену деконструкцију. Антагонизам полова, мушког и женског, њихове сложене релације које се крећу од мизогиније до фаталне привлачности – у читавом опусу Милоша Црњанског представља једну од кључних поетичких константи, па тако и у збирци *Приче о мушком*. Мушки принцип увек је носилац тзв. хегемоничног или нормативног маскулинитета (Стевановић 2015: 136–137), што подразумева носиоца сексуалне и породичне доминације, политичке власти и друштвене хијерархије, и због тога увек уређује односе у женском свету према законитостима своје психе и менталитета. То значи да прописује етичке норме, кажњава и опрашта, сумња у себе и каје се, воли и мрзи, али исто тако може да постане гротескна играчка, својеврсна фигура немоћи у рукама циничног, лукавог ума Историје.

Међутим, јунаци кратких проза Милоша Црњанског, као и Петар Рајић, уосталом, мушки ликови из драме *Маска* или лирски јунак/субјект из ауторових песама, носе другачија обележја родне мушке улоге. У том смислу, у критици се говори о специфичној

„Улисовој мушкој туги” (Раичевић 2007: 225–241), односно о мушкарцу меланхолику, повратнику из рата, вишеструко пораженем и на личном и на колективном плану. Црњанскова унутарња приповедна, али и поетска визура усмерена је на деконструкцију патријархално и хегемонско схваћеног мушког бића које не жели да буде биће рата, муж, син и отац породице, љубавник у традиционалном смислу речи, већ чезне за суматраистичким свесагласјима човека и неба. Код Црњанског се, одавде, преко Рајића и Чарнојевића, Вука и Павла Исаковича и све до лика Рјепнина наративно артикулише и један други, алтернативни или слаби маскулинитет, као одговор на доживљај мушке немоћи тих бројних повратника из ратова. Пошто нису успели да оправдају епски образац и да умру херојском смрћу на неком ратишту, њихов повратак у заједницу представља повод за дубоко преиспитивање мушког, културолошки дефинисаног идентитета, али и разлог да се осветли и она друга, женска страна (Стојановић Пантовић 1998: 96–97).

Насупрот мушкарцу који доминира својом цивилизацијском улогом, али је свестан и њене историјске промене, жени је најпре додељено пасивно, подређено место, какав је на пример случај са Милевом, женом варошког капетана Пантелије Попића у новели „Света Војводина”. С друге стране, жена се, типично експресионистички, доживљава као необуздана, промискуитетна енергија и блудница⁶, која својом безочном сексуалношћу настоји да подреди мушкарца себи, те га тако лиши доминантне улоге и преузме његову улогу („Легенда”, „Рај”). У новели „Света Војводина” наратор у трећем лицу користи доживљени говор да би што убедљивије дочарао контроверзна психичка преживљавања интровертиране Попићеве жене нероткиње, коју муж брутално протерује из куће оженивши се раскалашном варошком глумицом. Милева је у извесном смислу прототип госпоже Дафине из *Сеоба*. Ова лепа, тајанствена и сексуално фрустрирана жена осећа према свом мужу само гађење и презир, јер не успева да га задовољи у постељи нити да му подари дете.

⁶ Жена блудница или проститутка у овој збирци потврђује следећу мисао: „Према становишту већине експресиониста, прототип жене која успева да остане верна својој женственој суштини (као што је ’нови човек’ веран својој) и која пролази кроз друштвену осуду због тога (као и експресионистички уметници) јесте проститутка, а не студенткиња универзитета” (Рајт 2018: 769).

Романтично и идеализовано схватање љубави она, попут Еме Бовари, налази само у лепој књижевности и позоришту, што је у потпуној супротности са замрзнутим осећањима према мужу који за њу персонификује страх, некомуникативност и бруталност: „Осећала је бескрајан бол, неизрецив женски бол. Она се гадила свега што су волели мушки” (Црњански 1966: 112). Пишчева потреба да полно/родно прецизно означи тзв. мушку и женску сферу и да их радикално раздвоји, упућује на чињеницу да је Црњански и те како био свестан постојања тзв. родно кодираних улога унутар шире друштвене заједнице, културних образаца и међусобних односа.

У новели „Света Војводина” Црњански самим насловом ирониично представља један простор на коме су живели Срби ван своје државе, те су им њихова вера и традиција биле нешто свето, али у овој новели је од тих светиња остао само говор занесеног младића Лазе, кога се варошки капетан Панта Попић, само кроз неку измаглицу, присећа. Сећа се да је младић дуго и занесено говорио о Косову, о манастирима и црквама и народним песмама. Наратор вешто преплиће фрагменте мотива „Иза видовданске завесе” са несрећном брачном причом. Милевин презир потиче још с почетка брака, када се сећа „оног страшног у постељи” и себе разбарушене и кржаве док ју је муж пијан љубио и шапутао, а она уплашено плакала. На све ружно што је везује за њега, Милева би са уздахом рекла: „Мушко је”, што указује на родну отуђеност и безнадежну помиреност са таквом ситуацијом. С друге стране, њен муж, чим устане, осећа жену и кроз зидове, и то га већ љути. Он говори себи како је још леп и присећа се својих многобројних љубавница. Сваки дан јој, као по наредби, оставља један грумен шећера за кафу, док себи ставља пет, чиме Црњански започиње новелу, а и завршава је, сасвим лајт-мотивски. Кроз присећања ових супружника у току дана, док обављају своје свакодневне активности, дата је кратка историја њихове кратке љубави. Љубав је брзо прошла, а, како је капетан у друштву рекао, „оста само нешто уплашено и глупо у њеним очима” (Црњански 1966: 117). Он се присећа и како ју је ударио и како је, у ствари, Милева крива за његову каприциозну прељубу са глумицом Јелом која ће му на крају родити дете, што у њему још више потенцира осећање немоћи и незрелости да се одговори брачним дужностима. У стилском погледу, брза измена сцена, симултано и исцепкано уређење синтаксе, елементи фантастике и гротеске још радикалније ће бити примењени у неким другим пишчевим текстовима.

Осећање тескобе и фрустрације управо се појављује и код мушкарца, а не само код жене, што Црњански сугерише у формално занимљивом тексту, песми у прози која носи иронијско-пародичан наслов „Апотеоза”, што је иначе карактеристично за наслове његових песама и прича. Иронијско-цинични афективни регистар и беседничка реторика тобожње здравице Банату само је гротескна маска очајања једне изгубљене ратне генерације, а драстичне слике труљења, распадања, болести и ужаса са галицијских ратишта, као и у *Дневнику о Чарнојевићу*, легитимишу експресионистичку естетику ружног као доминантни стилски принцип организације текста. „Апотеоза”, коју наратор посвећује свом покојном пријатељу, нема свечан тон какав наслов сугерише, то је једна горка здравица, попут посмртне беседе за Проку Натуралова, генералштабног каплара кога су аустроугарски војници стрељали у болници за венеричне болести. Наздравља се његовом Банату и целој генерацији која је страдала на фронту и у болницама, а све за туђ рачун. Наздравља и проститутки која га је заразила. У овој песми у прози свет је преломљен кроз пијан и замагљен поглед ожалошћеног и разочараног војника, чија се судбина типски понавља. Он једнако наздравља и проститутки која га је заразила и мајци која му је дошла у посету у болници. Наздравља и сестрама које се нису гадиле да пољубе болесног брата, и смеху банаћанском, и њиховом вину. Сlike су експресионистички изражајне, доминантна је црвена боја вина на чаршаву и црвена боја крви која се распрснула по белом болничком зиду. Описи болнице и операција су такође у складу са честим приказима болнице као једног од општих топова европског експресионизма⁷.

У вези с овим, у песми Готфрида Бена „Човек и жена иду кроз бараку за рак” описани су болесници које „већ нагриза рака”, као што у „Апотеози” војници леже на креветима поређани као војнички гробови:

⁷ Фуко хетеротопијама означава места која су прекиди у уобичајеном простору, односно места другости, она која су у исто време и присутна и одсутна, а која могу симултано бити и физичка, односно материјална, али и постојати као ментални концепт. Прекиди у 'нормалном', односно уобичајеном простору града јесу и гробље, простори болница и душевних болница, затвора, вртова и сл. Уп. Мишел Фуко: *Хрестоматија*, Нови Сад, Новосадска социолошка асоцијација, 2005.

Гледај, ова грудва масти и трулих сокова
некад је ко зна коме била нешто велико,
и звало се занос и завичај. (Бен 1984: 45)

У овим стиховима Готфрида Бена као да видимо део из Црњанскове „Апотеозе”:

У славу кола Банаћана, што се ту играло око столова на које су их
бацали и секли. Секли немилице, ножевима страшним, што су за-
дирали дубоко, и бесно, али нису могли да исеку ни један јаук, из
тела њиховог, пуног рана, окуженог, жутог, гробног, јадног.

Укратко ћемо поменути још једну паралелу између Готфрида Бена и Милоша Црњанског: обојица непосредни учесници у рату, Црњански на фронту, Бен у болници, уморни и разочарани, виде наду у неким далеким пределима, на јужним острвима, Итаки или Суматри (Веселиновић 2014: 67–86). Следећи стихови су из Бенове песме „Подземна железница”:

Тако растројен. Тако уморан. Хоћу да пешачим.
Бескрвно по путевима. Песме из вртова.
Сенка и потоп. Далека срећа: умрети
у спасоносно дубокој морској плавети. (Бен 1984: 48)

Ови стихови налазе свој пар у суматраистичким сновима младог Црњанског који и у „Суматри” и у *Дневнику о Чарнојевићу* више не зна ни шта је добро, ни шта зло, не верује ни у шта, осим у неке плаве обале на Суматри, и то види као своју судбину.

Такође, у алегоријско-параболичној краткој причи „Врт благословених жена” објективизује се мотив лудила и кошмара кроз гротескне сцене спојева декадентних и натуралистичких стилских поступака. Тако слика малених инфанткиња са свиленим балским ципелицама и распореним стомацима обливеним крвљу изванредно кореспондира са еросом који се манифестује кроз злочин, као у краткој причи Георга Хајма „Der Irre” (Лудак), што је типична експресионистичка одлика. „Врт благословених жена” јесте сатирична алегорија која приказује ратни и послератни свет изокренутих вредности. Врт који цвета када није време, у зиму, асоцира на друштво у турбулентним променама. Новине стално пишу о неком социјализму који ће спасти свет. Процветали врт прво изазива одушевљење, ту се ноћу скупљају љубавници и песници, а затим почињу да се догађају страшне ствари, самоубиства и убиства. Прво су налазили младиће који су се убијали уз слике неких насмешених дама. Затим

су у врту пронашли три девојчице са распореним трбусима. Треба напоменути да су у причи једино врт и замак просторно маркирани, али се врт доживљава мистично и мрачно, изван реалности и уобичајеног система вредности, као и временског континуума који упућује на правилну смену годишњих доба. Почели су да се јављају предлози за уништење врта, само је неки песник желео да врт остане, да се окуша у бесмртности. „Ми смо људи зато сувише слаби, изгубили бисмо аманете и благослове наше мајке земље, а да Вам искрено кажем, сувише смо за бесмртност и разочаравани” (Црњански, 1966: 127). Овде се недвосмислено препознаје искуство човека који је прошао кроз ратна страдања. Одлучено је да се врт уништи из топова, међутим, због грешке у нишану, побијене су жене и деца. Ово је једна сатирична алегорија рата где недужни страдавају због нечијих случајних, а фаталних грешака. Касније, врт сам од себе увене, да би на крају у врту уредили болницу за сиромашне породиље. Бајколики ликови краља упућују на апстрактне експресионистичке фигуре-идеје и његов смех приликом посете је звучао као разбијена круна или лонац од бакра. Круна која може да буде и лонац од бакра јесте сатиричан приказ пропасти једног поретка. Краљ се смејао, иако нико не зна чему, али су му се свеједно клањали. У овој алегоријској фантазмагорији препознаје се ауторов политички подтекст који је карактеристичан и за његова друга рана дела: разочарање државом у пропадању која је нефункционална, неправедна и гуши слободу појединца. Једино је изванредан циклус непрекидног умирања и обнављања. Тај циклус смрти и живота не делује радосно, него гротескно, јер су породиље насељене у врту описане као троме и тешке, спорога кретања. Такав опис дат је са намером да се на изванредан начин обезвреди и тај нови живот који долази.

У мало другачијем амбијенту, али сличног алегоријског поступка, јесте и кратка прича „О боговима”. Свет се након одређеног периода зажеleo свега новог и јавиле су се разне друштвене промене. Чинило им се да је све ново од Бога, а све старо од Сотоне. Синови нису желели да наследе тешке животе својих очева, желели су да руше њихове храмове, а кћери су мајкама говориле да не желе да рађају у мукама као оне, нити да продају своје тело, него да га купују. Проповеда се нова вера, коју шире жене. Жене сада желе да имају по три мужа, јер је нека псеудонаука доказала да је тако боље. У свим тим новим збивањима као рефрен се понавља да су новине поскупеле. На некаквим острвима се тражи кип новог бога, за кога се на крају докаже да на глави нема круну, него обичан лонац.

Црњански се овде поново руга историји, приказујући је кроз парадоксалан спој случајности и детерминисаности. Алегорија упућује вероватно на одјеке стварних историјских догађаја: на краља који лежи у штали раскомадан и стрељан. А на таваници се простире, нимало случајно, стара мрачна слика Голготе где је Исус разапет, док под његовим крстом гола Марија Магдалена ноктима кида своје дојке. Ако посматрамо ову гротескну причу као ауторову радикалну реакцију на рат и послератно време револуције и друштвеног преврата, као догађаје у којима учествују превасходно мушкарци, могуће да се такав Христ сажалио над таквим мушким светом. Марија Магдалена која кида своје дојке гола је, риђокоса и „гојна као морски запенушен вал” (Црњански, 1966: 134). Она, жена, сведена је на упадљиво телесну слику, и то у регистру естетике ружног и деформисаног, што још једном потврђује Црњансково експресионистичко, мизогино становиште.

Најрадикалније је у анатомији мушко-женских односа отишао Црњански у својој фрагментарној краткој причи са псеудоисторијским мотивом „Легенда”. Ментална и сексуална борба између енглеске краљице Елизабете (Јелисавете) и младог фратра, ученика Ђордана Бруна Лодовика, обликована је у складу са експресионистичким естетичким принципом дисторзије. Наш аутор је и овом причом актуализовао причу о Исусу и Марији Магдалени, грешници, иначе честом топосу експресионистичке књижевности. За све три приче, као и за текст „Рај” карактеристични су стилско-наративни поступци алегоријске и сатиричне фантастике, која се јавља на више нивоа: митолошком, еротском, фолклорном, кроз тематизацију лудила и первертираности различитих ликова и друштвених слојева (Раличић 2002: 3). Такође, главна јунакиња Црњанскове кратке прозе „Легенда” из збирке *Приче о мушком*, краљица Јелисавета, покушава да заведе чедног и охолог младића који се заветовао науци, фратра Лодовика, жена чаробница чија је претерана сексуалност и еротизам оно што угрожава мушкарчеву рационалност и интегритет, како је претходно наглашено. Осим тога, овде се појављује и варијација на причу о Исусу и Марији Магдалени, један од омиљених експресионистичких прототекстова, односно о блудници на коју се сажали девичански мушкарац, Лодовико. Иако Јелисаветин лик осцилује између два архетипа, безгрешне краљице мајке и краљице блуднице, њен идентитет ипак много више одговара овом другом. Апстрактни фантастички поступак са псеудоисторијском и митолошком подлогом рачуна и са фигуром промискуитетне жене. У

часописној, нецензурисаној верзији ове приче (*Савременик*, Загреб, 1919) њен лик је у сексуалном погледу репрезентован изузетно радикално, због чега је Црњански чак био оптужен и за порнографију (Тешић 1993: 198–199):

Кад би је спопала пожуда [...] и уживала са војводама својим, а више пути и са женама својим, па и хатовима и изученим псима својим. А она је исто тако страсно јаукала под пољупцима војводе јуначног, као и у миловању свог свиленог, умиљатог пса, који беше научио стотину медених, блудних, љубавних игара, о којима су њене жене шапутале дршћући од страха (Тешић 1993: 197).

Краљичина развратна пожуда погубна је и за њу саму и за Лодовика, и заиста носи многе атрибуте ватре пошто је тешко контролисати њен интензитет, а иза себе оставља спаљену пустош. Како Џозеф Кембел тумачи значењске консеквенце овог архетипског сукоба и сусрета мушког и женског принципа:

Жена, на сликовитом језику митологије, представља тоталитет онога што може бити сазнато. Херој је тај који долази да сазна. [...] богињин облик за њега пролази кроз неколико трансформација; она никада не може бити већа него што је он, мада увек може очекивати више него што је он тренутно у стању да разуме. Она га мами, води, она га позива да раскине своје окове. И уколико је у стању да схвати ту поруку, њих двоје [...] биће ослобођени било каквих ограничења. Жена је водич до врхунца чулне авантуре; незналачке очи своде је на инфериорна стања, зло око незнања је везује за баналности и ружноћу (КЕМБЕЛ 2004: 106–107).

С друге стране, фратрово потпуно одбијање еротизма представља само другу врсту сексуалности, другачију од оне која се схвата као норма, или бар неутрално полазиште са цивилизацијско-историјског става културе којој припада и писац. Лодовиково одбијање великог броја жена које му се нуде, укључујући и Јелисавету, готово се може читати као хибрис, односно грех из претеране ароганције, нарцизма, и у овом случају претеране самодовољности. У самом тексту нема довољно основа да се фратру Лодовику припише хомосексуалност⁸, иако га Краљица у једном тренутку о томе и упита.

⁸ Премда ни то није искључено, с обзиром на наглашену физичку одвратност коју поједини Црњански јунаци осећају према жени (нпр. Петар Рајић), као и на њихове хомоеротске импулсе. Видети: Стојановић Пантовић 2011: 98–109.

Његова претерана мизогинија и одбијање сваког телесног контакта може се тумачити онако како он и одговара, из перспективе сажаљења према блудници, чиме се потенцира већ поменута архетипска прича о Исусу и Марији Магдалени. Али ово је пре свега његова експресионистичка верзија, испуњена цинизмом и сасвим ирационалном мржњом, слично као код Растка Петровића, или хрватског авангардисте Јанка Полића Камова.

Насупрот блудној краљици налази се млади фратар, ученик Ђордана Бруна, који целе дане и ноћи проводи у својој кули и бави се старим списима и магијом. Фратар говори само латински. За њега се говорило да се заветовао да ће до смрти презирати женско тело и баш због тога су му се многе жене нудиле. У овим описима је садржана опет типично женска особина Црњанскових јунакиња које се често бесрамно нуде мушкарцима. Жене су концентрисане на своја тела, на задовољавање својих пожуда. Постоји у Црњансковим делима низ жена које су следећи своје нагоне усмерене искључиво ка телесном задовољењу. Такве су дворкиње на двору краљице Јелисавете, па и сама краљица. У *Дневнику о Чарнојевићу* Маца се након удаје бестидно нуди свом мужу, говорећи да се „око тога окреће свет”. У *Роману о Лондону* млада жена Мери, коју кнез Рјепнин среће у једном лондонском парку, тврди да је секс корен свега. Жене у *Причама о мушком* такође су обележене том особином. Глумица Јела у „Светој Војводици” заводи варошког капетана Пантелију и заљубљује се у њега, али и покушава да преко телесних задовољстава које пружа капетану дође до одређеног друштвеног положаја. У „Адаму и Еви” главна јунакиња, такође глумица, чезне за телесним сједињењем са војником. Изражена еротска жеља ових жена и њено испуњење најчешће доводе до неког трагичног исхода. Ерос је овде изједначен са смрћу. Сви призори носе снажно експресионистичко обележје, а причу можемо да посматрамо као врсту обрнуте хагиографије јер је Христ волео и поштовао жене, а млади фратар их мрзи и гади их се.

У краткој алегоријској причи „Рај” из истог циклуса Црњанскове збирке, већ самим насловом циља се на иронијску инверзију божанског простора јавном кућом, борделом. Јавна кућа у „Рају” одговара (из мушког угла готово идеализованој) модификацији мотива те уске домаће сфере у којој жена игра савршену улогу за мушкарца који долази, помаже му да испуни све своје телесне потребе (пружајући му храну, секс, смештај), после чега он одлази даље у авантуре. Жене приказане кроз овакве односе обично немају ни своју вољу,

ни жеље, сем оних које се одсликавају кроз однос са мушкарцем. Оне су приказане готово као идеализовани конструкти који постоје само док их неко (мушкарац) опажа. Оне се понашају као да оног часа када мушкарац изађе из просторије престају да постоје, а затим настављају поново да живе (искључиво кроз њега и у вези с њим) оног тренутка када се он врати (ПИСАРЕВ 2018: 210). И овде је поетика камерног простора бордела, односно будоара, у вези са семантизацијом приповедања, односно карактеризацијом јунака и јунакиња. И овде се Црњансков наратор поиграва родним идентитетима:

Иза њега се тад видео сто пун чаша, тањира, хлеба и девојака. Зачас се виделе полуголе, шарене прилике. Једна одевена као мушкарац, са ошишаном косом, коврчастом, рашчешљаном на леву страну, стајала је крај стола, у руци са zaloгајем. Он је опет брзо затварао врата и гурајући их у ходник гунђао мешајући своје швапске речи у његове: „ето, сад сте видели, девојке још вечерају” (ЦРЊАНСКИ 1966: 177).

Самилост над проститутком јавља се и у новели „Рај”. Младићи који посећују јавну кућу „Рај” скидају шешир тим девојкама кад их сретну на улици и дозвољавају им да причају лепо о себи. Овакав однос према проституткама није необичан ако узмемо у обзир експресионистичку отуђеност од света. Проститутке, жене на друштвеној маргини, налазе свој пар у младим људима који су прошли кроз страшна ратна искуства и осећају се одбаченима од друштва. У јавној кући се пред зору много говорило о рату, о погинулима, о болницама, и тада је постајало јасно да су сви ти мушкарци и девојке један талог историје, њен остављени и одбачени део, који не може да се уклопи у послератни свет. У истоименој новели, јавна кућа „Рај” представља хетеротопијски простор у који се мушкарци склањају од света. Супротно очекивањима, овде нема гротескних приказа, чак би се могло рећи да је приказана идилична атмосфера. Тамо мушкарци за новац добијају оно чега у спољном свету нема: мало љубави, пажње, заклон од ружних догађања напољу. Сам писац је, изгледа, имао самилости према овим женама на друштвеној маргини, јер су међу свим женама у *Причама о мушком* проститутке приказане са најмање негативних особина: оне су пажљиве, драге и некако тужне, меланхолничне, баш као и Црњански јунаци. Мушкарци који им долазе углавном се лепо понашају према њима, што је иронично јер у осталим новелама мушкарци и жене су две

подељене и сукобљене сфере и често показују неразумевanje и страх од другог пола (РАЈТ 2018: 768–769). „Рај” можда представља и место изневерених мушких идеала: на крову јавне куће вију се на ветру покисле и покидане тробојке, што је свакако детаљ који заслужује пажњу. У том детаљу види се алегорија пропасти једне идеје. Занимљив детаљ је и чувар Јожа, који као чувар харема пушта мушкарце унутра и љути се кад не зна ко је са којом девојком. У новели „Рај” појављује се и жена обучена као мушкарац, што сведочи о флуидним родним идентитетима код експресиониста и авангардиста (Стојановић Пантовић 2018: 751–753). Да ли заиста има љубави међу овим мушкарцима и женама? Осећања која имају једни према другима пре су саосећање и саучесништво у колективној несрећи него љубав и поштовање.

Из назначених анализа може се закључити да новеле, кратке приче, цртице и песме у прози, иако подељене у два циклуса, имају готово исту морфолошку и стилску основу (Стевановић 2011: 70), премда је први циклус у тематском погледу ближи реалистичко-натуралистичким опсервацијама везаним за војвођанску паланку. У другом циклусу „Мутни симболи”, али и генерално у збирци *Приче о мушком*, приповедачки поступак тежи функционалним значењима алегоријске и гротескне фантастике, уз обликовање родне перспективе приповедања. То убедљиво сведочи и о жанровској де-стабилизацији, прожимању и полиморфности поменутих кратких прозних врста у складу са начелом генеричности и стварањем једног другачијег дискурзивног универзума.

Литература

- BEN 1984: Gotfrid Ben, *Izabrane pesme*, preveo Slobodan Glumac, Beograd: Nolit.
- ВЕСЕЛИНОВИЋ 2014: Соња Веселиновић „Симболика Итаке у књижевности експресионизма: Готфрид Бен и Милош Црњански”, у: *Милош Црњански: њоезија и коменџари*, ур. Драган Хамовић, Београд–Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Матица српска, 204–214.
- ВУЧКОВИЋ 1993: Радован Вучковић, „Ране приповетке Милоша Црњанског”, у: Милош Црњански, *Приче о мушком*, Београд: Издавачка агенција Драганић, 145–164.

- ЖИВАНЧЕВИЋ 2000: Нина Живанчевић, „Црњанскова рана проза – Приче о мушком”, *Свеске*, X, 54–55, 74–86.
- KEMBEL 2004: Džozef Kembel, *Heroj s hiljadu lica*, Novi Sad: Stylos.
- МАНОЈЛОВИЋ 1987: Тодор Манојловић, *Основе и развој светске поезије*, приредио Гојко Тешић, Београд: *Филип Вишњић*.
- ПАНТИЋ 1999: Михајло Пантић, *Модернистичко приповедање*, Београд: Завод за издавање уџбеника.
- ПИСАРЕВ 2018: Настасја Писарев, *Поетика камерних простора у прози Милоша Црњанског*, докторска дисертација, доступна на линку: (<http://cris.uns.ac.rs/searchDissertations.jsf>). (25. 1. 2019).
- РАИЧЕВИЋ 2007: Горана Раичевић, „Улисова мушка туга: мушки и женски принцип у делу Милоша Црњанског”, у: *Синхронизмо и дијахронизмо проучавање врста у српској књижевности*, ур. З. Карановић и Р. Гикић Петровић, Нови Сад: Филозофски факултет, 225–241.
- РАЈИЧИЋ 2002: Светлана Рајичић, „Фантастика у приповеткама 'Врт благословених жена' и 'Легенда' Милоша Црњанског”, *Стиање ствари*, бр. 2, Нови Сад, 3–7.
- РАЈТ 2018: Барбара Д. Рајт, „Нови човек, вечно женско: експресионистичке реакције на немачки феминизам”, превела Соња Веселиновић, *Леттоис Мајице српске*, год. 194, књ. 502, св. 6, 754–773.
- СТЕВАНОВИЋ 2011: Кристина Стевановић, *Освајање модерног: крајка проза Расика Пејровића и жанровско раслојавање српске авангарде*, Нови Сад: Академска књига.
- СТЕВАНОВИЋ 2015: Кристина Стевановић, „Питање идентитета: Растко Петровић и студије културе”, *Књижевна историја*, XLVII/155, 123–147.
- СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ 1998: Бојана Стојановић Пантовић, *Српски експресионизам*, Нови Сад: Матица српска.
- СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ 2011: Бојана Стојановић Пантовић, „Идентитет и суматраизам – једно другачије читање *Дневника о Чарнојевићу*”, у: *Расиони модернизма*, Нови Сад: Академска књига, 98–109.
- СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ 2018: Бојана Стојановић Пантовић, „Уз темат Авангардни покрећи и родно кодирање”, *Леттоис Мајице српске*, год. 194, књ. 502, св. 6, 751–754.
- SHAEFFER 1986: Jean-Marie Shaeffer, „Du texte au genre”, у: *Theorie des genres*, Paris: Éditions du Seuil.

- ТЕШИЋ 1993: Гојко Тешић, „Белешке уз *Приче о мушком*”, у: Милош Црњански, *Приче о мушком*, Београд: Издавачка агенција Драганић, 165–178.
- FUKO 2005: Mišel Fuko, *Hrestomatija*, Novi Sad: Novosadska sociološka asocijacija.
- ЦРЊАНСКИ 1966: Милош Црњански, *Приче о мушком. Проза*, књ. 5, Београд: Просвета.
- ЦРЊАНСКИ 1999: Милош Црњански, *Есеји и чланци*, Београд: Задужбина Милош Црњански.
- <<http://fenomeni.me/ono-sto-nije-moglo-da-u-de-u-dnevnik-o-carnojevicu-spalio-sam-tema-crnjanski/>> Датум приступа: 1. 12. 2018.
- <<http://www.kafka-research.ox.ac.uk/activities/kafkashortmodernistprose.php>> Датум приступа: 1. 12. 2018.

Summary

Bojana Stojanović Pantović

Faculty of Philosophy

Novi Sad

POLYMORPHISM OF SHORT PROSE GENRES IN THE COLLECTION *STORIES ABOUT MALE* BY MILOŠ CRNJANSKI

In this paper we analyze the poetical aspects of Crnjanski's collection *Stories about Male* (*Priče o muškom*, 1920) from the point of view of hybridity and genericity of short prose genres in the context of the writer's early Expressionist creative period. It is thematically closely related to the posttraumatical experience of the First World War. This also points to the narrative and stylistic specificities of his fragmentary short prose, as well as to the process of gender encoding and the fluid identity of male and female characters, indicating some later devices in the novels of Miloš Crnjanski.

Key words: *Crnjanski, genericity, short prose genres, expressionism, gender roles, grotesque, phantastics*

Проф. др Ненад Николић¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српску књижевност са јужнословенским
књижевностима

РОМАНСИЈЕР МИЛОШ ЦРЊАНСКИ СЛАВКА ЛЕОВЦА

У раду се анализира монографија Славка Леовца *Романсијер Милош Црњански* (1981) и указује се на поетичко становиште суматраизма, односно раног Црњанског, као становиште са којег су анализирани и оцењивани сви Црњански романи, што је на нивоу анализе условило да највећа пажња буде посвећена ликовима, док је на нивоу оцене довело до извесних неочекиваних закључака (рецимо о *Кайи шћанске крви* као роману вреднијем од *Романа о Лондону*). Опредељен за модернистичке вредности Црњанског романсијерства, Леовац је као најбољи роман издвојио *Сеобе*, што се анализира као полемички отклон од деценију старије оцене Николе Милошевића (*Роман Милоша Црњанског*, 1970) о *Друјој књизи Сеоба* као најбољем роману. Анализа њихове полемике указује на то да је Леовчева чврста везаност за поетички проседе раног Црњанског онемогућила уочавање оних особина које ће омогућити да он крајем двадесетог века буде препознат као писац постмодерног поступка.

Кључне речи: *Славко Леовац, Никола Милошевић, модернизам, њосћмодернизам, роман, суматраизам, Милош Црњански*

¹ Филолошки факултет Универзитета у Београду, Студентски трг 3, 11000 Београд, Србија

Монографија Славка Леовца *Романсијер Милош Црњански* штампана је четири године после смрти Црњанског, што је Леовцу дало могућност да пише о целини његовог романсијерског опуса. Ипак, са данашњег становишта она би се могла одредити као непотпуна, јер Леовац *Код Хијерборејаца* није препознао као роман него као „мемоарско дело” (ЛЕОВАЦ 1981: 188). То је, међутим, било у традицији дотадашњег проучавања Црњанског јер се књигом *Код Хијерборејаца* ни Никола Милошевић није бавио у својој монографији *Роман Милоша Црњанског*. Када је Славко Леовац објавио монографију *Романсијер Милош Црњански*, већ је постојало неколико значајних књига посвећених делу Милоша Црњанског. С обзиром на вредност Црњансковог дела, број тих књига био је мали, али с обзиром на друштвени положај који је Црњански као бивши емигрант заузимао, могло би се рећи да и није био тако мали. Добра страна друштвене маргинализованости била је у томе што о Црњанском нису писали каријеристи који се увек хватају писаца који су у центру пажње и понављају општа места. Црњанским су се бавили озбиљни и посвећени проучаваоци књижевности, који су још за његова живота дали озбиљне резултате у тумачењу његовог стваралаштва: Никола Милошевић (*Роман Милоша Црњанског*, 1970), Александар Петров (*Поезија Црњанског и српско јесништво*, 1971), Петар Џацић (*Простори среће у делу Милоша Црњанског*, 1976). Све ове књиге Леовац је узео у обзир приликом писања своје монографије, баш као и поједине прилоге из зборника радова *Књижевно дело Милоша Црњанског* (1972), затим студије својих сарајевских колега Новице Петковића и Радована Вучковића, али и критике писане пре Другог светског рата о *Дневнику о Чарнојевићу* и *Сеобама*. Леовчев однос према традицији тумачења био је такав да је ставове са којима се слагао цитирао, неке судове са којима се углавном слагао прихватао је и развијао у другачијем правцу, вођен сопственим сензитивитетом, док се оним ставовима са којима се није слагао супротстављао не остављајући експлицитног трага о тој полемичности, која је читаоцу упућеном у традицију тумачења Црњанског морала бити очигледна.

Структура монографије *Романсијер Милош Црњански* прилично је традиционална. Почине „Пролегоменом” у којој се укратко оцртава Црњансков уметнички профил у његовим раним данима, његов суматраизам, а потом следе поглавља посвећена романима, која прате хронологију њиховог појављивања: *Дневник о Чарнојеви-*

ћу, Сеобе, Друѣа књиѣа Сеоба, затим Сузни крокодил и Кај шѣанске крви у једном поглављу, те Роман о Лондону. Захваљујући наднаслову „Уместо закључка” изнад последњег поглавља насловљеног „Теме, ликови и артизам”, могло би се помислити да је Леовац сугерисао отвореност свог истраживања ка будућим питањима, али његов приступ је заокружен. У последњем поглављу се кроз одељке „Сеобе”, „Роман-епопеја”, „Самотни, меланхолични и честољубиви јунаци”, „Простори: градови и предели природе” и „Артизам и артифицијелност” Леовац вратио на појединачна испитивања Црњанских романа како би маркирао кључну тему његових романа – сеобе у различитим просторним и духовним облицима – која упризоре-на кроз различита кретања утиче на њихов облик романа-епопеје. Указујући на заједничке особине јунака Црњанских романа и на њихове међусобне разлике, Леовац их је потом посматрао с обзиром на просторе у које су смештени, разликујући начине на које однос са градом или природом учествује у обликовању карактеризације јунака.

У последњем одељку последњег поглавља, сумирајући слику о Црњанском као романсијеру, Леовац је разликовао „артизам и артифицијелност, артизам који је извесна хармонија свесности и екстазе (поред осталог) и артифицијелност где те хармоније нема и где се губи и енергија стваралачког духа и смисао самог рада и вештине” (ЛЕОВАЦ 1981: 201). То разликовање ослоњено је на препознавање да „како је добро запазио Новица Петковић, Црњански је, одбацивши метричку принуду, преместио ритмичку условност у ’говорни низ’, створио једну нову конструкцију и то је пренео и чак форсирао у својој прози. При томе је он стварао ’компактне колоне’, ритмичке јединице у прози (како их је назвао Томашевски) и тако отворио двоструки процес ’прозаизације поезије и поетизације прозе’” (ЛЕОВАЦ 1981: 197–198). С друге стране, „кад Црњански ломи реченицу и скандира заокупљен сувише обликовањем неких ритмичких јединица, онда то делује афектирано и прециозно” (ЛЕОВАЦ 1981: 198). Разликујући унутар Црњансковог уметничког поступка успешни артизам и неуспешну атрифицијелност, Леовац то није чинио само на основу претходних анализа романа, у којима су слична разликовања такође била присутна, већ и с обзиром на „Пролегомену” којом је у посматрање Црњанског као романсијера увео упућивањем на суматраистичку поетику. Она му је била потребна да би могао да покаже да „кад је кренуо једним правцем, он је, углавном,

с неким мањим одступањима ишао тим путем” (ЛЕОВАЦ 1981: 199). Отуда наслов Леовчеве монографије није изнуђен тиме што је наслов „Роман Милоша Црњанског” био заузет, већ је у пуној мери одговарао њеном садржају и Леовчевим намерама: да се анализом романа открије профил њиховог аутора као уметника – романописца – контекстуализован у општије оквире његовог стваралаштва, али и у традицију европске књижевности.

У последњем одељку последњег поглавља Леовац је, да би дошао до оцене да се Црњански кретао једним путем када га је нашао, као традицију у којој је „свесно, тражио изворе и ослонце” (ЛЕОВАЦ 1981: 199) навео енглеске метафизичке песнике, кинеске и јапанске песнике, Дантеа, Камоинша. Са ранијим указивањем на Црњанскову љубав за Флобера (на више места), коју је разликовао од тога што је Тургенјева и Толстоја ценио (ЛЕОВАЦ 1981: 150) – премда је и упозорио да „утицај руских романијера Толстоја (*Рај и мир*) и Тургенјева (*Руђин и Дим*) и Достојевског на Црњанског био је већи него што се на први поглед чини” (ЛЕОВАЦ 1981: 45) – Леовац је Црњанског одредио као „новог романтичара који своја умећа и способности гради и на неким искуствима експресиониста и симболиста, али и на извесним искуствима претходника и савременика реалиста” (ЛЕОВАЦ 1981: 199). То је коначан израз више пута вариране мисли о Црњанском као неоромантичару за кога је било важно и реалистичко и искуство симболизма. Оно је складно и ранијем позиционирању Црњанског у традицију српске књижевности, када је било речи о *Сеобама*, у којима је Леовац препознао да се „на неки нов, романескни и у основи поетски начин појављују преображени Стерија озвездан Бранком Радичевићем, преображени имагинацијом и искуствима писца што воли Флобера и Вајлда” (ЛЕОВАЦ 1981: 74), да би затим указао и на „прозну традицију коју је уметнички надвисио Црњански. То су, на пример, Јован Грчић – Миленко (*У јосѿионици код 'Полу-звезде' на имен-дан шанѿавој ѿорбара*, 1868) и Илија Вукићевић (*Прича о селу Врачима и Сими Сѿуѿици*, 1895)” (ЛЕОВАЦ 1981: 79). Поменувши ова два писца који тек веома издалека асоцирају на Црњанског, Леовац је ставио у други план раније добро запажање да „Црњански је имао стваралачких тренутака и хтонског и вилинског хумора, повезаних чудним везама, као мало ко у наших писаца. Лаза Костић у својим песмама, његов је претходник” (ЛЕОВАЦ 1981: 79). Штета што се ту Леовац није сетио да помене Црњансков високи суд о „Спомену на Руварца”: сматрао је њу „за најлепшу

песму XIX века” (Црњански 1959: 117). Од савременика, Леовац Црњанског пореди са Андрићем и Растком Петровићем (ЛЕОВАЦ 1981: 82), а слаже се са Кашаниновом оценом да су *Сеобе* најзначајније дело које се појавило после *Нечисте крви* (ЛЕОВАЦ 1981: 81), да би касније утврдио да је „Црњански у матици оне традиције коју често спомиње: од Бранка и Змаја, ево и Његоша, па до његовог савременика Андрића” (ЛЕОВАЦ 1981: 111).

Овако описан сензибилитет Црњанског и традиција у којој је посматран проистицали су из Леовчеве анализе његових приповедачких поступака и начина организовања романа. Као сума анализе у последњем одељку последњег поглавља изложен је сажети опис Црњансковог романсијерског поступка: „[...] у центру романа је јунак (или јунаци) који путује према неком циљу, који обавља извештај мистерије сеоба. Око њега, на неким путањама које се секу са главном путањом јунака, путују споредни ликови и нека лица, или једноставно постоје због и ради овог јунака. Њихови односи дају приче, чији путописни ланац образује веће целине, поглавља, и целину романа. Интегратор прича, путописа – мистерије и романа јесте јунак, а потом тема (нпр. сеоба народа, тражење нове земље) и извесни доживљај времена (повесни, у протицању). Ето, због чега Црњански воли *Одисеју*, Дантеа и Камоинша, а од новијих писаца: Толстоја, Флобера, Бароку и друге” (ЛЕОВАЦ 1981: 200). У овом опису Црњансковог романсијерског поступка налази се и разлог због којег је у Леовчевим анализама романа највећа пажња посвећена ликовима, њиховим међусобним односима, као и односима главних јунака са градом или природом којима су окружени. Већ у „Прологомени” уочивши да је Црњански рано био „закупљен личностима које у себи носе неку судбину, често судбину дубље повезану за свој народ, за неки сталеж” (ЛЕОВАЦ 1981: 15), Леовац је на основу тога препознавао главне јунаке романа и по томе међусобно разликовао главне ликове различитих Црњанских романа.

У *Дневнику о Чарнојевићу* Рајића који „жуди за нечим мање бестидним а више астралним, у свему и у љубави” (ЛЕОВАЦ 1981: 27), чији је двојник Чарнојевић „суматраиста” (ЛЕОВАЦ 1981: 29).

У *Сеобама* Вука чија „велика чежња, права духовна љубав, није толико ’слатко православље’ колико су то пејзажи неке утопије према којој га воде звезде, симболи далеке и светле будућности” (ЛЕОВАЦ 1981: 62), и Аранђела и Дафину који „грозничаво траже неки но-

ви сјај и нове вредности уместо ранијих што су их имали” (ЛЕОВАЦ 1981: 68).

У *Друјој књижи Сеоба* „Павле Исакович као лик је веома сложен” (ЛЕОВАЦ 1981: 87) и чини се да понекада одређени аспекти његовог сложеног лика Леовцу измичу, па ће тако рећи да „чудили смо се превласти телеграфског стила, као у неким делима Јакова Игњатовића” (ЛЕОВАЦ 1981: 119), а што је у вези са тим што Леовац, насупрот Николи Милошевићу који сматра да „филозофија главног јунака у последњем поглављу требало би да представља поенту читаве радње *Сеоба*” (Милошевић 1970: 217), такав значај одбацује, за њега се у последњем поглављу Павле „само спомиње успутно [...] писац васпитно, штуро хроничарски бележи неке мале податке, стварне или измишљене, о лицима што се губе у празнинама повести, у тишинама простора и времена” (ЛЕОВАЦ 1981: 119).

С друге стране, Леовац је добро уочио обликованост Лоле Монтез из *Кайи шийанске крви* као типа фаталне жене: „витална жена неумољиве еротске енергије, непресушне самоуверености и себичности” (ЛЕОВАЦ 1981: 134), коју „привлаче други по томе како их она привлачи” (ЛЕОВАЦ 1981: 134), па „никаква емоција не може да је гане ако то није емоција извесне љубави према њој” (ЛЕОВАЦ 1981: 134–135). Међутим, иако „ова нарцисоидност даје стално импулсе њеној агресивној еротској енергији и њеној амбицији да влада људима – и то је, истовремено, главни импулс који покреће радњу у роману” (ЛЕОВАЦ 1981: 135), Леовац ипак сматра да „Црњански сувише подвлачи кобну лепоту Лоле Монтез” (ЛЕОВАЦ 1981: 135).

Коначно, за *Роман о Лондону* Леовац је приметио да му је „чудан наслов” (ЛЕОВАЦ 1981: 144) и показујући да је све у роману у вези са Рјепнином, закључио да „*Роман о Лондону* није толико роман амбијента колико је роман лика и, унеколико, роман збивања. У структуралном погледу простор је веома подређен судбини лика” (ЛЕОВАЦ 1981: 170), чију је променљивост Леовац пажљиво пратио кроз радњу романа.

Закључујући у последњем поглављу да „сви су Црњански главни ликови у романима на одређени начин самотни, меланхолични и честољубиви јунаци” (ЛЕОВАЦ 1981: 185) који „теже нечему идеалном што је противтежа њиховом збиљском положају” (ЛЕОВАЦ 1981: 186), Леовац је приметио и да у њима, „посебно у Вука и Павла Исаковича и Рјепнина, постоје две личности: једна која живи и бори

се (*vita activa*) и друга која ову посматра и мисли о њој (*vita contemplativa*)” (ЛЕОВАЦ 1981: 186–187). А затим додаје још нешто. Упутивши на „дубоко меланхолично и тужно осећање живота као неког нужног али брзог протока егзистенције која се губи у ништавилу у празнини” (ЛЕОВАЦ 1981: 187), Леовац је такође приметио и да „све то посматра једна сложена свест јунака и самог аутора која многоврсно иронично, луцидно и нехајно, брижно и спонтано, мисли о томе” (ЛЕОВАЦ 1981: 187). У овом опису блискости контемплативне свести јунака и приповедачке свести препознаје се Леовчева проницљивост у финесе Црњансковог приповедања. Она није изражена у то време већ и код нас одомаћеним нараторолошким појмовима, иако се иза врло прецизних описа Црњанских поступака могу препознати елементи приповедања које је нараторологија била прецизно описала.

Рецимо, у *Сеобама* је приметио како „готово истовремено објективно посматрање ствари око самог Исаковича и догађања око пука, и то субјективно осматрање из самог јунака, Црњански је остварио у једном даху, дивно сажето” (ЛЕОВАЦ 1981: 58). То је свакако у вези са тим што „Црњански тежи ка извесном полифону осветљењу реалности [...] корелацију субјекта и неке стварности (повесне или друге) писац узбудљиво открива из разних аспеката, али првенствено сугестивно из вида и духа неких главних субјеката и њихових настојања да схвате реалност” (ЛЕОВАЦ 1981: 82). Такође, „у већем делу романа живе и сугестивно се развијају слике људских судбина [...] доживљене из ока и духа троје главних јунака овог дела” (ЛЕОВАЦ 1981: 83).

С друге стране, у *Друјој књижи Сеоба* „писац је започео старински повесничарски [...] наставио да приповеда класично романескно [...] Сада је писац онај свеприсутни приповедач који је историчар, и посматрач, и сликар, и драматичар” (ЛЕОВАЦ 1981: 90). Међутим, „у позадини негде делује неко осећање апсурда. Извесна комична, час гротескна нота провлачи се у тексту и знак је присуства повесне судбине” (ЛЕОВАЦ 1981: 91). Такође, ако „личности романа писац воли да осветљава поновљеним и варираним изразима и исказима упознатим у првим поглављима” и ако је „скала варирања и понављања већа и разноврснија” (ЛЕОВАЦ 1981: 95), не значи ли то да је приповедач у *Друјој књижи Сеоба* другачији од приповедача *Сео-*

ба, односно да би се могла уочити разлика између раног и позног Црњанског?

Њу подвлачи и опис приповедања у *Роману у Лондону*, у којем „и када писац суздржано објективно приповеда о том животу, и када се јавља из непосредне близине главног јунака, и када се увлачи у њега и из њега говори, када сам Рјепнин у неком монологу говори и прича – реч је о Рјепнину и о ономе шта он види, како види себе, ствари и људе око себе, догађаје и оно друго што улази у повест” (ЛЕОВАЦ 1981: 146). Међутим, напомена да се „Рјепнину писац смејао” (ЛЕОВАЦ 1981: 146), указује на одвојеност приповедачке свести од јунакове, чак и када му је изузетно блиска. На ту приповедачеву уздигнутост изнад јунака указује и могућност перспективизације, јер приповедач „мада често гледа из ока свог јунака и тако види многе ствари, разноврсно доживљава догађаје и свестан је неумољиве и вечне пролазности” (ЛЕОВАЦ 1981: 146). Леовац ће веома прецизно описати различите модалитете приповедања присутне у *Роману о Лондону*: „На пример, он ће старински, без неке позе, да уведе свог јунака међу читаоце; понекад ће измислити да разговара с њим; биће у улози говорника, каткад у улози мислиоца; посматраће из близине самог јунака лица и догађаје; говориће као да је објективни приповедач; увлачи се у дух и мисао главног лика, итд. Ипак, све видове причања обједињава његов начин посредног приповедног казивања, које је извесна комбинација приповедног и повесног казивања прожетог ироничном и сетном нотом. Тај смо начин упознали, у некој мери, и у роману *Друја књија Сеоба*” (ЛЕОВАЦ 1981: 147), али то ипак није навело Леовца да направи разлику међу раним и позним романима Црњанског.

Ту се зато препознаје Леовчева тежња да изгради кохеренцију романсијера Милоша Црњанског. Пошто је та кохеренција базирана на поетичким особинама раног Црњанског, на његовом суматраизму, није изненађујуће што су *Сеобе* оцењене као „дело великих остварења, једно од најбољих књижевних дела српске књижевности и других јужнословенских литература” (ЛЕОВАЦ 1981: 84), док је у *Друјој књизи Сеоба* и *Роману о Лондону* Леовац на више планова препознавао слабости, због чега ће на крају књиге чак имплицитно дати већи ранг *Кайи шћанске крви* него *Роману о Лондону*. Оно због чега су романи позног Црњанског код Леовца били слабије оцењени јесте везаност за поетику суматраизма, што заправо упућује на

сензибилитет: Леовац је био критичар модерног сензибилитета, док су се у позним романима Црњанског појављивали елементи пост-модерне поетике, што ће бити тек деценију и по касније уочено, са препознавањем обликованости завршетка *Друје књије Сеоба* „у онтолошком искуству после модернитета” (Ломпар 1995: 239). Управо из непрепознавања сусрета модерног и постмодерног искуства потиче Леовчево недовољно разумевање и самог приповедног поступка романа позног Црњанског.

Препознајући да у *Роману о Лондону* постоје „два основна начина уобличавања грађе између којих се одвија нека врста такмичења: један је путописно-есејистички и ћаскачко-причалачки с повременим малим поетским акцентима; други је приповедни, романескно приказивачки с повременим драмским акцентима” (ЛЕОВАЦ 1981: 155), Леовац је као најуспелији део овог романа издвојио опис Рјепниновог летовања у којем „дошле су до пуног изражаја пишчеве способности поливалентног приповедања” (ЛЕОВАЦ 1981: 157). С друге стране, инсистирао је да је „Црњансков посредни, препричавалачки начин казивања, као да неко, однекле, нехајно прича, мач са две оштрице. Чим му не даје снагу поетска инвенција, чим га не развију приповедне метаморфозе у лепа открића, он постаје монотон и штур начин, који чак нехотице пародира сам себе, свој предмет интересовања” (ЛЕОВАЦ 1981: 169). Зато за Леовца „*Роман о Лондону* је видно успелији на местима где је писац приказао Рјепнина како тражи својој души спаса у конкретним путовањима, него на оним местима где описује како он то чини у фантазијским путешествијима” (ЛЕОВАЦ 1981: 151). Предност дата поетизацији стварности уз превиђање значаја мисаоних елемената – што је традиција која свој најексплицитнији израз има у одсечном суду Новице Петковића да „Црњански није писац који би нас особито могао занимати као мислилац” (Петковић 1996: 8) – упућивала је Леовца да ону симболику коју не може протумачити у кључу поетског модернизма посматра не чак ни у реалистичком, већ у биографском кључу. Рјепнинова повреда ноге, коју ће у књизи *Црњански и Мефистиофел* Ломпар тумачити као један од вишеструко приповедно евоцираних атрибута ђавола, „*демонски џирај у кнезу*” (Ломпар 2000: 57), Леовца је водила биографији Црњанског: „У једном разговору писац каже да му је на океану пукла Ахилова пета на левој нози и да је после тога остао без посла – исто као јунаку овог романа” (ЛЕОВАЦ 1981: 161).

И иначе, Леовац је настојао да нагласи употребу реалистичког проседеа у функцији модернистичке поетизације код Црњанског, као рецимо када је, говорећи о слици обешених војника у седмом поглављу *Сеоба*, приметио да „само призори обешених 'брижних' Срба у роману *Травничка хроника* и слика Радисава, набијеног на колац, у роману *На Дрини ћурија* Иве Андрића могу да се мере са овим приказом у роману *Сеобе*” (ЛЕОВАЦ 1981: 56). Примећујући да је тај изузетно веристички опис био „суспрегнуто узбудљиво, изнутра напето, у бити приповедно-поетско приказивање насилне смрти. Уместо вештог слагања речи, скандирања, делује функционално експресивно описивање које прераста у једну малу приповедну целину” (ЛЕОВАЦ 1981: 57), Леовац је наговестио шта ће и у осталим анализама за њега бити највредније код Црњанског: „Црњански као прозни писац најбољи је кад му је критички ум оплемењен поетским духом, а поетски дух критичким умом, кад готово спонтано (у литерарном смислу) постиже синтезу поетско-романеског и романескно-критичког приповедања, када постиже једну асоцијативно хармоничну форму са мањим изражајним експериментима (пре свега у реченичном стилу)” (ЛЕОВАЦ 1981: 112).

Ипак, да за Леовца претеже поетско-романескно, при чему је романескно поистовећено са реалистичким, показује оцена да и у *Друјој књизи Сеоба* „најлепши су пасажии које веже поетска нежност оснажена мирним хумором и реалистичким виђењима природе и човека у њој” (ЛЕОВАЦ 1981: 106). С друге стране, „'релативистичко' приповедање” које „успоставља извесну дистанцију према предмету причања и према самом причању” (ЛЕОВАЦ 1981: 99) по Леовцу „прелази у неко нехајно-иронично ћаскање, претеже и постаје извештај непријатан манир увек када писац изгуби везу са збиљом и повешћу, када престаје да приповеда и да открива, него се духовито игра предметима причања и самим приповедањем” (ЛЕОВАЦ 1981: 100). Дакле, управо она места на којима се у делима позног Црњанског појавио постмодерни поступак, Леовац је означио као слаба. И управо се на тим местима појавила његова разлика у односу на тумачење и оцене Николе Милошевића из *Романа Милоша Црњанског*. Иако ни Милошевић није говорио о постмодерности Црњанског, што на почетку седамдесетих није ни било могуће – у тој деценији тек почиње да се препознаје „постмодерно стање”, како ће га Лиотар 1979. назвати – својим слухом за Црњанског као мислиоца и општом заинтересованошћу за питања филозофије историје,

Милошевић је могао да препозна његове иновативне приповедачке поступке као вредне и да укаже, још и пре своје монографије, на „Метафизички вид стваралаштва Милоша Црњанског” (Милошевић 1964), до којег је и самом романописцу било стало а што је пре Милошевића било непрепознато, због чега му је сам Црњански одао признање писмом из Лондона (Црњански 1964).

Славко Леовац је тумачење Црњанског Николе Милошевића три пута афирмативно цитирао (ЛЕОВАЦ 1981: 31, 63, 68), а на још неколико места је препознатљиво њихово подударање без указивања на то. Разлог је вероватно у томе што се, упркос делимичном слагању, Леовац у својим закључцима удаљавао од Милошевићевих.

Рецимо, горе наведена оцена о опису обешених војника у *Сеобама* другачија је од Милошевићевог односа према тој сцени, која је за њега један од доказа да „и сама техника уметничког казивања по много чему се значајно мења са романом о Исаковичима” (Милошевић 1970: 103), а што ће доказивати и на наредним страницама своје књиге да би указао на разлику између приповедања у *Дневнику о Чарнојевићу* и *Сеобама*. Потом, такође врло минуциозном анализом, Милошевић ће показати да се „универзални искази” – који су били предмет његове нарочите пажње – „у роману о Павелу Исаковичу појављују на битно различит начин и у битно друкчијем литерарном контексту него што је то са првим *Сеобама* случај” (Милошевић 1970: 150). То је пратио вредносни суд да „у односу на прве *Сеобе*, овакав метод књижевног казивања има неке предности. И у смисаоном и у стилском погледу тај метод је оригиналнији и динамичнији” (Милошевић 1970: 152). Дакле, оно што је за Милошевића био нарочито вредан поступак, казивање „сажето и језгровито” (Милошевић 1970: 153), Леовца ће подсећати на телеграфски стил Јакова Игњатовића, којем се у роману Црњанског треба чудити.

Отуда, имплицитна полемика са Николом Милошевићем била је усмерена на најопштији план Црњансковог казивања. То казивање Милошевић је у *Друјој књижи Сеоба* оценио као успех Црњанског „да са најмањим бројем израза постигне највеће резултате на плану значења” (Милошевић 1970: 163). Ако су за Милошевића последња глава *Друје књије Сеоба* и нарочито њене последње реченице представљале „најбољу могућу илустрацију оног уметничког метода којим је писац обликовао структуру свог романа” (Милошевић 1970: 223), онда се Леовчев суд да је „други део *Друје књије Сеоба* (од XX

поглавља до краја романа) слабији, понекад осетно слабији него што је први део романа” (ЛЕОВАЦ 1981: 121) неминовно мора чути као полемика са Николом Милошевићем.

Исто тако, док Милошевић тврди да „друге, а не прве *Сеобе* представљају врхунац прозног стваралаштва Милоша Црњанског” (МИЛОШЕВИЋ 1970: 244) – и то детаљно образлаже тиме што „порука других *Сеоба* дубље је запретена, њена индивидуализација, а особито мотивација, сложенија и префињенија, лирске партије, у најмању руку, исто толико музикалне, а фактура казивања несумњиво разноврснија и оригиналнија него што је то у првим *Сеобама* случај” (МИЛОШЕВИЋ 1970: 244) – Леовац се оценом да „као уметничка целина, роман *Друја књија Сеоба* не може се увек мерити са романом *Сеобе*” (ЛЕОВАЦ 1981: 121) полемички поставио у односу на Милошевића. Међутим, тај полемички став није био адекватан, јер док је Никола Милошевић пажљивом анализом показао шта чини сложено јединство *Друје књије Сеоба*, Леовац не само што је тај роман поделио на два дела, него га је посматрао и на нивоу појединачних епизода, тврдећи да „неким својим одломцима, приповестима, нарочито оним што даје први део, овај роман [...] заслужује да се засебно разматра, да се упоређује с другим делима, са начином романескног и приповедног уобличавања што га дају најбоља дела и најлепши одломци дела Милоша Црњанског” (ЛЕОВАЦ 1981: 121–122). Очигледно, Леовац није прихватио Милошевићево извођење јединства романа *Друја књија Сеоба*, али га није ни оспорио, јер је као мане тог романа и оно што га чини нејединственим навео са одмицањем приповедања све интензивнију примену управо оних поступака које је Милошевић истакао као карактеристичне за тај роман, не оспоравајући Милошевићев вредносни суд детаљном интерпретацијом.

У вези са тим је била и могућност да Леовац доведе у питање Павлову централност у *Друјој књизи Сеоба*, а на којој је Никола Милошевић инсистирао: „Судбина Павла Исаковича битно одређује значење читаве књиге. Павлов лик није само геометријски, ’просторни’, него и аксиолошки центар свега онога што се у роману збива” (МИЛОШЕВИЋ 1970: 224). Ако за Леовца у ономе што назива другим делом романа Павле све више постаје „сенка лика у роману, а не само сенка некад јаке личности романа” (ЛЕОВАЦ 1981: 114), па „како идемо крају романа Павле се губи [...] растура се и нестаје” (ЛЕОВАЦ 1981: 118), то упућује на Леовчеву везаност за реалистичко

приповедање, која не може да прихвати Милошевићев суд да је „у овом роману писац постигао необично велики степен прилагођавања књижевне структуре значењу” (Милошевић 1970: 231). То је још један разлог због којег Леовац више цени оно што назива првим делом романа: „Цели први део романа *Друја књија Сеоба* компонован је традиционално врло успело” (ЛЕОВАЦ 1981: 111).

Традиционалност ће, на крају, приписати и целини Црњанског романописања: „Црњански је више традиционалан него што се у први мах чини, традиционалан у том смислу што жели да настави и развије неке раније, у романескној традицији познате вредности” (ЛЕОВАЦ 1981: 181). Тако док је Никола Милошевић настојао да покаже како се Црњански унутар свог романсијерског опуса мењао, у *Сеобама* у односу на *Дневник о Чарнојевићу*, а у *Друјој књији Сеоба* радикално у односу на *Сеобе*, Леовца је занимало како је суматраистичком поетиком одређен, а „с ослонцем на Толстоја и Флобера” (ЛЕОВАЦ 1981: 181), Црњански дао роман који је „нека врста модерног романтичарског романа заснованог на извесним реалистичким искуствима духа и писања” (ЛЕОВАЦ 1981: 182).

Карактеризације као што су „нека врста” или „извесна искуства” оцртавају границу приступа Славка Леовца, и она се најбоље препознаје у поређењу са Николом Милошевићем са којим је имплицитно полемисао. Узевши као жижну тачку тумачења романа Црњанског универзални исказ, Милошевић се посветио значењу и смислу романа као особене књижевне чињенице, сваког појединачно и опуса као целине њихових различитости. Славко Леовац је пак, настојећи да Црњанског типолошки позиционира с обзиром на књижевноисторијску традицију, пропустио да уочи оно што је најособеније у његовом поступку; отуда се у монографији *Романсијер Милош Црњански* ипак препознаје једна врста нормативне поетике, колико год била широко и флексибилно постављена. Њена нормативност испољава се управо у немогућности да се, због превелике везаности за раног Црњанског и поетику суматраизма као повлашћено вредносно становиште, широк распон сензибилитета и литерарних поступака који су се кроз време мењали препозна као оно што је код Милоша Црњанског било најособеније. У каснијој рецепцији Црњанског, управо то имаће најдалекосежнији одјек.

Циїирана лийерайура

- ЛЕОВАЦ 1981: Славко Леовац, *Романсијер Милош Црњански*, Сарајево: Свјетлост.
- LOMPAR 1995: Milo Lompar, *O završetku romana: smisao završetka u romanu „Druga knjiga Seoba” Miloša Crnjanskog*, Beograd: Rad.
- ЛОМПАР 2000: Мило Ломпар, *Црњански и Мефистиофел: о скривеној фигури „Романа о Лондону”*, Београд: „Филип Вишњић”.
- МИЛОШЕВИЋ 1978: Nikola Milošević, „Metafizički vid stvaralaštva Miloša Crnjanskog”, u: *Zidanica na pesku: književnost i metafizika*. Beograd: Slovo ljubve.
- МИЛОШЕВИЋ 1970: Никола Милошевић, *Роман Милоша Црњанскої: љроблем универзалної исказа*, Београд: Српска књижевна задруга.
- ПЕТКОВИЋ 1996: Новица Петковић, *Лирске ейифаније Милоша Црњанскої*, Београд: Српска књижевна задруга.
- CRNJANSKI 1966: Miloš Crnjanski, „Komentari” (1959), u: *Poezija (Sabrana dela Miloša Crnjanskog*, knj. 4), Beograd: Prosveta: Matica srpska: Mladost: Svjetlost.
- CRNJANSKI 1978: Miloš Crnjanski, [Pismo Nikoli Miloševiću] 27. 12. 1964, u: Nikola Milošević, „Metafizički vid stvaralaštva Miloša Crnjanskog”, u: *Zidanica na pesku: književnost i metafizika*. Beograd: Slovo ljubve.

Summary

Nenad Nikolić

SLAVKO LEOVAC’S NOVELIST MILOŠ CRNJANSKI (ROMANSIJER MILOŠ CRNJANSKI)

The paper analyzes Slavko Leovac’s monograph *Novelist Miloš Crnjanski* (*Romansijer Miloš Crnjanski*, 1981) and points out that sumatrazm and early Crnjanski poetics were the standpoint from which Leovac had analyzed and evaluated all Crnjanski’s novels. At the level of the analysis that meant giving more attention to the characters, while at the level of the assessment it led to some unexpected conclusions: for example, that *A Drop*

of *Spanish Blood* (*Kap španske krvi*, 1970) was a better novel than *A Novel about London* (*Roman o Londonu*, 1971). With confidence in modernistic procédé of Crnjanski's novels, Leovac pointed out *Migrations* (*Seobe*, 1929) as his best novel – the paper analyzes Leovac's evaluation as a polemic with Nikola Milošević's conclusion from *Miloš Crnjanski's Novel* (*Roman Miloša Crnjanskog*, 1970) that *Second Book of Migrations* (*Druga knjiga Seoba*, 1962) was the best Crnjanski's novel. The analysis of their polemic suggests that Leovac because of his firm attachment to the poetics of early Crnjanski could not recognize those qualities that, at the end of the 20th century, will lead to appraisal of Miloš Crnjanski as a writer with postmodern strategies.

Key words: *Miloš Crnjanski, Slavko Leovac, Nikola Milošević, modernism, novel, postmodernism, sumatraism*

Доц. др Милан Алексић¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српску књижевност са јужнословенским
књижевностима

КЊИЖЕВНО ДЕЛО МИЛОША ЦРЊАНСКОГ У ТУМАЧЕЊУ ПЕТРА ЦАЦИЋА²

У раду је анализирана студија Петра Цацића која се под насловом *Простори среће у делу Милоша Црњанског* појавила 1976. године, па је 1993. године била прерађена и објављена под насловом *Повлашћени простори Милоша Црњанског*. У првом делу рада смо указали на разлоге због којих је Цацић своју студију донекле преобликовао у њеном другом издању, а у другом делу рада смо анализирали његов приступ тумачењу дела Милоша Црњанског и интерпретацију слике света у делима великог српског писца.

Кључне речи: Милош Црњански, књижевност, Петар Цацић, слика света, простор среће, повлашћени простор

Књига Петра Цацића објављена је 1976. под насловом *Простори среће у делу Милоша Црњанског* и одмах је била обележена полемиком која је скренула пажњу са истинске вредности студије оличене у специфичном приступу тумачењу књижевних дела Милоша Црњанског, да би пажњу усмерила према начину на који се Цацић

¹ milan.aleksic@fil.bg.ac.rs

² Рад је настао у оквиру НП 178026 „Проучаваоци књижевности у српској култури друге половине двадесетог века” који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

односио према цитираној литератури. Анализирајући ову књигу у часопису *Књижевна реч* (10. новембар 1976), Ђорђије Вуковић је свом тексту „Где има среће, има и несреће” на моменте дао облик персифлаже (Вуковић се у писму редакцији, које је одштампано на почетку његовог чланка, ослонио на речи Станислава Винавера чиме је наговестио тон свог чланка и алудирао на своје замерке Џацићевој књизи [Вуковић 1976: 10]). Вуковић је најпре изнео мноштво стилистичких замерки, наводећи детаљно места на којима је пронашао Џацићева огрешења о коректно писање, те беспотребно често ослањање на туђице којима се наглашава ерудиција, да би потом подробно навео места на којима се види да Џацић парафразира књигу *Критички однос* швајцарског професора Жана Старобинског без прецизног навођења извора. Истина, поменута места су могла бити ненамерно парафразирана, премда њихов број заиста показује знатну ослоњеност Џацићеве студије на књигу Старобинског. Петар Џацић је у истом броју часописа *Књижевна реч* одговорио бранећи своју позицију. Он је одбацио изнете замерке, објашњавајући да је обим места која су парафразирана незнатан спрам величине читаве студије, као и чињеницом да су у питању општа места која прелазе у сталну употребу и тиме постају својина свих проучавалаца. „Пошто је очигледно реч о општим местима, зар се може претпоставити да их човек који већ дуго пише не би могао преточити у свој језик тако да бар отклони повремене идентичности између свог текста и текста другог аутора?” (Џацић 1976: 13).

Интересантно је да Вуковићев напад није био усамљен. Џацићевој књизи је у *Књижевним новинама* 1. децембра 1976. године Милош Бандић изнео низ замерки које су обухватале читав опсег питања, али најмање пријатна се опет односила на некоректно навођење цитата, чиме се Бандић заправо придружио Вуковићевој критици. Бандић је замерао Џацићу и то што у текст уноси велики број цитата (књигу због тога он назива цитатоманском [Бандић 1976: 79]) наводећи да тако велики број цитата оптерећује студију, а као велики недостатак књиге наводи и непостојање уводне теоријске белешке која би објаснила начелно становиште са којег књижевни критичар полази у анализу. Током децембра 1976. године напади на књигу Петра Џацића, али и на самог аутора, доживљавају кулминацију. Оскар Давичо у разговору за *Вечерње новости*, под индикативним насловом „Углед туђим пером” (делове овог разго-

вора је пренео *НИН* у броју од 26. децембра 1976), отворено тражи да се Џацић смени са места уредника издавачког предузећа *Просвета* наглашавајући да су Вуковић и Бандић утврдили да се у студији „бави преписивањем туђих мисли и реченица” (Давичо 1976: 7). Интересантно је да Џацић одговара на Давичове оптужбе у *Вечерњим новостима* од 23. децембра 1976. године, а *НИН* преноси и део овог текста у броју од 26. децембра 1976. године. Џацић је у свом одговору на Давичов напад инсистирао на томе да места из његове студије која су идентификована као подударна са одговарајућим местима из дела Жана Старобинског припадају „општим местима књижевнотеоријског фонда знања” (Џацић 1976а: 7). Такође, Џацић веома прецизно износи разлоге због којих је Давичов напад толико жучан и заострен показујући да се ни у књижевним полемикама никада не могу искључити лични разлози. Не улазећи у разматрање мотивације учесника ове полемике која је прерасла у отворени рат против Џацића, морамо само да приметимо да је највећа штета била причињена самој студији зато што је њена јединствена концепција била скрајнута. За Џацића је читава ситуација била веома непријатна и болна „поготову кад се има у виду да је он у тој књизи дао у свему оригиналну интерпретацију једне веома важне димензије књижевне слике света у делима Милоша Црњанског, која је сасвим остала у сенци примедаба везаних за питање оригиналности неких места у књизи” (Микић 2014: 12).

Будући да је Петар Џацић у другом издању (Просвета, 1993. године) текст књиге скратио и променио јој наслов из кога је уклонио синтагму *просјор среће* коју је француски теоретичар књижевности Гастон Башлар увео у проблематику проучавања књижевности, јасно је да је Џацић критику заправо прихватио и да је из књиге уклонио све што није било коректно цитирано, али је и скратио делове текста који нису били директно повезани са анализом књижевних дела Милоша Црњанског. У другом издању књига носи наслов *Повлашћени просјори Милоша Црњанског*. Новину у односу на прво издање представљају и придодати делови: уводна белешка и прво поглавље књиге. У уводној напомени Петар Џацић је дао одговор на некадашње критике изнете првом издању књиге и нагласио је да у повлашћеним или просторима среће види један од кључева за разумевање дела Милоша Црњанског, наравно не и једини, или искључиви, чиме је одговорио на једну од Бандићевих замерки из 1976.

године. Сажимање књиге имало је и функцију да анализу учини јаснијом уклањајући сувишне дигресије. Спорне парафразе књиге Жана Старобинског такође су уклоњене, а коришћење приказа развоја односа према имагинацији од античких времена које је швајцарски проучаваалац изнео у својој књизи сада је јасно назначено.

Џацић је књизи у другом издању додао уводну белешку и прво поглавље. Уводна белешка имала је, наравно, практичну сврху објашњења измена у новом издању књиге, али и прецизирање кључног појма његове анализе књижевних дела Милоша Црњанског. Џацић је у завршном пасусу уводне белешке дао кратку напомену о појављивању повлашћених простора у свету књижевности и њихову везу са архетипским, односно њихову повезаност и ослањање на архетип изгубљеног раја. Тако схваћени, повлашћени простори заправо представљају човекову замену за рајски врт.

Уношење уводног поглавља у друго издање књиге није било подстакнуто критикама из седамдесетих година, што бисмо најпре могли да помислимо, јер је оно у потпуности посвећено чињеницама из живота Милоша Црњанског. Због чега овог поглавља није било у књизи из 1976. године? Зашто је Џацићу у новом издању књиге било потребно поглавље о животу писца? Да ли је само у питању назначено указивање на везу личности самог писца са његовим књижевним јунацима, или је можда друго издање студије била прилика да се анализира кретање по животним мукама Милоша Црњанског? У времену појаве другог издања Џацићеве књиге, писац није више био у животу, за разлику од тренутка у којем се појавило прво издање књиге (Црњански је поседовао Џацићеву књигу, она се и данас налази у његовом легату у Народној библиотеци Србије). Очигледно је да Џацић није хтео да пише о биографији Милоша Црњанског док је велики српски писац био жив. А животопис Црњанског га је интересовао зато што је хтео да покаже везу између аутора, његових књижевних јунака и повлашћених простора. Такође, изношењем чињеница из живота Црњанског, Петар Џацић је хтео да одбаци сва претеривања која су се, уз и многе неистине, појављивала у политички и идеолошки створеној слици о великом српском писцу. У исто време, друго издање Џацићеве књиге настало је у време историјских промена које су обележиле, не само простор бивше Југославије, већ и читав свет у коме се битно променио поредак у односу на седамдесете године. Петар Џацић је почетком деведесетих

година двадесетог века коначно могао да коментарише историјске околности из међуратног периода и да прецизно анализира место које је Милош Црњански заправо заузимао унутар државног и дипломатског апарата Краљевине Југославије, те да слободно је анализира и политичке прилике које су утицале на Црњансков живот. У Џацићевој књизи је могуће препознати извештај интерес за околности из пишевог живота и унутар анализе чији је примарни фокус био постављен на слику света у делима Милоша Црњанског. Тако наилазимо на места која упућују на везу између конкретних биографских података и настанка књижевних дела: примедбе да преводи кинеске лирике не настају у сусрету са простором Далеког истока јер Црњански ове преводне ради у Паризу, указивање да „Црњански пише песме у униформи аустроугарског војника” (Џацић 1993: 56), упућивање на конкретне околности пишевог живота у време настанка „Ламента над Београдом” (137) и истицање паралелизма између судбина књижевног јунака Рјепнина и његовог творца, Милоша Црњанског (188).

Међутим, поред свих наведених разлога које је Џацић имао или могао имати, чини се да је кључни разлог за уношење уводног поглавља у коме се даје поглед на живот Милоша Црњанског било наглашавање разлика између биографија Милоша Црњанског и Иве Андрића. Упоредивањем животног пута који су прешли велики српски писци, Џацићу се Андрић и Црњански указују као антиподи, а разлике између њихових судбина, сматрао је Џацић, не треба тражити у историјским околностима, зато што су оне истоветне, већ у *својој животи*. Андрић је кроз живот корачао опрезно, уз мудрост ћутања коју је схватао као залог успешног живота, док је Црњанског водио „непромишљени говор” који измиче (утилитарној) контроли рација и који је Иво Андрић означио као примарну опасност за безбедност јединке” (Џацић 1993: 14). Због тога, Црњански је умножавао непријатеље, губио пријатеље и себи чинио живот тежим увек радећи, како Џацић констатује, „у корист сопствене штете” (16) и идући „линијом највећег отпора” (19) заправо своју личност ставио у службу свом књижевном делу и стваралачком духу живљења *gruđe*, у неком имагинарном простору.

Књижевна дела Милоша Црњанског имала су специфично оптерећење у виду ауторове приватне личности, чега је и сам писац био свестан. Џацић је навео запис Милоша Црњанског настао у

Лондону 1949. године у којем се види свест о томе да је његов живот покварио ток његове литературе. Призивајући Бодлеров стих из песме „Албатрос” и постављајући га као мото за поглавље додато другом издању књиге, Џацић је закључио свој поглед на однос живота Црњанског и његовог књижевног дела износећи децидирани критичарски вредносни суд, уверен да ће стваралаштво Милоша Црњанског имати „једно од највиших места у хијерархији” (Џацић 1993: 21) историје српске књижевности.

Анализирајући у својој студији Црњансков уметнички поступак и „усредсређујући своју пажњу на организацију слике простора у делима Црњанског, Џацић је настојао да покаже у којој је мери слика простора повезана са основним поетичким начелима суматраизма” (Микић 1996: 54). Џацић је своју студију поставио на књижевнотеоријске ставове који су били резултати проучавања новијег времена, посебно оних који се баве организацијом слике света у књижевним делима, на првом месту предочених у радовима Гастона Башлара, али и других проучавалаца. Анализирајући слику простора у књижевним делима Милоша Црњанског, Џацић запажа постојање два дела у њој, у једној просторној равни јунаци Црњанског живе и та раван је изразито негативно обележена. Са друге стране, постоји друга просторна раван, она се појављује као супротност првој равни, у којој јунаци обитавају. Другу раван Џацић назива простором среће, односно повлашћеним простором, и тумачи је као пројекцију утопијског места. Џацићев аналитички напор био је усмерен на указивање на начин конституисања ових повлашћених простора како у песништву Милоша Црњанског, тако и у његовим прозним делима. Црњански некада користи географске ознаке за именовање повлашћених простора, те они тада упућују на конкретне, постојеће просторе, али Џацић наглашава да међу њима постоји „дубље јединство, засновано на истоветности грађе од које су сачињени” (Џацић 1993: 25) и да су они обележени сјајем, обиљем и да заправо представљају врсту „метафизичке реалности” (28) која постоји и у случајевима када простори нису именовани преко географских ознака. Кључна својства повлашћених простора јесу лепота, са једне стране, и хармонизујуће и смирујуће дејство, са друге стране, које Џацић повезује са античким појмом атараксије и сликом утопијског простора која је од давнина присутна у уметности, било преко хришћанске слике рајског врта или још древнијег архетипа хармоничног споја природе и човека.

Џацић указује на то да јунаци Црњанског обитавају у једној врсти простора који је за њих изразито негативно обележен, и уточиште траже у утопијском, архетипском простору који је од њих удаљен и који је, у том тренутку, за њих недоставан. Џацић као веома важну етапу у развијању слике простора у опусу Милоша Црњанског види песму „Суматра” и поетички текст „Објашњење ’Суматре’” који су објављени 1920. године у *Српском књижевном гласнику* зато што се, поготову у „Објашњење ’Суматре’” експлицитно види поступак грађења новог света у којем „владају спокојство, дубоко јединство изражено везама свега са свим, и егзалтација постојећим” (Џацић 1993: 60). Нови свет се гради као супротна слика постојећег света и на тај начин постаје пројекција простора среће. Џацић наглашава да је у сржи механизма стварања ове антитетичне слике контраст јер што стварност књижевног јунака изгледа мрачнија, у пројекцији повлашћеног простора биће више светлости. Џацић тако представља модел повлашћеног простора, какав се појављује у опусу Милоша Црњанског након објављивања песме и поетичког текста, као и карактеристични модел човека којег назива „*мирни човек са Суматре*” (Џацић 1993: 64). Карактеристике простора среће које Џацић издваја јесу: егзистенцијално стање лакоће, спокоја и мира; амбијент (провизорно именован географски простор повезан са симболима чистоте и слободе) и везе које постоје између свега на свету. У достизању простора среће Џацић је идентификовао три степена имажинативне активности: бити лак, уздизање субјекта на вишу раван (облака, врхова, небеса) и достизање атараксичног осећања уз естетско доживљавање лепоте простора.

Након указивања на посебни положај песме „Суматра” и поетичког текста о њој, Џацић је прешао на анализу романа Милоша Црњанског указујући на то да их све повезује одабир професије главних јунака јер су увек у питању ратници, и то пореклом из војничких породица, било да су само војници или су официри, што је Џацић видео као парадокс јер су у питању „јунаци најпоетскијих романа нашег језика” (Џацић 1993: 74). Хронолошки гледано, јунак романа *Дневник о Чарнојевићу* зачетник је ове линије војника и он је, као и други јунаци из раних Црњанских дела, суочен са ратним збивањима или последицама рата. Џацић је напоменуо да циклус *Видовданске ђесме* из збирке *Лирика Ишјаке* настаје из револта и ове песме види као израз очаја и експлозију гнева, али тек са лирским

субјектом у песми „Суматра” и јунаком *Дневника о Чарнојевићу* имамо појаву повлашћених простора који ће им представљати утеху и омогућити достизање душевног мира. Црњански је роман *Дневник о Чарнојевићу* поставио на поетичку основу изнету у „Објашњењу ’Суматре’” и проблем двојника повезао са поставкама суматраизма. Џаџић је главног јунака Црњансковог романа по неким особинама видео као претечу Камијевог Мерсоа из романа *Ситранац*. У њему више не препознаје побуњеног човека какав је лирски субјекат у збирци песама *Лирика Ишаке* већ још једном *мирној човека са Суматре* који је истиснуо побуњеника.

У анализи романа *Сеобе* Петар Џаџић на самом почетку издваја наслов првог поглавља романа као ознаку за издвојени простор који ће бити предмет жеље Вука Исаковича да би одмах бескрајни, плави круг са звездом као симбол непрегледне даљине и висине повезао са конкретним географским простором, Русијом. Исакович све своје надање полаже на сеобу у Русију и она представља повлашћени простор за овог књижевног јунака Милоша Црњанског. Џаџић указује на постојање двојника и унутар Вука Исаковича, као и на његове чежње за неким неодређеним путем који води у висине, што све можемо да схватимо као жељу за достизањем простора среће. Међутим, преокрет се одвија у *Друјој књици Сеоба* јер Павле Исакович одлази у Русију и спознаје да се „Русија не разликује од профаног света у коме живе” (Џаџић 1993: 112). Џаџићева анализа наглашава да сусрет са конкретним простором који је био ознака за простор среће, за јунаке романа представља тренутак деградације идеала, односно свести да се идеализована земља не разликује од осталих царевина тога времена, те да повлашћени простор постоји као жеља књижевног јунака само док постоји дистанца између њих.

Истоветни стваралачки поступак Џаџић проналази и у Црњанском делу *Код Хийерборејаца*. И у њему се појављује окретање погледа књижевног јунака ка далеком простору за којим чезне суочен са тмурном стварношћу. И у овом случају рат има значајну улогу јер он доприноси стварању апокалиптичних слутњи које јунака опредељују да се окрене сећању и простору севера. Џаџић истина напомиње да у овом случају постоји извесна разлика јер је у питању простор који је јунак Црњанског, чије име је исто као и ауторово (у питању је хибридна књижевна врста у којој се спајају мемоари и роман), већ посетио. Џаџић наводи да се јунак „сећа свог путова-

ња у Скандинавију и простора који није чедо имажинације, али који у свему подражава облике настале у претходним, имажинираним просторима из дела Црњанског” (Џацић 1993: 124–125). Џацић види Хипербореју као сан Црњанског о повлашћеном простору, као замену за Суматру: „Оно што беше Суматра сада је – Хипербореја” (130).

У „Ламенту над Београдом” Црњански је, сматра Џацић, поново остварио просторну организацију која почива на контрасту простора у којем се налази песнички субјект и Београда који претвара у „недохватну звезду *йросџора среће*” (Џацић 1993: 137). Као и у поеми „Србија”, у „Ламенту над Београдом” се појављује просторна одвојеност од простора среће, Београд постаје идеализовани простор јер се песнички субјект налази физички далеко од њега. Како „Србија” настаје на Крфу (а „Стражилово” у Италији), тако и „Ламент над Београдом” настаје у туђини, у Енглеској. Певање о повлашћеном простору могуће је само док се песнички субјект не налази у њему. У анализи „Ламента над Београдом” Петар Џацић наглашава да је песнички субјект близу краја сопствене егзистенције, за њега будућност практично не постоји, а загледан у прошлост, у њој види само рушилачку моћ пролазности. За њега је прошлост „само бездан бесмисла” (Џацић 1993: 139). Редослед поглавља у Џацићевој студији одабран је да би представио развојни пут којим се кретала употреба слике повлашћених простора, те се поглавље о „Ламенту над Београдом” појављује између поглавља посвећених анализи Црњанских романа. Међутим, не појављује се тек у „Ламенту над Београдом” загледаност песничког субјекта над својом прошлостју. Она се јавила већ код Вука Исаковича у роману *Сеобе*. Петар Џацић је поменуо и похвалио (назвао ју је *бриљантном*) новинску критику *Сеоба* од 15. априла 1929. године, коју је у *Полицији* објавио Марко Ристић. Џацићева похвала била је усмерена само на истицање сличности између схватања *веза*, односно сагласности које препознаје у делима Бодлера и Црњанског, те он није обратио пажњу на оно што је Марко Ристић нагласио цитирајући део романа у којем се Вук Исакович појављује у истоветној позицији као и песнички субјект „Ламента над Београдом”, у позицији човека загледаног у сопствену прошлост. Дакле, још у роману *Сеобе* се појављује јунак који у својој прошлости види само бесмисао пролазности: „Бабетина му се појави на месту прве љубави; празнина, на месту свих градова, у којима је живео, или копао јаркове, пуцао и тукао људе”

(према: Ристић 1929: 8). Имамо ли у виду ову позицију коју Црњански даје свом књижевном јунаку, биће нам видљива чвршћа повезаност између његових дела. Поглед усмерен у прошлост и поимање рушилачке свемоћи пролазности не појављују се само у „Ламенту над Београдом” који за Џацића представља одраз промене начелне позиције у стваралаштву Милоша Црњанског и због тога представља прелаз према *Роману о Лондону*. Поред окренутости књижевног јунака према прошлости, које је, видели смо, било и у ранијим делима Црњанског, Џацић потпуно оправдано наглашава да оно што се заиста разликује у *Роману о Лондону* од претходних дела Црњанског, јесте нестанак наде у будућност. Због тога у овом роману Милоша Црњанског Џацић препознаје недостатак простора среће који би био везан за надање главног јунака и за његову будућност. Уместо погледа усмереног према повлашћеном простору, јунак *Романа о Лондону* заглаван је само у прошлост. Рјепнин се налази у Лондону, модерном Вавилону, за који Џацић одмах утврђује да је „сушти антипод повлашћеним просторима” (150). Међутим, за овог Црњансковог јунака излаза нема. На самом почетку романа, примећује Џацић, нижу се мотиви који антиципирају смрт: подземна железница као Хад, стан као окречен гроб, идеја о самоубиству. За Рјепнина нема будућности јер се он опредељује против ње, због тога нема више ни повлашћених простора, те Џацић овај роман Црњанског одређује као књигу о паду. Више нема уздизања у небеске висине, присутно је само спуштање у подземље железнице и нестајање у дубинама мора у које ће јунак потонути након самоубиства.

На самом крају своје студије Петар Џацић указује на блискост *Романа о Лондону* и негативних утопија које су биле карактеристичне за двадесети век. Помињући романе Јевгенија Замјатина, Олдоса Хакслија и Џорџа Орвела, Џацић „мрак епохе” (263) види као елемент који је јачи од потенцијала простора среће, те их укида, а њиховим нестанком отвара се бесмисао живота и могућност да се он уопште даље и живи. У *Роману о Лондону* будућност бива замењена погледом на прошлост и, уместо утопијског уточишта простора среће, налази се симбол везан за дистопију – дехуманизовани мегаполис. Џацић Лондон назива градом Молохом и поставља га као контраст утопијском Београду из „Ламента”. Међутим, Џацић није посветио детаљну пажњу анализи слике Београда у „Ламенту над Београдом”. Он не усмерава своју анализу према још једној важној

теми која се појављује у вези са просторима среће, а то је тема завичаја. Имамо ли на уму важност теме *завичаја* и њену распрострањеност у делима Милоша Црњанског, отвориће нам се још једно важно поље повезано са тумачењем повлашћених простора. Завичај представља посебну врсту простора среће у делима Милоша Црњанског јер је његова природа химерична и због тога не представља у потпуности простор утопијско-идеализованог простора среће о чему најјасније сведочи поема „Сербија”, али и слика Београда у „Ламенту” зато што она не означава само простор среће коме се пева химна, већ и „симбол за онај тамни простор у који се само једном одлази, без повратка, и над којим се зато и може ламентирати” (Петковић 1996: 89). О завичају се може певати само из туђине, односно и он се може идеализовати само у одсуству из стварног простора чиме се и завичај приближава особинама повлашћених простора. Ово је важно због тога што слику завичаја можемо пронаћи у траговима и у *Роману о Лондону*. Рјепнинов поглед јесте заиста, као што је Џацић указао, окренут прошлости, али код њега ипак постоји и поглед ка будућности, само што је будућност сада мрачна јер је повезана са темом завичаја који је за Црњанског и простор среће, али и земља у коју одлазимо након смрти, неповратно. Таква места налазимо и у *Роману о Лондону*. Рјепнин је тако изјавио, током свађе са Сорокином да „Живети у својој земљи је логично, ма какав то живот био. У туђини, није” (Црњански 2004: 411), као и да након свега, сматра да не би више ништа чинио против Стаљина, након руске победе над Немцима у Другом светском рату. Он и експлицитно говори да би се вратио у Русију, у којој је рођен, али да не верује да ће се то десити. Такође, када Рјепнин гледа филм о паради Црвене армије на Црвеном тргу у Москви, он примећује истоветност форме војничке параде и исти стројеви корак Црвене армије и некадашње царске армије. „Била је иста као и бивша, стара, у старој војсци. [...] Исти корак” (Црњански 2004: 522). Након гледања параде код Рјепнина се појављује у свести будућност, али је он ипак не прихвата, јер вођен неуспехом оних емиграната који су покушавали да се измене, то не жели ни да покушава. „Била је годишњица свега оног руског, царског, силног, што је, пре скоро тридесет година, сахрањено, тамо, на Црном мору, у воду. Прошlost, која се више не може вратити. Али би се будућност могла изменити. Може се, ваљда, изменити и он, и његова судбина? Треба имати вољу” (Црњански 2004: 527). Рјепни-

нов усуд је везан и за његов позив. Он не може да се снађе у туђини, у миру, јер је он војник, а не жели да постане борац за демократију. Он прихвата победу Црвене армије као „рефлекс очајничке потребе за победом” (Јомпар 2004: 276), али и зато што је поима као руску армију. Ово схватање је директно повезано са појмом завичаја који код Рјепнина бива подлога промене става према црвеној Русији и одбијања да, макар и само фиктивно, води рат против ње. Рјепнин ће нагласити да је рат прошао давно, да је Руско царство мртво и да оно не може васкрснути: „Воскресењја за йрошлоје њетѣ” (Црњански 2004: 412). За разлику од песничког субјекта „Ламента над Београдом” који је уверен да ће након смрти почивати у завичају, чији је симбол Београд, Рјепнин је свестан тога да ни након смрти не може да се врати у Русију и зато бира да живот оконча на мору, те да након самоубиства потоне у дубине и тако нестане, као што је за њега и Руско царство нестало у Црном мору при повлачењу из Керча.

Студија Петра Џацића је указала на велику важност слике простора у делима Милоша Црњанског и показала како су његова дела усклађена у детаљима са основним поетичким начелима која је започео експлицитно да излаже још у „Објашњењу 'Суматре'”. Џацић је на самом завршетку студије и графички представио резултат своје анализе оцртавајући „духовну схему дела Црњанског” (263) која се заснива на круговима који се шире у бескрај и на вертикалној линији која, с једне стране, означава пут навише, према повлашћеним просторима, а, с друге стране, она означава и пут наниже, односно пад, како наводи Џацић указујући на сличност овог поретка са архетипом осе света. Он указује на постојање три равни у делима Милоша Црњанског: раван простора среће, раван свакодневице и раван подземља (пада). На овај начин Петар Џацић је представио начин организације просторне компоненте слике света у делима Милоша Црњанског усредсређујући анализу превасходно на његова најзначајнија дела. Џацић је указао на начин стварања слике света у њима као и на приповедачки поступак којим Црњански обликује фикционални свет својих дела. Он је прецизно утврдио постојање различитих компоненти у стварању слике простора у којем се књижевни јунак налази и простора за којим жуди, у којем види уточиште и за који везује наду. Џацићева анализа је идентификовала начине на које Црњански организује простор у вези са својим књижевним јунацима, а у исто време је указала на промене које су се, током раз-

вијања књижевног опуса Милоша Црњанског, појављивале чинећи да се у позним делима Црњанског полако губи нада у будућност, а са њеним повлачењем нестаје и слика повлашћеног простора.

Литература

БАНДИЋ 1976: Милош Бандић, „Веља крушка у грло западне”, *Књижевне новине*, год. XXVIII, бр. 524 (1. 12. 1976), стр. 7–8.

ВУКОВИЋ 1976: Ђорђије Вуковић, „Где има среће, има и несреће”, *Књижевна реч*, год. V, бр. 66 (10. 11. 1976), стр. 10–12.

ДАВИЧО 1976: Оскар Давичо, „Углед туђим пером”, *Вечерње новости*, год. XXIV, бр. 7206 (17. 12. 1976), стр. 7.

ЛОМПАР 2004: Мило Ломпар, *Айолонови љушокази*, Београд: Службени лист СЦГ.

МИКИЋ 1996: Радивоје Микић, „Слика еволуције описа књижевних чињеница”, у: Петар Џаџић, *Иво Андрић, есеј*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

МИКИЋ 2014: Радивоје Микић, „Књига направљена да шокира”, разговор Зорана Радисављевића са Радивојем Микићем, *Полиџика* (10. 12. 2014), стр. 12.

ПЕТКОВИЋ 1996: Новица Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд: Српска књижевна задруга.

РИСТИЋ 1929: Марко Ристић, „Сеобе”, *Полиџика*, год. XXVI, бр. 7528 (15. 4. 1929), стр. 8.

ЦРЊАНСКИ 2004: Милош Црњански, *Роман о Лондону*, Београд: НИИ, Завод за уџбенике и наставна средства.

ЏАЦИЋ 1976: Петар Џаџић, „Клима духа или плима мржње”, *Књижевна реч*, год. V, бр. 66 (10. 11. 1976), стр. 12–13.

ЏАЦИЋ 1976: Петар Џаџић, „Преписао нисам, па шта?”, *Вечерње новости*, год. XXIV, бр. 7211 (23. 12. 1976), стр. 7.

ЏАЦИЋ 1993: Петар Џаџић, *Повлашћени љросџори Милоша Црњанског*, Београд: Просвета.

Summary

Milan Aleksić

MILOŠ CRNJANSKI'S OEUVRE IN THE INTERPRETATION OF PETAR DŽADŽIĆ

The paper analyzes the study of Petar Džadžić, which was published in 1976. under the title *Spaces of fortune in works of Miloš Crnjanski* (Просїю-ри среће у делу Милоша Црњанскої) and slightly remodeled and published under new title *Privileged spaces of Miloš Crnjanski* (Повлашћени њпросїю-ри Милоша Црњанскої). The first part of the paper is dedicated to pointing out reasons for transformation of Džadžić's study in the second edition that has new opening chapter. In the second part of our paper we have analyzed Džadžić's approach to the interpretation of the work of Miloš Crnjanski that had placed in the center of attention the image of the world which is in the center of literature works of the great Serbian writer. Džadžić noticed that literary characters of Miloš Crnjanski live in one kind of space and dream and hope that will once be in another space, that has opposite properties. They live in dark, negatively marked places and dream about spaces covered in light, open and borderless. That opened spaces, covered in light, Džadžić calls *privileged spaces* and connects them with archetypical images of paradise.

Keywords: *Miloš Crnjanski, literature, Petar Džadžić, world image, space of happiness, privileged space*

Др Бојан Јовановић

ПОЕТИКА БЛИСКОСТИ ДАЛЕКОГ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Разарање и обесмишљавање света током Великог рата имало је за последицу након његовог окончања преовладавајуће трагично осећање живота. Тежња за удаљавањем из тог света изражавана је потребом за приближавањем неким далеким просторима, па млади песници тог времена, попут Андрића и Црњанског, исказују и супротне емоције које постају основа њихових поетичких схватања о међусобној повезаности бића, објеката и појава у свету. Смислена датост тих скривених релација открива се као ново егзистенцијално упориште и тачка гледишта са које се и свет у својој песничкој транспозицији задаје смислом. У својој суматраистичкој поетици Црњански показује како и најдаља места могу постати блиска, а тај стваралачки принцип потврдиће се како у његовим песничким тако и у прозним делима.

Кључне речи: *поетика, рат, суматраизам, далеко, блиско, комуникација, креативност*

Одређење поетике Милоша Црњанског синтагмом „блискост далеког” потиче из наслова једне наше књиге у којој смо и назначили оно што је битно за стваралаштво овог писца (Јовановић 2005), а сада је прилика да о томе нешто више кажемо, сагледавајући ту поезику као израз и одређеног погледа на свет и идеје настале у контексту једног изузетно трагичног историјског периода. Од свих индивидуално психолошких и социокултурних чинилаца, чини се да је најпресуднији утицај на поезику Црњанског било искуство Великог рата. О значају тог не само личног, већ и искуства читаве своје генерације, он сведочи у текстовима објављеним непосредно после ра-

та¹. То сведочење значи и искуство најтрагичнијих догађаја у којима се појединац могао суочити са наличјем људског, односно с оном тамном страном сопствене природе која је управо у ратним условима дошла до свог пуног изражаја претећи да затамни и помрачи све његове хумане одлике.

У околностима када је порушен човеков свет, како у његовој објективној стварности, тако и у њему самом, Црњански пише о неверовању у Бога које, међутим, не појачава трагично осећање живота већ оставља и могућност осећања среће и веровања у будућност². Губљење вере у дотадашње представе и вредности, оличене Богом, не значи и губљење потребе за веровањем које се инвестира у будућност под којом подразумева и неку већу извесност од претходне и са могућношћу учешћа у њеној изградњи. Иако је повратак из рата обележен беживотном радошћу³, Црњански, већ 1918. године, пише о осећању среће неусловљеном односом других према њему, јер му је свеједно да ли ће га славити или му се ругати. Тај однос према људима идентичан је, дакле, односу према Богу за кога нема веру, јер је инвестира у будућност. И управо у доживљеној промени осећања, он и долази до идеје као реакције на искуство великог ратног страдања и поништавања свих дотадашњих веза и смисла.

Епифанија новог опажања

У анализи доминантног осећања трагичних догађаја уочавамо да трауматично искуство које карактерише психолошка присила понављања у циљу њеног превазилажења, има и своју алтернативу у емоцијама и мислима везаним за једну потпуно другачију реалност. Када је реч о човековој осећајности као ирационалном аспект његовог бића, онда свакако треба имати у виду и њену амбивалент-

¹ У коментару уз „Пролог” збирке *Лирика Ишак*, објављене у издању С. Б. Цвијановића у Београду 1919. године, Црњански истиче да је повратак из рата најтужнији човеков доживљај.

² Пишући о себи 1918. године, Црњански вели: „Данас је срећан. Све му је једно хоће ли га славити или ругати му се. Он не верује у Бога, али у будућност.” М. Црњански, *Лирика*, Просвета, Београд, 1968, 189–190.

³ *Ibid.*, 179.

ност, јер се њено позитивно и негативно значење не налази на опозитном већ на истом полу чија је стварна супротност безосећајност, односно одсуство емоционалног набоја. Зато је и могуће у кратком временском сегменту, о чему сведочи и Црњански у објашњењу своје програмске песме „Суматра”⁴, имати тако супротне доживљаје: бесмисла света и његовог смисленог постојања. Брза и непредвидива промена осећања у кратком временском периоду зависна је првенствено од непредвидивог „комедијанта случаја” и упућује на дубински процес мењања супротности и повремених преовладавања једне од њих. Супротности које су изгледале међусобно удаљене указују се као веома блиске, па одатле и оно што је физички далеко постаје не само блиско, већ се и доживљава као узрок неразумљивих осећања.

Иако је мисао о међусобној повезаности свих природних објеката, бића и појава у свету присутна код Црњанског и раније, он ствара поетику засновану на овој идеји тек када ју је и непосредно доживео и постао свестан њеног проживљеног значења. Доживљај који је покренуо мисао исказан је епифанијом новог опажања света, а емоцијом набијена идеја успоставља се као креативни поетички принцип овог аутора. У песниковом „Објашњењу ’Суматре’” можемо да видимо како се током путовања његова осећања мењају и како је доживљај трагичних ратних призора деловао на њега да му се спонтано јави име једног далеког острва. Суматра постаје звучна мантра којом је осећање бесмисла света и неповезаности бића, појава и ствари у њему, преображено у осећање смисла и повезаности свега у свету. Уколико се разложи на своја два семантичка члана (сума-тра), онда је она сума, синтеза и осмишљеност онога што се чинило безвезним и бесмисленим, тра-ла-ла-исањем. Како се и поезија нових песника експресиониста чинила дотадашњим традиционалистима неразумљивом, онда је овим именом далеког острва исказано њихово поетичко разликовање. Међутим, неразумљива са становишта традиционализма, модернистичка поезија је доносила једно ново читање традиције и духовно искуство које је спознало да је у појединцу моћ осмишљавања света. Тачка одакле је започе-

⁴ „Објашњење ’Суматре’” Црњански је објавио 1920. године на предлог уредника новопокренуте серије обновљеног *Српској књижевној гласника*, Богдана Поповића, да разјасни своју истоимену песму.

ло обесмишљавање и деструирање стварности уједно је и упориште њеног смисленог интегрисања. Невидљивим нитима повезан са удаљеним световима, појединац је средиште свих тих релација које песник открива у епифанијском тренутку свеукупног постојања света.

Блискост далеког света

Након својеврсног мистичког доживљаја током путовања возом од Загреба до Србије, Црњански је написао песму о томе у соби једног новосадског хотела. Међутим, уколико је песму „Суматра”, како сведочи у свом тексту, написао у Београду, у Браће Недића 29, 1920. године, дакле после објављивања своје збирке *Лирика Ийшаке*, 1919. године, поставља се питање коју је то песму написао у новосадском хотелу као израз оних осећања описаних у „Објашњењу ’Суматре’”. Највероватније само прву верзију песме коју је потом написао и објавио у Београду⁵.

Далеко индонежанско острво јесте метафора за комуникацију, осећајну и мисаону, са удаљеним пределима. Компензујући овдашњи губитак, далеки свет је место у којем се налази утеха у невољи. Корали у бескрајним, мирним плавим морима доносе душевну благодот као завичајне трешње, па лирски субјект у „Суматри” добија способност да на месечини милује далека брда и ледене горе. Потребу за далеким исказује и лирски субјект у песми „Поворка”, у којој је дата и феноменологија настанка љубави. Почетно осећање се развија, конкретизује, ломи телесно и манифестује у жељи да се додирне нешто далеко. Та жеља да се помилује руком бистра и блага пруга видика добија конкретну снагу у осећању сагласја са природом као саучесником животне игре. Тада и процветале трешње крену у поворци, пратећи збуњеног и безбрижног лирског субјекта који игра и поскакује са брда на брдо, са реке на реку, тако да заиграна природа постаје реалност песничког света.

⁵ Данас не постоји могућност да се то сазна јер су се онда рукописи слали редакцијама и штампаријама, а песник је остајао без оригинала. Ова је немогућност реална јер је Црњански, према сопственом казивању, своје неоштампане рукописе уништио 1920. године пред одлазак у Париз.

Црњански је 1920. године већ формирао своју поетику и иска-
зао стваралачку опседнутост њеном доминантном идејом о међу-
собној повезаности свих ствари, бића и појава у овом свету. Премда
је за њено поетичко утемељење битно искуство током путовања, он
ту идеју експлиците износи годину дана раније пишући о Андриће-
вој књизи *Ex Ponto*, објављеној у Загребу 1918. године. Тим поводом
Црњански за Андрића каже: „... он горко осећа само да његову душу
жале нека бића, која зависе од његових снова, а да ли су та бића на
Калемегдану или у Полинезији, јесу ли та бића људи или грађе, или
река каква, то он у свом напаћеном осмеху не пита”.⁶ И поред свих
потоњих разлика између два наша велика писца, Андрића и Црњан-
ског, првобитна сличност се заснива на заједничком осећању једин-
ства света и свеповезаности његових бића. Иако рат емоционал-
но отупљује људе, Црњански након ратног искуства исказује своју
душевну хиперсензибилност и сагледава узрок својих негативних
емоција изван граница непосредно видљивог и опипљивог света.
Схваћен и као емоционална реакција на ратну дезинтеграцију све-
та, његов суматраизам проистиче из рационализације меланхолије
за коју је као безразложну тугу настојао пронаћи узрок у неком да-
леком објекту или бићу.

Корени и плодови суматраизма

Откривајући, дакле, свој суматраистички принцип осећања,
Црњански ће у оном што је доносио нови песнички глас младог Ан-
дрића препознати карактеристику која ће постати битно одређење
његове поетике. Ову идеју он истиче и у приказу Флоберовог рома-
на *Новембар*, али и након превода *Анџолоије кинеске лирике* (1923)
и *Песме старог Јајана* (1927), да би она добила посебно значење у
тексту „Наша лирика”, 1929. године, у коме пише: „И наша лирика
добиће тајанствену моћ, коју имају лирике источних народа, ако бу-
демо умели везати најлепша и најстарија места Вишњића, преко Ње-
гоша и Бранка с нашом кубистичком сликом Карадага, Далмације,

⁶ М. Црњански, „Ivo Andrić: *Ex Ponto*, Zagreb, 1918”, *Književni jug*, god. 2. knj. 3, sv. 8, 16. april, Zagreb, 1919, 361–367.

Срема, у којој су и наши ликови. Ко зна колико планина и манастира дува кроз наша тела, у ово столеће. Још једном нас чека огромном судбином наш 14. и 15. век. Сва су песништва једно море око земље и бог животворни таласа се по њему од народа до народа”.⁷ Указујући на тајанствену моћ коју савремена поезија, према суматраистичком књижевном манифесту, треба да има, Црњански оцртава и њене дубље културне корене, духовни и стваралачки потенцијал. Овај првенствено песнички принцип доживљаја блискости далеког и веровања у емпатичку везу са удаљеним бићима обележиће читав низ песама Милоша Црњанског: „Стење”, „Ветри”, „Беспућа”, „На улици”, „Љубавници”, „Болесни песник”, „Серената”, „Стражилово”. Тај поетички принцип карактерише и његове романе *Дневник о Чарнојевићу* и *Сеобе*, затим двотомно дело *Код Хийерборејаца* као и путописе „Писма из Париза”, „Пиза” и „Сиена”.

Суматра је за Црњанског метафора за скривене, тајне везе између далеких невидљивих узрока и људских осећања, мисли и поступака, о чему су и други дали непосредне потврде.⁸ Пишчеве слутње и виђења посведочиће о духовној блискости удаљених ствари, а удаљавање из отежане, окрутне свакодневице и отискивање у неки сигурнији духовни простор постаће начин на који ће његови јуна-

⁷ М. Црњански, *Есеји*, Сабрана дела, књига 10, Просвета, Матица српска, Свјетлост, Младост, Београд, Нови Сад, Сарајево, Загреб, 1966, 63.

⁸ Реч је о изузетној, хиперосетљивости и способности, коју на пример показује јунак Достојевскијевог романа *Идиот* кнез Мишкин, да се осети све што се збива у другим људима и када су они географски веома удаљени. Идентично суматраистичком осећању јесте и Теслино схватање космичког бола, који он помиње у својим списима. Тај бол он одређује као постојећу несвесну болест већине људи, због које се јављају друге болести, зло, патња и ратови. Иако се та болест не може излечити, свест о њој може је учинити мање опасном и тешком. Тесла ту болест доказује својом емпатијом, јер увек када би неко њему близак био повређен, он би осетио физичку бол. Тумачио је то сличношћу грађе људских тела и душевном повезаносту нераскидивим нитима. Када нас понекад обузме несхватљива туга, то значи да је негде другде, далеко од нас, умрло неко дете или неки племенити човек. Песникова меланхолија налази одјека у тим другим бићима, и потпуно је неважно да ли су она близу или далеко, да ли су стварна или имагинарна и да ли припадају људском или неком другом свету. Овом сликом се настоје разумети дубока, непозната и рационално непојмива људска осећања, која налазе емпатски израз и разумевање у емоцији другог. Оно што је несхватљиво због дубине представља се удаљеношћу или мистичком близином.

ци тражити безбедно уточиште. Удаљена места, као идеализована, имагинарна реалност у којој се налази потребна сигурност, јесу „повлашћени простори” који оличавају принцип комплементарне стварности јединственог света потребног за човеков физички и духовни опстанак (Џацић 1993: 18). Удаљени простори као утопијска места среће постају блиска појединцу у невољи, јер су у њему самом блиске супротности негативног и позитивног осећања, како смо рекли на почетку, налазе се на истом емоционалном полу. Довољан је само другачији поглед на непријатну, обесмишљену стварност, па да она добије друго и другачије, супротно значење. Стварност се није променила, сведочи о томе и Црњански, али се променио његов поглед на њу. Успостављена је нова тачка гледишта која конституише реалност и њено значење. То више није инстинктивно бежање од непријатног у неки други свет, идеализација прошлости која постаје атрактивнија од садашњости, већ креативни принцип који постаје чинилац књижевне поетике. У тој реалности имагинативно нема само компензаторску већ добија и стваралачку улогу, па зато управо и свест о тој могућности, спонтано откривеној током путовања, постаје основа њеног коришћења.

У том контексту је важна чињеница да већ у роману *Дневник о Чарнојевићу* (Црњански 1921) Црњански структурира ово дело тако да из његовог средишта зрачи та свест о поетици блискости далеког. Овај лирски роман почиње карактеристичном реченицом: „Јесен и живот без смисла.” Иако у њему наратор казује једну некохерентну и узрочно-последично неповезану причу, подређену његовим произвољним и непредвидивим асоцијацијама, условљеним током свести, текст овог дела не оставља читаоца у недоумици о његовом значењу. То значење долази из средишта романа у којем главни лик, Петар Рајић, евокацији искуства бесмисла рата супротставља сећање на своје детињство. У тим успоменама он се сећа и сусрета са Чарнојевићем, који као његов алтер его окрива егзистенцијалну важност поетике суматраизма и веровања у идеју свеповезаности бића и појава у свету, као основ осмишљавања сопственог животног постојања.

И као што Црњански након сагледавања тог суштинског аспекта постојања света престаје да се плаши смрти, како признаје у тексту „Објашњење 'Суматре'”, тако и његов лик након поврат-

ка из санаторијума постаје способан да смрт сачека смешећи се јер је, налазећи срећу у природи, а утеху у небу, живот за њега добио смисао. Црњански је постигао књижевну убедљивост својим сума-траизмом, у својим песничким и прозним делима, јер их је написао савршеним, новим језичким изразом. Обраћао је посебну пажњу на стил који не допушта превише могућности читаоцу за другачију ре-цепцију његовог текста од оног доминантног значења који му је ау-тор одредио.

Митски топос: Хипербореја

У амбијенту расуте грађе, ратом трауматизован појединац про-налази упориште у елементарном тако што се инстинктивно, несве-сно враћа културним и духовним почецима везаним за архаично искуство магијско-анимистичког света у којем је веровање у свепо-везаност свих ствари и бића не само емоционални основ тумачења последица њиховог утицаја на појединца, већ и могућност његовог утицаја на друге. Активирање тог архетипа показује се вишеструко значајним за један емпатски однос према свету, саосећања са дру-гима са чијим се невољама може поистоветити. Откривање душе у стварима и осећање о свеповезаности земаљског живота олично је у мисли да негде далеко, изван човековог сазнајног видокруга, по-стоје бића чије понашање утиче на њега, али и он као појединац на њих. То је упоришно место песника који у сфери наднаравног, које га, како истиче Црњански пишући о Његошу, у поезији једино и занима, види могућност песничког чуда. Урањајући у тај примар-ни митски свет, јунаци Милоша Црњанског остварују знатно ве-ћу извесност и срећу од реалности у људском свету. Зато ће битан митски топос у његовом делу бити и Хипербореја. Названа тако јер се веровало да се налази изнад земље бога севера Бореја, означава-ла је простор незалазећег сунца где је живео митски народ који је живео у миру, благостању и срећи.⁹ Књига *Код Хиперборејаца* јесте путописно-аутобиографско-мемоарска проза коју је аутор први пут

⁹ Зато је с јесени код Хиперборејаца одлазио и сам Аполон, да би се почетком пролећа враћао у Делфе.

објавио у оквиру својих *Сабраних дела* (Црњански 1966). Напомињући на почетку овог дела да „сва лица поменута у овој књизи живе, или су живела, у стварности”, Црњански истиче: „У овој књизи, међутим, сва њихова имена, карактери, дела, и речи, претворени су у литерарне креације које немају везе ни са једним лицем у стварности, него представљају иреалне фикције према пишчевој потреби за причу о прошлости”.¹⁰ Већ овом напоменом, писац указује да су неоспорна факта основ за њихову фикционализацију и стварање приче. Други битан моменат везан је за наслов овог дела, који тематизује једну сасвим другу реалност од оне у којој његов јунак стварно живи. Тај јунак је заправо сам писац, чији мемоарски записи потичу из времена његовог боравка у Риму пред Други светски рат.

За разлику од Суматре на којој никада није био, Црњански је, током боравка у Берлину (1928–1929, 1935–1938), више пута посетио нордијске земље и искуства са тих путовања евоцира као доживљаје који добијају посебан значај док борави у Риму у периоду од 1938. до 1941. године (Црњански 1966: 7). Живот у Вечном граду повод је његовом духовном одласку код Хиперборејаца, о којима стално мисли и који су присутни у дугим разговорима које води са другима. Будући да роман, како га је Пушкин одредио, тражи брбљање, ово хетерогено дело може се читати и као роман. Црњански је волео да прича и, водећи отворене разговоре, није крио своје ставове и судове. За разлику од Андрића који је себе ограничавао, јер је спознао своју другу природу и своје мане, односно онај лошији део себе, који је потискивао и није допуштао да дође до изражаја, Црњански је био отворен за комуникацију. Зато је код Андрића и његових јунака сњевање битан аспект њиховог душевног живота, док код Црњанског немамо записане аутентичне текстове снова, нити његови јунаци сањају, али зато имамо визије, сећања и сањарења, односно сањања на јави. Међутим, принцип сњевања и рада сна долази до изражаја када Црњански указује да у месту где би требало да се осећа спокојним и срећним, током свог боравка у Риму, жели да буде на северу, у Тројему. Али док је био тамо, он је чуо глас из Шпаније,

¹⁰ Црњански је од 1941. године у емиграцији у Лондону, где је најпре службеник при југословенској влади у егзилу (1941–1945), а касније трага за занимањем које ће му обезбедити егзистенцију.

асоцирајући на Калдерона де ла Барку, који му је шапутао: Живот је сан. Живот је сан, не по привиду животног постојања, већ по принципу сна у којем се ослобађа и настоји да се задовољи потиснута жеља која се не може остварити.

Тежња да се буде на другом, удаљеном месту, односно да се жели друго и супротно, израз је несвесног које тиме компензује незадовољство стварношћу. То је уједно и потреба за целовитошћу којом се не само употпуњује већ и релативизује значај парцијалног искуства недовољног у људском настојању за самопотврђивањем. У тој психолошкој стратегији удаљавања од блиског и настојања приближавања далеком, имагинативном простору у којем се може пронаћи срећа, није само начин бекства из неповољних околности. У реалност која пружа човеку утеху, чини се да је мотивација за таквим екскурсом знатно дубља и да је психичка потреба за метафизичким израженија у околностима преовладавања негативног аспекта физичког, материјалног света у којем је човек постварен и поништен. Песничка и прозна дела Милоша Црњанског говоре управо и о том метафизичком аспект у људске тежње да се далеко учини блиским и да оно што називамо људска душа нађе своје адекватно место у том далеком простору, изван граница познатог и материјално утврђеног света, као у својој постојбини.

Литература

JOVANOVIĆ 2005: Bojan Jovanović, *Bliskost dalekog*, Novi Sad: Stylos.

ЦАЦИЋ 1993: Петар Цацић, *Повлашћени њроштори Милоша Црњанског*, Београд: Просвета, 18.

ЦРЊАНСКИ 1921: Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Београд: М. Ј. Стефановић и други.

ЦРЊАНСКИ 1966: Милош Црњански, *Код Хијерборејаца* I, II, Сабрана дела књига 7. и 8, Београд: Просвета, Нови Сад: Матица српска, Сарајево: Свјетлост, Загреб: Младост.

Summary

Bojan Jovanović

POETIC CLOSENESS FAR MILOŠA CRNJANSKOG

Destruction and rendered senseless of the world during the Great War had resulted after its completion the prevailing tragic sense of life. The tendency to move away from that world expressed the need for the approach of some far-off areas, the young poets of the time, such as Andric and Crnjanskog, and express opposite emotions that become the basis of their poetic understanding of the interconnectedness of beings, objects and phenomena in the world. Meaningful givens these hidden relations is revealed as a new stronghold and existential point of view from which the world in its poetic transposition inflicts sense. In his poetic sumatraistic Crnjanski shows that the most distant places can become close, and the creative principle is to confirm in his poetry and in prose works.

Keywords: *poetic, war, sumatraism, far more, closely, compensation, creativity.*

Др Душко Н. Бабић¹
Филолошка гимназија, Београд

СИМБОЛИКА КРВИ У ЛИРИЦИ ИТАКЕ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

У овом раду анализирана је *Лирика Итаке* Милоша Црњанског, а као херменеутичко полазиште послужили су стихови из песме „Химна”: „Немамо ничег. Ни Бога ни господара. / Наш Бог је крв”. У асоцијативном простору ове нихилистичке прокламације истраживане су парадоксалне путање Црњансковог разумевања историје, народа, рата, традиције, мушко-женског односа, поезије, светости, Бога.

Кључне речи: *крв, Црњански, Лирика Итаке, историја, традиција, ероика, светио, тројеска*

Рана поезија Милоша Црњанског, настајала у годинама Великог рата и објављена као књига у првој години мира, унела је у нашу књижевност енергију побуне, са којом се она никада, ни пре ни после тога, није сусрела. Његов „разуздани очај” – како је сам у једном потоњем интервјуу назвао стање у којем је настајала та књига (Црњански 1992: 155) – објавио је свеопшти рат традиционалним канонима и вредностима. Без мере и обзира, гневан и несрећан, песник је из свог грандиозног Бола излучио стихове које није било могуће примити без чуђења.

Таква је, свакако, и она позната, запрепашћујућа строфа из песме „Химна”:

¹ dusko.babic@yahoo.com

Немамо ничег. Ни Бога ни господара.
Наш Бог је крв².

Очајнички гнев ових стихова, који у име милиона пушта из себе раскућени ратник, аустријски каплар Милош Црњански, биће често понављан у *Лирици Ишаке*, још огољеније и бруталније: „Да живи гробље!... Ми смо за смрт” („Здравица”); „Још нас има што волимо смрт / и на вама висити – од стида” („Ода вешалима”).

Какав смисао крију у себи ове горке, гротескне прокламације савременог Одисеја, гневног на све што још жели да живи у општој срамоти, блату и нереду? Рад који следи кретаће се у тамном простору овог питања, следећи херменеутичке путање цитираних стихова из песме „Химна”, у којима се пориче *Бој неба* и обзнањује *Бој-крв*. Односно, овај текст је покушај да се у простору метафоричке *обојошворене крви* сагледају парадокси Црњансковог разумевања историје, рата, традиције, поезије, слободе, родољубља, Бога.

Исказ „Наш Бог је крв”, посматран као стилско-језичка јединица, представља реализовани троп, у којем „разумевање напушта пренесено и усмерава се на дословно значење” (Петковић 1999: 93). Овај поступак Црњански често користи у *Лирици Ишаке* и он код њега није обично стилско средство, него опредмећење психолошке позиције из које пева и вредносног односа према предмету певања. Поништавање границе између пренесеног и дословног значења код Црњанског није (само) чињеница стила и уметничког поступка – то је унутрашња нужност његовог прихватања стварности. Код њега ћемо наћи мноштво таквих метафора, каква је, рецимо, и она позната: „туга од свега ослобађа”. У њеном широком, непрозирном значењском простору, савим је елиминисано оно подразумевајуће „као”, које у корену свог значења носи „обична” метафора. Уопште се може рећи да метафоре овог песника често одбацују своју метафоричност и враћају се у простор дословног значења.

На тај начин треба прићи и метафори од које смо овде кренули – „Наш Бог је крв”. Слободније речено, Црњански је у своју поезију уградио једну субверзивну, амбивалентну, дубоко личну „студи-

² Сви наводи из песама Милоша Црњанског узети су из књиге: М. Црњански, *Сабране њесме*, приредила Светлана Велмар Јанковић, Српска књижевна задруга, Београд, 1978.

ју крви” у којој су се сусрели различити токови инспирације – видљиви и невидљиви, психолошки и стварносни, историјски и метафизички. У простору те симболике смештен је кондензовани бол обездомљеног ратника и његовог покољења – „заморене омладине”, доживљај историје у хоризонталној и вертикалној димензији, мисао о слободи, народу, Богу. Опсесивна везаност за крв у раној лирици Црњанског није (само) књижевна и поетичка датост – у питању је нешто много више: место где се тражи измирење са обесмишљеним животом, покушај да се животу каже *да*, упркос свему.

Негде у најнеприступачнијој дубини алогичне, парадоксалне симболике крви, у језиво циничној и апсурдној апотеози смрти и убијања, назире се путање којима је песник прилазио својој поетици суматраизма/етеризма. На опустошеној и обешчашћеној Итаки, указао му се светли, прозрачни мир једног другог острва – Суматре (Петровић 2014: 182).

Да би се снашао у простору ове сложене, затамњене симболике, читалац мора имати у виду да су у њој сабрани многоструки асоцијативни и доживљајни токови, често несагласни и противречни. Као и иначе код Црњанског, ни овде нећемо наћи стабилан систем симбола и значења – мрежу идеја и уверења које песник доследно заступа. У симболима Црњанског, у његовим песмама уопште, *скоковићоси* је иманентно својство; он је песник „тренутка у нестајању” (Велмар Јанковић 1978), где се лако мења позиција песничког *ја*, укрштају и амалгамирају различити регистри осећајности у истој песми и у једној песничкој слици. Читати поезију Црњанског значи непрестано се суочавати са променљивим углом посматрања и слојевитим, амбивалентним односом песника према предмету певања. Код њега често, руку подруку, иду оспоравање и прихватање, па је понекад тешко „емотивно разграничити одбојност од привржености, огорчење од озарености” (Кољевић 2014: 79). Наша „полазна” тачка, прва строфа песме „Химна”, у којој обезбожени певач-ратник обоготворује проливену људска крв, парадигматичан је пример за то.

1. Крв и видовданска етика

Први слој симболике крви у *Лирици Ишаке* непосредно је тематизован и значењски контекстуализован насловом првог циклуса – „Видовданске песме”. На том нивоу значења преплићу се три

основне „намере песника” – „родољубива, политичка и анархична”, како их је сам одредио у накнадним *Коментџарима* (Црњански 1978: 151). О томе је у критици било много речи, у толикој мери да се чини да је томе тешко нешто ново додати, осим неку реторичку нијансу. Од познатог осврта Бранка Лазаревића *Лирика Милоша Црњанског* (ЛАЗАРЕВИЋ 2003: 290) наовамо, на различите начине и из разних углова, анализирана је побуна Црњанског против канонизованих вредности историје и културе, виђених „духовним оком нихилисте и анархисте, негатора и бунтовника” (ПИЛАНОВИЋ 2014: 113). Поетичко и идејно језго књиге *Лирика Ишџаке* тражено је у „Видовданским песмама”, где је енергија „рушилачког патоса” (ЏАЦИЋ 1993: 56) била изражена најснажније и најексплицитније.

Први импулс том рушилачком походу песник прима из сусрета са владајућим песничким канонима епохе која је претходила његовом појављивању. „Високом стилу песништва с почетка века” он супротставља „страствени говор уличног беседника и надахнутог профета” (ПЕТРОВ 1971: 406). То се лако види већ и по томе што многе песме у књизи већ својим насловом уводе у значењско поље наслеђене и подразумеване конвенције жанра и уметничких поступака („Химна”, „Серената”, „Елегија”, „Дитирамб”, „Здравица”...). Оспоравајући смисао и значај једног начина певања, Црњански уздиже моћ певања уопште, као „повлашћени простор” постојања, у психолошкој и историјској равни. Истина прошлости и свеукупног постојања сачувана је у песмама. Свет је оно што о њему кажу песници. Зато је полазна тачка у сагледавању прошлости и садашњости, народа и његове историје, песма која их је забележила.

Са тог места песник је сагледао историју и биће властитог народа, препознајући видовданску идеологију и *ејску майџрицу* историје и културе као круцијалну опсену. Ту је полазна тачка превратничког пута, чији је смер и смисао дат у „Прологу”: из перспективе разочараног ратника, који је „видео све”, песник хоће да „запева нове песме”, које ће одбацити помпезни патриотизам, „славу поетика”, свако повлађивање и подилажење клишеима и етаблираним вредностима. Песниково позвање није у ласкању, потврђивању, убирању ловорика, утапању у општи ток – песништва, културе, живота. Песник је послат да *види* и да *каже* нову реч, да се судари са уходаним, аутоматизованим, очигледним. Да *каже истину* – а истина о народу, као и о човеку уопште, није лепа:

У кући ми је пијанка, и блуд,
а тужан је живот на свету, свуд –
изузив оптимисте.

Свет, историја, људско постојање – пресвучени су позлатама и шареним лажима, у којима се догађаји и појаве редукују и рационализују, претварају у *йожельно йамћење*. У погледу који „све окреће на добро” не станује истина, оптимиста је шарлатан, ласкало, умишљена величина... Само у *йобуни йройив усїановљеної и очїїледної, у йїражењу нової* које „звездано мирише”, човек може да објави себе и истину света. Оптимиста је заробљен у привиде и „празне митове” – њега истина не зове и он јој није дорастао. Слободни су они који су „тужни”, који свет гледају искуством бола, пораза, спознаје зла. Песник *Лирике Ийїаке* себе види као њиховог гласника и пророка, и зато каже: „Ја певам тужнима: / да туга од свега ослобођава”.

Гностички презир према историји и материјалном свету, који се јасно показује у „Прологу”, остаће трајна одредница Милоша Црњанског. Он ће заувек остати песник судара, неприпитомљене емоције и мисли, супротних сила које га распињу на вертикали између високог и ниског, блата и прозрачног ваздуха. Таква природа његовог дара свој најлепши облик нашла је у „Ламенту над Београдом”, у којем се, од почетка до краја, укрштају варијације двеју слика – „од којих једна симболише спуштање, пад у суноврат, док друга симболише дизање, успење” (Џацић 1993: 141). Горе је утопистичка слика Београда, „далека, снажна, дионизијски радосна светлост другог света” (Џацић 1993: 139); доле – невесела стварност емигранта, чија „свећа догорева” у мефистофелски хладном Лондону. У „Видовданским песмама” „линија успења” још увек је само потенција и наговештај: гневни рушитељ не може да крене горе док не баци проклетство на све што је пред животом клекло „понизна лица” („Дитирамб”). У анархичном замаху „Видовданских песама” увезали су се у исту снагу дивљи, хајдучки темперамент песника и програмско одбацивање традиције од стране песника авангарде, којој је Црњански генерацијски и духовно припадао. Тиме је означена историјска, психолошка и антрополошка позиција из које настају ране песме Милоша Црњанског: банална тескоба земности, у којој је заробљен један неукротиви дух, у чије језгро је уграђен онај бодлеровски, уклетнички „позив на путовање”.

На овом трагу треба тражити и кључеве за Црњансково разумевање нације – њеног бића, историје и судбине. У својој раној лирици Црњански је дао обресе особене, слојевите и, у бити, парадоксалне концепције народа и историје, касније надограђене у његовим политичким есејима. Ти ставови су га доводили у сукобе због којих је плаћао скупу цену.

Утапајући своје *ја* у колективно, национално *ми*, Црњански проговара из „страшног поноса” крви, у име новог, нашој поезији дотад непознатог, патриотизма. Званичном, помпезном, „видовданском патриотизму” супротстављено је другачије везивање песника за народ и његову прошлост. Званичном, „државном” патриотизму, Црњански је супротставио „патриотизам одоздо”, који је, с правом, назван „хајдучким” (Јовановић 2014). Мотив крви у овој равни добио је нову димензију, у којој се песник, идентификован са народом чија је судбина „урликом мрети”, објављује у непокору и осветништву, „у презривом осмеху робља”, у „хајдучкој крви”, оличеној у Принципу. Наша, српска *елеџија*, није љубавна тугованка, или сетно присећање на славну прошлост и изгубљено царство, него презрење силе, лажи, смрти која непрестано дахће за вратом. У осветничком пркосу хајдучке крви, у *свештом ђрезењу* силе, госпоштине, спољашњег сјаја, јесте биће народа, у којем је себе видео и песник. То је трајна особина песникова. Овакве ставове он ће након десетак година јасно исказати и у својим политичким есејима, чија се пророчка далековидост показује последњих деценија. Све што је Црњански писао, па и живео, носи у себи енергију оспоравања и оповргавања, снажну и неукротиву, као природну непогоду. Његова мисао је послата у свет да прометејски оповргава, прикована за стену своје кобне доследности. Ако тражимо нешто где је песник трајно и безрезервно видео себе, чему је тежио и чему се предавао, наћи ћемо га у две идеје: у непокорној, хајдучкој, принциповској судбини народа и у лепоти – у чистоти и миру суматраистичке утопије, која је његова поетика, филозофија и религија у исто време.

Ако поезију и целокупно дело Црњанског сагледамо из овог угла, видећемо да су пренаглашене, и у доброј мери погрешне, оцене о њему као о радикалном нихилисти који руши вредности традиције и културе, националне и опште. Он јесте дух који оповргава установљено, расклапа и обара клише и конвенције, али његово духовно око увек тражи да се веже за суштинско, истинито, добро.

Таквог га откривамо у разумевању нације, родољубља, историје, али и у разумевању поезије и стиха. У критици је јасно показано да његов слободни стих истовремено и руши и чува традиционални, везани стих. Авангардни модерниста, који је тако снажно ударио на везани стих и прокламовао слободни, не само као поетичку него и као животну нужност, скоро да и није написао ниједну песму у чистом слободном стиху. Тако је и са његовим родољубљем: нико у српској поезији није тако страствено и дрско ударио на националну традицију и светиње, а с друге стране, нико није тако моћно проговорио из дубине судбине народа и тако поносно припадао његовој невеселој истини.

2. Крв Великог рата

На „негативном полу” лепезе значења у симболици крви прво се сусрећемо са стварносним и историјским контекстом у којем је настајала Црњанскова рана лирика – а то је Први светски рат. *Лирика Ишаке* је никла из искуства ратника који се нагледао крви и убијања, разбијених лобања и просутих утроба по галицијским благиштима... Те песме настале су у „кошмару крвавих руку и мисли”, како на једном месту ратне године назива јунак *Дневника о Чарнојевићу*, Петар Рајић. У *Лирици Ишаке* чује се крик једне генерације пред чијим се очима све закрвавило, којој је крв постала једина истина и једини закон. У њој је живот виђен погледом који не види „даље од крви”. У распаду свих вредности, где нема стабилних основаца и оријентира, када су се по свету „расцветала гробља”, крв је постала једина стварност неподложна сумњи. Заузела је место Бога, апсолута, што на самом почетку књиге (песма „Химна” налази се одмах иза „Пролога”) објављује песнички субјект – мрачни пророк, певач и ратник, Одисеј и Орфеј. То више није „Бог неба”, Бог љубави и добра, то је Бог каквог може да препозна и прими човек испод „празног неба”, „негативни апсолут” (Петров 1971: 67–68) у којем се измешало добро и зло, светост и проклетство.

Такав доживљај кондензован је у завршном стиху „Химне”: „Ој, / Она је наш страшни понос”. Оксиморонски спој „страшни понос” у коначној верзији заменио је првобитно: „Она је наш вечан, страشان Пакао” (Поповић 1980: 21). У једном писму Јулију Бенеш-

ћу, из новембра 1917, он се буни што су му овај стих променили³ у септембарском броју *Савременика* и пита: „Је ли то морало бити? Чини ми се као да је бесни, страшни мој поклич на крају, тако рећи, цензурисан, клонуо, уметан, притајен” (Поповић 1980: 21). Али, судећи по променама унетим у коначни облик овог стиха, које су, нема сумње, песникове, ни он није био задовољан тим „бесним и страшним покличом”, у којем је крв „наш страшни Пакао”. Заменом речи „Пакао” речју „понос”, симболика крви и читава песма добијају шири и дубљи смисао, објективизујући доживљај света у којем су се измешали свето и проклето, крв као „текућину живота” (LADAN 2006: 704) и као свеприсутност зла и смрти.

Парадоксалност и субверзивност симболике крви у *Лирици Ийјаке* најбоље се види у овом значењском слоју, где је дата слика историјског тренутка о којем песме говоре и из којег говоре. Ту је судар са традицијом и – у великој мери и са логиком – најоштрији. Лако је приметити да у књизи (анти)ратне лирике нигде нема експлицитне и видљиве осуде рата. Напротив, песник отворено заступа и велича рат, што је истакнуто већ у „Прологу”:

На Итаки и ја бих да убијам,
ал кад се не сме,
бар да запевам
мало нове песме.

Похвалу рата и свега што он носи – смрти, разарања, крви – наћи ћемо експлицитно исказану у низу песама: „[...] није најлепше љубав, / већ за грумен Сунца убијати и рано умирати” („Јадрану”); „И док звезде гаси ветар липа / ја се смрти дивим” („Моја Раваница”). Слична места наћи ћемо и у песмама: „Досада”, „Дитирамб”, „Ода вешалима”, „Здравица”...

Како разумети „апотеозу рата” у књизи (анти)ратне лирике? Зашто онај који пушта свој крик над „великом лудоријом рата” (Црњански 2008: 172), са очима пуним разлупаних лобања и крвавих лешева, обоготворује проливену крв и прославља смрт? Песник као да пркоси етици, природним законима и здравом разуму: у њего-

³ Уместо: „Она је наш вечан, страشان Пакао”, стајало је: „Јер нам верују још само, на нашу крв” (Поповић 1980: 21).

вом певању – барем у равни изреченог – нема осуде убијања и проливања крви. Напротив, он их прославља као последње часно уточиште у свеопштој покварености и срамоти.

Упућенији читалац ове поезије лако ће схватити да ову похвалу рата и смрти не треба узети здраво за готово и да морамо имати на уму да је у њој непрестано присутан дијалог са затеченим песничким конвенцијама. У очима оног ко објављује „нову поезију”, „стари” начин певања не допире до слободе, до истине света и човека. Новица Петковић је показао да је изокретање и цинично пародирање традиционалних образаца срж песничког поступка у *Лирици Ишаке*. То се јасно види и по томе што је читав низ песама насловљен жанровским терминима – „Химна”, „Дитирамб”, „Елегија”, „Ода”, „Здравица”, „Успаванка”, „Спомен”, „Гротеска”, „Серената”... Мотивском структуром и значењем ове песме негирају управо оне поетичке, културолошке и националне вредности које у свом традиционалном значењу посредују ови термини. Тако у песми „Дитирамб”, рецимо, нема ни трага од „слављења природе, земаљске среће и уживања”: читава песма је горка похвала судбине народа којег су „столећа дигла разапетог”: „Наша је судбина урликом мрети / охоло страшно по горју. / Певати, гласно разапети, / по стењу, кршу и борју”. Хедонистичку радост традиционалног дитирамба Црњански замењује гротескном радошћу сједињења са „благословеним болом рода”.

Афирмацију рата и свега што се веже за тај појам – убијања, смрти, разарања, крви – није, дакле, могуће разумети ако се не тумачи на „оси опонирања” песничким и културолошким парадигмама везаним за рат. Те парадигме успоставили су још Хомерови епови, који су и иначе важан репер за разумевање *Лирике Ишаке*, што се јасно види и у наслову књиге. *Илијада* у себи носи два противречна доживљаја рата: апотеозу ратничке славе – јунаштва и херојског подвига – и осуду рата као безумног уништавања и убијања (Будимир 1969). Тако је, уз нијансе које је додавало време, остало до данас. Црњански обрће место и смисао двеју „идеја о рату”: оно што је у традиционалном дискурсу сликања рата било предмет величања – јунаштво, херојска жртва, ратничка слава – код Црњанског прелази на другу, „тамну страну” и постаје предмет оспоравања и ругања („Славна прошлост је лаж”, „Спомен Принципу”). И обрнуто: оно што је наслеђено као негативни принцип рата – убијање, освета, мржња – уздиже се и велича („Проклета победа и одушевљење. / Да живи мржња, смрт, презрење”, „Наша елегија”).

Ово обртање, у којем је високо постало ниско, а ниско високо, такође морамо прихватити са задршком. Примарно значење овог поступка треба тражити у „разузданом очају”, каприцу и пркосу „рушитеља прошлости”. Похвала тамној страни рата – „мржњи, смрти и презрењу” – није изречена због ње саме, него због порицања „херојске идеје” о рату, где се лицемерно слави победа, тријумф снаге и јунаштва, а прећуткује се оно што је суштина сваког рата – крв и разарање. Нема „славне прошлости” исковане у ратним победама, великих војсковођа и владара, историје и народа какве прокламује видовданска идеологија. Постоји голи и крвави народ – „зној и сиротиња и мржња што тиња / у стиду згаришта и стена” („Спомен Принципу”). Биће народа није у „светлим тренуцима историје”, оличеним у славним прецима, храмовима, симболима државне моћи, него у горкој судбини и осветничкој снази презреног пука, у непокорној „хајдучкој крви”. Зато онај који проговара са дна народне судбине види и у садашњости и у прошлости само „јаук и гробље”, и зна да је то права истина – његова, народна, историјска.

Смисао збуњујуће, није претерано рећи – запрепашћујуће похвале рата, није у томе да велича рат сам по себи, него да осуди оно што му претходи и што ће доћи после њега – „трули мир”, са свим његовим лажима о победама, јунаштву, моралу, части, хуманизму... Тако је настао читав низ песама, субверзивних и бизарних, међу којима је и по наслову и по садржини најупечатљивија „Ода вешалима”. У овој апсурдној апотеози смрти и страдања проговорио је савремени повратник из рата, лишен илузија о историји као смисленом и прогресивном току, суочен са огољеном истином света у којем човек нема склоништа и спаса. Људска историја је низање бешчашћа, лажи, изневерених обећања и нада, срамота заогрнутих у флоскуле о високим вредностима цивилизације, културе, религије. Из те перспективе сагледана је историја и судбина властитог народа, где је „званичној”, „државној” глорификаторској реторици супротстављена „пучка истина” историје виђене „одоздо”.

Мада у целој *Лирици Ийјаке* нема опипљиве осуде рата, она се осећа у сваком њеном делу, посебно тамо где је најмање очекујемо – у гласним похвалама. Оно што се у песмама само осећа испод површине, јасно јеказано у Коментарима, написаним након неколико деценија:

Рећи ћу само толико да смо у крви били од те прве летње ноћи, на Злота Липи, *сваки дан*, до јесени. Ја ћу о томе рећи само неколико

куриозитета. *Широка река људској заборава*, која протиче болно, непрестано, у историји човечанства, однела је све друго. Нису, уосталом, слике битака које су најстрашније у успомени, него успомене животињске патње, троглодитског живота који смо водили (Коментар уз песму „Серената”).

Рат, са свим својим „животињским патњама [...] троглодитског живота”, часнији је и бољи од лажног и трулог мира. У ратним страхотама има нешто непорециво – истина страдања, мушког пркоса лажном сјају мира који је био и који ће доћи. У том ужасу човек узрасе до општег презира, до „силе очајне радости” („Апотеоза”) када може да се насмеје смрти, својим мучитељима, свеприсутном злу, себи у свему томе. Суштину те парадоксалне и гротескне похвале рату наћи ћемо у „Апотеози”, у којој песник „подиже пијану чашу банаћанској дивизији” и свом ратном другу, „генералштабном каплару, Проки Натуралову”, који је проститутки платио „стотинарку” да га зарази венеричном болешћу:

Пијем у славу оног аустријског војника који му је пришао да му завеже очи. У славу банаћанског смеха којим је то одбио. Његовој последњој жељи да му даду славску иконицу да је целива, последњи пут. У славу оног дана када су га одвели („Апотеоза”, 159).

Сагледана у контексту „хоризонталне стварности” – слике рата и песниковог учешћа и сведочења о њему, крв о којој пева Црњански јесте крв „раје и рите”, улудо проливена и посвећена, у исто време. У *Лирици Ийјаке*, први пут у нашој поезији, цена људске крви сагледана је погледом одоздо, болом и тугом оних који гину и без трага нестају у „широкој реци заборава”. У очима обичног рајетина, какав је онај Прока Натуралов из „Апотеозе”, крв је живот са свом својом тајанственом, непојамном дубином и лепотом – љубавни за-грљај, кућа, имање, славска икона, пијана песма... све:

Ни мајке ни дома, за нас нема,
ни станка ни деце.
Оста нам једино крв.
(„Химна”)

Ово је глас оних којима рат узима и поништава све, осим крви – голог живота. Кад погину идеали, нада, вера, морал... остаје крв – почетак и крај, једина необорива истина виђена у екстази уми-

рања; бол и радост; мистична Туга која „од свега ослобођава”. Крв је последња одбрана људског достојанства, пркос пред господарима смрти и живота, пред стрељањима уза зид, пред скончавањем самог појма људскости у страхотама стварности, кад је достојније умрети него живети.

3. Ерос и крв

У симболици крви Црњански је нашао подесан простор за исказивање свог доживљаја рата, историје, културе, традиције, са свим својим противречностима и скоковитостима. Анархична природа тог доживљаја ничему није дала да остане на своме месту, да буде смештено у стабилан емотивни и логички поредак. Симболика крви је оспољена *енергија тројеске*, кроз коју песник објављује себе, нову поезију, ново разумевање историје и свеколиког постојања. Ниско и високо, добро и зло, лепо и страшно – настањени су у истом погледу. „Страшни понос” крви обесвећује све што су култура и традиција поставиле као канон и општеприхваћену вредност.

У овом херменеутичком кључу треба разумети и читав низ љубавних и еротских песама из *Лирике Ишјаке*: „Срп на небу”, „Траг”, „Серената”, „Традиције”, „Карикатура”, „Досада”, „Мрамор у врту”...

У песмама еротске инспирације мотив крви носи изразито негативне асоцијације и значења. Доживљај жене, еротског чина, мушко-женског односа уопште, спуштен је најчешће у нагонско и биолошко, освенчен тамним бојама, са призивом нечег ужасног и језивог. Зашто не рећи, често – морбидног, као у песми „Мрамор у врту”:

Кожа ме твоја пуна танких жила
сети како сред развалина
попрсканих мушком крвљу
већ хиљаде година
змије пузе на жене мраморне.

Песнички субјект доводи у везу жену која седи поред њега, после љубавног чина, са сликом мраморне статуе жене, по којој „већ хиљаде година пузе змије”. Искуство тренутка и истина векова говоре исто: у чарима женског тела – у дојкама, удима, кожи – нема ничег што избавља из ништавила и мртвила постојања, што човека изводи из развалина, и змијских загрљаја, опште деструкције. Мушкарац и жена се од искона спајају у „лудој страсти и болу”, следећи

зов крви и нагон живота, али баш ту најдубље тону у непостојање, у слепи ток пролазности. Тек у сну, изван стварности, кад из жениних „цветова млечних једна кап у јесен кане”, засијаће са висине њени уди „мртви, мраморни, вечни”.

У овој, као и у другим поменутих песмама, жену посматрају и желе „блудне очи невеселе”, из којих проговара „рефлекс крви”. И овде је то глас ратника који се нагледао смрти, који је „видео све” и „који више ни у шта не верује”. Жена је у овој поезији, осим до-некле у песми „Мизера”, обезличена, лишена вишег плана живота, обездуховљена, сведена на објекат. „У овим песмама жена је пре свега тело, могло би се рећи фрагмент тела у неком фрагменту љубави [...] Изузев у „Мизери”, жена је првенствено женка, везана за земљу, плодност, путеност” (Велмар Јанковић 1978: XXII–XXIII). И на жену је изливен онај „разуздани очај” који „одриче љубав свему, свему” („Партедон”). Љубав мушкарца и жене доживљена је као стишавање страсти, умиревање неке тамне, мистичне силе у људској крви.

Мушко-женски однос у поезији Црњанског измештен је из традиционалних образаца љубавне поезије, где је увек имао неко узвишено значење, потврђивање живота, додир нечег праосновног и светог. Тај однос је овде виђен у „загрљају смрти”, али не у оном традиционалном значењу блискости Ероса и Танатоса, где је та веза у тами несвесног, у „мистици тела” које у чину еротског спајања доживљава „малу смрт”, јер се јавља као тренутак потпуне издвојености из живота и екстатичне узнесености у друго и другачије. У *Лирици Ишаке* „додир смрти” је освешћен, програмски прихваћен као потреба нове енергије духа, новог разумевања поезије и живота. Најбруталнији, запрепашћујући вид, такав доживљај еротског дат је у мотиву жене родиље: *моћ рађања* као круна полне љубави, виталистички аксиом постојања у биолошкој, социјално-историјској и религијској равни, доживљен је овде као *тамни йринциј* који умножава и продужава хладни и обешчашћени живот:

И кад ти на лицу плане плам
блудан и стида од дара
скривеног под срцем сред недара,
ја отац бићу тужан, што не убих,
ја отац бићу тужан, јер љубих,
што нисам више крвав и сам.

(„Традиције”)

Исту мисао, још експлицитније исказану, налазимо и у песми „Досада”:

Плачи само од туге и миља
и остани увек драга неродиља.

У анархистичком замаху авангардног песника жена је „спуштена на земљу”, сурово огољена, као и све друге вредности традиције и културе: славна прошлост, отаџбина, херојски култ, храмови, вера, истина, Бог. Ова промена „стајне тачке” са које се посматра жена и полна љубав, опет се мора посматрати као историјска и књижевноисторијска чињеница: то је одговор на мистификацију и идеализацију жене код српских симболиста и парнасоваца – Дучића, Ракића, Диса. На њихове љубавне песме циља Црњански у „Објашњењу ‘Суматре’” када „стару” поезију квалификује као „оно драго циле-миле стихова, сликова, хризантема, које су цветале у нашим, недељним, додацима” (Црњански 1978: 255).

Својим централним мотивом – мраморном женском статуом у врту – Црњанскова песма „Мрамор у врту” као да призива познату Дучићеву песму „Залазак сунца”, у којој је жена доживљена као недокучива тајна, наслућена у тишини заласка сунца, „преко трију мора”. Женска статуа („мрамор”) код Црњанског кореспондира са Дучићева „два грдна Сфингса” која стражаре „пред вртовима” где станује „бледа као чежња, непозната жена”. Код Дучића је жена виђена као вечни зов и немир у мушком погледу, недодирнута лепота „с круном и у сјају”, коју штити Сфинга – митолошко биће са телом лава и главом девојке. Код Дучића жену окружују „бокори доцветалих ружа”, ветрић који шумори „тужну песму снова”, а код Црњанског „хиљаде година змије пузе на жене мраморне”. Дучићеву предвечерњу, романтичну чежњу заменила је сабласна језа која се отвара пред очима повратника на разорену Итаку. Суштину те искуствене и поетичке промене видимо најјасније у мотиву крви, присутном у обе песме. Код Дучића је то „бакрена” боја неба док се огледа у реци „крвавој од вечерњег жара”, а код Црњанског слика жене попрскане „мушком крвљу”, „сред развалина”. Крв је код Дучића само појачала експресивност слике заласка сунца; код Црњанског – она је реализована метафора спознаје огољеног еротског чина и тамне енергије полности као одреднице историје и човековог постојања.

Ова цинична демистификација жене и полне љубави у *Лирици Ишаке* не може се објаснити само авангардним нихилизмом и поетичким негирањем традиционалних песничких манира. Неће бити довољно ни ако томе додамо (оправдано) повезивање овог начина певања са стварносним контекстом, крвавим кошмаром рата, о чему је напред било речи. Кроз цело своје стваралаштво Црњански, на различите начине, показује гностички „презир према материји”, према телу и телесности, земљи и земности. Његов Вук Исакович тегли своје отежало тело као нешто туђе, тешко као буре, по баруштинама и блатњавим путевима, испод „бескрајног плавог круга”. Без тога што човека вуче горе, у чистоту и мир плавог неба, живот је бесмислено бауљање и батргање, потонуће у загрљај „мрачне владалице”. „У Богу је ведро. У нама све се сневесели”, каже песник у поеми „Србија”. У Црњанског је, како рече један његов тумач, „уткан расцеп” (Гвозден 2014: 124), свет је за њега увек био и бескрајно благиште притиснуто маглама бесмисла и „република духа”, чисто плаветнило мира и лепоте.

У светлу ове гностичке расцепљености треба тражити најдубље корене Црњансковог доживљаја полне љубави, еротског чина, вечне супротстављености мушког и женског начела. Због тога је у средишту свих његових љубавних песама присутан непосредни еротски догађај, а он је доживљен као нека тамна, застрашујућа радост, која вуче ка смрти, као што стоји у првој строфи песме „Карикатура”:

О да си само једном
пао по женском телу медном
умирао би радо.

Ово је контекст који одређује координате значења мотива крви, који се скоро без изузетка јавља у љубавним песмама Милоша Црњанског. И увек са собом носи неку тамну енергију, фатално, смртоносно уживање, у којем се меша искуство убице и блудника. „Позиву женског тела” одазива се мушкарац у врућици надошле крви, као у песми „Рељеф са ликом Данта”:

Монаси страсни голи се секли,
крај буктиња страшни, и клекли
у ћилим ваших тела што крв и миро проли...

У Црњансковим песмама о жени и мушкарцу, крв капље са његових руку на њен „кличећи стас” („Карикатура”). Чија је то и каква крв? Крв ратника који је убијао, крв улудо просута за туђи рачун и славу, крв блудника који на жени гаси буктињу страсти, крв што долази из жене, у прекинутом девичанству или менструалном чишћењу...? Све то, али ништа до краја и одређено.

У целој књизи Црњански залази у простор скандалозног и запрепашћујућег, а у овом тематском кругу и у простор морбидног. То је, по нама, основни разлог што су његове љубавне песме остале на маргини његовог песништва и поред тога што у себи носе слике ванредне снаге и дубине. Читаоце је одбијао тај мрачни елеменат у њима, нешто сабласно и демонско, то надношење крвавих руку ратника и блудника над женско тело које крвари. У изборима његових песама јавља се само неколико љубавних, и то оних у којима је гностички презир крви и тела остао изван ухваћеног тренутка, као што су „Траг”, „Прича” и „Мизера”.

4. Студија крви

Као што се из претходних разматрања види, мотив крви уткан је у целу *Лирику Ишакe*: налазимо га у великом броју песама и у сва три циклуса („Видовданске песме”, „Нове сенке”, „Стихови улица”). У свим тематским круговима које смо посматрали, симболика крви представља један од средишњих семантичких простора, у којима се укрштају и разгранављују различити, често амбивалентни, асоцијативни токови. У симболици крви откривамо свет лирског субјекта – гневног повратника из рата који проповеда нову етику и поетику, ново разумевање рата, историје, народа, националне и европске културе, љубави, смрти, религије, Бога. Слободније речено, читава *Лирика Ишакe* носи у себи својеврсну „студију крви”, чију основу чине непосредна лична искуства песника о Великом рату (касније објашњена у Коментарима). Та искуства испреплетена су са „наслеђеним” значењима овог топоса-симбола из националне и опште културне историје, преозначеним и превреднованим. У тим отклонима од наслеђених традицијских образаца, песник даје „ново читање” топоса крви, једног од најпродуктивнијих и најприсутнијих фолклорних и песничких симбола од Хомера наовамо.

Ова тематска и значењска линија уведена је, као што смо видели, на самом почетку, у песми „Химна”, где је „питање крви” по-

стављено као егзистенцијално, генерацијско и метафизичко. Ако „Пролог” разумемо као поетичку и аутопоетичку објаву, као увод у читање књиге као целине (што ова песма јесте), онда видимо да *ѿр-ви сѣихови* којима се песнички субјект обраћа читаоцу доносе ону нихилистичку прокламацију: „Немамо ничег. Ни Бога ни господара. Наш Бог је крв”. Читава књига следи ту објаву, хватајући њене „одјеке” у различитим „треницима у нестајању”.

Ако за „Химну” можемо рећи да је увела и засновала „студију крви”, онда за песму „Народни вез” можемо рећи да ју је – у логичком и херменеутичком смислу – засводила. Ове две песме толико су мотивски и идејно блиске да би се могле посматрати као два дела исте песме. У обе песник стаје директно пред питање: *Шта је крв? У „Химни”,* видели смо, одговор се тражи из позиције крвавог ратног кошмара, кад човек огрезао у злу „не види ништа иза крви”, која постаје једина извесна и непорецива стварност – апсолут, Бог. И проклетство, и једина светост – „страшни понос”. Ако на ове, завршне речи „Химне”, надовежемо почетак песме „Народни вез”, видећемо да се у њој наставља иста мисао, само стављена у други контекст:

Крв ми везе вез по души,
страшћу ме животиња гуши,
и тка ми у живот тло:
завичај мој, равницу што зре
где пијан распасан сељак мре,
у крви што је све сво добро, не зло.

У овим мутним, скоро непроходним исказима, запажа се, већ на први поглед, неколико структуралних промена у односу на „Химну”: *ми* је замењено са *ја*, чиме је „питање крви” поунутрено, измештено из историјског и временског контекста у контекст самоиспитивања у психолошкој и антрополошкој равни. У „Химни” проговара човек у име генерације која је остала без Бога, испод „празног неба”, изгубљена у крви светског, историјског зла. У „Народном везу”, човек тражи властито одређење, свој земаљски пут, покушавајући да расплете „замршај” властите душе у којој се сусрећу биолошко, национално и метафизичко – „животиња која страшћу гуши”, „пијан, распасан сељак” на завичајној равници и „небо” што „у осмеху изумре”. „Химна” је загладаност горе, крик пред метафизичком празнином; „Народни вез” саморефлексија о

души у коју своје „шаре” уткива земност, помирена са собом, у којој је утихнуо плач због богоостављености и остао „грохотан смех” пред забранама и греховима:

Зато ми небо сво
мирно у осмеху изумре.
Тих ми је плач а грохотан смех,
кад се у зору пробудим први.
Цео је свет за мене вез
пун шара моје крви.

У следећој, завршној строфи, песник развија слику „крвног веза” и каже да су то „шаре без смисла, броја и реда”, танке „као изрован црв”. Тако себе одређује као биће затворено у бесмислене, хаотичне земаљске лавиринте, које његова душа слика по свету. Једини излаз из тог замршеног сплета води у земљу, међу црве, у ништавило и бесмисао. То је завршна мисао песме: дефиниција света у којем „на мени судбином тамном / вез везе моја крв”. Овакво, песимистичко виђење, постојања човека и народа прожима целокупно дело Црњанског, што се најбоље види у *Друјој књижи Сеоба*⁴.

У песми „Народни вез” песник се спушта у „тамну онтологију крви”, у којој је записан код живота и судбине. Персонификована крв доведена је у везу са фолклорним мотивом везиље, где је душа поистовећена са платном. У том везу укрштају се „шаре” телесних нагона, мириси завичаја, погледи у небо. Песник, дакле, народну везиљу, која у својим колоритним шарама склапа видике лепшег живота, уподобљује са крвљу, „текућином живота” – везиљом људске, тј. властите судбине.

Наспрам наивних, љупких фигура на платнима народног веза стоје „шаре без смисла, броја и реда”. Смисао овог повезивања, сасвим у духу „поетике оспоравања”, јесте иронично разобличавање традиционалних, наивних представа о животу и суочење са *исти-*

⁴ „Свеколико људско кретање приказује се писцу овог романа као један велики и непоправиви апсурд. Било да пратимо пут Павла Исаковича, било да кроз тај пут и поред њега пратимо судбину једне мале групе људи, у оба случаја закључак који нам се намеће у суштини је исти: и појединац и нација жуде за нечим чега нема” (Милошевић 1970).

ном, која је страшна и смешна у исто време. Истина је *іроїјеска*, а не *идила*; *ірех*, а не *морални іоредак*; *аїсурд*, а не *смисао*; *земља*, а не *небо*. И у овој песми, као и у „Химни”, човек се креће испод „празног неба”: над њим је само страшни вез судбине, „пун смеха, смрти, стоке и греха”. И овде је човек остао без перспективе вечности, затворен у бесмисао и беспуће. Затворен у своју крв, која је заменила апсолут, Бога.

По својој уметничкој вредности песма „Народни вез” далеко је од најбољих песама у *Лирици Ийшаке*, а поготово од највиших песничких домета Милоша Црњанског. У њој нема оне магије звука и склада речи, мисли и емоције, оне мистичне, екстатичне радости певања о којој Црњански говори у својим програмским текстовима. Стихови су некако тврди, нераспевани, тако да све то више личи на стиховани лирски есеј него на песму Црњанског. Али, песма је важна у контексту теме којом се бавимо јер надограђује и заокружује „студију крви”, уграђену у целу *Лирику Ийшаке*.

У песми „Народни вез” Црњански се огласио оном тешком меланхолијом из које је непрестано тражио излаза и уточишта. Символика крви и овде посредује тамна и негативна значења. Али, у песми има једно дисонантно место које се не уклапа у описано, негативно значење симбола крви – то је завршни део цитиране, прве строфе: „[...] где пијан распасан сељак мре, / у крви *іде је све добро, не зло*”. У целој песми крв је доживљена као мрачна, страшна везиља судбине, осим у истакнутим речима, где је експлицитно именована као *добро*, са експресивним, таутолошким додатком – „*не зло*”.

Када крв/људски живот излази из зла и постаје добро? Када се доживи као везиља завичајних мириса, када песник властито биће сагледа у крвавој судбини сељака „што распасан мре”. У гностичкој непомирљивости са земаљским злом, вођен погледом меланхолика који негира и обесмишљава све што гледа око себе, Црњански је током целог стваралачког века чувао и неке ретке наклоности, међу којима је једна од најистрајнијих она коју је показивао према мученичкој судбини сељака, обичног човека из народа, преточеној у неколико антологијских песама, као што су: „Спомен Принципу”, „Војничка песма”, „Дитирамб”, „Апотеоза”.⁵

⁵ У коментару „Уз песму ‘Срп на небу’”, Црњански открива неке биографске детаље о својој вези са селом: „Тек сад, кад сам се са Ријеке вратио, упознао сам, и

6. Света крв

Дисонанца коју смо открили у песми „Народни вез” парадигматична је за целу *Лирику Ийјаке*, у значењској равни која се односи на симболику крви. Уз „тамна”, негативна значења која песник вежује за крв, налазимо и другачија, па и сасвим супротна – „светла” и позитивна, где је она доживљена као „добро, не зло”. Тако су у песми „Дитирамб” у исту раван доведени криво и свето:

Наша је судбина урликом мрети
охоло страшно по горју...
витлати себе смрти у почаст
као стег *крвав и свети*.

У овом херменеутичком алгоритму треба ићи и ка разумевању стихова од којих је започео овај рад, где се каже: „Наш Бог је крв”. Сматрамо да обоготворење крви код Црњанског није само ствар авангардног претеривања и програмског скандализовања склеротичне књижевне и културне јавности, него нешто много дубље и далекосежније. Разумевање симболике крви у *Лирици Ийјаке* које би овај мотив посматрало само у контексту (анти)ратне тематике, не би досегло до њених најважнијих значења и порука. Овде се потврђује оно што је већ истицано у науци – да *Лирика Ийјаке* посматрана као књига ратне и антиратне поезије нема неку посебну вредност. Свако тумачење ове књиге које не узима у обзир у наслову јасно исказану интенцију песника да непосредни, лични доживљај рата искористи као „материјал” за обликовање универзалних значења о човеку и човечанству – у историјској, антрополошкој и метафизичкој равни – осакаћује њена значења и умањује њене уметничке домете.

Корене везивања крви за сферу сакралног код Црњанског потребно је, дакле, тражити у дубљим слојевима како песниковог до-

изнутра, сеоску кућу, и колибу. Наши наполичари, који су били наши осиромашени рођаци, вукли су ме са собом и кад ору, и кад жњу. А показали су ми и село. Коста Путник био је тада узео седамдесету, али се при уношењу ђакова утркивао са синовима... Његови синови, Милош и Ранко, врло лепо мушкарци, исто су тако скинули са мојих очију veo. Упознао сам село. Не као што га варошка деца знају, него као да сам се у Иланчи родио... Ја нисам Јесењин, али сам имао читву збирку оваквих песама, које нисам штампао...” (Црњански 1978, 233).

живљаја света, тако и у архетипским дубинама које у себи носи овај топос. Осврнемо ли се на значења која песник смешта у симболички простор крви, видећемо да он дубоко урања у тај архетип, везује се за његове слојеве и кроз ту везу поетски исказује свој сусрет, или још боље – свој судар са светом.

У фолклорној и митолошкој традицији крв је универзални симбол, са широким распоном значења. У књизи *Etimologikon* Томислав Ладан прецизно наводи та значења, међу којима су и следећа: крв као тело, телесност; крв – животворна течност, симбол живота уопште; предмет забране (нпр. једења); синоним за освету – наплаћивање дуга за убиство члана заједнице („крв за крв”); лековита крв (древни обичај купања губаваца у крви, лек за падавицу и слепило); месечна (менструална) крв као узрок несреће; крв на руци убице која се не да опрати; жртвена крв; крв као јемац савеза међу људима и међу људима и боговима; крв новог завета; света Христова крв... (LADAN 2006: 710–714). Свако од ових значења, у разним варијацијама, сретали смо и у асоцијативном простору симбола крви код Црњанског – Црњански, дакле, не одбацује у традицији установљена значења топоса крви, него им се враћа, тражећи у њима себе и своје време, као и човекову судбину у историјској и антрополошкој равни. Међу тим значењима је и култ *свѣтѣ крви* – хришћанског веровања у спасавајућу моћ Христове, божанске крви (*cruor dei*). То је неисказано, потиснуто значење симбола крви у *Лирици Ишакѣ*, које као сенка, или боље као лебдећи ореол, прати она мрачна, негативна значења. Овде је, стога, неопходно укратко расветлити појам светости изграђен у овој књизи.

Појам светог код Црњанског, нема никакве сумње, не следи хришћански канон и религиозну традицију народа. Експлицитне исказе о томе налазимо у низу песама из *Лирике Ишакѣ*: „Гротеска”, „Наша елегија”, „Спомен Принципу”, „Моја Раваница”, „Молитва”, „Куга”, „Народни вез”... У песми „Гротеска”, рецимо, оглашавајући се из позиције „националног *ми*”, песник каже: „Зидајте храм / бео као манастир[...] А на храму дижите црну / Сфингу народа мог”. Уместо цркве у којој се сабира народ на божјој служби, видимо сабласни храм, где „плаче ноћ и мир”. На том храму, уместо крста, треба подићи „црну Сфингу”, тј. напустити знамење које обећава спасење и проповеда љубав, а прихватити мрачну стварност у којој су се испрепелеле патње, обећања, обмане и самообмане и освета, „мајка наша”. Исти глас, у песми „Наша елегија”, узвикује:

Не боли нас.
Грачанице више нема,
шта би нам таковска гробља.
Марко се гади буђења и зоре.
У небо диже наш
презрив осмех робља.

Уместо погледа наде и вере, народ у небо диже „презрив осмех”.

Али, у песмама Црњанског, па и у овима које смо поменули, у њиховој затамњеној дубини, наћи ћемо амбивалентну, парадоксалну идеју светости, која хришћанску идеју светости и оспорава и прихвата. Као што смо видели, тешко ухватљиву дијалектику опонирања и потврђивања наћи ћемо код Црњанског на многим местима. Тако ни оповргавање вредности хришћанске традиције, исказано експлицитно и са јаким емотивним набојем, није потпуно и стабилно, јер упоредо са нихилистичким оспоравањем хришћанских светиња (Богородице, Христа, цркава, икона), налазимо о томе сасвим супротне, афирмативне исказе. Такве, дисонантне тонове, често налазимо у истој песми. У „Мојој Раваници”, рецимо, у прве четири строфе песнички субјект „блудно гледа Богородицу свету”, мешајући у доживљају блудно и сакрално, да би у последњој, четвртој строфи, покајнички пао на колена, „јер на њој не могу ни моје / блудне горке очи невеселе / да оставе трага”.

Исте контроверзе нашли смо и у симболици архетипа крви, где је изграђен један посебан појам светости, у којем је спојен цинични смех и меланхолични крик, порицање Бога и снажна жудња за њим, ружење хришћанских светиња и признање да се без њих не може допрети до песме и истине. Ту светост није претерано назвати *divљом* и *іроіеском*. У Црњанској онтологији крви све се измешало у надлогично, гротескно јединство, у душевно стање Туге „која од свега ослобађа”. У очима ратника-певача крв је и проклетство и светост, пораз и пркос, утапање у зло света и узношење изнад његових гадости. Само у овом гротескном амалгамирању значења крви, која је „наш страшни понос”, Црњански је могао исказати себе и своје крваво време, своју везу са народом и његовом историјом и судбином, своју идеју о човеку и постојању. Овакво сливање проклетог и светог у тамно, гротескно јединство, могуће је у унутрашњој слободи меланхоличног генија, задобијеној страдањем које

брани право страдалника да порицањем потврђује и потврђивањем пориче.

Динамична игра прихватања и оповргавања остаће и касније, у целом Црњанском опусу, битна поетичка особина, начин на који се уобличава његов доживљај света. Најчистији и уметнички највиши пример таквог поступка наћи ћемо у поемама „Стражилово” и „Ламент над Београдом”. У „Стражилову” се, кроз целу поему, смењује призив завичаја са нужношћу да се негде оде. Цео „Ламент над Београдом” испеван је у паралелизму тамних и светлих слика: невеселих, метежних призора садашњости и прозрачних, утопистичких простора етеризованог Београда. У време кад су настајале ове поеме (1928. и 1956), Црњански је имао изграђену своју суматраистичку филозофију/религију, паралелни свет лепоте, белине, мира – простора среће манихејски супротстављеног земној тескоби и сивилу. Зато је исправно речено да је основни елеменат Црњанскове поезије – *ваздух* (Цацић 1993: 9). У време док је исписивао своје ратне песме, тај паралелни, суматраистички универзум још није био у њему откривен, али се јасно види да се он рађао и помаљао у његовим метафорама и симболима. У *Лирици Ишак*е има неколико песама које јасно најављују „Суматру” и суматраизам, филозофију и естетику обестеловљења исказану у величанственој песми „Привиђења”:

Заиста зрак сам само. И то је сјај у мени
што се сад, нестајући, расипа у празнину...

„Прилазне путеве” лирској филозофији етеризма/суматраизма налазимо у још неколико песама *Лирике Ишак*е („Ветри”, „Прича”, „Етеризам”), као и у роману *Дневник о Чарнојевићу*.

Али, у ратним песмама основни елеменат још увек је земља. То је једини простор спаса у којем се креће рани Црњански. Жудња за чистим и лепим морала је бити задовољена на земљи, у стварности, а не у надстварности. Лепоту, мир, светост, простор среће... душа песника тражила је тамо где је није могла наћи. Зато је изнутра, у себи, распета. И то је базично, скоро непроменљиво, стање из којег се оглашава Орфеј скривен у Одисеју, онај „који је видео све” и коме је записано да мора да пева. Доживљај властите распетости у свету уграђен је у целу књигу *Лирика Ишак*е, а на два места је исказан експлицитно:

Ја стојим распет сам на зиду,
а месец ми благо пробада ребра.

(„На улици”)

Тек увече, слободан ко у трави цвет,
ја те чекам. На једној клупи. Разапет.

(„Ја, ти и сви савремени парови”)

Песнички субјект овде себе види као распетог Христа, који више никога и ништа својом жртвом не спасава. Осим властите потребе да слути и призива неко спасење. Верујући да тако заслужије право да се горко насмеје себи и свету у којем живи и да пусти пригушен вапај за собом ненађеним у миру и лепоти. Поменута песма „Ја, ти и сви савремени парови” у целини открива баш то стање:

Ах, није тај страх само наш уздах,
кад видимо шуму, како лако цвета.
Него је то плах, испрекидан дах,
којим би некуд даље, са овог света.
У Слободу, куд, над нама, гране језде.
У прах мирисан, куд липе распу звезде!

У овој песми, и у целој књизи, песник у себи носи две укрштене линије распећа: једну која вуче горе, у Слободу, у трепет звезда у крошњи липе, у „пролеће што спасава”, и другу хоризонталну, која га води кроз досаду, понижења, бешчасиће. Све је овде у знаку нужности изласка из тескобне земности и проклетства прикованости за њу. Те две линије се у *Лирици Ийјаке* секу, правећи крст; у „Лamentу”, то су две паралеле супротних смерова, једна која уздиже и друга која вуче надоле (Цацић 1973).

Лирика Ийјаке је сва у знаку судара и укрштаја непомирљивих енергија – емоција, доживљаја, идеја. Њихово поетско „измирење” водило је у гротеску. Тако је крв постала „наш страшни понос” – загрљај казне и благослова, понижења и пркоса, слављење светиње живота и бласфемија живота. Немогућа, гротескна светост – једина коју је могао да прими песник *Лирике Ийјаке*. Светост која живи од порицања светог.

Енергија гротеске остаће трајна особина Црњанског, на шта је у критици често указивано. Али, она ће касније, у његовим великим остварењима – у две поменуте поеме – добити други тон и другу боју: у ратним песмама то је виолентно, страствено отимање из загрљаја властите ограничености; касније ће све то добити рафиниранији, финији облик, постаће оплеменењено оном бранковском, стражиловском тугом, у којој су здружени радост и бол, опијеност животом која не може да се ослободи сенке смрти. Али, у својој суштини, то ће остати оксиморонски, гротескни спој – *болна радост*. Туга *Лирике Ишаке* је претеча те стражиловске: и она спаја неспојиво, али њен главни састојак јесте очај, бура и бес, а не благо миловање „далеких брда” из „Суматре” и „Стражилова”.

Топос свете крви могао би бити врло захвална, чини ми се полазна тачка тумачења сложеног, недовољно истраженог Црњансковог односа према вери и религији. Он оповргава традиционални појам светости, али саму светост не укида. Напротив, у целој *Лирици Ишаке* види се снажна потреба да се нешто у животу човека и народа, у садашњем времену и у историји, посвети и обоготвори. У рану поезију Црњанског уграђен је радикални, нихилистички атеизам којем није довољно да Бога пориче: он хоће да му се руга, *да га ђа ђони*. Али, с друге стране, у *Лирици Ишаке* новозаветни, хришћански мотиви су тако чести да није претерано рећи да је песник опсесивно везан за њих (Петковић 1999: 85). Како објаснити ову дискрепанцу?

Откуд код оног ко „руши” храмове и негира хришћанску традицију толика потреба да се веже за Нови завет и хришћанство? Зашто песник и себе сагледава кроз Христа распетог међу људима? Како је могуће да је испод његове руке изашла једна од најлепших студија о Светом Сави?

Много је оваквих „зашто” и „како” и одговор на њих захтева посебно истраживање и нови рад, који не може бити краћи од овог који је читаоцу понуђен.

Литература

- БУДИМИР 1969: Милан Будимир, „Хомерова песма о смрти и љубави”, у књизи: *Са балканских изворника*, Београд: Српска књижевна задруга.
- ВЕЛМАР ЈАНКОВИЋ 1978: Светлана Велмар Јанковић, предговор за књигу: М. Црњански, *Сабране њесме*, Београд: Српска књижевна задруга.

- ГВОЗДЕН 2014: Владимир Гвозден, „Религија без наде: поезија Милоша Црњанског и заједница”, у зборнику: *Милош Црњански: ѿезија и коменѿари*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Нови Сад: Матица српска.
- ЈОВАНОВИЋ 2014: Александар Јовановић, „Песникови коментари и биће песме”, у зборнику: *Милош Црњански: ѿезија и коменѿари*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Нови Сад: Матица српска.
- КОЉЕВИЋ 2014: Светозар Кољевић, „Гласови завичаја и туђина у песништву Милоша Црњанског”, у зборнику: *Милош Црњански: ѿезија и коменѿари*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Нови Сад: Матица српска.
- LADAN 2006: Tomislav Ladan, *Etymologicon*, Zagreb: Masmedia.
- ЛАЗАРЕВИЋ 2003: Бранко Лазаревић, „Лирика Милоша Црњанског”, у књизи: *Имѿресије из књижевности и ѿзориштиа*, Сабрана дела Бранка Лазаревића, прва књига, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- МИЛОШЕВИЋ 1970: Никола Милошевић, *Роман Милоша Црњанског*, Београд: Српска књижевна задруга.
- ПЕТКОВИЋ 1999: Новица Петковић, „Лирика Милоша Црњанског”, у књизи: *Оглед о српским ѿесницима*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност.
- ПЕТРОВ 1971: Александар Петров, *Поезија Црњанског и српско ѿесништво*, Београд: Вук Караѿић.
- ПЕТРОВИЋ 2014: Предраг Петровић, „Лирика Итаке: између одисејевског и донкихотовског гласа”, у зборнику: *Милош Црњански: ѿезија и коменѿари*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Нови Сад: Матица српска.
- ПИЈАНОВИЋ 2014: Петар Пијановић, „Поетика и идеологија видовданих песама Милоша Црњанског”, у зборнику: *Милош Црњански: ѿезија и коменѿари*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Нови Сад: Матица српска.
- ПОПОВИЋ 1980: Радован Поповић, *Живот Милоша Црњанског*, Београд: БИГЗ.
- ЏАЦИЋ 1993: Петар Џацић, *Повлашћени ѿростори Милоша Црњанског*, Београд: Просвета.

ЦРЊАНСКИ 1972: Милош Црњански, *Сабране њесме*, приредила Светлана Велмар Јанковић, Београд: Српска књижевна задруга.

ЦРЊАНСКИ 1992: Милош Црњански, *Исиунио сам своју судбину*, приредио Зоран Аврамовић, Београд: БИГЗ, Српска књижевна задруга, Народна књига.

ЦРЊАНСКИ 2008: Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, у књизи: *Свети Сава – Дневник о Чарнојевићу – Пријоведна њроза*, Подгорица: Октоих, Београд: Штампар Макарије.

Résumé

Duško N. Babić

LA SYMBOLIQUE DU SANG DANS LA LYRIQUE D'ITHAQUE DE MILOS CRNJANSKI

Dans cet article, nous avons analysé *La Lyrique d'Ithaque* de Milos Crnjanski en prenant comme point de départ herméneutique, les vers suivants du poème «L'Hymne»: «Nous n'avons rien. Ni Dieu ni maître. / Notre Dieu, c'est le sang.» Dans l'espace associatif de cette proclamation nihiliste, nous avons exploré les trajectoires paradoxales de Milos Crnjanski liées à sa vision de l'histoire, du peuple, de la guerre, de la tradition, des rapports homme – femme, de la poésie, de la sainteté, de Dieu. De ce point de vue-ci, le livre entier pourrait être lu comme une vraie «étude du sang» qui mêle les expériences personnelles du «revenant de guerre» aux significations mythopoétiques et archétypales du symbole du sang.

Mots-clés: *sang, Crnjanski, Lyrique d'Ithaque, histoire, tradition, érotisme, sacré, grotesque*

Др Наташа Анђелковић¹
Завод за унапређивање образовања и васпитања
Београд

ПОСТУПАК КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ У ДРУГОЈ КЊИЗИ СЕОБА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Циљ овог рада је да на жанровско-поетичкој и књижевноисторијској основи истражи могућности успостављања једног специфичног поджанровског језгра у *Дневнику о Чарнојевићу* и *Другој књизи Сеоба* које се темељи на, с једне стране, вишевековној традицији менипске сатире и карневализоване књижевности и, с друге стране, на тековинама модернизма. Како је теоријско полазиште за овај рад Бахтинова теорија о карневалу и карневализацији као облику транспоновања овог феномена у књижевност, у њему се најпре анализом текста показује поступак карневализације, а затим се уочавају сложени односи између питања идентитета које је једна од кључних тема ових романа и карневалског мотивацијског језгра у њима које је само по себи идентитетски проблематизовано. Оваквим сучељавањем жанровске традиције (карневал) и периодизацијског контекста (модернизам) биће могуће закључити какве су се промене у самом жанру (карневалу) догодиле у 20. веку и како је жанр утицао на уобличавање неких важних тема у датом периоду (модернизму).

Кључне речи: *карневал, карневализација, менипска сатира, идентитет, модернизам, маска, иронија, ђавол, хумор*

О подударану авангардне, међуратне књижевности са карневализованом књижевношћу, као о свесној, програмској тежњи, не може бити речи. Али, пажљивијом анализом поступака и мотива-

¹ natasa.andjelkovic@zuov.gov.rs

цијског и значењског комплекса код неких авангардних писаца, па тако и код Милоша Црњанског, ова веза се уочава на дубљем, имплицитном нивоу. Припадајући генерацији међуратних писаца који су дубоко били погођени светским ратним расулом и разочарани у дотадашњи свет, Милош Црњански је у својим делима из тог периода исказивао бунтовни став према традицији, потребу за успостављањем нове равнотеже кроз идеју луталаштва и проналажења нових веза са светом и животом. Доминантан модернистички импулс у прозним Црњансковим делима из овог периода изражен колебањем лирског и епског тона, постављањем фабуне у други план или чак њеним потпуним измицањем, жанровском флуидношћу, порекло има у менипској сатири, односно заснива се на традицији менипско-карневалске линије у развоју европског романа. Тако је у самом *Дневнику о Чарнојевићу* структура приповедања повезана са одређењем жанра, па мешање елемената дневника, романа и лирских тонова чини ово дело изразитим представником менипске традиције. Маскирање и преоблачење овде није експлицитно дато, али сцена празничне ноћи у којој долази до откривања скривеног јунака указује се као хронотоп у којем се испољава сложен однос приповедача и оног о коме се приповеда, из чега се сам приповедач испољава као маскирани приповедач.

Проблему карневала у делу Милоша Црњанског није досад посвећена велика пажња. Сам мотив карневала нема доминантно место у смислу непосредног одвијања или дословног појављивања, али за одређивање идентитета његових ликова или лирског субјекта, за објашњавање раскола између појавности и душе Црњансковог човека, карневал има важну улогу. У роману *Дневник о Чарнојевићу* разоткривање и идентификовање главног јунака, приповедача, представља најсложенији проблем. Релација оног ко приповеда са оним о коме се приповеда вишеслојна је. Привидни сусрет, сусрет у ноћи, варљивост ноћи и сна, посебно наглашавање датума тог ноћног сусрета, опозит (свако)дневног живота и живота у тој једној ноћи јесу елементи карневала на основу којих треба трагати за правим идентитетом јунака. Односно, карневал као нешто варљиво и привремено пружа могућност изражавања опозита између јаве – свакодневног, уобичајеног у човеку, и сна – лирског, посебног, сетног у њему. Тако карневалско-менипски поступци и мотиви, као и сама карневализација, у овом роману задобијају модернистичку

парадигму, која их ослобађа елемената ритуалности, маскирања и гротеске и усредсређује их на преиспитивање идентитета у времену и простору

У *Дневнику о Чарнојевићу* постоји поларизованост на свет реалности, који је свет поремећених односа, и свет сна, у којем је једино могуће остваривање хармоније и везе са природом. Свет реалности је свет приповедача Петра Рајића, а свет сна, природе и хармоније јесте свет Чарнојевића. Ако би се успоставила веза или, прецизније, сједињење ова два идентитета, успоставио би се и природни мир и баланс. Распољућеност идентитета, суочење са удвојеним делом сопствене личности, нека врста метаморфозе сопственог идентитета, јесу књижевни поступци који воде порекло из менипске сатире. Иако је доживљај света главног јунака, био он Рајић или Чарнојевић, болан, тужан, мрачан, он задржава истовремено и једну иронијску нијансу, а ореол сна, нестварности и варљивости услед којих се манифестује други, чарнојевићки пол идентитета, даје призивук игре, шале, веселости, што тај основни доживљај света чини амбивалентним. Да је „чарнојевићка” епизода романа или „чарнојевићки” слој идентитета мотивисан топосом шале, указује податак с почетка наратије у том одељку: „Беше прва априлска ноћ, ја је никад заборавити нећу” (Црњански 1966: 49). Овом реченицом приповедач даје кључ за разумевање свега онога што ће бити речено, односно сугерише да се сусрет, разговори и специфичан однос између Петра Рајића и Чарнојевића имају разумети као нестварна игра, фантазмагорична представа за коју се сутрадан може рећи да је резултат пролећне шале. Генеза те првоаприлске пролећне шале води управо до карневалског фолклора, у оквиру којег се славе годишње мене у природи. Она је потребна савременом јунаку да би универзалним кодом могао да изрази слојевитост своје природе, ситуације и личности.

На нестварност и карневалско порекло лика Чарнојевића упућује сам његов изглед. Он „као да је лебдео над земљом”, његове панталоне су неодређене боје, готово безбојне, у њему се стекло много тога амбивалентног: други га описују као пробисвета, а приповедач у њему проналази много тога смешног, веселог а истовремено и сетног. „Црни капут, што је висио са његових погрбљених плећа, толико је био смешан над тим избледелим хлачама, као да је неко, на весело, летње, морнарско одело, набацао црн, погребни, свештенички

плашт” (Црњански 1966: 51). Чарнојевић се оваквим описом указује као карневалска, вашарска фигура која у себи збраја контрадикторне спојеве веселости пајаца у смешном морнарском костиму и света смрти, црног и погребног, а потом и спој ситног пробисвета-луталице и продуховљеног сањара-песника.

Чарнојевићева животна прича отвара типичну менипску тему смешног, чудног човека, другачијег од осталих. „Сви су викали, ругали му се и ударали га [...] А он је причао о снегу, о снежним облацима, а највише о небу” (Црњански 1966: 52). Он путује светом као морнар, али се издваја својим чудним изгледом, усамљеничким положајем и погледом на свет који околини делује као неразумно бунцање. „У централној фигури смешног човека јасно се осећа амбивалентни – озбиљно-смешни – лик ’мудре будале’ и ’трагичног комедијанта’ карневализоване књижевности” (Бахтин 1967: 218). Тако чудан и другачији, он види ствари, разуме устројство и смисао света које је другима недоступно и тиме заступа такође честу менипско-карневалску тему „човека који једини зна истину и коме се због тога сви смеју као лудаку” (Бахтин 1967: 218). Он је истовремено тихи, сетни усамљеник који сања о далеким обалама, али и слободни дух који маску смешног сањара будале користи да би својој средини пркосио. Према карневалском принципу он допушта да му се смеју, али се тако и сам смеје: „Другови су мислили да је полудео. [...] Његов смех је био зао и промукао...” (Црњански 1966: 57). Док се открива као човек који једини зна истину, он свесно изазива скандал: „Рекао је конзулу Америке да је све што Америка чини узалудно, да будућност једног народа не зависи од грдних турбина, него од неке плаве боје обала, неког далеког острва” (Црњански 1966: 57). Мотив скандала је готово конститутивни мотив карневализоване књижевности. У таквим сценама се испољавају карневалски контрасти, огољује се лаж и долази до изражаја истина. Чарнојевић изазива скандал више пута. Најпре спочитавајући истину америчком конзулу – „Беше грдан скандал. Сместише га у болницу али га брзо пустише” (Црњански 1966: 57); други пут, имајући љубавну авантуру са тринаестогодишњом девојком. Та авантура у њему само распаљује чудну страст и везу са природом, небом, звездама, а у свету реалности уништава једну младу срећу и рађа морални скандал. Због њега „Адмирал је имао двобој са њеним оцем, а њега избацише слуге стрмоглав са терасе” (Црњански 1966: 60); још једном изазива

скандал изговарајући политичке провокације у вези са Балканским ратом, подсмевајући се свему из своје сањалачке суматраистичке позиције, односно маске смешног чудака: „Почео је да чини лудости у служби [...] Адмирал је викао на њега. Он рече да династије и народи немају поштења. Тада га је адмирал ударио и почео давити” (Црњански 1966: 61). Користећи маску луде и чудака Чарнојевићу је допуштено да изазове скандал и једино тако он може да постигне да истина буде наглас изречена.

У *Дневнику о Чарнојевићу*, посебно у чарнојевићкој епизоди, испољавају се готово сви саставни делови менипске сатире као основног карневалског жанра, о којима говори Бахтин. Након сцена скандала у менипеји обично наступа стање или тема апсолутне равнодушности према свему у свету. То се управо дешава Чарнојевићу: „[...] није се мешао у препирке, и није више веровао ни у шта, до у неке плаве обале на Суматри” (Црњански 1966: 60).

Тон карневала у наративу о Чарнојевићу препознаје се и у сцени картања. Већ је сама природа коцке, картања, игара на срећу карневалска. „Атмосфера игре (на срећу, прим. аутора) је атмосфера наглих и брзих преокрета судбине, тренутак успона и падова, то јест крунисања и детронизације” (Бахтин 1967: 243). Епизода о Чарнојевићевом картању је мала, краткотрајна и рекло би се успутна, али пажљивијим читањем могуће је уочити њену важност за комплетно уобличење његовог карактера односно идентитета. Собица у којој се одиграва картање пуна је огледала. Тај податак заправо уводи мотив огледала, то јест умножених огледала, као метафору за сагледавање вишеслојности нечијег идентитета. У коцкарском собичку присутан је пикарески, пробисветски слој Чарнојевићеве личности, али се у тим силним огледалима сигурно може симболично препознати одраз Чарнојевићеве песничке, сањалачке душе која је готово у колизији са појавним у датом тренутку. Поред тога, ту препознајемо још једног Чарнојевића – разиграног, веселог, готово празничног. Он нам се таквим открива као неко ко је у потпуности прирастао за ову репрезентативну карневалску сцену: „Један црногорски принц бацао се око њега новцем и свирао је у клавир. На вратима се указа Шаљапин, на раги, сав крив у седлу, са грдном мотком у руци и са једним разбијеним лонцем на глави, зидови су се тресли од песме његове” (Црњански 1966: 62). Овако описан Шаљапин је дословна слика детронизованог владара-војсковође, који

уместо круне или ратничког оклопа има полупани лонац, уместо мача мотку, а уместо расног вранца јаше рагу. Веза између руског оперског певача Шаљапина који се прославио улогом Дон Кихота и Чарнојевића и његовог света успостављена је као модус кроз који се огледа универзална потреба човека модерног доба да у луталаштву пронађе уточиште од несмиреног, ратом помереног животног упоришта. „Као и Одисејева, и сенка Витеза Тужног Лица протеже се дуж целог опуса Милоша Црњанског. [...] Након рата, у предговору за Ујевићев превод Флоберовог романа *Новембар*, Црњански ће Дон Кихота назвати оцем модерног човека. Позиција поратног индивидуума одређена је беззавичајношћу која се претвара у препуштање путовањима, жудњу за етеричним даљинама и космополитску тугу, еквивалент романтичарског светског бола, пред којим све људско губи смисао” (Петровић 2014: 184). Тако се карневалска димензија лика Дон Кихота, као луде која настоји да промени свет, огледа у уморном, у свет разочараном модерном јунаку који отискујући се на далека путовања покушава да успостави везу са светом и са собом. У том болу и том настојању он остаје, међутим, само карневалска, донкихотовска фигура на дрвеној раги и с полупаним лонцем.

Чарнојевићева припадност оваквом друштву и опијеност карневалским смехом и песмом само су привремени. Завршетак карневала по правилу се обележава спаљивањем принца карневала, што означава почетак смрти. Чарнојевић након карневалске теревенке и врхунца веселости осећа такође блискост смрти и краја: „Осетио је да ће умрети, и поче стрмоглав некуд да пада” (Црњански 1966: 62). Као што принц карневала скида свој клоновски костим иза којег остаје тужна усамљеност, тако се и Чарнојевић пред крај ноћи издава и удаљава одлазећи за својим суматраистичким мислима.

Комплетна Чарнојевићева животна филозофија о проналажењу смисла и среће у удаљеним пределима индонежанских острва у којима влада хармонија природе, човека и неба, покреће још једну типичну менипско-карневалску тему – тему утопије и земаљског раја. Она се најчешће јавља у сновима и архетипски је одраз духа античког златног века. „Сам опис земаљског раја дат је у духу античког златног века и зато је дубоко прожет карневалским осећањем света” (Петровић 2014: 145). У *Дневнику о Чарнојевићу* реч је о двоструком сну. Чарнојевићу се све те фантазмагоричне визије јављају у неком будном сну, сну на јави, а комплетна Чарнојевићева

егзистенција плод је једног ширег, Рајићевог, сна. Тако мотив сна добија двоструку функцију. Он је хронотоп у којем је могућа визија земаљског раја, утопије назване суматраизам, која је жанровски реквизит менипске и карневализоване књижевности. У те „реквизите” спадају и позоришни мизансцени. Отуд Петар Рајић ни сам не може да оцени да ли је његов сусрет са Чарнојевићем реалност, сан или позоришна илузија: „Комедија драги мој. [...] Тако ми, видиш, пролазе ноћи у грозницама и сновима, драги мој, у сновима који нису много луђи од јаве” (Црњански 1966: 63). Тако се чарнојевићка епизода може читати као уметнута монодрама, трагикомичног жанра, у главну нарацију.

Различити гласови, односно хетероглосија, у *Дневнику о Чарнојевићу* на првом месту јесу „гласови” Петра Рајића и Чарнојевића који су међусобно амбивалентни. Њиховим довођењем у везу ствара се дијалог та два амбивалентна света које они представљају. Присуство више различитих гласова односно позиција унутар једног дела међу којима се успоставља дијалог, за Бахтина је суштина полифонијског романа (Бахтин 1989). Како је дијалог та два света и та два јунака уједно и дијалог односно солилоквиј једног јунака јер су Рајић и Чарнојевић два пола истог идентитета, у *Дневнику* се постиже постојање самосвесног, психолошки слојевитог јунака који је у сталном преиспитивању и трагању за идентитетом. До некаквог коначног разрешења идентитета услед њихове дијалогизације у *Дневнику* не долази, а за саму суштину идентитета (и личног и наративног) то није ни нужно, јер он, према Рикеру, покрива читав спектар значења (в. РИКЕР 2004). Отуда је могуће да као одговор на апсурдности и амбивалентности света постоји један сложени идентитет Рајић/Чарнојевић који је у сталном дијалогу са истим тим светом.

Хетероглосија, односно дијалог више различитих гласова и перспектива у нарацији, у *Дневнику о Чарнојевићу* препознаје се и на другим нивоима нарације, нарочито уз помоћ стилског поступка ироније. Иронија је такође стилско средство менипске и с њом повезане карневализоване књижевности, јер се њоме постиже инверзна слика света, па самим тим и дијалог та два света који су у инверзној, иронијској корелацији. Да би иронијска слика била делотворна, нужно је разумети контекст: „Текст се, наиме, може схватити иронично тек када се у повезивању семантичког материјала текста и семантичког материјала контекста, и захваљујући том повезивању

и разумевању, покаже њихова неусаглашеност, она интенционална сукобљеност [...], због које је и могуће говорити о значењском притиску контекста” (Стојановић 2003: 177). Познавање контекста на који се односе иронијски искази у *Дневнику о Чарнојевићу* подразумевано је јер контекст није прикривен, он се лако препознаје из ритма и смењивања иронијских и неиронијских исказа. Хетероглосија се управо у том смењивању и испољава. Смењивањем различитих гласова, оних са дословним значењем и оних са иронијским, врши се својеврсни дијалог међу њима тако што иронијски исказ, који је препознат тако што је одмах иза њега уследио исказ са дословним значењем, ослобађа патоса тај озбиљни, дословни тон, даје му хуморни призвук или га чак и пародира.

Такав случај препознаје се у сцени описа ратних страхота на фронту. У том одељку градацијски се формира атмосфера ужаса, страха, смртног лудила. Најпре се описују опустошена села, укупљавање батаљона у ров, дрхтање и јаукање рањеника, потом вихор ратне прашине, танади која јуре с обе стране, псовке противничких војника, борба за живот. Када описане страхоте достижу свој врхунац, приповедач у истом даху, нагло, с неколико детаља који се не уклапају у општу слику, мења тон: „Трчим као луд. Сјурисмо се у неке बारे. Неко паде крај мене у глиб. У трави преда мном леже неке цокуле; десно од мене видим мртваце искежене, са ногама смешно згрченим и тврдим [...]. Горе, преда нама, скачу Руси у жутим мантијама; смешни су и гојни” (Црњански 1966: 18). Називајући погинуле војнике искеженим мртвацима, приповедач као да прави иронијски отклон од трагично-тужне слике коју је до тада градио. Свечаност која би била примерена настрадалим војницима он батетичким унижавањем разграђује, одузима јој патос и озбиљност и пребацује је на њој инверзивну слику и стање смеха. Смешно згрчени мртваци и смешни и гојни војници Руси „долазе” из карневалски амбивалентног поретка ствари, у којем напореде егзистирају смех и смрт. Та карневалска весела смрт јесте отпор страху и потврда природног смењивања. Код Црњанског оваквом хетероглосијом врши се дијалог између природних закона и светског политичког неморала и злочина. Наоко непримереним подсмевањем и унижавањем оних који умиру у рату, приповедач заправо пародира лажну патетичност и лицемерје и упућује горку опомену иницијаторима и организаторима: „Људи вашљиви, неумивени, слабашни, жути,

смрадни; неки још живе са блесавим погледом, издишући. Један међу нама спазио је брата где лежи међу њима, треснуо се и дрекао гадно” (Црњански 1966: 18). Опис крајње недостојне смрти храбрих војника који буди саосећајни тон, приповедач поново емотивно неутралише и депатетизује увођењем само једне речи која целу слику иронијски и пародијски преокреће. Брат који је дрекнуо гадно видевши свог мртвог брата чини да и он сам и цео приказ постану смешни а не трагични. Исти учинак има и реч крештати када се метонимијски припише шуми у којој се воде ратне борбе: „Страшно је иза нас крештала шума и тресла се под плуском шрапнела. Крај мене је јаукао један и запевао” (Црњански 1966: 20).

Никола Милошевић указује на то да употребом оваквих израза који имају ниски емотивни тон и праве одстојање од објекта уметничког казивања, Црњански радикално снижава патос приповедања: „Таквом композицијом текста, патетични тон уметничког казивања снижава се и пригушује, а према предмету уметничког обликовања успоставља се критичко одстојање саткано од овлашног презира и лаке ироније” (Милошевић 1970: 70).

Презир и иронијски приступ себи и ситуацији у којој се нашао, јунак испољава у сцени посете родном градићу своје мајке, односно Сентандреји. Смењивање озбиљног, сентименталног тона и иронично-подругљивог одређује читав тај одељак:

Тај градић је гробница мојих дедова. Био сам сентименталан. Стадосмо пред неким баштама. Прошао сам крај малих кућица, опкољених вртовима, у стрме улице и завиривао сам. Понегде сам видео шарену Косовску вечеру. Питао сам неког да ли познаје господина Јашу Игњатовића, али ме старац погледа и рече, тихо, мађарски, да га не познаје. Смрт се крије у вртовима [...] Цркве су биле празне и хладне, кашљао сам у њима.[...] И тако, посетио сам гробницу мојих дедова. Било је досадно. [...] Код нас је родољубље у моди. Ја волим моје дедове, они су знали да убијају. Уопште ми се убиство јако свиђа. Звона су звонила јер сам ја удесио да стигнем кад звона звоне. А ја сам учен човек, знам, да се све мора лепо наместити (Црњански 1966: 85).

Експлицитно истицање емотивног и сентименталног расположења насталог приликом сусрета са постојбином својих предака има циљ да покаже важност и озбиљност те посете и тих веза – родбин-

ских, националних, историјских. Након постизања озбиљног, емотивно-свечаног тона и доживљаја, приповедач нагло суновраћује и обезвређује све што је до тада изградио. „Шарена Косовска вечера” јесте својеврсни подсмех, пародија дискурсу националности, националне традиције, историје код тог дела народа који је био измештен и градио националност и српство на туђој територији. Тиме што се слика „Косовске вечере” може наћи на сваком кораку, значи да јој је одузета јединственост и важност. Када је она још и „шарена”, значи да је лишена било каквог уметничког квалитета. Тако имплицитно аутор сугерише да је велика српска националност, традиција и историја у славној сентандрејској дијаспори сведена на нешто што би могло бити шарени постер. Оваквом иронизацијом он разобличава неке националне митове и доводи их до апсурда, посебно имајући у виду контекст, који чини светски рат у којем су потомци тих исељених Срба принуђени да буду на погрешној страни, насупрот свом народу. О учинку Црњанскове ироније у *Дневнику о Чарнојевићу* говори и Никола Милошевић: „Реском, леденом иронијом писац, као помоћу неке бране, зауставља и кроту патетични ток уметничког приповедања” (Милошевић 1970: 71).

Потврда томе је и следећа реченица у којој приповедач прави малу персифлажу у вези са ликом и делом Јакова Игњатовића, значајног сентандрејског Србина, из које произлази да је он не само заборављен, него и да нема никог ко би могао да га памти: „Питао сам неког, да ли познаје господина Јашу Игњатовића, али ме старац погледа и рече тихо, мађарски, да га не познаје” (Црњански 1966: 85).

Приповедачев дистанциран а заправо иронично-подсмешљив однос према колевци српства у туђој монархији појачава се изјавом да је кашљао у цркви и да му је било досадно. Реченица у којој се каже да је неко посетио гробницу својих дедова може изазвати само осећајан и свечани импулс. Када, међутим, одмах после тога уследи обавештење да је било досадно, постигнута свечаност је обезвређена, исмејана, претворена у сопствену супротност, што је један од основних стилских поступака карневала и карневализоване књижевности.

Критичко-иронични тон се наставља и током размишљања о родољубљу. Родољубље је пародирано када је сведено на моду, а постало је гротескно када је изједначено са убијањем. Изјавивши да воли своје дедове јер су знали да убијају, приповедач не само да из-

носи став о својој националној историји, него своје претке назива убицама и изједначава их са убицама и убиствима новог поретка. Он, при томе, не прави границу ја–они, у којој би ја било самосвесно, напредно и боље. Он напротив има критичку и иронијску дистанцу и према самом себи. Најпре за себе каже да му се убиство јако свиђа, а потом да је учен човек. Истицање учености у контексту разумевања да се све мора „лепо удесити” у најмању руку је непотребно, па зато произлази да је једна секундарна корист сав резултат учености.

Оваквим смењивањем реченица са високим емотивним набојем и њихових пародијско-иронијских варијанти које их детронизују и деконструишу, аутор прави дијалог различитих погледа на свет, карневалски их конфронтира и тако преиспитује и не изричући изриче истину.

Иако наратијом доминирају сетни и тужни тонови, иронија која је прати, заједно са главним менипејским сегментом радње који је смештен у нестварни, сновиди мизансцен, овом делу у целини дају „озбиљно-смешни”, карневалски карактер. Сам јунак на више места свој живот који описује одређује позоришним дискурсом: „Све сам чекао да ће још нешто доћи у животу, да ово до сад беше само комедија. Сад видим, да после сажаљења, не долази ништа ново. [...] Ко зна, можда ће се играти веселе оперете о овоме што сад чине” (Црњански 1966: 46, 47).

Када озбиљност живота, трагичност, урушеност идеала и будућности, бивају доживљени као комедија или оперета, то значи да је посреди карневалско тумачење и релативизовање. Имплицитним указивањем приповедача на везу између ратних страдања и оперете и комедије произлази да је овде дошло до карневалски амбивалентног споја у наратији и да је идентитет *Дневника* ништа друго него комедија или оперета о рату.

Тако се *Дневник о Чарнојевићу* и својим жанровским и стилским карактеристикама, и тематско-мотивским особеностима, указује као дело које се може сврстати у традицију менипске књижевности. Прелазна, дифузна жанровска форма овог дела, удвојеност личности главног јунака, појединачни мотиви смешног јунака-луде, утопије и земаљског раја, сцене скандала и веселе игре, амбивалентност карактера главног јунака, директна су и недвосмислена спона

овог модернистичког романа са корпусом менипске сатири. Изразита иронијско-пародијска стилизација приповедања и сенчења јунакове приповедне свести, детронизација високих тема, ругање патосу националне традиције, ово дело одређују истовремено као бунтовно авангардно и као карневализовано.

Полазећи од Бахтинове теорије карневала, карневализације, смеха и гротеске, коју је овај теоретичар изучавао и показао на једном од највећих романа ренесансе, *Гаріанђуа и Панђајруел* Франсоа Раблеа (Бахтин 1978), могуће је карневализацију као поступак и карневал као мотив и слику света препознати и у делима новије књижевности. Иако карневал и као културолошки феномен и као књижевни мотив и стилски поступак припада регистру старе књижевности – средњовековне и ренесансне, његова заступљеност, било дословна или симболичка, у делима модерне књижевности указује на јединствену традицију и развојно полазиште европског, па тако и српског романа. Ако би се сажео Бахтинов опсежан рад о овом питању, могло би се утврдити да карневализована књижевност има своје корене у менипској сатири и грчком авантуристичком роману из свакодневног живота са темом метаморфозе, а то значи да су главне особине дела насталих на тој традицији смех, пародија, иронија, гротеска, маска, преображај, дијалог (културолошки, социолошки, психолошки), сложени обрасци приповедања (уметнута писма, нађени рукописи, приповедачи протагонисти, сказ, и сл.), експлицитно или имплицитно присуство карневала или празника као хронотопа којим се остварује принцип привремено измењеног поретка живота који отвара могућности испољавања промењеног идентитета. Изразито модернистичка тема *Друје књије Сеоба* – узнемиреност главног јунака, незадовољство својим светом, потреба за лутањем, трагањем за завичајем, духовном и физичком сеобом ради потребе за успостављањем веза са светом и проналаском смирења и смисла, поставља се и разрешава сплетом мотива, сцена, ситуација које су својом суштином, а често и формалним уобличењем, у потпуности карневалски.

У овом роману смех, пародија и маскирање присутни су као опозит озбиљном тону приповедања и узвишеном положају главног јунака, чијим деловањем се девалвира слика истог тог јунака која се градила кроз читаво приповедање, а што омогућава сагледавање

њега и његовог света у сасвим новом светлу и са елементима сасвим другачијег идентитета. Карневалско маскирање је доминантан лајт-мотив који је у служби поменутог процеса рекреирања главног јунака.

Мотивима путовања, кретања, одласка у удаљене просторе среће, који су карактеристични за Црњансков опус у целини, али који су полазиште и стожер *Друје књије Сеоба*, ово дело се сврстава у корпус романа менипске традиције јер је утопија била једна од основних особина менипеје. Разлика Црњанскове утопије од утопије као жанра огледа се у томе што је она у књижевности латинског средњовековља била иницирана потребом за стварањем динамике приповедања, ређања узбудљивих епизода и психолошком мотивацијом ликова кроз чин метаморфозе током путовања у фантастичне пределе. Утопија у ренесанси стиче елементе политичке сатире и социолошке ангажованости. Код Црњанског је тежња ка утопијској срећи резултат стања безнађа, досаде, усамљености, бесмисла живота, који карактеришу модерни дух.

Постоји још једна особина врло типична за менипску сатиру која се одмах уочава и у *Друјој књизи Сеоба*, а тиче се формалног и композиционог аспекта. Наиме, за менипеју је било карактеристично мешање жанрова, односно коришћење жанрова уметнутих у приповедање, као што су између осталих и писма и извештаји. Идентитет приповедача *Друје књије Сеоба* није сасвим јасан, али током приповедања и посебно у завршном поглављу, експлицитно бива стављено до знања да су извор за сазнавање описаних догађаја и судбина различити документи обе царске државе, Русије и Аустрије, о војничким списковима, ратним походима, пресељењима и сличном, као и писма која су писали једни другима, било јунаци романа или њихови рођаци и пријатељи између себе. Та писма и ти документи врло се детаљно, некад и каталошки, наводе и на њих се позива приповедач када износи претпоставке о даљој судбини јунака, изван делокруга ове приче. На тај начин целокупно дело добија једну псеудоисторијску црту и карактеристику веродостојности, истинитости исприповеданог. Наводна аутентичност приликом преношења нечије приче јесте особина менипске књижевности, а у *Друјој књизи Сеоба* она је у служби истицања историчности и универзалности. Приповедна аутентичност и историчност менипеје у *Друјој књизи Сеоба* је „изведена” у корелацији са модернистичким

обрасцима испреплетаности грађења текста и идентитета јунака: „Отуда је основна особина идентитета који је означен документима његова нестабилност. Та спознаја је дубоко утиснута у *Друју књију Сеоба*, јер и само приповедање почива на праћењу докумената који остају иза Павла Исаковича. [...] Тако Црњански истовремено и гради историјску причу, служећи се документима, али је и разграђује” (Владушић 2011: 165).

Присутност више жанровских кодова у *Друјој књизи Сеоба*, који би наводили на њену менипејску стурктуру, Дејвид Норрис препознаје кроз четири различита приповедачка приступа (NORRIS 1993). Он издваја ауторски глас, епски, историјски и хроничарски. Постојање епског, историје и хронике у роману указује на његову нехомогену структуру која с једне стране води порекло из менипско-карневалске књижевности која се служила оваквим слојевитим приповедачким позицијама да би приказала различите нивое стварности, али исто тако и на модеран поступак којим се дифузност и дисперзивност савременог тренутка представљају истом таквом књижевном формом.

Карневалска царица

Царица Русије, Јелисавета Петровна, не појављује се у роману ни као историјска личност ни као јунакиња. Историјске и политичке околности њене владавине видљиве су кроз причу о судбини главног јунака, који трагајући за личном срећом бива принуђен да ступа у контакт са аустријским и руским војним и дипломатским врхом. Из онога што се њему дешава приликом мењања држављанства/идентитета и пресељења из Аустроугарске у Русију може се сазнати какви су били односи две царевине, који су били политички циљеви Русије, како је изгледало њено уређење и третман придошлица српских војника. Таква слика Русије као стабилне царевине, која је у успону и има програме за освајање територија на Истоку и истовремено приближавање Западу, потребна је само као позадина радње. Русија и њена царица нису јунаци приче, они су оквир у којем постоји главни јунак, који тражи себе, свој идентитет. Поред ових основних историјских података до којих се долази било говором наратора или разговорима протагониста, све остало што се о Русији и њеној царици сазнаје субјективно је и преломљено је

кроз свест Павла Исаковича. На основу војничких говоркања, с једне стране, и митских, народских прича о православној мајци Русији и њеној царици, с друге стране, он пројектује своја очекивања и идеализоване представе о православном словенском уједињењу и спасењу на ту земљу и ту жену која мора бити њена персонификована представа.

Руска царица као конкретизација и индивидуализација те велике силе у Исаковичевој свести се јавља као жена која разуме ствари, којој је довољно обратити се и изрећи молбу и она ће појурити да ту молбу и изврши. У Павловом животу жене су играле важну улогу. Он је према њима најчешће бивао равнодушан, али оне су му, у његовој невољности, одређивале пут, утицале на њега, мењале га. Тако и несвесно, он на ту жену коју не познаје пребацује сву наду и уздање. Она јесте политички и историјски фактор, персонификација „мајчице Русије”, али она је и жена, а за Павла Исаковича то значи узданица. Таква пројекција захтева и материјализацију. Док год не може да је сретне, Павле њу у својој души гради из делића које сазнаје о њој, који долазе до њега. Да би била блиска, она мора бити лишена царских великодостојности које удаљавају обичног човека од владара. Рампа мора бити укинута. Зато је руска царица у представи Павла Исаковича репрезентативна карневалска царица. Прво што сазнаје о њој када стигне у Русију јесте да је „лепа, весела и да воли игру. А воли и машкарату. Појави се, каткад, као матроз, из Холандије, а каткад, као францески мушкетар. А каткад као козак, који се зове хетман” (Црњански 1962: 556). Овакве карактеристике су у контексту описа царске личности у најмању руку секундарне а понајпре непримерене и детронизујуће. Детронизовање царице је потребно ради лакшег идентификовања, ради припреме за њено „понародњење”. Чином игре, песме и весеља она ступа на терен народа, постаје његов део, не разликује се од веселе вашарске играчице. Игра и песма су мост између пучког и царског. Овакво карневалско брисање граница потребно је јунаку, као представнику народа, да би доказао људскост у лику царице-спаситељке, јер онај ко уме да се смеје, игра и пева, тај има осећања и може да препозна туђу муку и туђу патњу.

Карневалска димензија њеног лика истиче се и тиме што она воли „машкерату”. Ако царица има обичај да се маскира, то значи да она често мења своју појавност. Мењање изгледа значи играње не-

ке друге улоге, уживљавање, идентификовање. Тако, када се царица преобуче у морнара, или мускетара, или козака, то значи да она привремено преузима њихов идентитет, стиче способност да разуме и саживи се са њиховим животима, бригама и болима. Набројане маске су не случајно различити војнички родови. Тако маскирајући царицу у својој представи, Павле гради слику руске царице заинтересоване за војнички сој, спремне за идентификацију са војницима.

Приче о царици које настају међу војничким породицама расту у правцу формирања њеног лика не само као себи блиске, свакодневне жене, већ као жене која је, у погледу слободног односа према животу и животним радостима, много испред њих. „О царици се шапутало да је прва њена љубав био један обичан козак, који је лепо певао. Госпоже [...] причале су да је, приликом игре театра, један мали кадет у гардероби заспао, и да га је царица, својеручно, свукла и однела у постељу” (Црњански 1962: 860). Из прве напомене о царици потврђује се да је она обична жена, која може бити заљубљена у обичног козака. На тај начин она се у народној представи спушта са царских висина, изједначава се са народом, постаје његов део, њен идентитет је народни идентитет, јер тај козак кога она воли може бити било ко од њих који те приче преносе и којима су потребне. Из друге напомене, међутим, произлази једна сложенија трансформација њеног лика, односно представе о њеном лику. Ако царица у својој веселости, народној спонтаности, може да „свуче” малог кадета и одвуче га у кревет, она постаје сувише слободна, бестидна. Како је онај кога „свлачи” само „мали кадет”, то овој причи даје амбивалентни призвук. Она се истовремено може разумети и тако да царица испољава мајчинску бригу за малог кадета. Како је царица сама по себи персонификована фигура „мајчице Русије”, ова нова мајчинска димензија њеног лика добија пародијску димензију, па тако у представи народа који о њој прича приче, њен идентитет се простире између два морално опозитна и врло удаљена облика – од мајчице Русије до театарске играчице-проститутке.

Оваква детронизација представника највиших моралних вредности није необична а ни злобно-завидна. Она има своје порекло у карневалском фолклору и циљ јој је понародњење, преусмерење са духа на телесност, животност. У роману таква представа постаје платформа на којој ће настати војничка „шала” с Павлом Исаковичем доведеним пред руску царицу, маскирану проститутку. Аудијенција код лажне царице за војнике који је изводе има вредност ве-

селе, карневалске чарламе. За оног који ју је осмислило, Вишњевског, игра је много мање безазлена и циљ јој је статусно, а и судбинско уништење противника, Павла Исаковича, човека који о њему зна истину и не либи се да је и другима предочи. За самог Павла Исаковича пак ова аудијенција представља остварење сна, први корак ка освећењу свог народа, што он сматра својим превасходним животним задатком. Када Павле клекне пред царицу-проститутку, љуби јој руку и муцајући износи своје наде и молбе, не примећујући да се остатак аудиторијума пригушено смеје, он постаје пајац, принц карневала који је извор смеха и поруге и који ће са престанком ноћи и маскараде бити спаљен. До симболичног спаљивања Павла Исаковича доћи ће приликом судског испитивања, када ће од Костјурина сазнати да је то била игра, лаж, подвала и подсмех: „Да ли је у аустријској војсци учио о преварама, које се врше, и маскирању, помоћу сламе, крпа, сулундара, помоћу којих се може начинити чак и нешто што личи на топ? Зар никада није чуо да се у нападу може поставити читав чопор подофицира, са перјем на трикорну, у плавом фраку, а поставити ту маскараду, тако, на брдо, да непријатељ, чак и догледом, буде уверен да је то штаб армије? – што је у ствари само варка” (Црњански 1962: 1051).

То што је Павле научио од Костјурина да је у рату све дозвољено, па и маскарада, и да иза те маскараде и тог рата стоји Вишњевски, за њега је мање важно. Оно што представља пораз јесте суочење са немогућношћу сусрета са царицом, односно свест о коначном раскиду са отаџбином и њеним спасењем.

Немогућност сусрета са царицом није само формална него и онтолошка. Сцена са маскираном, лажном царицом симболично слика немогућност тог сусрета у стварности зато што су егзистенцијално-филозофске позиције Павла и царице Јелисавете Петровне на супротним половима. Све маскараде, игранке, балови, весела која су пратила њен опис и вести о њој, означавају дионизијски приступ животу, док Павлова меланхоличност, сета, пасивност, озбиљност, сугеришу озбиљно одрицање од живота, његов аполонијски пол. Та два антиподна животна приступа тешко могу бити помирени, па се зато и прави разговор и сусрет између њих двоје не може десити. Тако и Мило Ломпар у својој студији истиче да лажна царица у официрској шали иступа по логици праве царице: „То што је Павле ’занемео’ не значи да између једног српског официра и царице не може доћи до разумевања у аудијенцији, већ да не-разговор Павла

и царице припада онтолошкој немогућности кореспонденције света коме се 'не живи већ одавно' са светом који је 'жељан живота' јер је аудијенција егзистенцијална замка" (Ломпар 1995: 86).

Карневалски контекст приче о царици – преоблачења, машкарате, мушки костими – у функцији је приказивања и потцртавања принципа живота, некога ко је „жељан живота”. Исти животни принцип својствен је и Кумрији, па је карневалски модел изражавања тог принципа готово истоветан: „[...] оне су јој, каткад, од шале, облачиле хусарски мундир њеног мужа и госпожа Кумрија претварала се онда у стаситог, лепог, официра” (Црњански 1962: 298).

У служби оваквог мотивацијског следа јесте и лајтмотив смеха. Он је пратећи елемент сваке карневалске ситуације, а у конкретној сцени лажне аудијенције он ту сцену уоквирује и одређује, дајући јој (без)вредност: „А што је најчудније, смех се, у предсобљу, орио. [...] Исакович онда клече па је клечао и чекао. Смех, од некуда, још и тад је допирао” (Црњански 1962: 1093). Истовремено са обезвређивањем и исмејавањем Павла, смех дистингвира његов принцип живота од царичиног, односно од људи који овом шалом спроводе њен кредо.

Непомирљивост ова два начела очитује се Павловим сломом, потпуном отупелостју и равнодушностју, што је заправо слика и судбина оног свежег и снажног српства које је дошло у Русију. Карневалска шала која је задесила Павла само је слика његовог преображаја који је уместо у правцу развијања херојства ишао у правцу дехероизације. Како Мило Ломпар указује, на почетку романа Павле је у темишварском затвору зато што је јунак који се бори за принципе, и због тих принципа херојски бежи из затвора. На крају романа он је у кијевском затвору, али не као јунак него као луда. Он више нема разлога ни да бежи ни да се брани и опире: „Он бива отпуштен мирно, јер као што јунак бежи из затвора, тако се луда из њега пушта. У лику Павла Исаковича на почетку романа преобладају својства метафизичког јунака, а на завршетку романа, преобладају својства ништавног јунака” (Ломпар 1995: 96).

Аудијенција код лажне, карневалске царице јесте биланс преображаја Павловог идентитета од метафизичког хероја до исмејаног, тужног принца карневала.

Ако се ова епизода узме као кључна за спознају промашености јунакових идеала и властитог животног пута, онда та сцена баца

светлост на целокупно његово путовање и одређује га, па се метаморфоза у луду на крају тог пута може разумети као појавни завршетак исте те метаморфозе која настаје на почетку путовања. Искуство луде мења главног јунака, освешћује га, па преображај идентитета достојанственог официра, који је имао на почетку, у идентитет насамареног идеалисте, који стиче на крају, води томе да други, стечени идентитет постане једини могући. При томе, висока самосвест јунака (способност да разуме сопствену промашеност) даје му могућност да према свету у којем он постоји једино као насамарени херој, заузме презрив однос и отуђи се од њега.

Управо се у овој „тачки промене” може сагледати резултат „сусрета” традиционалног тематско-мотивског језгра као што је карневал и поступака и тема модерне књижевности. Оно што карневализовану књижевност 20. века разликује од карневализоване књижевности која јој претходи јесте што инверзна слика света и инверзни идентитети који се успостављају током празника/карневала стичу интегритет и самосталност и онемогућавају да се врати прекарневалски облик идентитета. Идентитет пробуђен током ове репрезентативне карневалске сцене у *Друјој књизи Сеоба*, након тог својеврсног карневала постаје званични, непразнични идентитет, из чега следи да функција карневала није више да прави привремени одушак од стега стварности и да се тој стварности смеје и пародира је, као у средњовековној и ренесансној књижевности, већ да трајно мењајући своје јунаке мења и ту стварност ако је могуће. Најчешће и није могуће али с трансформацијом идентитета кроз карневал успоставља се стални критички однос према свету.

Карневалски амбивалентну поруку и поенту доноси и сам крај романа. Све оно што се дешавало главном јунаку и кроз шта је пролазио, и он и његови рођаци сународници, приповедач заокружује констатацијом да има сеоба и узвиком да смрти нема: „Било је сеоба и биће их вечно, као и порођаја, који ће се наставити. Има сеоба. Смрти нема!” (Црњански 1962: 1074). Пошто „порођај” значи рођење и рађање, очигледно је да приповедач изједначава сеобе са рађањем. Како рађање означава живот, и сеобе су, према овој аналогiji, живот односно потврда живота. Оно што чини амбивалентним ово становиште јесте целокупно претходно приповедање с посебним резимеом у последњем поглављу, и на последњим страницама романа, где се истиче управо супротно, да је биланс таквих сеоба то

да су ти људи и ти народи који су одабрали такав пут, врло брзо не-стали, изгубили се у тим сеобама и умрли. Сеоба би, према свему томе, морала да значи крај, смрт одређене нације (неког њеног дела), одређене идеје, одређене енергије. Следствено томе, узвик да смрти нема делује збуњујуће и неодрживо, онда када се чита дословно, то јест када се превиди један дубљи смисао који се открива у природним законима и менама а који је заправо карневалски смисао краја романа, и романа у целини. Непрестана смена живота и смрти, умирања и поновног рађања, јесте суштина карневала: „Карневал је празник свеуништавајућег и свеобнављајућег времена. [...] Карневал слави саму смену, сам процес смењивања...” (Бахтин 1967: 188). Према карневалском погледу на свет, језички и логички амбивалентна тврдња да има сеоба (које воде у смрт) а да смрти нема исправна је и неproblemатична управо због принципа смене. Селећи се, многи људи и многи нации су нестајали, али исто тако из тог нестајања нешто друго је настајало, неки нови људи и нации су се рађали. Због тога приповедач може да каже да нема смрти. Клица живота је неуништива. Само неколико редова пред завршне реченице приповедач каже: „Ко би могао да предскаже, какви ће се народи селити и куда, кроз стотину година, као што се тај национ селио? Ко би могао избројати зрна, која ће, идућег пролећа, ницати на свету, у Европи, Азији, Америци, Африци?” (Црњански 1962: 1073). Пролеће, буђење природе, поновно рађање, управо је оно што карневал слави и оно што покреће карневал. Становиште *Друје књије Сеоба* јесте карневалско становиште. Овај роман приповеда о једном народу који је нестао (умро), али се родио и рађа се у једном другом, светском виду (у Европи, Азији, Африци, Америци...).

Извори

ЦРЊАНСКИ 1962: Милош Црњански, *Сеобе и Друја књија Сеоба*, Београд: СКЗ.

ЦРЊАНСКИ 1966: Милош Црњански, *Проза*, Београд: Просвета, Нови Сад: Матица српска, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост.

Литература

- БАХТИН 1967: Михаил Бахтин, *Проблеми њоеџике Досџојевској*, прев. Милица Николић, Београд: Београдски графички завод.
- БАХТИН 1978: Михаил Бахтин, *Франсоа Рабле и народна кулџура средњеј века*, Београд: Нолит.
- БАХТИН 1989: Михаил Бахтин, *О роману*, прев. Александар Бадњаревић, Београд: Нолит.
- ВЛАДУШИЋ 2011: Слободан Владушић, *Црњански, Мејалойолис*, Београд: Службени гласник.
- ЈЕРКОВ 1992: Александар Јерков, „Рађање романце о национу из духа трагичког сна”, у: *Трећи њројрам, I–IV*, Београд.
- ЛОМПАР 1995: Мило Ломпар, *О завршејку романа. Смисао завршејка у роману Друја књија Сеоба Милоша Црњанској*, Београд: Рад.
- МИЛОШЕВИЋ 1970: Никола Милошевић, *Романи Милоша Црњанској*, Београд: СКЗ.
- NORRIS 1993: David Norris, „Еп и време у роману Друја књија Сеоба”, у: *Лејојис Мајџице срјске књ. 452*, св. 1/2, Нови Сад.
- ПЕТРОВИЋ 2014: Предраг Петровић, „Лирика Ијџаке: између одисејевског и донкихотовског гласа”, у: *Милош Црњански: њоезија и коментџари. Зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност: Филолошки факултет Универзитета у Београду, Нови Сад: Матица српска.
- РИКЕР 2004: Пол Рикер, *Сойсџво као друји*, прев. Спасоје Ђузулан, Београд: Јасен.
- РОСИЋ 1996: Татјана Росић, „Дневник о сну – о дневничком предлошку у Дневнику о Чарнојевићу”, у: *Милош Црњански: Зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ 2011: Бојана Стојановић Пантовић, *Расџони модернизма: ујоредна чијџања срјске књижевностџи*, Нови Сад: Академска књига.
- СТОЈАНОВИЋ 2003: Драган Стојановић, *Иронија и значење*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Summary

Nataša Anđelković

THE PROCESS OF CARNIVALIZATION IN MILOŠ CRNJANSKI'S *DNEVNIK O CARONOJEVICU* AND *DRUGA KNJIGA SEOBA*

The goal of this work is to use a genre-poetical and literary-historical base to analyze a possibility of establishing a specific sub-genre core in *Dnevnik o Caronojevicu* and *Druga knjiga Seoba*, which is created through a multi-centuries tradition of menippean satire and the carnivalization of literature on the one hand, and modernism on the other. The result of examining the genre tradition, or rather carnivalization and menippea, and literary-historical context, or rather modernism in this work, should be the definition of a "new" sub-genre, based directly on these two premises (genre and periodization). From the thematic-motivic and semantic context in this novel as a modern work, one can delineate the crucial question of identity (hero, society, the work itself), so that this new genre sub-group of carnivalized modernistic literature, represented by the aforementioned work, can be characterized as carnival-identity literature, or rather, as will be shown in this work, a kind of carnivalization of identity.

Key words: *carnival, carnivalization, menippean satire, modernism, mask, irony, humor, parody*

Др Вукосава Живковић¹

Земунска гимназија

Земун

ПРАЕЛЕМЕНТИ У РОМАНУ СЕОБЕ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Естетски слојевит роман *Сеобе* Милоша Црњанског открива постојање антагонизама и хармоније рефлексивних четири твари: воде, ватре, земље и ваздуха. Смештајући их у иницијално неједнаку противтежу, аутор успоставља њихове различите корелације које пружају посебна значења у вези са судбинама ликова, временско-просторном димензијом и идејном равни романа. Такво тумачење романа *Сеобе* остварује својеврсне интертекстуалне линије са учењима античких пресократоваца, пре свих Талеса, Анаксимена, Емпедокла и Хераклита, а потом и са универзалним, симболичким значењима праелемената. Додатно, на овај начин постављен књижевнонаучни концепт омогућава разраду занимљиве, међупредметне, иновативне интерпретације романа Милоша Црњанског у конкретном наставном процесу. Крајњи циљ текста, на овакав начин, постаје саједињство теоријско-научног са практично-образовним планом.

Кључне речи: *Сеобе, Црњански, праелементи, лик, идеја, интерпретација, роман*

Дело Милоша Црњанског, а посебно роман *Сеобе*, успоставља различите, богате типове интертекстуалних веза. Једна од њих је свакако и она која се односи на преплатоновско учење о праелементима, односно о тварима. Овде се на првом месту мисли на Јојане

¹ vukosava.zivkovic@gmail.com

Талеса, Анаксимена и Хераклита. „Јоњани су се међусобно разликовали према томе како су одређивали пратвар (*Urstoff*), али им је било заједничко што су је сматрали материјалном. Талес се одлучио за воду, Анаксимен за ваздух, Хераклит за ватру” (Коплстон 1988: 57). Наравно, ту је и филозофско поимање Емпедокла из града Акраганта на Сицилији. Он није толико створио ново учење, колико је помирио мишљења претходника. Док су Талес и Анаксимен веровали да се једна твар може претворити у другу, Емпедокле је управо увео разврставање на четири елемента, који код њега нису елементи већ „корени свега”, не могу се претварати један у други, али они својим мешањем формирају конкретне ствари космоса. Те ствари као целине настају и нестају, али су састављене из материјалних честица које су неуништиве. Поред интертекстуалности у основном смислу трагања за оствареним везама између значењских сегмената извора наведених филозофских учења и вековима касније обраде четири праелемента у роману *Сеобе*, важно је одмах истаћи да мисаона концепција о тварима бива присутна у самој идејној основи и преплављује читав роман, тако да је њихово тумачење евидентно важно у универзалном контексту потпунијег разумевања дела Црњанског. То је на првом месту због тога што су вода, ватра, земља и ваздух, гледајући најједноставније квантитативно, готово на свакој страници у својим различитим видовима и појавним облицима једноставно присутни. Бављење њима нужно укључује и тумачење опште симболике елемената, као и уочавање архетипских образаца које учење о тварима крије као праотисак у обради дела Црњанског. Њихови најчешћи појавни облици у роману *Сеобе* јесу: воде (киша, река, поток), ватре (логорска ватра, ватра у пећи, али и небеска ватра Сунца, Месеца, звезда), ваздуха (ветар, дах), земље (песак, оранице) и слично, мада се у роману често називају својим једноставним, правим именима: вода, ваздух, ватра и земља. Генерално узев, постоји неколико основних принципа према којима праелементи обитавају у романескном свету *Сеоба*, а то су: мешање, ређање и везивање за предмете. Поред њих, може се говорити и о четвртном виду који би се односио на неке специфичности у вези са њиховом појавношћу и потенцијалом значења.

Мешање твари је често, али су најприсутније током читавог дела замешатељства воде и земље, те отуда превага блата које прати јунаке и дешавања, али и залеђене земље у кључним спознајним и

финалним тренуцима; да би спој воде и ваздуха, претворен у влагу и маглу, такође испуњавао важне аспекте судбина и трагања. У чулно опипљивим облицима јавља се свеприсутно блато или залеђена земља по којој у повратку из рата ходи Славонско-подунавски пук (мешавина земље и воде), као и честа магла или влага (мешавина воде и ваздуха). Влага прати све време Вука на пут, влажан спаран је био и дан када је умрла госпожа Дафина, влажни су дани када се враћа пук са бојишта и Вук схвата сву безнадежност и бесциљност лутања. Прва реченица њиховог повратка ка Србији гласи: „Подунавски полк нестаје у јесењим маглама и кишама” (Црњански 2001: 154). Црњански, као константу која прати његове индивидуалне јунаке и колективног јунака, било док се крећу (пук, Аранђел и Вук), било док су статични (Дафина), уводи блато, као специфичну мешавину твари воде која капље са небеса и земље, стварајући на тај начин вишеструке дихотомије, али са основом постојања праелемената. Аранђелу падају бројанице у блато кад прати Вука у рат. Велика испаравања трају и трају пред полазак Вука Исаковича четврти пут у рат. То претварање воде у ваздух прати одлазак пука у бесмислени рат, као што је залеђена земља по којој ходају при повратку све време, што би одговарало метаморфози воде у земљу. О оба претварања промишљао је још Талес, за кога је основна твар била вода. Већ је за њега Аристотел опрезно сугерисао „да су на Талеса утицале старе теологије, у којима је вода – као Стикс код песника – за богове била предмет заклињања” (Коплстон 1983: 60). И у том смислу није случајно што код Црњанског у делу постоји вода у већем броју видова него остали праелементи, али и са огромним потенцијалом тумачења ка митском. „Вода је симбол несвесних енергија, безобличних сила душе, тајновитих и непознатих мотивација” (Гербран 2004: 1055). И Анаксимен и Хераклит, иако различите твари узимају као ону из које све постаје, један ваздух а други ватру, настављају Талесову концепцију да се праелементи могу претварати један у други. Да би објаснио како се стварају конкретни објекти из ваздуха, Анаксимен уводи појмове згушњавања и разређивања, те ваздух ширењем и разређивањем постаје ватра, а згушњавањем ветар, вода, облак, земља и, најзад, камен. Хераклит је у процесу паљења и гашења ватре видео пут нагоре и пут надоле. Када се ватра згусне, постаје влажна и згушњавањем се претвара у воду, а када се вода стегне, претвара се у земљу и све је то пут надоле. Затим се опет

земља топи и из ње излази вода, а из ње све остало, и то је пут нагоре. Као основна твар, ватра је у сталном процесу напетости, борбе, паљења. Ако узима нешто од ствари преобраћајући је паљењем, даје јој исто толико колико јој је узела. Код Црњанског земаљска ватра греје, али и разара. Његови призори у роману су препуни ватре коју војници запале да би се огрејали, преживели даље, али много чешће се њоме убија. Битку која се води за освајање Цаберна писац директно назива паклом у коме Вук Исакович више од дима не распознаје своје војнике, где је изгинуо велик део његовог пука, а остатак се после извојеване победе враћа последњи преко оних истих запаљених балвана на реци преко којих је први прешао у борбу за град. „Полк Исаковичев при преласку први, био је сад последњи који претрча преко запаљених балвана. За њим, на другој страни Рајне, остаде само прах и дим што тако брзо ишчезне” (Црњански 2001: 153). Са друге стране, запаљена свећа коју су старице окупљене око Дафинине самртничке постеље ставиле јој у руке, пада на Аранђелова леђа и запали га. Другог типа, небеске ватре, у *Сеобама* нема толико много, али се јавља распоређена на важним значењским местима, односећи се на небеска тела као што су Сунце, Месец, звезде или на само помињање светлости. „Сјај Сунца не виде како се разлива са брда [...] Није се будила ни кад нестало са неба и сребрни део Месеца, који је последњих дана, седећи, ужаснута својим стањем, од ране зоре крај прозора, нарочито радо затицала у плаветнилу” (Црњански 2001: 157). На тим местима до пуног изражаја долази комплексни суматраизам Милоша Црњанског.

Ређање праелемената у строгом или ширем смислу тог значења такође је свеприсутно у роману. Ређањем твари почињу *Сеобе*: Вук заигра по земљи када први пут изађе и својим изгледом пренерази слуге, враћа се у мрак и крај огњишта крај жене која кука; затим излази на кишу, иде ка Дунаву, киша престаје да пада, али се земља и даље рони и поново влага која затвара тај круг и доминира првим поглављем романа. Свитањем се потпуно затвара почетни круг дешавања. У самом поласку Вука, за њега кретањем и почиње други свет, опет постоји ређање елемената: светлуца вода, стубови су у блату, чамци су крај ватре, а неименовани ваздух је на крају: „Кад подиже главу, виде потпуну тишину у сивом небу и вроне, у даљини, које се нису чуле” (Црњански 2001: 21). Има места кад елементи иду један за другим са пуноћом својих значења и са њиховим преплитањем. Таква је сцена када после низа догађаја Аустријанци

одлуче да више не кажњавају вешањем припаднике пука када су се улогорили пред Страсбургом. Тада Вук схвата да је преварен и он и његов пук, како за садашње догађаје, тако и за све будуће. Смештен је у колиби крај које протиче вода, потом пале место кроз које пролазе и остављају згаришта, да би Вука из њега војници возили на колима где се он десном руком стално придржава, односно до-тиче земљу, па испада из кола на њу, потом завршивши на хладном ваздуху. Када се све то оконча или, боље рећи, заокружи, тада Вуку стиже вест о смрти жене. Тај део је пребогат симболиком праелемената. Вук Исакович силази до реке и види црни чун који му се приближава: „Човек један, заогрнут војничким огртачем, диже се тад у чуну, довикујући му по води да му доноси вести од брата и, пошто Исакович сиђе сасвим у блато, да му доноси вести о жени. Исакович виде како се чун, велик и црн, приближава, како га заобрћу веслима да би узео ток воде, сасвим мрачне, до неког дрвећа, где је светлוצала варош” (Црњански 2001: 154). Црни чун и весник са оне стране реке доносе вести о брату да је жив, али тек кад Вук коракне у блато, дакле у саму реку, тј. њену мешавину воде и земље, до њега тек тада стиже и глас о смрти. Саме твари нису само у међусобним, него и унутар себе у дихотомијама. Земља: буквално – туђа, тврда, блатњава, непријатељска / пренесено – жељена, утопијска; ветар: буквално – непријатан, спаран, хладан / пренесено – невидљив на почетку и на крају. Неретко, елементи су један уз други, али одвојени. Најочигледнији примери су горећи балвани на реци или запаљене логорске ватре на земљи. Занимљиво је да у овом другом случају, уз призоре који дочаравају немешање појавних облика твари преламају се неки од најзначајнијих догађаја и одређивања судбина јунака, тачније њихови закључци о коначности, смислу или бесмислу егзистенције (Вук – на балванима на реци прима поруку о Дафениној смрти, Вук – окренут леђима логорској ватри одлучује да буде блажи према пуку и да више неће да ратује, да одлази у Русију).

Пресократовци супротност духа и материје још нису имали у својој филозофији. Код Црњанског је и те како одвојен материјални, сурови свет овоземаљског од духовног стремљења његових јунака. То је поприште неких од најдубокоумнијих страница овог романа. Оно што је интересно јесте да се та мисаона уздизања његових јунака дешавају управо поред и у вези са неким од праелемената. Дафина закључује да је ствар и да ће умрети, Вук кад жели у Русију

или види безнадежност ратовања и сеоба, а Аранђел кад схвата да је протраћио живот у трговини а требало је крај Дафине, обилато замишља воду: „Хтео је да поживи, као под неком зеленом, бескрајном водом, у којој би ублажена била светлост дана, у којој би му тело кретало се као у сну, по којој би могао да се испружи, да га вода носи, носи, као његове лађе, кад нема ветра, лако и нечујно” (Црњански 2001: 166).

Црњански користи предмете који осим стварне, објективне примене, имају у његовом делу и дубоко симболично значење. Овакав вид посматрања и тумачења изузетно је широк и комплексан, те у великој мери премашује обим овог рада и представља посебан аспект изучавања. Због тога ћемо се у тексту задржати више на набрајању него на анализи, у правом смислу речи, неких од најчешћих предмета који су у ужој вези са праелементима. То су пре свега кућа на води у којој живи Дафина своје последње месеце живота, а згрешивши једне ноћи са девером, лађа на води којом се превози Аранђел с једне на другу обалу реке у роману због трговине и рата, али и због јављања страшних вести, а која више него интензивно бива у вези са Хароновом лађом/чуном којом се душе превозе са овог на онај свет; воденица, која се јавља да клопара увек негде у близини живота или умирања јунака; земунице у којима живе људи, а које исто тако као и ровове у главним описаним биткама натапа киша да или нестају или даве своје становнике (вода раствара земљу – дисхармонија), земљана пећ у Дафениној соби крај које се одвија грех и превара у мешавини земље и ватре која не греје већ расламсава пожуду Аранђела и поспешује предају Дафине.

Неке већ давно утврђене чињенице, као што је циклична композиција романа *Сеобе*, очите су и са аспекта пратвари. Цикличност је присутна у самој композиционој концепцији романа у различитим равнима. Ту се пре свега мисли на формално понављање надаслова првог и последњег поглавља романа „Бескрајан, плави круг. У њему, звезда”, као и на буђење и тонуће у сан Вука Исаковића, такође на почетку и на крају романа. „Средишња метафора на почетку *Библије* није ’рођење’, већ буђење. То је буђење из сна, када један свет настаје, а други нестаје. Ово је тренутак једног циклуса, јер се наслућује повратак у сан, али и осећање да се свет ’диже’ из нестварног у ствар. То буђење Хераклит изражава као прелажење света где свако има свој логос, где постоји и заједнички логос” (Фрал

1985: 142). Међутим, цикличност је уочљива и кад су праелементи у питању. Вук је на почетку и на крају у кући на води; осећа такође на почетку и на крају невидљиви ветар: „Кад на њему заблиста сребро, он се осети чио и лак, и као да нема тела. Осунчан, просијан, осети се топал, а не тежак, као и да не јаши, као и да не постоји, у том невидљивом ветру, који га је дочекивао с лица” (Црњански 2001: 27). Са наизглед малом изменом и допунама речи, али са великом бременитошћу значења, понавља се овај исказ на буквално последњим страницама романа: „Загледан у далека брда, иза којих се помањало Сунце, осети како на њему заблиста сребро. Уморан и празан, био је лак, као и да није имао тела. Осунчан после, осети се топао, а не тежак, као и да не јаши, као и да не постоји, у том невидљивом ветру, који га је пратио са леђа” (Црњански 2001: 213). Истовремено, цикличност је на својеврстан начин остварена и када је на почетку и на крају романа у питању твар воде: „У Сеобама, вода се на почетку романа појављује у облику који указује на хаос и почетке стварања: мочвара, блато и безобличје. На крају романа, поновљена је слика мочваре, али је првобитно безобличје, из којег је Вук са Пуком кренуо у потрагу за смислом, дато у другом дискурсу. Творачки посао није и никада не може бити сасвим окончан” (СТИШОВИЋ МИЛОВАНОВИЋ 2014: 188).

Међу посебностима коегзистенције твари у свету романа може се говорити начелно о њиховим антагонизмима, који превлађују, као и о хармонији. Ово друго је ретка појава и постоји само на трен, махом у унутрашњем свету јунака, а ретко у спољашњем. Тако се хармонија успостави на тренутак, углавном у мислима јунака, када они траже утеху и бег из овоземаљског, постојећег. Антагонизми, тј. дисхармонија преовлађује. Вода и ватра нису само неспојиве у свом појавном, најочитијем облику. Оне код Црњанског коегзистирају – од буквалног облика ватре на балванима на води у неколико кључних сцена. Супротно од Хераклита који прати кретање надоле и кретање нагоре, односно пут претварања ватре у другу твар и друге твари у ватру, код Црњанског тога нема. Код њега преовладава духовност за коју пресократовци не знају и то везана за јасну дихотомију свих твари помињаних за незнађе у овоземаљском животу и за јалову, утопијску имагинацију као стремљење да се она превазиђе у некој другој земљи или да је потпуно измештена у надземаљско. Ваздух је најчешће у роману пун барута, тежак, непријатно топао

или хладан. Слично ватри, тек када се везује за сфере које нису овоземаљске, постаје пријатан. При самом крају романа, док Вук јаше и размишља о сеобама, одједном осетивши се лаган: „Уморан и празан, био је лак, као да и није имао тела. Осунчан после, просијан, осети се топао, а не тежак, као и да не јаше, као и да не постоји, у том невидљивом ветру, који га је пратио са леђа. Затим потеря коња касом, кроз празнину” (Црњански 2001: 213).

Земља је код Црњанског најмање или нимало дата у контексту земље која рађа и која храни. Она је представљена као тешко проходно тло по коме се мора ходити, готово непријатељско попрште смрти или греха, било као гроб, било као јарак напуњен водом у коме се војници могу удавити или јарак на који у путу ка епископу, а тражећи спас последњи за Дафину, наилази Аранђел и због њега не види излаз. Јаруга је и испред колибе Аркадијеве удовице Стане у којој она блуднички по целу ноћ са различитим мушкарцима. Посебна сцена, специфичног значења у вези са земљом у *Сеобама*, јесте када Аранђел Исакович после пута по светлости и спарини дана уђе у мрачно, хладно здање које је митрополит користио као своју тренутну кућу, а тражећи спас за Дафину. Ту се посебно истиче како Аранђел, „Корачајући несигурно по даскама положеним по земљи, приђе једној узиданој клупи и седе, видевши како га збуњено посматрају, место да га одведу патријарху. Кућа у коју беше ушао била је неко старо здање, зазидано са свих страна, са двориштем и шталама, пред којима беше насута нека земља, из које беше никла бујна трава. Над том хумком, било се наднело неколико плодних јабука, чије су гране повиле се до земље, пуне сазрелог воћа” (Црњански 2001, 169). Размишљајући поред тог угледаног призора да је питање хоће ли га црквени великодостојник примити или не заправо питање Дафиног живота или смрти, Аранђелове мисли бивају подстакнуте симболиком земље као манастирског унутрашњег тла по којем као грешник несигурно ходи, а у спољашњем свету на „некој”, дакле другачијој, различитој земљи од њеног остатка окол он види управо библијско дрво и плод првог људског греха, који га мисаоно води ка суштини због које је дошао.

Милош Црњански твари обилато користи, али не у њиховом творачком принципу како су их грчки филозофи пре Сократа тумачили. За њега су то чулне или идејне спознаје које су везане за патњу, грех, узалудност, смрт и даљину. Ватра је у свим својим овоземаљ-

ским облицима разаралачка сила, а у небеским далека, недокучива и илузорна. Вода је најчешће мутна, раздваја а не спаја, преко ње се доносе вести о умирању, ходи у ратове, воде се прљави трговачки послови. Она често уз земљу постаје гробница бројних неименованих и ретких именованих какав је био слуга Аркадије. Он у мукама умире, бачен у реку, док га жена у својој блуди вара код куће, у кући на води са јаругом испред ње. Шум воде чује непрекидно Дафина откако има страшне снове и халуцинације, у њу помишља да се баци Аранђел, она Вуку и његовим војницима доноси смрт и очајање, било да извире и стапа се са земљом кроз јаркове, земунице и блато, било да пада са небеса као киша и натапа све у мутном и сивом. Земља такође код Црњанског није плодна, раскошна црница која рађа, већ твар која је у вези са грехом јер Аранђела спуштају на земљану пећ да се огреје полумртав у соби своје снахе уочи греха, или у директној вези са смрћу јер се о Дафинином гробу плету фантастичне приче и шири страх, по њој се залеђеној или блатњавој тешко ходи. Ваздух је непријатно топао или влажан или исто тако самртно леден. Ретко када, као у сцени када Вук улази у шуму склањајући се од врелине, почиње трезвеније да размишља о предстојећој борби. Стопљен је са димом, тј. ватром, или са водом у магли и бројним испарењима. На крају дела се именује као невидљив ветар у леђа, али у значењу обмане, бесмисла и свог даљег тумарања по овоме свету. Премда богато интертекстуално конотирано, романескно значење романа *Сеобе* Милоша Црњанског и у овом случају остаје доследно само себи.

Литература

- ГЕРБРАН 2004: Ален Гербран и Жан Шевалије, *Речник симбола*, Нови Сад: Stylos.
- КОПЛСТОН 1988: Фредерик Коплстон, *Историја филозофије: први том, Грчка и Рим*, Београд: БИГЗ.
- СТИШОВИЋ МИЛОВАНОВИЋ 2014: Ана Стишовић Миловановић, *Инструментални концептуализам у проучавању књижевности*, Београд: Друштво „Рашка школа”.
- ФРАЈ 1985: Нортроп Фрај, *Велики код(екс)*, Београд: Просвета.
- ЦРЊАНСКИ 2001: Милош Црњански, *Сеобе*, Београд: Књига комерц.

ПРАЭЛЕМЕНТЫ В РОМАНЕ *ПЕРЕСЕЛЕНИЕ* МИЛОША ЦРНЯНСКОГО

Роман *Переселение* Милоша Црнянского является произведением на много эстетических уровней, который показывает существование антагонизмов и гармонии отражений четырёх материй: воды, огня, земли, воздуха. Размещая их в начально неодинаковый противовес, автор устанавливает их разные отношения, которые обеспечивают особые значения относительно судеб героев, пространственно-временного измерения, идейного уровня романа. Такое толкование романа *Переселение* представляет собой связь между своеобразными интертекстуальными линиями и учениями античных пресократовских учёных, философов, прежде всего: Фалеса, Анаксимена Милетского, Эмпедокла и Гераклита, а также с универсальными, символическими значениями праэлементов. Некоторыми основными способами содействия праэлементов в романе являются: размещение, смешение, цикличность, антагонизм. Милош Црнянский очень пользуется материей, но не в её творческом принципе, так как её токовали греческие философы до Сократа. Для автора, это чувственные или идейные понятия, которые связаны с страданием, грехом, бесполезностью, смертью и далью. Дополнительно, когда литературно-научный концепт представлен таким способом, он дает возможность разработки интересной, междупредметной, инновационной интерпретации романа Милоша Црнянского в конкретном учебном процессе. Таким способом конечной целью текста становится единство теоретическо-научного и практическо-образованного планов.

Ключевые слова: *Переселение, праэлемент, герой, идея, интерпретация, роман*

Др Александра Жежељ Коцић¹

Филолошка гимназија

Београд

ГРОТЕСКА И ГРАД У РОМАНУ О ЛОНДОНУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Циљ овог рада јесте анализа *Романа о Лондону* у контексту Црњансковог подробног сликања туробне стварности Лондона као метонимијске супротности етеричним просторима чистоте и слободе. Приповедачки свет у овом позном делу Милоша Црњанског изграђен је, с једне стране, уз помоћ естетске категорије гротеске и њених многоструких лица, а с друге уз очигледно пишчево занимање за феноменологију простора уопште, а онда и (великог) града, као места тензије, и као најреалнијег лика у модерном роману. *Роман о Лондону* испоставља се необично подесним за осветљење амбивалентности гротеске и поетике спајања диспаратних елемената (комично, трагично, језиво, застрашујуће, ружно, наказно, привлачно, тајанствено). Такође, имајући у виду то да урбани простор Црњансковог Лондона људе *одљуђује* све до специфичног стања *бивсџивовања-у-смрти*, његов најистуренији становник, књаз Рјепнин, не успева да се ослободи осећања свепрожимајућег немира и опште измештености, свестан да се простори, који могу али не морају да имају своју географску ознаку, импресионистички испуњавају срећом или несрећом. Овде долазимо до једног обједињујућег закључка – Црњански у *Роману о Лондону* показује да град представља оспољење субјективног света јунака, као и да није могуће наћи место ван нас самих.

Кључне речи: Црњански, *јројтеска*, *јросџор*, *јрад*, Лондон, *метонимија*, *ишчашеност*, *хетјеројеност*, *бивсџивовање-у-смрти*

¹ aleksandra.zezelj@gmail.com

1. Увод

У *Роману о Лондону* (1971) постоји сложена спрега између пишчевог доживљеног искуства, стеченог током дводеценијског боравка у Лондону, и погледа на лондонски свет јунака Николаја Родионовича Рјепнина.² Да је *Роман о Лондону* „нека врста преображене биографије”, а опет „ново небиографско дело” (Вучковић 2015: 156, 157), мање је важно од тога да је појава овог романа „радостан празник” српске књижевности двадесетог века (ПАЛАВЕСТРА, према Буњак 1986: 137), као и од тога да је при тумачењу позног Црњанског „постало неопходно да се отворимо за нешто исувише искусно, озбиљно, сагорело, исувише дубоко” (ЛОМПАР 2004: 309).

Упркос „поглавито негативној критичкој рецепцији позних дела Милоша Црњанског” *Роман о Лондону* јесте доживео критичку афирмацију. „Пишчево осећање хуманистичког континуитета” (исто: 299; 303) као да је овог пута успело да надвлада упадљиво одсуство атараксије и тзв. повлашћених простора по којима је Црњански чувен. Он се сада такође бави плаветнилом неба, бистром водом, чистим ваздухом, складом, светлошћу и етеричном лепотом, али у њиховом одсуству. С обзиром на то да је реалност унутар романа постала „несносна”, а могућност узлета „ускраћена” (ЦАЦИЋ 1995: 17, 97), срећних пространстава овде више нема (исто: 150). Јунаку у *Роману о Лондону* укинута је будућност, тј. срећни простори на имагинативном нивоу (исто: 152), а простор у коме се обрео личи на гнусан дистопијски свет.

Име града у наслову Црњансковог романа упућује на то да је овде питање тзв. књижевне географије најтананије везано за пишчев поглед на свет. Црњански експлицитно каже да *Роман о Лондону* „није роман о емиграцији, него о Лондону”, као и да је „емиграција само један мали део живота Лондона”. Он такође открива да је „имао амбицију да роман буде удешен према тој огромности и гломазности Лондона” (ЦРЊАНСКИ 2008б: 394), града у ком је „судбина једног Руса подигнута до симбола несреће” (исто: 396). Црњански у великој мери ту несрећу осликава естетском категоријом гротескног. Управо то место где се испитивања књижевнотеоријских

² „Подвлачим: у роману су моја искуства, али не и моја аутобиографија” (Реч аутора, ЦРЊАНСКИ 2008б: 393).

појмова гротеске, простора и града укрштају са анализом *Романа о Лондону* предмет је овог рада.

2. Тумачења 'гротеске': Кајзер, Бахтин

Теорија књижевности гротеску најчешће везује за бизарна изопачења. Наглашени описи људских лица, у том смислу, врло су блиски карикатури (BALDICK 2015: 157). Често абнормални и застрашујући, књижевни јунаци представљени су мешавином комедије и патоса, уз страх и/или гнушање (QUINN 2004: 148). Карикатурално-фантастична и искривљена слика стварности на алогичан и парадоксалан начин доводи у везу обично неспојиве елементе, што представља сигуран знак отуђености од света или суштински неспоразум. Заправо, гротеска депатетизује оно што представља и у томе открива извешан саркастични несклад (ŽIVKOVIĆ 1992: 248).

Све сличне дефиниције чине се недовољним да објасне суштинску неодређеност гротескног. Мада, по сопственом признању, нема намеру да да историју гротеске, Волфганг Кајзер у систематичном делу *Гротескно у сликарству и њесништву* (1957) испитује индивидуална уобличења гротескног у историјском контексту, истовремено се надајући увиду у безвремену структуру овог обеспокојавајућег и збуњујућег феномена (КАЈЗЕР 2004: 6, 5).

Гротеска указује на распадање устаљеног реда ствари, избаченост из равнотеже и неугодност уз опору смешкање. Не ради се ту о ружном и неприродном као о нечем сасвим другом, него као о саставном делу нашег света. Тако, Рјепнин осећа мучнину, као да му се измакло тло испод ногу. Изобличена и ругобна стварност руши поредак на ком се темељи његов свет, који се, потом, не креће више својим уобичајеним током, већ изазива противречна осећања језе, немоћне тескобе, чуђења и неспокоја. Изврнути, отуђени и химерички свет застрашује га баш зато што је демонски тајанствен, неухватљив, необјашњив, смешан и стравичан у исто време.³

³ „Гротескни свет је наш свет, а с друге стране и није наш свет. Са смешком помешано осећање страве има своје исходиште управо у сазнању да се наш, нама добро познати и наоко на чврстом поретку засновани свет отуђује под притиском неких понорних сила, да бива ишчашен и избачен из равнотеже, те да се растаче и подлеже неком другом поретку ствари” (КАЈЗЕР 2004: 46).

Читаочева престрављеност Црњансковим Лондоном много дугује Рјепниновим понорним визијама и суочењу са чињеницом да се свет заснован на одређеном реду и устројству срушио. Није онда чудно што му, готово никад, утваре уништења не дају мира и уверавају да Бога нема. Као у доба романтизма, гротескно начело отвара понор тамо где смо мислили да смо сигурни, и осликава „мотив отуђења којим је захваћен цео један град” (исто: 89). Непријатељске силе које су се обрушиле на свет тумаче се у романтизму као ђаволска завођења, док се ликови понашају као да израђају из пакла (исто: 96). Много пута пре коначног самоубиства, књаз Рјепнин се приближава лудилу као „крајњем виду потенцирања отуђености света”. Мрачне силе могу да искажу своју моћ „само ако их прихвати неко унутрашње биће, препуштајући му део свог простора” (исто: 99, 100). Рјепниново унутрашње сопство остаје у конфликту са спољашњим светом све до смрти, са тим суморним ентитетом који га је покорио на јави и у сновиђењима. Романтичарски гротескна прерушавања ђавола у *Роману о Лондону* довела су до готово потпуно отуђености света у којој се људско изнова претвара у ванљудско.

Гротескно у деветнаестом веку такође је по много чему блиско Црњансковом уобличењу гротеске. У *Роману о Лондону* сведочимо изопаченим и неумереним животима, карикатуралним и загонетним демонским ликовима гротескне спољашности и понашања. У Лондону се међусобно преплићу људско, животињско и механичко (исто: 145). Добро знане ствари из свакодневног живота могле би свом силином да се обруше на нас јер су постале чудне, стране, опаке и опседнуте непријатним демонима (исто: 151). Сада чујемо „захуктали точак једног помереног света” (исто: 155), и видимо град који се отуђује од самог себе и упада у општи хаос (исто: 159). Пошто је укинут поредак на коме се темељи његов живот, Рјепнин осуђује себе на непрекидна лутања све до коначне својевољне смрти.

Свет који је Рјепнин за себе и Нађу у великом граду изградио има и нема везе са самим Лондоном јер је механицистичка грубост Лондона посве загонетна. Тачно је да се Лондон Милоша Црњанског поиграва људским животима – испљуне их повремено и остави да се батргају у његовом сивилу. Али, не доводи само град Лондон до несагласја између спољног и унутарњег у јунаку. Рјепнин као да је располућен зато што „све више бива сапињан и притискан, али не зна од кога и зашто” (исто: 204), као што је то чест случај са књижев-

ним јунаком модерне. С друге стране, чини се да је Црњанском близак став да је гротескно очигледно ближе нашој реалности него што се то на први поглед чини (исто: 220). Гротескна створења су инфернална, тајанствена и променљива, често представљена обликом животиња чудних размера, као што су пауци, полипи, змије, змијолика чудовишта, и уопште свакаква гамад (исто: 232, 248, 255). У *Роману о Лондону* наилазимо на још један за модерну карактеристичан мотив „направе која развија свој сопствени, опасан живот”. У том смислу, возови лондонске подземне железнице јесу тзв. техничка гротеска којом је означен „носилац демонске тежње за уништењем”. Логика се сада обрће: механичко се отуђује тако што се оживљава, људско се отуђује када се умртвљује. Појединци се претварају у „лутке, аутомате, марионете и лица укочена у маске” (исто: 256, 257). Због тога што је индивидуалност расточена, идентитет изгубљен, општи ред разбијен и сигурност разорена, обузима нас осећање језе пред преображеним светом. Из понора израћају животиње апокалипсе, демони упадају у нашу свакодневицу. Гротескно је управо то – „убличење оног сабласног” (исто: 259). Рјепнин у таквом отуђеном свету не може да се оријентише и пронађе смисао постојања.

Наше тумачење *Романа о Лондону* темељи се и на Бахтиновом тумачењу гротеске тела код Раблеа. Наиме, преувеличавање негативног или непотребног до граница немогућног и чудовишног јесте једна од суштинских одлика гротеске, али хиперболизација ипак није њено најбитније обележје. Радије, једна слика у себи сједињава и позитиван и негативан пол (ВАНТИН 1978: 323–325). Гротеску занима све што тежи да прекорачи границе тела – расколачене очи, разјапљена уста, велики нос, „тело које ждере и које се ждере, тело које се празни, болује и умире” (исто: 335). Знајући да гротескне слике почивају на особеној представи о телесној целини, Црњански се у описима својих књижевних јунака служи мешањем људских и животињских одлика. Његови се ликови, каткад људи с физичким наказностима, готово без престанка налазе у чуду због чега свет посматрају расколичених очију, док их град Лондон прождире и гута својим огромним чељустима. У свеопштој слици уништења, метонимијски представљеној великим енглеским градом, ови несретници пре или касније силазе у Хад, свако на свој начин, јер „меру сличности са самим собом одређује мера близине или удаљености смрти” (исто: 375). Нема у Црњанском Лондону оне веселе релативности бахтиновског карневала, иако има карневалске пародије у

виду сновиђења или опседнутости. Својим чудним смешком Рјепнин не успева да победи страх пред несавладивом силом, већ се растрзан кида на гротескне делове.

Гротеска је блиска појмовима бурлеске, карикатуре, сатире, трагикомедије, апсурда, готике и страве, али је најпре место тензије, турбулентна целина, један фантазмагорични свет мрака, фарсе, страха, збуњености и ужаса. Књижевни јунаци су физички деформисани, ментално напаћени или душевно опустошени, само зато што другачије не могу да изразе сопствено незнање и свеукупну апсурдност људског постојања.

3. Тумачења 'простора': Башлар, Фуко

Књижевнотеоријски појам простора односи се на извесну географску локацију и њен изглед, али и на унутрашњи простор у ком се ликови налазе. Простор подразумева (духовне, моралне, социјалне, емоционалне) околности свакодневног живота људи који га насељавају, али и временски период у који је смештена радња (хроно-топ). У доба Милоша Црњанског простор је већ увелико постао део изградње лика те је преузео метафорички карактер. Животни простор јунака јесте метонимија његовог живота, док се описи куће, пејзажа или догађаја који се одвијају у спољашњем свету тумаче као оспољење субјективног света јунака и продужетак његове личности (Лешић 2008: 376–377). Уколико претпоставимо да амбијент има примарну улогу у *Роману о Лондону*, ово Црњансково дело могло би се разумети тзв. романом простора који се конституисао у деветнаестом веку премда су његове основе постављене још барем у доба романтизма.

Дело Гастона Башлара *Поеџика ѝросџора* (1958) амбијенту придаје исти значај који сам јунак има у књижевном делу. Простор који се воли жуди да се одбрани од непријатељских сила, те кућа као средство анализе људске душе представља „интимну вредност унутрашњег простора” (BACHELARD 1994: 3). Простор који волимо не може заувек остати затворен зато што се измешта и обухвата друга времена, путем, рецимо, сна или памћења (исто: 53). Пошто се у близини познатог објекта доживљава „продужетак нашег интимног простора” и осећа „интензитет нашег интимног бића” (исто: 199, 193), Рјепнин, логично, своје руско сопство престаје да осећа у

гломазном, механицистичком и бестијалном Лондону, иако га овај град није отерао у емиграцију.⁴ Човек и свет, микрокозам и макрокозам, прожимају се и допуњују. Дословно и метафорички, Рјепнин је изгубио отеловљење дома, кућу у којој се родио, која сада поприма ониричку вредност која надживљава сећање. Књаз мапира флуидне просторе који се опиру коначној просторности, просторе који више нису одређени само физичком раздаљином, већ и психолошком удаљеношћу. Рјепнин и људска лица чита као простор где се укрштају човек и свет. Он као да зна да морамо заборавити на логику како бисмо у нечему малом препознали нешто велико (исто: 149–150).⁵

Имајући у виду то да је стара кућа врста геометрије одјека, те да кућа коју смо изгубили заувек остаје у нама да живи (исто: 60, 56), Рјепнин тумачи прошлост као постојећи простор, тј. простор који непрестано обликује његов садашњи и будући идентитет. Могло би се рећи да му је „сва прошлост халуцинација” (Зубановић 2007: 131). У свету Лондона он не налази мир. Раскорак између прошлости и садашњости не бива разрешен у роману, као што Црњансков јунак не успева да за себе пронађе други дом, осим гроба као коначног одморишта. Извитоперавањем координата простора и времена, он подсећа на моћ асоцијативне и субјективне интерпретације, али и на људску пролазност. У том смислу, простор је више измаштан, нереалан и чудноват него што је стваран, реалан и природан. Динамично ривалство између куће и универзума у *Роману о Лондону* постаје борба која се води између Рјепнина и града. Ван свог интимног простора, Рјепнин многа лица Лондона доживљава као непријатељске олује које желе да га сатру. Тако, Рјепниново самоубиство истовремено поништава и потврђује јунакову личност у свету друштвене репресије и изопачења традиционалних вредности. Његов простор нам се може учинити гротескним, ексцентричним или фантастично застрашујућим, али тешко бисмо могли рећи да

⁴ Рјепнинова носталгија за Русијом „извитоперава форме злокобне совјетске државе због које и јесте емигрант”, док је његова негативна усмереност према англосаксонском свету резултат његовог инаћења и „одмицања од распрострањеног добитништва” (Ломпар 2005: 382, 385–386).

⁵ Реч ’велико’ заправо не припада објективном свету јер „отвара неограничен простор”, док је безмерност у домену интимног, у ствари, интензитет бића (BACHELARD 1994: 197, 193).

је потпуно измишљен. Ако је простор „материја” или „скуп чулних сензација” (Џацић 1995: 34), свет позног Црњанског препознајемо као савремен – амбивалентан, персонификован, стваран и фикционалан – простор таме и неостварених снова.

Мишел Фуко двадесети век назива „епохом простора”, добом истовремености супротних, разасутих појава, које су у исто време близу и далеко. Узнемиреност ове ере највише би требало довести у везу са измењеним концептом простора (FOUCAULT 1986: 22–23). Сада се простор у ком живимо схвата као хетеротопија, тј. скуп хетерогених елемената, која се, заправо, налази ван свих места, чак и уколико јој доделимо географску ознаку. Рјепнин у великој мери доживљава Лондон као хетеротопију девијације/одступања имајући у виду чињеницу да се овај град за њега повремено претвара у затвор или болницу⁶, и место где је старост криза и гротеска по себи. Пошто се хетеротопија једног места састоји од некомпатибилних светова, Рјепнин домаштава Лондон сваки пут на бизарнији начин, те од њега чини и хетерохронију – простор нестанка и простор лажне вечности. Овај Црњансков јунак заправо живи гротеску и хетеротопију јер осећа да је истовремено присутан у више паралелних и диспаратних светова, али је и хронотопичан јер свим својим бићем шета из једног простора и времена у друге, указујући на њихову нераскидиву повезаност.

4. Тумачења 'града': Лехан, Зимел

Представе града у књижевности у вези су са литерарним испитивањем концепта простора уопште, имајући у виду то да је град одређен простором као што је човек телом. Дело *Град у књижевности: интелектуална и културна историја* (1998) Ричарда Лехана показује колико је град важан за модерну имагинацију. Наиме, град је место сусрета човека и природе, раскрсница на којој се повезујемо са другима. Митска природа града у доба просветитељства бива потиснута капитализмом урбаног трговачког света који је фокус

⁶ „[...], он је, ипак, имао тај луди утисак да се, цео, Лондон, састоји, из ћелија, затвора, у којима станују само појединци – по један самац и по једна жена, сама” (Црњански 2008б: 7).

пребацио на стицање богатства. Трговачка моћ је временом постала индустријска, а развој технологије допринео да се учврсти механицистичка филозофија и емпиризам. Главне градове воде трговци средње класе и већ тада почињу да воде рачуна готово искључиво о профиту. Још у време Дефоа Лондон постаје извор тзв. новог новца, велики град у којем хаос струји изнутра. После Велике лондонске куге из 1665/66. године, Лондон би се могао сматрати метафором „инфицираног града” (ЛЕНАН 1998: 35, 34). С друге стране, Дикенс је указао на све оно што смо од западног града, комерцијализма и банкарства наследили, приказујући трансформацију Лондона железницом, процесе којима се „умртвљује срце” и доноси пустош (исто: 41). Урбане форме смрти, међутим, ту нису приказане као искључиво негативне – град је истовремено привлачно и застрашујуће, мистериозно и претеће, гигантско биће којим владају машине и кога покреће новац.

Зар све ово не личи на Лондон Милоша Црњанског који је представљен као град чудовишних размера који не мари за судбину појединца? Рјепнинов Лондон, систем који отуђује јединке, покренут је механичком моћи воза који типично симболизује ново индустријско друштво у периоду натурализма. С друге стране, у модернизму визија постаје субјективнија, а град „равнодушнији” (исто: 72). Лондон је, каже Мило Ломпар, изгледом везан за све оно разумно, логично, величанствено – у том „великом логичару” препознају се „трагови основног безобличја”. Лондон је неодвојив од хладноће, сразмере и хармоније, што је све траг „смрти душе” и ђавољег „срца логике” (ЛОМПАР 2000: 126–127). Овај бастион урбане западне цивилизације, „колос од бетона и челика”, представљен је код Црњанског као антипод повлашћеним просторима који све „постварује” (ЏАЦИЋ 1995: 140, 154).

Лондон би ваљало сагледати и у контексту социологије града. Појединац настоји да очува својственост свог битисања у друштвено-техничком механизму великог града, који, пошто се јавља у хиљадама индивидуалних модификација, реагује разумом, насилношћу, неумољивом објективношћу и привредним егоизмом, али можда најпре блазираношћу, равнодушношћу и отупелошћу којима се изједначава разноврсност ствари. Пошто су људи у таквом свету уздржани и присиљени на резервисаност, ствара се узајамна отуђеност и одбојност (ZIMEL 2005: 70–73). Сваки пут када у *Роману о*

Лондону наиђемо на људе-сардине, сведоци смо управо оваквом објашњењу организационе динамике великог града, па и Лондона – „телесна близина и густина истичу духовну дистанцу”. Рјепнин је представник појединца који „нигде није тако усамљен као усред велеградске вреве” (исто: 74). Ако велики град „прераста све што је лично”, те човек у простору атрофије индивидуалне културе „мора да претерује да би се уопште за њега чуло и да би он сам себе чуо” (исто: 76), Црњански приказује град као метонимију победе објективног над субјективним духом.

Црњански у *Роману о Лондону* исказује неку врсту неповерења према граду. Лондон ту није витална снага живота, већ носилац декаденције (Аврамовић 2013: 91). Пошто Рјепнин није у стању да се избави из лондонске мреже која га дави, он континуирано жели да поврати сензацију живота која је угрожена у аутоматизованој рутини свакодневног живота, тј. онеобичава град на себи својствен начин. Лондон на крају остаје један, а Рјепнин се гротескно умножава и распарчава.

5. Гротескна лица Црњансковог Лондона

Гротеска чини важан део Црњанскове приче о гломазном граду у којој се јунаци налазе у стању сталне тензије – у једном тренутку помисле да су се избавили, да имају разлога за смех, а у другом тај смех постаје неугодно смешкање јер се привлачно претвара у ружно, а комично у језиво.

5.1. Име и језик

Николај Родионович Рјепнин није име које се у Лондону изговара са лакоћом.⁷ Рјепнин увек постаје неко други, нека нова гротескно изобличена личност коју именују на различите начине – *Ричијејн*, *Џејин*, *Пин*, *Рајјен*, *Шийин*, *Ричиин*. Овај јунак почиње да се грози представе о себи којом срж идентитета остаје туђа. С друге стране,

⁷ „Неки су га питали, какво је име тог човека? Чудно. Смејући се, наредник им рече, да га нема у списку голф клуба, а не би га, ни знао изговорити ни да му неко да пет фунти” (Црњански 2008а: 32).

он не жели да се одрекне своје националности и културе, не жели да се асимилиује и да прихвати чињеницу да се његова друштвена ситуација потпуно изменила, и да би морао да пригрли основне постулате туђе културе како би уопште остао жив и имао кров на главом.⁸

Пометња која настаје у Рјепниновој употреби језика још један је знак његове искорењености, „једног дубљег насиља над његовом мишљу и саосећајношћу”, „померености која и у језичком ткиву одражава болест једне залутале судбине, странствовања као људског проклетства” (Кољевић 1986: 228, 231). Ако је матерњи језик прво уточиште појединца, Рјепнинова пометња у језику јесте гротескно извитоперавање смисла, а његов идентитет осакаћен толико да овај Црњансков јунак почиње да сумња у важност прошлости уопште и увек се изнова пита зашто се све добро неповратно трансформисало у своју извитоперену супротност. Од свега што је био, постао је само „премештени Рус”.

5.2. Анимализација и антропоморфизација

У књизи *Црњански и Мефистофел: о скривеној фигури 'Романа о Лондону'*, Мило Ломпар говори о Рјепниновом гађењу над ружним, наказним и скаредним, о гротескним спојевима у његовој свести и гротескној мешавини механичког, вегетативног, анималног и хуманог. Процеси анимализације или антропоморфизације којима се људи претварају у животиње, а град или ствари у људе, овде су изразито упадљиви.

Јунаци у Лондону живе у кућицама као у кокошарницима, голубарницима, или мравињацима (Црњански 2008а: 11, 89).⁹ Рјепнин има „азијатски кукаст нос, који је личио на кљун тица грабљивица” (исто: 35).¹⁰ На једном од разговора за посао чиновник га посматра „као муву на свом носу” (исто: 148). Нађине разгорачене очи се, док слуша мужа како говори, претварају у „крупне, зелене очи једне тигрице” (исто: 100). Мис Мун крешти као папагај (исто: 171). Књига

⁸ „Енглези траже само оне, који се покажу – 'useful'” (исто: 123).

⁹ „Као мрави, гомиле су хитале, ћутке, на посао, а хиљаде и хиљаде лица пролазила, као маске, у неком лудилу” (исто: 251).

¹⁰ „Његов нос том лицу даје неку црту, дивљу, коју тице грабљивице имају” (исто: 207).

о подморским бићима у Рјепнину изазива лавину мисли: „Откуд та грозна сличност са светом човечанства, у тим бићима мора? Све постаје збрка, у мислима човека. Збрка свега што је било, у прошлости, и што ће бити у будућности. Напољу је био страشان конгломерат људи, зграда, саобраћаја, маса, машина, порођаја, смрти, сахрана, Лондона. А унутра, у њему, у животу, исто такав бесмисао” (Црњански 2008б: 25). Рјепнин је постао инсект, у неком ружном сну (исто: 34). Све се у његовој свести стопило – животиње, људи и град.

Људи у Лондону потпуно су изгубили своју индивидуалност. Возови су пуни људи „као што су кутије сардина пуне сардина” (Црњански 2008а: 79), а аутомат степеница носи у подземље „као што бујица носи олупину” (исто: 96): „Све те сардине, које пакују, свако јутро, у возове, испод земље, и возе у Лондон, сврше тако. Имају исту судбину. А живе, кад се старост ближи, у страху. Живот је увек исти. Устаје се, трчи на станицу, стоји се, слепљено, тесно, у возу, па се излази, аутоматски, из подземља, у Лондону. Немо” (исто: 191). Рјепнинова и Нађина усамљеност у Лондону приказана је и телефоном који је потпуно „занемео” (исто: 104). Црњански растаче симетрију и нарушава пропорције реалистичког представљања стварности и света. Рјепнин има утисак да га Лондон стеже као што змије стежу (исто: 73), или да га дави као полип (исто: 75). Лондон је описан као страшна, безмерна варош, звер која гази ћутке преко људи и жена „као преко мрави” (исто: 77). Лондон је и нека бескрајна, мутна, прљава вода и поплава (исто: 138), али и „мравињак који је огромна бајка” (исто: 151).

У Црњанскомом роману нису само људи анимализовани. Ту и зрак светлости пузи преко груди „као нека змија” (исто: 41), а радио-апарат светли „као неке очи, у мраку” (исто: 70). Док га путници чекају, аутобус се приближава „као неки гвоздени, црвени елефант који се љуља” (Црњански 2008б: 169). Црњансков опис лондонске железнице која ритмично и лудачки цвили јасно осветљава пишчеву употребу гротеске: „Возови стижу из тамних тунела, изненада. Као нека чудовишта. Са зажареним очима. Врата се отварају, и сама затварају. Гутају путнике. Вагони су пуни немих људи и жена, а седе у ставу лутака. И он седа тако, па се осећа као да је од воска” (Црњански 2008а: 145).

Лондон је у Рјепниновој свести крив за покољ над невиним животињама, а мучене животиње се у поглављу „Наше сестре кокоши и браћа свиње” односе на људе: „Јањци, телад, пилићи, свиње – а

једнаки сви, неми, у смрти” (Црњански 2008б: 17). Он је „стручњак за све срамоте”, искварен, крволочан и окрутан, представљен као живо биће, оно неухватљиво у граду (Ломпар 2000: 68–69, 34). То је „мастодонтски град” (Пувачић 1972: 273), где мамут може бити симбол похлепне буржоаске цивилизације као у делима Тенесија Вилијамса. Лондон је чудовиште, Кирка, агресивна неман гротескних разјапљених уста чији возови „личе на гвоздене змије” (Црњански 2008а: 260). Морамо, међутим, допустити могућност да је Црњансков Лондон „примио димензије општег свугдјеважећег простора”, да је развијен као „симбол града модерног времена” и „човечанство у малом” (Поповић 1990: 12, 137).

5.3. Распарчаност на делове

Роман о Лондону препун је гротескног распарчавања физичког тела јунака: „А сва та река састоји се из безброја лица, носева, очију, шешира, глава, ногу, а све се то разилази, расипа, распада” (Црњански 2008а: 137); „Улазећи у тај ћорсокак, Рјепнин се сад сећао неких страшних, подбулих, руку, једне уличне девојке, коју је фосфорна бомба била претворила у дебелу смесу образа, ногу, хаљина. Као неког кловна” (исто: 147).

Описи појединачних делова тела људи и њихове гардеробе изнијансирани су на такав начин да се чини да почињу да живе засебним животом у оквиру романа и постају књижевни јунаци по себи. Црњански се често задржава на једном делу физичке појавности у описима својих јунака, стварајући снажан утисак гротеске коју некад и експлицитно помене: „Оно што је најсмешније у свему томе, сиротиња је у Лондону, како рече, често обучена у одело које је гротескно. Зато што су то отпаци одела богатих, који бацају одело и кад још није изношено” (исто: 194). Људи стешњени у подземној железници „држе се, висе, обешени о гумене дршке у вагону” (исто: 10), седе „као укочени”, „као да су лутке, од воска” (исто: 21). Расељена лица у Лондону сад су само „искривљени носеви, искривљени вратови, искривљене очи, искривљена уста” (исто: 9): „Нос оде на једну страну, а уста висе, у горчину. Очи се исколаче. Једно треба овакво, а друго онакво стакло” (исто: 13). Рјепнин и живе људе „све чешће види, као искривљених руку, сабаља, глава, као наказе, које млатарају, стално, рукама” (исто: 252). Баш као да се налазимо у књизи теорије гротескног – разгорачене очи стална су црта Црњанскових јунака у

Роману о Лондону јер су готово увек „забезекнути” (исто: 15). Када се врате из рата као „људски костури” (исто: 16), или са ногом у гипсу, знамо да се ту не ради само о физичком губитку руке или ноге. Чак су и ликови које Рјепнин среће шетајући по Лондону гротескно описани – очи једног младића биле су „необичне, страшне, укочене” (исто: 210). Не знају шта их је снашло нити како да дођу себи.

Када је Нађа расекла руку на ексер, или када јој крваре десни или јој се љуља зуб, њено тело није више цело. Уз то, њена трудноћа је сама по себи хетеротопија кризе. У једном тренутку, Рјепнину Нађа личи на сахрањену средњовековну краљицу или скулптуру (исто: 116, 117), а утопљеник Покровски на „неког Христа, скинутог са крста” (исто: 351). Јунак Ордински личи на страшило које плаши врапце (исто: 98). Петси је робусна жена која „једе врло ружно” (исто: 195). Госпођа Фои има изгорело, некада лепо, лице (исто: 285), и смеје се као папагај (исто: 295). Нека случајна пролазница, премда лепушката, „има болест, елефантску, тако да јој ноге изгледају као ступови” (исто: 271). Лепо лице госпође Крилов у гротескном је нескладу са њеним лепим, амазонским телом (исто: 291), а дан проводи „у друштву покварених зуба” (Црњански 2008б: 41). Њен муж, с друге стране, сведен је у опису Црњанског на „читаве наслаге отвордних мишића, и костију, на лицу” (исто: 44). Лобања капетана Бејалева личи на „увеличану, лопту билијара” (Црњански 2008а: 297), „са потиљком као у бика” (исто: 311).

Неки од Црњанскових Енглеза имају „упадљиво кратке ноге” (исто: 23), а њихове жене ходају на полугвозденим, преломљеним ногама (исто: 25), имају чукљеве и жуљеве (исто: 158), прсте на ноzi „као да су кврге” (исто: 175), лица која личе на маске (исто: 185), те савршено одговарају Бахтиновом опису гротескних избочина на телу. Англикански свештеник из журнала „има на лицу и неку израшћевину, величине јагоде” (исто: 223), а извесна млада „уморно, сасушено, грудоболно лице” (исто: 224). Сироте жене малих варошица „имају руке, чворновате, као грање сасушеног дрвећа” (исто: 263), а болеснице сиромашне четврти Лондона подбула лица, расклиматане ноге и кукове, „са видним чиревима, и егземима, и ранама” (Црњански 2008б: 37). И сандучаре кућевласника су „расклиматане” (Црњански 2008а: 55), а шешир „као неки стари, разбијени лонац, лудака, у ком има рупа” (исто: 123). Све су ово средства којима се Црњански користи како би указао на суштинску распарчаност човека, а понајвише на његову нецеловитост у туђини.

Мило Ломпар је већ указао на истоврсност секса, Лондона и ђавола у *Роману о Лондону* (Ломпар 2000: 21, 24). Страшан, скаредан свет журнала – који Рјепнин посматра с гађењем, сажаљењем, гротескном мешавином смеха и језе, некад и с досадом – преноси се из јаве у кошмарно привиђење са подивљалим, ружним телесима мушкараца и жена (Црњански 2008а: 228). Мада тај трагикомични свет вапи за непролазном добротом душе оличеном у Нађи, за неком Пепељугом, Црвенкапом или Снежаном (исто: 234), за непролазним смислом мора и детињства, он остаје осликан „одвратном комедијом” мумлања, убрзаног дисања и сексуалног уживања Сорокина и госпође Петерс (исто: 369–373): „Тај доживљај у зиду, утицао је на тог, романтичног, Руса, као нека завршна тачка, у неком, тужном, руском, роману. Дакле то је љубав? То је тај корен свега? Пас и куја, која се слепила са псом и не може да се одлепи, док се не охладе?” (исто: 375). Рјепнин се из Корнуалије, у последњој глави првог дела *Романа о Лондону*, враћа у Лондон, „сав промењен” (исто: 383).

5.4. Чудноватост и чуђење

Речи 'чудан' и 'чудноват' појављују се у *Роману о Лондону* много пута. У разним контекстима и ситуацијама Рјепнин се пита чему води све оно у чему активно или пасивно учествује. С једне стране, толико чуђење потиче од „рјепниновски подругљивог ишчуђавања Енглезима” (РАУНОВИЋ 2018: 35), а с друге од „толиког осећања одбојности према туђини” у овом делу (КОЉЕВИЋ 2015: 38). Заправо, на туђем тлу, „у модерној, мобилној, све покретнијој и бржој цивилизацији” (исто: 44) које се гнуша, Рјепнин идеализује и улепшава завичај. Сада када је геополитички, лингвистички и духовно измештен, он постаје човек удвојеног идентитета, неко двоструко поље које није ни тамо ни овде (*inbetweenness*), тачка која је сама по себи гротескна као нека неман. Он упорно одбија да пригрли другу културу, а остаје да живи у њој јер мора, што живот ствара изузетно напетим.¹¹ Рјепнин, у том смислу, постаје многоструко сопство. Он је дионизијски усамљеник у гомили. Он је *flaneur*, странац који свет посматра са стране и непрестано изграђује своју причу о два града,

¹¹ Црњански у *Роману о Лондону* показује напетост између примарног енкултурациског идентитета и принуде културних образаца друге средине (Аврамовић 2013: 230).

Рус који жуди за изгубљеним домом због чега се негативно усмерава према англосаксонском свету уопште. Он је странац и у оном дубљем, правом значењу речи, како га Андрић схвата: „Све што је било, отпало је од њега, а извесно је да ничега више не може бити што би се нераздвојно везало за њега” (ANDRIĆ 2015: 24).

„Новац има, у времену у ком живимо, снагу Сунца, снагу, коју сузе више немају”, каже Рјепнин и објашњава Нађи да су „Енглези од трговине направили религију” (Црњански 2008а: 43), згрожен огласом (за извесну врсту вуне која се не скупља при прању) „који тако насликан личи на неког Гоју” (исто: 80). Када призива Гојина фантастична бића, или када описује Рембрантове аутопортрете, Црњански директно слика гротеску: „Очи постају очи коња, мачака, жаба, рупе, слине, шупљине, носеви кромпири, репе, а подваљци висе, као прасци, крмаче, лепиње” (исто: 120). Плакати по Лондону пуни су знакова фунте, „калиографске лепоте стерлинга, тог романтичног слова у очима Енглеца” (исто: 140), што је сигуран знак одсуства духовности потрошачког друштва: „Трговина је, у Енглеској, светиња” (Црњански 2008б: 7). Популарна игра *darts* код Рјепнина изазива утисак „као да неко забија чавле у мртвачки сандук” (Црњански 2008а: 307). После свега што је искусио у Лондону, и на излету ван Лондона који је продужетак Лондона, код Рјепнина буди „нагон грубог понашања према том, енглеском свету”, неки бес „који је постајао све већи и чуднији” (исто: 357). Људска лица постају му гротескна, ружна и језива. Осмеси са којима он и Нађа долазе у контакт имају каткад ружни, пакосни, подругливи поглед (исто: 109). Опет се овде ради о гротескној црти зла коју је људима послао Нечастиви који се крије у мрачним угловима подрума Лондона, у разасутим жариштима града као „симболичке мреже у судару емигранта и ђавола”, и као „метонимије за Мефистофела” (Ломпар 2000: 33, 159).¹²

Рјепнин своје чуђење великим енглеским градом исказује управо овако: „Чудно острво. Чудни Лондон” (Црњански 2008б: 54). Све што је у њему доживео показује да се гротеска уистину не може јасније описати осим речју ’чудан’.

¹² „Кроз весео смех, из очију те младе плавуше, вирио је, видно, ђаво” (Црњански 2008б: 248).

5.5. Простори свести

Рјепнинов физички изглед у вези је са трансформацијама кроз које његова свест пролази. Временом је добио „неки израз немило-срдног, судије, леденог срца”, неку чудну, ружну црту и дивљи поглед охолог човека (Црњански 2008а: 129), све га више обузимају лоше мисли и осећања беса, дубоке жалости и мржње због света који се неповратно променио.

Рјепнин је изразити импресиониста у сликању Лондона. Његов фикционални пејзаж континуирано се уобличава његовим чулима и мислима све до тачке када му можда не треба веровати. Док Лондон конструише као дистопијски кошмар и машину која гута сваку индивидуалност, Рјепнин гради још један, потпуно интернализован и субјективизован простор. Наиме, Петроград у његовом сећању постаје „град-идеја”, „идеални град”, „епифанијски простор” који се изједначава са непостојањем (PISAREV 2018: 128, 130). Пошто је прошлост срећно место појединца, али и халуцинација, Рјепнин осећа да има неке страшне разлике између те прошлости и прошлости у његовом сећању (Црњански 2008а: 272), али му се свеједно чини да је „полудео” (исто: 273).¹³

Црњансков јунак себе види у огледалу као „у неким фантастичним бојама и чудноватим пламеновима” (Црњански 2008а: 59), и „седи са рукама згрченим око главе” (исто: 97).¹⁴ Сећа се да је Шекспир живот описао као „причу коју бунца неки идиот” (исто: 60). Лондон Рјепнина све више гура у прошлост и враћа „у Русију, у Петербург, који никад не заборавља, а у ком је био, неко други” (исто: 377). Али, враћа га и у театар у коме је гледао клизање на леду лабуда чије је крило на крају „скрхано” (исто: 95). Бескрајно усамљен и отуђен од садашњости, Рјепнин почиње да говори стихове Пушкина и Лермонтова, и као омађијан покушава да се отресе својих привиђења и сећања: „Као да неко, заиста, корача испред њега, и поред њега, његов корак, и против његове воље, постаде све чвршћи, ритмичан, а чуо је као да иза њега вичу, вичу, многи. А корачају, корачају, чврсто,

¹³ Лудак је опседнут, дејство удеса, нешто што би нам свима могло запасти (Јомпар 2005: 404).

¹⁴ После скидања браде, Рјепнин је угледао другог себе у огледалу, и то његово лице му се сад чини непознатим и лудим (Црњански 2008б: 141).

и мртви. На стару руску команду” (Црњански 2008б: 91). У мислима се све чешће враћа у Русију, чак и у тренуцима када му се чини да Лондон покушава да га „одобровољи, и смири” (исто: 96). Када Нађа коначно оде тетки у Америку, Рјепнину се, пошто ју је отпратио на пристаништу, њено лице учинило мртвим, а очи мртве и следе (исто: 203). Од свих црта људског лица у гротескном приказивању тела очи немају суштинску улогу јер представљају човеков индивидуалан, самодовољан унутрашњи живот (ВАНТИН 1978: 333). Рјепнин је, међутим, и очи уврстио у гротескни опис своје жене.

Рјепнин је од самог почетка „расељен мозак” (Црњански 2008а: 10) од кога се не може очекивати пословична објективност западне цивилизације. Његова свест јесте ментална гротеска или извитоперавање света једне напаћене главе која не проналази избављење. Он више не зна шта је јава, а шта сан, нити „куда иде човечанство” (исто: 309). У овом руском емигранту боре се два бића, које он у шали назива *Jim* и *John*. То су, разуме се, оспољења његовог подвојеног сопства, и покушај да одговори на питање да ли је заиста „просто, гоља, нико и ништа у Лондону”, „живи леш” (Црњански 2008б: 284, 317). Не зна више Рјепнин шта се може сматрати срећом, заслуженом судбином, поразом. Мисао о самоубиству га никада не напушта, већ живи неким својим паралелним животом све док већ одавно мртви Рјепнин не одлучи како да напусти овај свет.¹⁵

5.5. Притајена језа и сивило

Роман о Лондону почиње описом света у ком живимо као „неке врсте велике, чудновате, позорнице, на којој сваки, неко време, игра своју улогу”, и Земље „окупљене неким инсектима и чудовиштима” (Црњански 2008а: 5). То што се на самом почетку суочавамо са чињеницом да ћемо сви сићи са те и такве позорнице, без обзира на то шта смо и ко смо били у животу, показује да нада није нешто што можемо очекивати. У том смислу, људи су одсутни из сопственог живота јер играју улоге које су им наметнуте, „као да су у позоришној представи” (Пувачић 1972: 278).

¹⁵ „Иако је, у његовом мозгу, дијалог о смрти, који су водили *Jim* и *John* трајао, по цео дан, то му нимало није сметало, да ужива у зеленилу и природи, и свршетку лета, у шумама, у околи” (исто: 354); „Кога врага тражите још на овом свету?” (исто: 177)

Лондон није симболички повлашћени простор Милоша Црњанског. Он је загушљиво место мрака и кише, град сивила и страве. Рјепнинов кућерак је аветињски, као „окречен гроб” (Црњански 2008а: 14). Муж и жена живе у својим постељама „као мртви, у мртвачким сандуцима – непомични” (исто: 40). Лондон је ту некрополис: „Ми тонемо. Не знам више шта ћу. Свет пролази крај нас као да смо већ пали у олуку. Као што река пролази крај дављеника, који је лешина, набубрио” (исто: 57). Рјепнин у једном тренутку замишља како ће Лондон убити његову жену, док град није могуће убити. Ништа не може тој огромној вароши (исто: 61). Небеско плаветнило и снег на врху Килиманџара само су кратко привиђење књаза који нема снагу да коначно промени тамну боју Лондона. Рјепнину и Нађи живот је постао не само тежак, него и чудноват, бесмислен, невероватан (исто: 53), а кућа „све више, гробница” (исто: 111). Сви придеви које Црњански употребљава јесу они који се користе у описима природе гротеског. Све изгледа као неки страشان сан, али се из њега не будимо. Град је пун влаге, ђубрета и хемикалија. Само су нужници још увек блиставо бели, као вештачки зуби богатих.¹⁶ Нечистоћа гротескних шупљина и сливника указује, наравно, на „моралну нискоост” апокалиптичног Лондона и подземне железнице која „зјапи као уста мрака” (Цацић 1995: 170). Јасно је, дакле, зашто се Рјепнину божићно кићење Лондона чини лажним и огавним.

Промена идентитета Црњанских јунака постаје потпуна њиховим силаском све дубље у земљу, „као да ће одсад живети само у подруму” (Црњански 2008а: 112). Тренутак када у музеју изненада угледа једну мртвачку лобању од кристала која је „чудновато светлела” (исто: 179) антиципира његову смрт¹⁷, мада Рјепнин, под налетом тренутног оптимизма, верује да ће Лондон једног дана опет бити „очишћен” и „опран”, али да у том новом пролећу неће бити весеља и за њих (исто: 125). Бескрај океана, антипод сутеренима Лондона, Рјепнин је осетио само накратко. Позавидео је Олги Ни-

¹⁶ Свет нужника је у вези са демонским спојем анималног и физиолошког у *Роману о Лондону*, где би смрт била последња капија физиологизације у коју је кнез утонуо (Ломпар 2000: 79–84).

¹⁷ Пред крај првог дела *Романа о Лондону*, пошто се Покровски замало није удавио у океану, Рјепнин се опет сећа кристалне лобање из музеја у Лондону (Црњански 2008а: 353).

колајевној на младости и смеху па се поново вратио у Лондон у коме се тешко остаје жив: „Иако се то не чује, Рјепнин дише тешко, као од рвања – са Лондоном – а осећа, како га неко дави, и као и он, да дави, покушава” (исто: 393). Рјепнину се у Лондону мути у глави од своје и туђе несреће које су временом све веће. Та огромна варош личи му на „неку фантазмагорију” (Црњански 2008б: 133–134) коју више не зна како да опише, док се његова чудна љубав према Русији појачава иако у ту земљу не може да се врати.

6. Закључак: измештеност савременог света

„Савремена уметност се одликује афинитетом за гротеску као можда ниједна друга епоха” (КАЛЗЕР 2004: 8). Гротеска је гласан отпор бесмислу, апсурдности људског постојања, губитку идентитета и упоришта. Гротеска као да жели да људи смогну снаге да отворе врата смислу, да побегну из канци неравнотеже, пасивности, туге, беде, одљуђења, опредмећења, тескобе, неспокоја, развејаности и зла. Њена амбивалентост само је још један израз немогућности вербализације противречних осећања која у нама изазива сам живот.

Дистопијска слика модерне цивилизације приказује несрећу у простору 'иза сунца'. У *Роману о Лондону* велики град је место патње и мучнине, симболичка репрезентација унутрашњег, мрачног терена књаза Рјепнина, који је оличење *бивсјивовања-у-смрти*. Рјепнин заправо силази неким мрачним степеницама, које му „мозак заврћу” (Црњански 2008б: 167), на свом путовању низбрдо које се завршава амбисом: „Има луди осећај да ће се, годинама, пети и силазити, тако. Излазећи на улицу, осећа, како му је ход отежао” (исто: 131). Лондон је ту само метонимија за тамницу, вртлог или лавиринт живота самог, спремиште за оно што смо ми сами изнутра, име за осећај измештености у туђини, ознака за немање завичаја у сваком смислу и за општу беспомоћност човека, неспокој модерног човека који је „на сваком месту подједнако бескућан” (VLADUŠIĆ 2012: 241).

Велики град у *Роману о Лондону* могао је да остане безимен. Али није. Црњансков Лондон постао је отеловљење неког општег места репресије и проклетства, негација слободе и хемингвејевског 'чистог, добро осветљеног места'. Не можемо побећи од себе бежањем из једног места у друго. То каже Џејк Барнс, то зна и лирски субјект Кавафијеве песме „Град”. Ради се само о томе да координате простора зависе од нашег тренутног положаја. Рјепнин уобличи-

ва фикционални пејзаж града сопственим искуством и културним наслеђем, те Лондон постаје амалгам субјективног и објективног – историјско-географска локација, али и домаштани простор. С друге стране, „свет је увек подједнако *одвраћан*”, само што нам у старости „свет изгледа онакав какав јесте” (ANDRIĆ 2015: 373). У *Роману о Лондону* гротеска је била логичан избор Милоша Црњанског када је пожелио да баш такав свет дочара. „Свет није уређен добро” (исто: 183), „свет је нека лудница” (исто: 378), мисли Рјепнин, због чега му је близак стих лорда Брука из седамнаестог века да је „човечанство створено болесно, а траже му да буде здраво” (исто: 281).

Књаз Рјепнин коначно помишља „да се живот, при крају живота, претвара у бесмисао и гађење и тугу” (ЦРЊАНСКИ 2008б: 370). Изгледа да се то не може везати искључиво за Лондон нити за било који други град на географској мапи западне цивилизације, најпре због тога што се ту ради о судару појединца и вароши, а не само о појединцу или само о вароши. Велики град у Црњанском *Роману о Лондону* јесте изразито гротескна појава, али он то не би могао бити да није Рјепнинове „комедије мозга” (исто: 381).

Литература

- ANDRIĆ 2015: Ivo Andrić, *Znakovi pored puta*, Zrenjanin: Sezam book.
- BACHELARD 1994: Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, Boston, MA: Beacon Press.
- BAHTIN 1978: Mihail Bahtin, „Groteskna slika tela kod Rablea i njeni izvori”, у: Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd: Nolit, 320–383.
- BALDICK 2015: Chris Baldick, *Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford: Oxford University Press.
- FOUCAULT 1986: Michel Foucault, „Of Other Spaces”, *Diacritics*, 16, 1, 22–27.
- LEHAN 1998: Richard Lehan, *The City in Literature: An Intellectual and Cultural History*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- LEŠIĆ 2008: Zdenko Lešić, *Teorija književnosti*, Beograd: Službeni glasnik.
- PAUNOVIĆ 2018: Zoran Paunović, „Miloš Crnjanski i engleska književnost”, у: Zoran Paunović, *Prozor u dvorište*, Beograd: Geopoetika, 25–43.
- PISAREV 2018: Nastasja Pisarev, *Poetika kamernih prostora u prozi Miloša Crnjanskog* (doktorska disertacija, Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet).

<www.cris.uns.ac.rs>javniUvid153751558888349.pdf>

QUINN 2004: Edward Quinn, *Literary Terms*, Glasgow: HarperCollins Publishers.

VLADUŠIĆ 2012: Slobodan Vladušić, „London, megalopolis”, у: Slobodan Vladušić, *Crnjanski, Megalopolis*, Beograd: Službeni glasnik, 231–334.

ZIMEL 2005: Georg Zimmel, „Veliki gradovi i duhovni život”, у: Sreten Vujović i Mina Petrović (prir.), *Urbana sociologija*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 69–77.

ŽIVKOVIĆ 1992: Dragiša Živković (ur.), *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit.

АВРАМОВИЋ 2013: Зоран Аврамовић, *Одбрана Црњанској*, Нови Сад: Orpheus.

БУЊАЦ 1986: Владимир Буњац, *Каменовани Црњански*, Ваљево: Милић Ракић.

ВУЧКОВИЋ 2015: Радован Вучковић, *Књижевно дело Милоша Црњанској*, Београд: Свет књиге.

ЗУБАНОВИЋ 2007: Слободан Зубановић, *Атлас о Црњанском*, Београд: Завод за уџбенике.

КАЈЗЕР 2004: Волфганг Кајзер, *Гројескно у сликарстџу и њесништџу*, Нови Сад: Светови.

КОЉЕВИЋ 2015: Светозар Кољевић, „Дозивање завичаја и туђина у пеништџу Милоша Црњанског”, у: Светозар Кољевић, *Између завичаја и џуђине*, Нови Сад: Академска књига, 31–45.

КОЉЕВИЋ 1986: Светозар Кољевић, „Силоване као невиност – језичка пометња у *Роману о Лондону*”, у: Светозар Кољевић, *Виђења и сновиђења*, Сарајево: СОУР Веселин Маслеша, 219–232.

ЛОМПАР 2004: Мило Ломпар, „Аполонови путокази”, у: Мило Ломпар, *Ајолонови џутокази: есеји о Црњанском*, Београд: Службени лист СЦГ, 291–310.

ЛОМПАР 2005: Мило Ломпар, „*Роман о Лондону*: колико кишних капи?”, у: Мило Ломпар (прир.), *Књија о Црњанском*, Београд: Српска књижевна задруга, 350–404.

ЛОМПАР 2000: Мило Ломпар, *Црњански и Мефистџофел: о скривеној фигури 'Романа о Лондону'*, Београд: Филиј Вишић.

ПОПОВИЋ 1990: Радмила Поповић, *Црњански и Лондон*, Сарајево: НИШРО Ослобођење.

ПУВАЧИЋ 1972: Душан Пувачић, „Изгнаник или проблем самоће у *Роману о Лондону*”, у: *Књижевно дело Милоша Црњанској*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 269–280.

ЦРЊАНСКИ 2008a: Милош Црњански, *Роман о Лондону I*, Београд: Штампар Макарије: Октоих.

ЦРЊАНСКИ 2008b: Милош Црњански, *Роман о Лондону II*, Београд: Штампар Макарије: Октоих.

ЏАЦИЋ 1995: Петар Џаџић, *Повлашћени њросјори Милоша Црњанског*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Summary

THE GROTESQUE AND THE CITY IN MILOŠ CRNJANSKI'S *A NOVEL ABOUT LONDON*

This paper aims at analyzing *A Novel about London* in the context of Crnjanski's thorough painting of the grim reality of London as a metonymic contrast to ethereal spaces of purity and freedom. On one hand, the narrative world of this late Crnjanski's work is created with the aid of the aesthetic category of the grotesque and its manifold representations, and, on the other, with the writer's conspicuous interest in the phenomenology of space and the big city, not only as a site of tension but the most realistic character of the modern novel as well. *A Novel about London* happens to be extraordinarily fitted to the investigation of the ambivalence of the grotesque and the poetics of bringing disparate elements together (comic, tragic, eerie, terrifying, ugly, distorted, enticing, mysterious). Moreover, bearing in mind that the urban space of Crnjanski's London dehumanizes people to a specific state of *being-in-death*, its most prominent resident Rjepnin does not succeed in liberating himself from the feeling of overwhelming unease and displacement, understanding that the spaces, which can, but do not have to, bear a geographical sign, are impressionistically filled with happiness or wretchedness. We come to one conclusive thought – in *A Novel about London* Crnjanski shows that the city epitomizes a (re)surfacing of the subjective world of a character, as well as that it is impossible to find a space outside oneself.

Key words: *Crnjanski, grotesque, space, city, London, metonymy, distortion, heterogeneity, being-in-death*

Др Јадранка Милошевић¹
*Завод за унапређивање образовања и васпитања
Београд*

ПОЕТСКО У РОМАНУ СЕОБЕ I МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

У раду се полази од појмова поетско и лирско и дају се њихова тумачења. Потом се, путем песничких слика, трага за поетским елементима у прозном делу уз откривање симбола и објашњења занимљивих синтаксичко-семантичких одредница. Тумачењем поступака и мишљења књижевних ликова долазимо до закључка да јунаци *Сеоба* живе двоструку стварност: овоземаљску која им је наметнута и онострану која им је загарантована природном даташћу, али недостижна. У том појму поетског назире се један виши појам: естетско.

Кључне речи: *йоейско, Сеобе, Црњански, естетйско*

О лиризму Милоша Црњанског писало је много књижевних теоретичара. Углавном је већина њих сагласна у томе да је он лиричар и у путописним и у другим прозним делима. Лирски израз Црњанског, или елементи поетског у прозним делима, јесу нарочите одлике његовог стила. То и јесте оно што језик Црњанског чини посебним и специфичним, а његову реченицу, са посебном парцелизацијом, потпуно иновативном у модерној српској књижевности.

Предмет истраживања био је роман *Сеобе I* са циљем да се пронађу поетски елементи у структури књижевног дела и да се укаже на њихову семантичку и стилску реализацију.

¹ jadrankalara@gmail.com

Лирско

Одређења поетског и лирског често се преклапају јер нема једног без другог. О томе детаљније А. Гвозденовић: „Штајгерова промишљања о феноменима лирског растапања и прожетости у нашој свести лако дозивају Црњанскову теорију етеризације, растакања свега материјалног, у крајњој инстанци јунака његове прозе и лирског субјекта његове поезије, њихово прожимање и сједињење са природом и светом који их окружује. Тако ће песничке слике Црњанског, у којима се бришу границе *ја* и света, у којима више не можемо одредити просторне и временске координате исказног лица, бити поуздан знак да се налазимо на трагу лирскога” (Гвозденовић 2009: 16).

Иако се у *Сеобама* говори о историјском поднебљу у коме се приказује живот Срба под аустријском политичком и војном доминацијом, нижу се чињенице и догађаји а наратија заузима значајно место, роман Црњанског је у великој мери прожет поетским елементима.

„Тај поетски план се лаганом прогресијом открива кроз мрежу слика симболичког значења које се међусобно осветљавају и разјашњавају. Али, у тој својој намери да сатка мрежу слика, лирски роман, за разлику од лирске поезије, полази од темеља романа, од његове намере да публици пренесе пишчев ’фикционални свет’. Различита концепција тог света, за Фридмана, постаје пресудна за разликовање лирске и наративне форме” (Гвозденовић 2009: 28).

Пролазност

Мисао о пролазности најчешће је повезана са мишљу о вечности. Ове две опречне мисли јесу антиподи, али једна без друге немају јединствено значење. Све троје јунака размишља о пролазности и о сврси постојања на Земљи. „Сазнање о пролазности постаје саставни део поруке о бесмислености и узалудности Вуковог бивствовања” (Милошевић 1970: 125). Али, сазнање о величини трајања такође не може да се мери без разумевања и страха од узалудности постојања.

Сви јунаци Црњанског, у најтежим временима бесмисла, постављају питање о својој звезди, о смислу, о животу уопште. И сви

су једнако несрећни: разапети између тренутних жеља и несмисленог трајања.

О томе Гвозденовић каже: „Пролазност свега материјалног, претварање у прах и ништавило, чине да читав овај наш 'историјски' свет, са својим напресима и победама, изгледа као варка и обмана” (Гвозденовић 2009: 115).

Зато, у бурним историјским временима, када се вредности ремете а инстинкт влада над разумом, госпожа Дафина се пита коме припада, Вук – за чије интересе ратује, а Аранђел – коме стиче богатство.

„Изражен осећај пролазности са несталношћу људског бивства негде је на граници између сна и јаве” (Гвозденовић 2009: 117).

Песничка слика, која дочарава такво стање, у прилог је тврдњи: „Јашући даље, размишљајући о расподели старешина и војника, које је све лично знао, он се потпуно успава. Ето, помисли, довољно је одселити се из једног места, па да све што остављаш буде као и да није било. И загледа се тада у далека брда иза којих се сад помањало сунце. Кад на њему заблиста сребро, он се осети чио и лак, и као да нема тела. Осунчан, просијан, осети се топал, а не тежак, као и да не јаше, као и да не постоји, у том невидљивом ветру, који га је дочекивао с лица” (1987: 16).

А онда ипак, из таквог медитативног сна, као да одједном стигне отрежњујућа нараторова реченица: „Тако је, године 1744, у пролеће, Вук Исакович пошао на војну” (1987: 16).

У вези са честим сударима реалног и фиктивног али и са оним што јунаци имају за последицу, Петар Џацић примећује: „[...] што тежи ударци стварности почну да падају на јунаке Црњанског, то се они више окрећу просторима среће, утопијским пројекцијама, насталим у ескапистичком покушају превладавања неподношљиве историјске датости” (Гвозденовић 2009: 156).

Тако често мисли Вук Исакович, притиснут злехудом стварношћу и неспокојем: „Лак живот, ведрина, догађаји што се сливају као чисти и хладни, пријатни, пенушави слапови, морају бити негде и за њих достижни. Одселити се треба зато, отићи некуда, смирити се негде чистом, бистром, глатком као површина дубоких, горских језера, мишљаше, док је ознојен лежао крај својих паса, који су дахнући хватали муве, испружени по слами” (1987: 146).

Вера

Једино што и држи Вука Исаковича у животу јесте идеолошки однос према Русији. Мајка православља постаје у његовој мисли једина земља која избавља и нуди спасење. Он се окреће Русији и у најтежим тренуцима, захваћен ратним вихором, када мора слепо да поштује принципе, били они оправдани или не, црквенословенске речи пригрли као амајлију да га заштите од католика и католичества. Изговара их нечујно, полушапатом, а опет се чини да се славенизми проламају са његових усана и да сву снагу испољавају ка „унутар” њега самог допревши му до подсвести. И управо из ње, он црпи нову снагу за будући поклич и јуриш у „праздно, у смрт и ништавило”.

Сличну констатацију износи Никола Милошевић: „Вук Исакович је замишљен као српски официр у аустријској војсци, који потајно жуди за Русијом и за православљем” (Милошевић 1970: 96)

Љубав према вери још држи Вука Исаковича као танка нит која га спаја са светом и осећањем припадности. Иако ратује за туђу веру и стране интересе, пригушеном визуализацијом, још се пред очима одржава и не јењава слика црквених звоника који га подсећају на постојање.

„Топли млаз ваздуха засипао га је, при преласку путева, а пријатна хладовина при уласку под шуму. Доле, на падинама и обронцима, видели су се засеоци, а по бреговима звоници цркава, у светлости, коју је ветар разносио као пијесак” (1987: 87).

Тај далеки дом бића, његова Русија, није само „обећана земља” него и прауточиште, а самим тим и идеално уточиште.

Астрално и надреално

Различите стварности, истинска и замишљена, најјасније се виде у песничким сликама. Таквим стилским средствима наратор-естетичар успева да метаморфизује или симболизује неко биће односно појаву. Код Црњанског, као нарочитог лиричара, природа је оживотворена управо осећањима јунака.

С тим се слаже и Новица Петковић: „У његовим делима читава природа је антропоморфизована и оживљена, све је у непрестаном

покрету, а однос посматрач–посматрано битно је измењен и до крајњих граница активизован. Рад чула преноси се на оно што се опажа, па предмет опажања постаје покретан, динамичан” (Петковић 1996: 17).

А да сам човек губи своја хумана обележја, постајући предмет или животиња, подсећа Ана Гвозденовић: „Анимализација и постварење резултат су карикатуралног и гротескног виђења човека, у коме он од господара света постаје роб и играчка” (Гвозденовић 2009: 155).

Управо играчка у рукама господара или у загрљају фортуне постаје Вук Исакович, несуђени пуковник.

„Помодрелих усана, почео је тешко да дише, а болове у стомаку сносио је већ као нешто неизбежно после јела, нашто се беше навикао. Дрхтаве му постадоше руке и смешно ружан, као гусан на ледини, стајао је често, међу белим шаторима, у пољани, раскорачен, накривљене главе и очију, гледајући на небо” (1987: 128).

Официр Исакович, као гусан на ледини, изгледа исто тако тужно смешан као и албатрос на палуби, јер он, као ретко ко, схвата да ратује за туђи рачун и за туђе интересе. А зашто гледа у небо? Гледа у вишу правду и једину истину да је човек човек и тада када припада малом национу и када припада нечијем „великом” царству.

И тада би он, као и свако други од страдајућих јунака, пожелело да се небо изокрене, да се свет преврне а небо и земља замене место. Тежак живот, тренутно бивствовање, све се то сјури у души Исаковичевој, и он пожелело, као и сваки човек, да се смири, да се скраси негде где неће бити сеоба и лутања.

Удаљујући се физички од свога дома, мучен носталгијом, Вук Исакович поседује моћ да пресељава не само људе него и пејзаже. У једном таквом сељењу душе, опет сетно медитира.

„Над селом се раширише пољане, што су дуже остајале видне, испресецање редовима дрвећа и потока. У тим пољанама, пред шумом, приметио је још по коју усамљену кућу, као пањ, и по које дрво што је изишло на пропланак, крупно и тешко, као неки медвед. Затим је опет настајала густа шума, горе у планини, а за њом, као огромне камените завесе, стење, врхови, врлетне зидине. Небо је над њима дуго, скоро до поноћи, остајало светло, засуто бледим, али крупним звездама, што су пред зору постајале ситне, али сјајне и устрептале” (1987: 91).

Када би се укрстиле две стварности, овоземаљска (пољане, дрвеће, кућа) и онострана (небо), могло би се запазити следеће: на пољанама је усамљена кућа која штрчи и не уклапа се у ту монотонију, напротив, кућа је као пањ, остављена, усамљена; дрво је незграпно за такав пропланак и више је неподобно, као неки медвед. А над свом том врлетном неуклопљивом и несразмерном природном да-тошћу простире се бескрај: небо засуто устрепталим звездама.

У следећем приказу стварност се посматра помоћу обрнутог огледала.

„У њиним сенкама је зевао по један топ. Као огромна мокра платна висила су облачна небеса, над водама топлим” (1987: 105). Слика је изокренута, небеса су висила, топ је зевао као беживотно средство које је мртво, расходовано, као што је и трули механизам аустријске монархије. Овде небо не сија, не светлуца, него виси као мокро платно и нема живота у себи него само терет (нешто виси и слива се – опредмећено).

Како се јунаци *Сеоба* губе у стихији времена, њихова чула постају пренадражена и тако нису у стању да сагледају спољни свет будним оком него допуштају да их узнемирена стања духа воде у посебна стања. Тако се госпожи Дафини често приказују халуцинантне слике претакања и растапања личности, ноћи и боја, да све делује натурално и надреално истовремено.

„Цикнувши грозно и скочивши у вис, она се нађе, лице у лице, с мужем, крвавим и ужасним и угледа пред собом Вука Исаковича, који се распадао. Тако се угледа, у сну, страшни неки медвед, кад се бежећи из шуме, од вукова, изненада, истрчи пред неку стену.

Тако паде и госпожа Дафина, треснувши рукама у мрак, одмах првог дана прељубе, повредивши у себи пород” (1987: 74). Натуралистичка слика Дафининог мужа долази као приказа, опомена, казна за савест, компензација; привиђење супруга који се распада симболика је и слика њенога брака.

У обиљу траве, у надреалној стварности, нашао се Вук Исакович.

„У мору траве, обасјане сунцем, опкопи и зидине вароши, засађене дрвећем, лебдели су му пред очима свако јутро. Загледан у високе и шиљате црквене звонике, он је видео над њима и љубичаста небеса, влажна од кише, са великим, плавим окнима, на дну видика” (1987: 135).

У магичној ноћи траве затекла се и госпожа Дафина.

„Ноћи пуне трава, таме у шуми, жбуње са дивљим, црвеним плодом, жубор вода, а нарочито светлост неба, звезда и сазвежђа, пролазили су над њом, кад се сећала на прве године са мужем. И тако јој се, кроз плач, чинио Вук Исакович и његова кожа и његове очи, уста, као неко биље и сазвежђе које није могла да заборави све док јој се, у мислима, не појави онакав какав је сад: кривоног, подбуо и тежак, као буре” (1987: 95). Госпожа Дафина спаја биљни свет са небеским и тако се ствара контраст на релацији траве и импресије – неба и експресије.

Ако се госпожа Дафина одушевљава једним пејзажом, њен супруг се разочарава другим јер свако од њих у поимање пејзажа уноси сопствени доживљај.

„Село, у које би могао сићи, назирао је ускоро, само као збрку камена у неком исушеном кориту потока. Са густом шумом што се спуштала на њега, предвођена појединим, разбарушеним дрвећем, које је бацало велике сенке у траву, при изласку из шуме” (1987: 91). Осећа се Вукова невољност, и то село, у које се спушта, није ништа друго него гомила камења, а шуме не дишу, не служе ничему осим да бацају сенке у траву; чини се као да наратор говори о празној величини аустријске монархије.

Магла

Мотив магле везује се за појам суморног, самотног, за болно трагање за оним што је веома тешко пронаћи. Читав се живот сагледава у магли и тај тренут, који се учини расветљеним, незнатан је у циклусу универзалне страданије српског нација. Сурова стварност непрестаних миграција, сеоба и ратовања тера човека да побегне од суморних, умртвљених, магловитих врбака до недостижних небеских висина, светлих и плавих простанстава.

„Спремао се топал, пролетњи дан, после кише. У баруштинама и врбацама, на другој страни, подиже се *мајла*, млечна и тешка, што ускоро као дим испуни сву дубину над Дунавом, и поста густа. Песма оних у чамцима, кроз безмерну тишину, тамо доле, допирала је до њега једва чујно, као испод земље” (1987: 14). По принципу изневерених очекивања, у топлом пролетњем дану, уместо нагове-

штеног лепог приказује се тешка млечна магла а са њом и песма која замире и човек чије биће одумире.

„Мокар мирис жбуња, загушљива топлота ниских и осунчаних облака, *маїла* из дубина, густа као дим, све га је то гушило и успављивало. Несрећа као да је била остала иза њега, пред њим је била само та даљина, зарасла густом травуљином, од које се малаксава” (1987: 14). Градацијско низање песничких слика са доминантним мотивом магле води у све тежа и тежа стања душе: од замукле песме преко нечега што гуши осећање живота до малаксања природе и бивства у човеку.

„Оно што је остало код куће, поче, у сећању њиховом, као у души Исаковичевој, да се разлива и да нестаје као дим. Гледајући пред собом све више брда, равница баровита са које пођоше, дође им као сан, са свим својим бунарима и оборима. Као и *маїле* што су лебделе ниско, над пољанама и нестајале иза њих, раскидаше се, у њиховим мислима, и слике њихових жена и деце” (1987: 83). Са том маглом која опија, засењује, гуши, лагано убија, замире и човекова мисао, растаче се и бледи као што ће и успомена на њега да се избрише.

„Земља у којој су становали, широка, баровита, са *маїлама* и врућим испаравањем, са непрегледном шумом и таласањем трске и врбака, са њеним земуницама и оборима у блату, дрвеним црквицама, нестајала је сасвим из њиног сећања. Ова нова земља, сва зелена и хладна, тамних шума, са пропланцима над којима је небо треперило као дубоко, провидно језеро, била је са свих страна пробијена ваздухом и привремено, сасвим истисла из душе њихове ону другу, ветровиту. Дисаху, уздисаху, погнуте главе, ванредне планине, на којима, у даљини, угледаше снег, не верујући својим очима. Прљави и бедни, прођоше каменита сеоска дворишта, наденута сеном, пуна стоке и осетише колико је сиротиња њина сиротиња бескрајна и блаштиште, у ком су се населили, безмерно *блаїишиїте* (1987: 85). Поновљеним аугментативом *блаїишиїте* окаљаше се и сећања и душа се у човеку, захваћена ратом, потпуно упрља.

Фигуре

Песничке слике обилују стилским фигурама међу којима су фреквентне *йерсонификација*, *їрагација*, *конїрасїи* и *синеїдоха*.

„Вече је међутим пролазило мирно и *пук је само цвилео и за-вијао* целу ноћ, под градом, као пребијено псето” (1987: 33). Пук се, немоћан, изнурен и исцрпљен, понашао као беспомоћно псето коме и не преостаје друго него да се огласи цвилем.

„Ноћи пуне *тправа*, таме у шуми, жбуње са дивљим, црвеним плодом, *жубор вода*, а нарочито *свешлости* неба, звезда и сазвежђа, пролазили су над њом, кад се сећала на прве године са мужем” (1987: 66). Градационе слике иду поступно: траве (растиње), воде, небо (сазвежђе). Од једне сфере до друге, од нижег ка вишем ступњу, од опипљивог до недостижног.

Контрастирана слика симбола смрти као што су вране и вукови с једне стране и узалудност војничког изгинућа прекривеног белином (снегом) који ће опет пасти и обрисати све оно што је било и што је постојало.

„*Снег* беше нападао до колена, завејао голе гране и стабла дрвећа. У сивом обзору грактала су *јаши врана*. На месечини, појављиваху се *чойори вукова*. Сва крвава слава пука беше потпуно заборављена, а да је пук онолико изгинуо, било је сасвим безначајно. Све се то завршило у једној безграничној беди. Све је зебло и дрхтало од љутих мразева, а дани су пролазили лагано” (1987: 207).

У патњама Славонско-подунавског пука, у коме је пук једно, као биће, као човек који пати и пролази голготу, огледа се синегдоха.

„Славонско-подунавски полк, растурен по варошицама и бедним селима Оберпфалца, много је патио, од мећава и циче зиме” (1987: 206).

У следећем дискурсу пук је поистовећен са пребијеним псетом и опет, ношен узалудношћу, тетура се (као једно) и не зна где и коме припада.

„Славонско-подунавски полк беше отишао на војну, после смотре у Печују, као пребијено псето, понизан и тих. У развученим, искривљеним, двојним редовима, дизао је прашину као стока, обилазећи села и баруштине, газећи од јутра до мрака песак, ливаде и блато. Спавајући на мрачним, великим сенкама шума, на трави, пук се будио зором као пијан, прозебао, са ињем на перчинима и брцима, па је започињао да урла и да пева отегнуто... еј, еј... да одмах затим замукне, пашући оружје, видевши да више не зна где се налази, ни куда га воде” (1987: 81).

Мисли и отрежњења

У песничким сликама све троје јунака романа *Сеобе* осећају природу, стапају се с њом, имају своје пројекције, сећања, узнемиреност, страхове, чежњу која достиже највиши ниво у домену етеризације прерастајући у жудњу. Тако Аранђел евоцира успомене:

„Тај брат, огроман, тежак, у колима, сав у плавом сребру, са великим пером, ипак му је једнако био пред очима. Измучен несаницом и грижом савести, не говорећи ником ни речи, чувајући се да се не ода ни једним погледом, покретом, дахом, он се једнако надао да ће се то десити некако без ичијег знања, скривено, као у сну. И, нарочито, без икакве несреће. Сасушен од *жуди*, сањајући сваке ноћи, у бестидним сновима, ту жену, он је никако није желео на дуго. Није му било стало да је преотме, нити да живи, после, са њом, још неколико година. Погнуте главе по цео дан, он је чак имао луде мисли при томе, да после обавести брата, па да је отерају, па да се помире, да опросте, та браћа су” (1987: 54). Ноћ, бесаница, Аранђелова пројекција стварности, чак и надреалности, указује на ниво страсти која води ка жудњи. Стога се читава медитација своди на поетизам *жуд* како би се осетила снага мисли и побуде. Пре тренутка пожуде, жеља га је опседала.

„Дрхћући као у бунилу, при преносу кући, он је осећао, победоносно, како се, у гужви коњских сапи, ногу и њушки, појавила, над водом и његова глава. Но више пута још, тог дана, њему се чињаше да опет млатара рукама и да се опет тиска, давећи се, у страшном метежу коњског меса, длака и ледених таласа. Чинило му се да тоне, узалуд се напрежући да застане у паду главачке, четворonoшке, пузећи, вијајући се опет, кроз таму” (1987: 59).

Идући даље само у истом магновењу, Аранђела подсвесно сустиже осећање кривице, и као што Дафина сања мужа који, сав крвав, пада на њу, тако и Аранђел, притиснут грижом савести, осећа да је мртав иако је жив.

„Али сад, сад је мирно осећала његов дах на себи, и видела је крај себе његову сенку, предвече, у полутами, док се чинио да нешто безначајно говори. Тако је и своју сенку, код прозора, гледала, у муљу, који је дан и ноћ протицао” (1987: 55). Дафина гледа сенку у муљу, у нечем мутном што протиче, као што се слично збива и у том мутном складу са девером.

„Отворивши широм очи, она тек сад виде да се није за времена спасла из мрака, који је беше опколио, а којег се тако ужасно плашила. Сем беле пећи, на којој се сушио један чаршав, као авет, и светле рупе прозора, све остало у великој мрачној изби беше пропало у дубоку помрчину, са шумом воде. Ни столови, ни постеља, ни врата више се нису видели и она, ужаснута, примети да не може на ћилиму да спази више ни своје папуче. Пси су урликали напољу” (1987: 72). Тако се осећа Дафина после прељубе са девером, а реченица са псима долази као отрежњење од заноса: пси су урликали – као да су и животиње над тим чином туговале.

Јунаци *Сеоба* отпадише присуство природе и природних појава али ипак све доби облик онога „како му душа проснева”. О томе приближније казује Ана Гвозденовић: „Вечерњи изглед ствари сасвим је различит од оног дневног, а све што се чинило извесно и непроменљиво под вечерњим осветљењем модификује своју природу и показује се као привремено и нестварно. Материјални подаци и чињенице у ноћи губе своју извесност, а наместо 'математички тачног', пред нама израста један несталан и променљив свет” (Гвозденовић 2009: 108).

Аранђелово отрежњење је неумитно, схватање да љубав није само узимање него и немерљиво давање, тако да њега, срачунатог трговца, овај губитак оплемењује и као да долази до прочишћења.

„Но док је на водама, где је било много светлости по површини земаљској, небо било сасвим мрачно, бездано и невидљиво, десно, над равницама, црним и мрачним, над густим травама, светлела се небеса плава, видна, висока и звездана.

Уз трептање звонцади на колима и високог, ноћног, ведрога неба, уз онај пут на травама, што га је видео само дотле док га је фењер обасјавао, уз потпуно сабласне прилике, праве и непомичне, које можда и нису биле више његове слуге – та лица им више није видео – Аранђел Исакович, истрезнивши се на том ноћном повратку, судбоносно се и променио” (1987: 184).

Чак у Дафини, у мртвој љубави, у њеном издисају, Аранђел сада види небо и у њему, звезду.

„Као и његов брат, у сну, и он је над њом видео, ван себе од страха и жалости, плаве кругове и у њима звезду” (1987: 187). Поистовећивање небеског бескраја са плаветнилом снахиних очију

отвара ново семантичко поље: њен поглед је плав (као небески), а сад, када је више нема, плаво се трансформише у тамно, у модро, мртво. Граматичка опозиција придева *небескойлав* и *модройлав* у складу је са семантичком: животноплав и умрлоплав.

„Њене очи биле су му још више у памети. Велики, плави поглед њен, ванредан при издисању, који је светлео над њом и који није губио свој модар сјај у његовој души” (1987: 194).

Ако ствари једино добијају изглед „каквог му дадне наша душа”, онда је тачна и следећа тврдња: „[...] особени релативизам Црњанског чини да ствари мењају свој изглед зависно од услова у којима се јавља опажање и стање посматрача” (Гвозденовић 2009: 108).

Тако ће следећи опис вечери, на који смо већ навикли да је плавичаст, обећавајући и бескрајан, постати мрачан и саблазан.

„Велика, јесења хладноћа травуљина, вода и долина, што су се шириле у недоглед, прострла се беше, под њим, као бездан, тако да му се причини, као да му је звездано, мрачно небо близу. На неколико корака пред шумом, пред једним жбуном, приметио је жене које су уплашено чучале по страни, очекујући да он свој посао сврши” (1987: 201). Песничка слика нас уводи у нехуману радњу, убадање мртвог тела глоговим коцем, и приказује стравичан приказ: јесења хладноћа прострла се као бездан а звездано небо је мрачно. Пођимо од појединачних појмова. Јесења хладноћа – то је она полујезива студ која долази са досадном сипљивом кишом и чини се да ће трајати задуго. То је оно стање у коме се сваки субјект осећа нелагодно, несигурно са ситном хладном језом. Она се простира као бездан, као нешто што ће трајати унедоглед. Оно исто небо, код Црњанског најчешће звездано и светло, кадгод његови јунаци појуре за смислом, за сопственом жудњом, сада је мрачно, тачније – самртно.

Вукова мисија се састоји у трагању, у магновењу и разгртању магле која доводи до открића. После губитка своје жене не преостаје му друго него да се, утопистички, пресели у астрално.

„Негде мора бити лакшег живота, ведрине догађаја, што се сливају као чисти и хладни, пријатни, пенушави слапови. Одселити се треба зато, отићи некуда, смирити се негде на нечем чистом, бистром, глатком као што је површина дубоких горских језера. Живети по својој вољи, без ове страшне збрке, идући за својим животом, за који се беше родио. Идући нечем ванредном, што је, као и небо, осећао да све покрива” (1987: 221).

Опет га дочекује круг, и сада, на крају, у повратку кући, као и на почетку. Бескрајан круг.

„Све је било као и при његовом поласку. Магловити врбаи испараваху се, облаци се спуштаху све наниже. Земља је била тамна влага, невидљива и кишовита” (1987: 222).

Оба пута се бескрајни плави круг јавља Вуку Исаковичу. Први пут – када се из магновења буди.

„А кад се заљуља, опет, у сан, запаљен и пун неких пламенава, тумба се у неком шаренилу у непрегледну даљину, у недогледну висину и бездану дубину, док га киша, што кроз трску прокишњава, не пробуди. Тада, помућеном свешћу, прво зачује лавез паса и пој петлова, да одмах затим широм, у мраку, отвори очи и не види ништа, али да му се учини као да види, у висини, бескрајан, плави круг. И, у њему, звезду” (1987: 6).

Други пут, на крају – када се из магновења враћа. У последњем поглављу јавља се плави круг са звездом: „И док му се, у души, као у бескрајном кругу, једнако понављаху мисли о одласку, о одласку некуд, у Русију, над којом се у очајању, изнемогао, после толико месеци тумарања, и патње, био наднео, дотле му је, заспалом први пут опет код куће, телом дрхтало, као нека звезда, последње зрно некадање младости. Оно га је задржавало очајног, замуклог, сулудог већ од патње и туге, међу тим баруштинама и водама, што се испараваху над земљом, коју је од милоште звао Новом Србиом. Зрно, што је и у његовој старости сачувало у себи моћ да проклија и наднесе нова бића над времена и небеса, која ће се огледати у водама што се сливају и састају, ту, испод Турске и Немачке, огледати и надносити као мостови” (1987: 224).

Црњански је био заступљен утопијским простором на шта се и своди његов песнички програм – суматраизам. У *Сеобама* се тај утопијски простор налази у обећаној земљи Русији. „Тако је бескрајни плави круг са звездом не само најпрозрачнија и најзаноснија песничка слика у *Сеобама*, него је и застрашујућа слика оностраног ништавила” (Петковић 1996: 261).

И на крају романа, када наслове поглавља прочитамо у једном даху, схватимо их, у целини, као посебну песму у прози. Прочитајмо стихове.

Бескрајан, плави круг. У њему, звезда.

Одоше, и не остаде за њима ништа. Ништа.

Дан и ноћ, протицала је широка, устајала река, и у њој, њена сен.

Оде Вук Исакович, али за њим оде и Фрушка гора.

Одласци и сеобе начинише их мутнима и пролазнима, као дим, после батака.

Прошлост је грозан, мутан бездан, што у тај сумрак оде, не постоји више и није никад ни постојало.

Тумарали су, као муве без главе, јели су, пили су, спавали су, да најпосле трчећим кораком погину. Закорачивши у празнину, по туђој вољи и за туђ рачун.

Снуждивши се, над празнином порођаја, она увиде да јој у души, ни у деци, неће остати трага и умре, жалећи што не може да засити бар тело, раздрагана уживањима.

Један од њих, најбеднији, сачувао је и после смрти, сјај свог бића, тако да је могао да се врати и да се појави. При улазу у село, на друму, на истом месту, где се расцветан јављао, у пролећу, први багрем.

Бескрајан, плави круг. У њему, звезда.

У овој песми (у прози) лирски субјект, Славонско-подунавски пук, лута без правца и циља као у бескрајном кругу настајања и нестајања, живљења и умирања, у кругу непрестаних сеоба и немира, тражећи смисао, чезнутљиво гонећи звезду. Али је небески свод недостижан обичном смртнику и он се „тако мален, испод звијезда” креће под бескрајним кругом у бескрајном кругу, од рађања до умирања, од оживљавања, у сећањима, својих предака, до страдања по плотовима и шибљацима.

Закључак

Бавећи се лирским епифанијама, неизбежни суматраизам Црњанскових јунака потврђује Новица Петковић: „Суматраизам Милоша Црњанског – који је [...] унет у сан Вука Исаковича о обетованој земљи Русији, па најзад и у сан о поларној земљи Хипербореји

– типично је гранична појава...” (Петковић 1996: 115) што доводи до дубоких промена у књижевности и култури и што, у ствари, српску књижевност онога времена обавезује императивом: „Раздеримо униформе, откријмо душу.”

Када се постави питање о поетском у роману *Сеобе*, о надмоћи лирског над епским, све теоријске медитације воде ка истом – ка лепом, као највишем и суштинском. С тим се слаже и Милослав Шутић: „Пре је, међутим, овде реч о нечем другом, о проширењу поетике у естетику Црњанског, зато што, по њему, чисто књижевне вредности (‘литерарност’) морају бити подигнуте на, у природи и у људском свету, утемељеним естетским вредностима. Супротстављајући природу и људски свет чистој ‘литерарности’, Црњански, у ствари, супротставља естетику живота ономе у чему живота нема. Говоримо о естетици живота зато што су лирско и поетско, са својим потпојмовима: лиризам и поетичност, естетичке категорије, односно естетске вредности високо изнад беживотне, ‘папирне’, ванестетске литерарности” (Шутић 2014: 287).

Литература

ЛОМПАР 2005: Мило Ломпар (прир.), *Књижа о Црњанском*, Београд: СКЗ.

ПЕТКОВИЋ 1996: Новица Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд: СКЗ.

БАХТИН 1989: Михаил Бахтин, *О роману*, превод Александар Бадњаревић, Београд: Нолит.

ГВОЗДЕНОВИЋ 2009: Ана Гвозденовић, *Облаци, шкољке и траве*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.

ШУТИЋ 2014: Милослав Шутић, „Лиризам Милоша Црњанског”, у: *Милош Црњански, поезија и коментари: зборник*, ур. Драган Хамовић, Београд: Институт за књижевност и уметност: Филолошки факултет Универзитета у Београду, Нови Сад: Матица српска.

SIMEON 1969: Rikard Simeon, *Enciklopedijski rječnik lingvističkih naziva*, Zagreb.

МИЛОШЕВИЋ 1970: Никола Милошевић, *Роман Милоша Црњанског*, Београд: Српска књижевна задруга.

Ядранка Милошевич

ПОЭТИЧЕСКОЕ В РОМАНЕ *ПЕРЕСЕЛЕНИЕ* МИЛОША ЦРНЯНСКОГО

Статья начинается с терминов *поэтическое* и *лирическое* и даёт их интерпретации. Затем, посредством поэтических образов, в произведении разыскиваются поэтические элементы, открываются символы и объяснения интересных семантико-синтаксических детерминантов. Интерпретируя действия и мнения литературных деятелей, мы приходим к выводу, что герои романа „Переселение“ живут двойной реальностью: земной – навязанной, и чужой – гарантированной естественной данностью, но недостижимой. В таком понятии *поэтического*, предчувствуется что-то высшее – понятие *эстетическое*.

Ключевые слова: *поэтическое, Переселение, Црнянский, эстетическое*

Др Маја Стокин¹

Карловачка гимназија

ЧАСНИ РАТ И ТРУЛИ МИР

(Доживљај рата Милоша Црњанског
у *Лирици Ишаке* и политичким есејима)

У раду се сагледава доживљај рата Милоша Црњанског у његовој збирци песама *Лирика Ишаке и коментари*, али и у политичким есејима, објављеним у часопису *Идеје*, у периоду од 1932. до 1935. године. Због своје аутобиографске и аутопоетичке природе, *Коментари*, објављени четири деценије након песама, могу се сматрати једном врстом песникове романсиране биографије, за ово истраживање неопходне. С обзиром на то да је Црњански од стране својих савременика и књижевних критичара често оптуживан да кокетира и са левицом и са десницом, етикетиран као националиста и човек који подржава рат, овај рад је покушај да се да одговор на питање да ли је и колико Милош Црњански контрадикторан у погледу својих ставова према рату и шта он подразумева под *свећлом сћраном рајом*.

Кључне речи: *Лирика Ишаке, Коментари, рај, политички есеји*

„Свет је од самог почетка распопућен”, пише наш песник Милодраг Павловић. Одвајкада се зна да ништа у животу није искључиво црно или бело, да је свет препун супротности, као што су и светлост–тама, добро–зло или рат–мир... Берђајев такође примећује да живимо у палом свету који је поцепан непревладивим противречностима (БЕРЂАЈЕВ 2006: 15). Зашто је важно да човек освести постојање ових распопућености? Супротности су обележје овог света,

¹ maja.s.76.ms@gmail.com

самим тим и сваке заједнице и њене културе. Човек је у својој суштини противречно биће, врло често и размишља у супротностима и заробљен је у својим крајностима. Према Јунгу, управо капацитет да се препознају поларности и да се сједине супротности оно је што сведочи о степену нечијег индивидуалног развоја, а такође и читавог друштва. Уздићи се изнад оваквог виђења света значи спознати Истину.

Рат се врло често намеће као неминовност и почиње оног тренутка када дође до судара супротних хтења у човеку. Према Берђајеву, унутрашње противречности, унутрашње „зло” само се транспонује у спољашњи свет у облику рата, револуције... Да би таквим догађајима човек дао смисао, неопходно је буђење и интензивирање духовног живота. Јер тек када човек рат, револуцију и остале катастрофе које га, наизглед, „сналазе”, „дешавају му се”, „однекуд споља долазе”, доведе у везу са собом, тек када почне да их посматра као унутрашњи, а не као спољашњи догађај, почиње да живи духовним животом, почиње да се развија, а тада „Вера, нада и љубав претварају инстинкт смрти и самоуништења у ношење Крста живота” (БЕРЂАЈЕВ 2011: 8-11).

Да ли је уопште могуће превазићи располућеност у човеку која га гони на клацкалицу рата и мира и, ако јесте, који је то начин? Покушаћемо да дамо одговор на ово питање сагледавајући виђење рата Милоша Црњанског у његовој поезији и политичким есејима.

Доживљај рата у делу Милоша Црњанског

Личност и дело Милоша Црњанског незаобилазни су темељ историје српске књижевности 20. века. Када резимира свој први део стваралачког опуса, он бележи: „Цео мој живот је један театар, једна драма, фарса, трагикомедија, или само комедија, ако хоћете, која има неколико чинова. Први чин су моје књиге *Лирика Ишаке, Приче о мушком, Дневник о Чарнојевићу*, млада, полетна, револуционарна литература као што је било и време, као што је био и живот” (Црњански 1992: 302). У том „театру” рат је свакако од најјачих доживљаја и најважнијих тема. Стога је и циљ овог рада разматрање виђења и доживљаја рата Милоша Црњанског дато у „првом чину” Црњансковог опуса. Као извори за ово истраживање послужиле по-

езија у *Лирици Ишаке* и *Коменџарима*, али и политички есеји, објављени у часопису *Игеје*, у периоду од 1932. до 1935. године. Због своје аутобиографске и аутопоетичке природе *Коменџари*, објављени четири деценије након песама на које се односе, могу се сматрати једном врстом песникове романсиране биографије, за ово истраживање неопходне, с обзиром на то да је у Црњанској биографији рат доживљена и врло важна референца. Политички есеји и новинарски текстови, писани поводом актуелних политичких проблема, потврђују његов национални ангажман, од његовог првог текста у коме је устао против марксистичке литературе у Срба па до одласка у дипломатију. Објављени су тек деведесетих година двадесетог века². Од 1945. године до тада били су прећутани у званичној књижевној литератури, због комунистичке културне диктатуре, али тек уз њихово проучавање добијамо комплетнији увид у поједине ставове Црњанског.

Период двадесетих година двадесетог века може се назвати *српским експресионизмом* или *српском авангардом*, када се, уз Црњанског, појавила група младих писаца (Тодор Манојловић, Ранко Младеновић, Растко Петровић, Станислав Винавер, Бошко Токин...), који стварају на нов и особен начин. По Црњанском, песма је морала бити очишћена од сваког утилитаризма и никако није смела бити идеолошко оружје. Тражио је поезију новог духа, нових мисли и заноса, а као таква није се смела задовољити утврђеним поетским шаблонима. Требало је раскинути с традицијом и окренути се новим захтевима времена. Након ратног вихора Црњанскова поезија тежи космичким просторствима, *проспјорима среће* као их назива Петар Џаџић³, дубинама магловитог и мистичног. Његова расположења изражавају унутрашња стања човека који је преживео ратни вихор и, према његовим схватањима, то треба да буде мотивска страна његове поезије.

Какве су друштвене прилике времена у којем Милош Црњански објављује *Лирику Ишаке* и политички делује? Нушић у *Девеистийетинаестјој* сведочи о времену погибија, панике и „опште бе-

² У избору Зорана Аврамовића објављени су *Политички сјиси Милоша Црњанског* у издању Сфаироса, Београд, 1989. У његовом избору нашло се тада 25 забрањених текстова.

³ Петар Џаџић, *Проспјори среће у делу Милоша Црњанског*, Београд: Нолит, 1976.

жаније”. У књизи *Историја приватној живоји у Срба*, у записима о времену након Првог светског рата, помињу се растављене породице, где су мушкарци на фронтима, у заробљеништву или емиграцији, док жене и деца живе у тешким и понижавајућим условима окупације, изложени су оскудици, глади, траумама и искушењима вишегодишње раздвојености. Ретка писма која су стизала после другог путовања Европом, преко Црвеног крста, представљала су једину, танку везу међу породицама. Сведочи се о дубоко еродираној приватности, о разореним породичним односима и о чврстој одлучности да после рата „буде као пре” (Поповић 2011: 582). У једној занимливој анкети објављеној у ускршњем броју листа *Време* под заједничким насловом *Смена генерација*, Црњански пише: „Десет милиона мртвих и двадесет милиона скрханих телеса и преображених душа деле предратну прошлост што се још једва назире, у годинама послератних промена, једном заувек, од садашњости и будућности. Неприродно је и неморално очекивати, прижељкивати, упињати се, крај свега тога да све остане по старом (ВРЕМЕ 1930: 6). Управо у оваквој атмосфери 1919. године Милош Црњански објављује *Лирику Ишаке*. Своју поезију Црњански пише и објављује у униформи аустријског војника⁴, принуђен да се бори против самих Словена, па чак и против својих Срба, али се „јаким речима,

⁴ „После убиства надвојводе, Црњански је неколико дана провео кријући се по шумама у Хинтербрилу, око шеснаест километара југозападно од Беча. Као присталица студентског политичког удружења *Зора*, и он је био сумњив, а после убиства Франца Фердинанда родољубива штампа објавила је отворену сезону лова на све Србе. Почетком јула, у листу мађарске владе *Pester Lloyd* објављено је да Србија, да би показала добру вољу, мора ’истребити легла пацова’ која су из Србије прешла границу Двојне монархије да би сејала ’смрт и разарање’. Мађарске власти су једва чекале да српској делегацији покажу те ’кужне пацове’. Највећи део остатка јула Црњански је провео у Мађарској, у српском граду Новом Саду, у наручју једне Српкиње коју је упознао тамо – супруге, заправо, једног високог српског официра. Кад је Аустрија објавила Србији рат, почео је лов на странце у новосадској области. Она жена, с којом је Црњански покушао да се дочепа српске престонице Београда, притворена је у Сегедину под оптужбом за шпијунажу. Пошто је био са њом, и Црњански је завршио у затвору. После дугог саслушавања, полиција није нашла ништа за шта би га оптужила, те га је уместо тога послала право у војску. Она жена ће остати иза решетака до краја рата, а Милош Црњански затекао се на обуци за борбу у аустријској војсци – против свог народа” (BULENS 2018: 49-50).

рушилачког патоса”, пун спремности на акцију, обраћа „Омладини умореној!”⁵

Сам песник је рекао да је збирка у тренутку објављивања имала родољубиву, политичку и анархистичку улогу, а 1959, када објављује своје *Коментаре*, искључиво литерарну. *Коментарима* се реконструише емоционални доживљај у којем су песме настајале. Као повратник из рата он је разочаран сликом коју пружа суочење са стварношћу. Све оно за шта се са својим саборцима борио остало је нереализовано, и слобода и једнакост. Уместо тога суочио се са мржњом, незадовољством и смрћу. У потрази за човеком, он се судара са свим оним што га уништава и преображава се у бунтовника. Сва три циклуса *Лирике Ишаке* („Видовданске песме”, „Нове сенке” и „Стихови улица”) показују осећања једног времена, омеђеног ратом. Црњански у „Видовданским песмама” „пева тужнима”, гласом уморног ратника, јер, по њему, туга од свега ослобађа. Он је запитан над смислом свих жртава рата, са позиције страдалника, и у том контексту сасвим је јасна песникова констатација да рат сматра најтужнијим догађајем човечанства. Сам песник каже да описе битака не жели да наводи нашироко и надугачко. Као први разлог наводи стидљивост, која би се пре могла окарактерисати као нелагода, и сматра да је осећају сви повратници из рата, свесни да ће мало ко заиста моћи да их разуме. Као други разлог наводи чињеницу да ветерани из претходних ратова, попут каквих заточеника у времену, неће ни да чују за нове битке и борбе. Разочарано закључује да *широка река људској заборава*, која протиче болно, непрестано, у историји човечанства, односи све друго. Сматра да је од битака страшнији примитиван, животињски живот на који су у ратним условима приморани (Црњански 1993: 144) и то је оно што је било најтеже психички издржати. Маршеви су стварали „деформацију нерава”, а повлачење по положајима подразумевало је боравак у рововима, који су месецима раније били ископани. У лејама расцветаног кромпира он види „одваљене и кржаве потиљке”. Прогањају га слике ратника који умиру док, разбијених зуба, жваћу крв. Оно што песнику помаже да душевно „поднесе све те гадости” јесте природа терена на ком су гинули. Тај део Галиције, са својим брдима и шумама личи понегде

⁵ У писму Јулију Бенешу, првом потенцијалном загребачком издавачу, наводи као наслов збирке *Омладини умореној!*

на Србију. „Јесен је у њој топла.” Црњански пише да је дисциплина у аустријској војсци била лоша, као у каквој легији странаца. Психолошки притисци на већ изморену војску појачавали су се додатним обукама, као што су вежба бојним мечама и бомбардовање ексерима, када су по војницима падала минијатурна челична копља, и заривала се у њих дубоко. За одбијање послушности кажњавало се и вешањем. Како би избегли слање на фронт, војници су пуцали сами себи у ногу или руку и инфицирали се венеричним болестима, али је и то врло често било узалудно (Црњански 1993: 149). Црњански иронично закључује да је *рајна селекција* таква да је најбољи део становништва отишао у смрт, а да су преживели остали да се богате на њихов рачун. И додаје: „У будућим ратовима бар та неједнакост нестаће из еугенетике човечанства. Сви ће бити једнаки под бомбама” (Црњански 1993: 154).

Кроз читаве *Коменишаре* нижу се готово филмске слике ратних сцена. Слика рањеника који у тишини и мраку пружају руку за шољом чаја, док се за оног који је престао да је пружа знало да се смирио, у блату. Тешко, споро је било умирање од пушчаног метка, а брзо и спасоносно од артиљеријског. Упечатљива је и слика поливања рањеника нафтом и бацање цигарете на њу или песниково истрчавање испред једанаест људи и урликање команди са пушком у руци.

Све ове слике поседују психолошку вредност и откривају оно што за песника рат *јесће*. Све ове слике Црњански „није исисао из прста”, како сам каже, већ их је својим оком видео и на својој кожи осетио. Осећа се као да је „испао из рата, на неки други свет” и да сада живи као да се затекао на Месецу (Црњански 1993: 174). Разочаран и усамљен са јасном сликом да је „једна Европа потпуно пропала, али и да се једна нова јавља, потпуно крвава” и да крај револуције не значи и крај патњи његовом народу (Црњански 1993: 186). Његова поезија је антиратна и његова Итака није Аустроугарска империја него Србија. Након рата, његови ставови су антикомунистички, изјашњава се као панслависта и русофил. Разочаран је у револуције јер немају снаге да преобразе човека и доживљава их као просту пљачку пролетерске класе, као комедије⁶. У *Лирици Ийаке*

⁶ У тексту објављеном у новосадском *Јединству* 12. јула 1919. године, „Васпитање и револуције”, Црњански каже: „Узалудне су револуције које мењају материјалан поредак света, јер немају снаге да преобразе човека. Маса, човечанство се

открива своју дубоку приврженост „раји и рити“, а масе су „подле, немилосрдно бруталне, себичне и што је још горе, превртљиве“ (Црњански 2017: 10).

Идеолошки профил Милоша Црњанског кретао се од „политичке левице“ до „националисте и државотворно осећајућег писатеља“, а Винавер га доживљава као „неку врсту грозничавог анархисте и хајдучког романтичара бунтовне идиле“ (Тешић 1983: 499). Противници су му приписивали најразличитије етикете, од оне да је кокетирао подједнако и са левицом и са десницом, до оних најтежих да је фашиста и хитлеровац, односно следбеник тоталитарних идеологија... Вероватно га је, као и увек, најдобронамерније и најаргументованије одбранио његов пријатељ Станислав Винавер, који је на све ове оптужбе забележио да „нема ничега наивнијег него на великога писца набацати какву апотекарску етикету са натписом: отров или мелем. Велики писац припада животу, народу, човеку, природи [...]. Партијско обележје није све што чини књижевност. То је можда и њен најслучајнији део. А важна је у њој и судбоносна: велика духовна збиља и кристалисана животна свест, оно што нас чини људима“ (Тешић 1983: 499–500).

У сваком случају, најчешћи повод полемичких сукоба представљали су политички и новинарски чланци Милоша Црњанског, објављени између два светска рата. Поводом велике прославе у Скопљу – двадесетдвогодишњице ступања у српску војску регрута из Старе Србије који су учествовали у одбрани Београда и Смедерева – Црњански, у *Времену*, 1932. године, објављује чланак „Оклеветани рат“. Читав чланак усмерен је против пацифистичке пропаганде. Њен циљ био је да се о рату најгоре пише и да се рат прикаже као најгора нискост и најстрашнији идиотизам. Црњански у записима овакве врсте јасно увиђа намеру да се нагрди војска и да се разори традиција и национална идеологија.

не мења револуцијом, него васпитањем... // Свет не мења насиље, него симпатија.... // А друштво још није развијено за комунизам... // Данашња револуција је проста пљачка једне класе пролетерске... // Све је себичност. Револуције нема, него је то блутова себична комедија... // Велика, несретна наша Русија прави експеримент за цео свет. Али су револуције привремене појаве и узалудне постижу само оно што се и без њих развија, васпитањем, које лебди по зраку и улази у све душе али постепено...” (Црњански 2017: 7–10).

После страшног, тешког и дугог рата, сматра да је сасвим разумљив талас пацифизма који је захватио широке народне масе. Као неко ко је рат искусио и над његовим последицама је такође згрожен, Црњански пацифисте сматра неизлечивим сањарима који верују у нереалан долазак вечног мира. Пацифистичка пропаганда, у облику апсурда, по њему је европски специјалитет који тенденциозно пласирају побеђене државе. Оно што му посебно смета јесте што ова пропаганда нема јасне аргументе, већ снагу црпи из клеветања рата и војника. Да би се уздигао пацифизам, мора се унижити и презрети војник, мора се разорити милитаристички дух, морају се искарикирати војнички појмови и форме, што Црњански види искључиво као средство за припрему распадања војске јер се само на тај начин могу спровести класни удари и нови револуционарни програми. Милитаристички, војнички принципи за њега су на највишој моралној лествици и у војничким врлинама види темељ сваке организације. Црњански јасно истиче *свећу сћану раја* јер је, по њему, ратнички начин сједињења нашег народа био једини пут којим смо могли ићи.

Сељаштво сматра симболом мира. Они га, по њему, једини и заслужују. „Живот сељака у пољу, у непрекидном прастаром раду, најближи је вечној лепоти природног живота и има највише смисла” (Црњански 1934: 5). У *Коменџарима* их помиње као *сћајаћу војску*, цвет Баната; „тако биране, тако стасите да се ћуприја од њиховог парадног корака тресла”. И додаје: „Већ првих дана јесени, сва су та лепа, мушка тела била мртва” (Црњански 1994: 137). То је једини сталеж који не осећа подсмех према војнику, у којем нема пацифистичког величања живота по сваку цену и разуме светињу рата. И земљорадник и пастир пре свега су ратници, по њему национални морал има и најсиромашнија и најбеднија брђанска кућа. У српском намученом и сиромашном народу лежи „срчика и снага”, не само ратничка, него и „једна чврста мрежа духовна која недељиво обухвата” (Црњански 1933: 48). Према Берђајеву, такође, сељаштво је једини сталеж који може да оконча било коју револуцију (Берђајев 1990: 57). Црњански врло јасно види и истиче да је у тешким временима, кад год је егзистенција једне нације угрожена, снага увек у сељаштву јер је само оно спремно на жртву ради опстанка заједнице.

Након објављеног чланка „Оклеветани рат”, Мирослав Крлежа оптужује Црњанског да нема јасно формиран став у погледу рата, да у својим раним књижевним делима пише да је „рат лудило у мору

блата”, а да га политичким есејима уздиже. Црњански сматра да је књижевно дело често виђење и одговор на одређено време и друштвене прилике у којима песник ствара⁷, али је и заговорник теорије да код сваког књижевника и подсвест бира теме⁸. Замера Крлежи што заборавља да је једно мишљење јунака, личности у роману, а нешто потпуно друго јасно изрицање става у новинским чланцима или есејима. Њихову преписку, односно литерарну полемику, сматра ограниченом и каже да је за озбиљнија сучељавања ставова неопходно прећи са стихова на друга факта, на политичке програме, на данашње стање у Европи и тако даље (Црњански 1934: 3). Британски слависта Дејвид Норис у својој књизи *Духови круже Србијом. Књижевно представљање историје и раша*, која представља анализу једног низа књижевних структура и мотива у ратној књижевној прози двадесетог века, подсећа такође на очигледну чињеницу да књижевни текст није исто што и политички памфлет или историјска студија и да идеолошка читања која не узимају у обзир особеност књижевности ризикују да поједноставе текстове, деформишући њихов смисао⁹. Ремарк се такође са горком иронијом односио према представама о рату изграђеним на књижевној традицији.

⁷ Као пример за ову тврдњу наводи песму о Гаврилу Принципу за коју каже да је поникла у атмосфери револуционарне, па и националистичке генерације, чије је знамење оно што је у свом затвору Принцип написао: ми смо прво националисти, па онда револуционари (Црњански 2005: 32).

⁸ Он каже: „Теме које књижевник одабира за своја дела, у младости, и у старости, обично су последица његовог интелектуалног, моралног или политичког интереса. У младости нарочито, оне су последица подсвесних, патолошких наклоности. Врло интересантне студије о мотивима књижевног рада дао је професор Фројд, чије су теорије застареле али бесмртне, као и професор Јунг, који је нашао златну жицу подвести читавих народа, али ту жицу копао будаком. Теме у књигама моје младости биле су искрене, опште, подсвесне” (Црњански 1999: 482).

⁹ „Фикционалне приповести се налазе у флексибилнијем семантичком односу према социјално-имагинарном него, рецимо, нефикционалне приповести базирани на историографском истраживању или мемоари људи који су истински учествовали у стварним догађајима из прошлости. [...] У студијама књижевних текстова прихваћено је да се у случајевима када прича садржи референце на стварне догађаје или личности, такви детаљи, једном стављени у контекст фикционалног света, прилагођавају захтевима и границама своје нове средине. Фикционалне приповести могу да делују као да описују одвијање историјских догађаја, али оне представљају једну замишљену прошлост. Историјске референце су само још један слој који доприноси општем значењу текста. Ана-

Лирику Ийшаке Крлежа иронично назива *Лириком айшаке* јер као узор Црњанском наводи Гебелса, Папена, Хитлера и Геринга. Д. Лонговић у *Слободној мисли*, у чланку Црњанског види мотив „личног, класног и националног шићара” (Црњански 1989: 45). Најавом својих будућих националних програма и ангажмана, Црњански завршава своју полемику са Крлежом.

Дејвид Норис у својој студији заступа тезу „да су сви ратови исти утолико што сви следе исту суштинску структуру” (Норис 2018: 116). Он истиче разлику између променљивих и непроменљивих елемената структуре рата, односно структуре исприповеданих ратова. Закључује да се у рату мењају актери и позиције, али релације и радње остају исте у основи. Тек су седамдесете и осамдесете године двадесетог века, према Норисовом мишљењу, донеле ревалоризацију Првог светског рата.

Кад год проговара о рату у својим есејима, Црњански поред свих страхаота, страдања и патњи свог народа, које не спори, истиче и да је рат нешто што „кад дође, не може се избећи” (Црњански 2005: 27). У чланку „Снага липљанског звона” као најбоље у нашем народу он истиче управо оно ратничко и сматра да „наша трагедија не долази од ратова са непријатељима спољним, него од опеване, братске неслоге” (Црњански 2005: 47). Упркос свим страхотама рата, чијим сценама илуструје своју поезију у *Коменћарима*, у својим есејима Црњански непрестано велича жртву, снагу и честитост сваког војника, поједине битке назива великим, судбоносним и часним. У чему Црњански сагледава *свејилу сћрану рајша*? Да ли је уопште могуће ратовати *часно* ако се сложимо да је сваки рат врста насиља?

Према Ивану Иљину, руском филозофу, само човек који је искусио истинско зло има право да разматра уопште оваква питања. Питање опредељења између рата и мира је морално-практично и готово да и не оставља дилеме, нико не жели рат. У светлу есеја Милоша Црњанског рат се доживљава као дубоко религиозно-метафизичко питање и „захтева зрелост духовног искуства, промишљену поставку и непристрасно решење” (Иљин 2012: 6).

На основу доживљаја рата у поменутим делима Милоша Црњанског мишљења смо да конвертитство које му се приписује про-

лиза таквих текстова требало би да узме у обзир функцију која је дата наративним поступцима у сваком појединачном случају” (Норис 2018: 42).

сто произлази из његовог личног искуства и из његове бриге за сељака, потлачене и понижене. Он не изневерава основна начела *видовданске еџике* и врло експлицитно износи колико је важно жртвовати живот за више циљеве и верује да је *часна смрџ* узвишенија и важнија од ропског и срамног живота у *џирулом миру*. Његова побуна усмерена је ка свима онима који, након рата, на колективну жртву *џојовској меса* заборављају и ките се оним на шта најмање имају право.

Црњански се, по повратку из рата, обрачунава са друштвеним традицијама, али и са унутрашњим илузијама и уверењима које наслеђујемо по припадности нацији и тлу са којег потичемо. Свака револуција и настаје управо на таласу оваквих идеја. Сваки рат је, пре свега, велико искушавање духа и да би се та искушења издржала, мора се у њима пронаћи некакав смисао. Стога и дискурс национализма, врло близак Црњанском у политичким есејима, јесте облик борбе за очување културног идентитета, чију угроженост као да је предосетио и предвидео у неким будућим временима. Црњански је за моралну рехабилитацију народа, за одбрану његовог достојанства и вредности. Његов национализам почива на редифиницији заједнице и стварању нове елите из редова сељака, војника, народа. Његов национализам јесте патриотизам¹⁰ чије је постојање и испољавање – грађанска врлина и друштвена вредност. За њега је љубав према свом народу и својој земљи љубав према култури живота уопште.

Берђајев напомиње да су рат и револуција веома озбиљни и трагични *унуџрашњи моменџи*, и у судбини народа и у судбини сваког од нас. Несреће и искушења у личном животу – смрт ближњих, болест, сиромаштво, разочарења у људе за које смо мислили да су нам пријатељи, а који су нас издали, треба сматрати нечим што има смисао за нашу личну судбину, што представља унутрашње, а не спољашње догађаје, тј. према њима се треба односити духовно.

¹⁰ „Патриотизам се може дефинисати као осећање привржености или љубави грађанина према отаџбини (гр. *патрис*, лат. *patria*). У модерном свету домовина је за грађанина најчешће његова држава. Али, осећање привржености или љубави не односи се на државну власт, већ на структурисану заједницу грађана, са њеним особеним установама, обичајима и целокупном културом” (Антоњић 2008: 2).

Ратови и револуције сведоче о општој кривици, а из опште кривице и опште судбине нико не може бити изузет (БЕРЋАЛЕВ 2011: 5–7).

Оно што је заједничко за ратове о којима читамо у литератури и ове данашње, чији смо и сами сведоци, јесте нешто нихилистичко и самоубилачко, које се може објаснити дубоком моралном пустоши народа. Најстрашнији су ратови у којима нема моралне вертикале, нема принципа и нема истинске мере људског понашања, које покрећу лични интереси и људска самовоља, ратови иза којих се затиру трагови злочина. Такви ратови су *крвави и нечасни*. Савремени човек је врло сличан оном којег приказује Црњански у својим есејима и у којег је разочаран и након рата. Он је отуђен од самог свог бића, од своје суштине, изманипулисан на најстрашнији начин, и то, врло често, у име демократије, правде и људских права. Таква манипулација сведочи о великој и дубокој ослабљености једног народа. Такав народ обитава у привидном миру, заснованом на отуђењу од извора мира и правде, што је, чини се, и суштина целокупног данашњег светског поретка (и то је позадина *пацифизма* о којем Црњански пише).

Све што нам се дешава само је пројекција ратова који се воде у нама и око нас јер сви ратови, како лепо закључује у једној својој *Бесеги* и владика Амфилохије, почињу и завршавају се као рат у људском срцу и око људског срца. Ако се у срцу не извојује она најважнија битка, витешка битка против зла, против греха и неправде, ако јој се човек у свом срцу до крви не супротстави и ако нема снаге за такав животни подвиг, преостаје му једино живот у привидном миру (Амфилохије 2010). Јер како каже Меша Селимовић: „Живот је избор а не судбина, јер обичан човек живи како мора, а прави човек живи како хоће: живот на који се без отпора пристаје то је бедно таворење, а изабрани живот је слобода. Човек постаје слободан својом одлуком, отпором и непристајањем” (Селимовић 2008: 8–9).

Као и живот, и смрт може да буде избор. Понекад, тек на крају, избором смрти постајемо „прави човек”, слободан! Управо је ово и једна од порука која се провлачи и кроз стихове и кроз политичке есеје Милоша Црњанског. Он све ово врло јасно види још средином прошлог века. О томе нам пише.

И због тога је, по њему, *часни раи* „оклеветан” и свакако вреднији од *тируло* мира.

Извори и лиџераџура

1.

ЦРЊАНСКИ 1934: Милош Црњански, „Мирослав Крлежа као пацифиста. Поводом чланка 'Оклеветани рат'", *Време*, XIV/442, 22. V 1934, стр. 3.

ЦРЊАНСКИ 1989: Милош Црњански, *Полиџички сџиси*, Београд: Сфаирос.

ЦРЊАНСКИ 1999: Милош Црњански, *Есеџи и чланци*. I–II, прир. Никола Бертолино, Београд: Задужбина Милоша Црњанског; Лозана: Наш дом.

ЦРЊАНСКИ 1992: Милош Црњански, *Исџунио сам своџу судбину*, приредио Зоран Аврамовић, Београд: БИГЗ: СКЗ: Народна књига.

ЦРЊАНСКИ 1993: Милош Црњански, *Лирика Иџаке и коменџари*, Нови Сад: Светови.

ЦРЊАНСКИ 2017: Милош Црњански, *Полиџички чланци 1919–1939*, Дела Милоша Црњанског XV, књига 32–35, Ч. Николић (прир.), Београд: Задужбина Милоша Црњанског: Наш дом – Editions L'Age D'Homme, Lausanne.

2.

АМФИЛОХИЈЕ 2010: Митрополит Амфилохије, „Часни крст Христов и косовски завјет" (одломак из есеџа *О раџу који џриводи Боџу и џруломе миру*, стр. 249–260), Цетиње: Свеџиџора.

АНТОНИЋ 2008: Слободан Антонић, *Паџриџиизам*, доступно на: <http://teme2.junis.ni.ac.rs/public/journals/1/previousissues/teme4-2008/teme4-2008-03.pdf>

БЕРЋАЈЕВ 2006: Николај Берћајеџ, *Судбина човека у савременом свеџу*, Београд: Логос.

БЕРЋАЈЕВ 2011: Николај Берћајеџ, *О самоубиџиву*, Београд: Логос.

BULENS 2018: Gert Bulens, *Evropski pesnici i Prvi svetski rat. Poezija u Velikom ratu, revolucija i transformacija Evrope*, Beograd: Karpос.

ИЉИН 2012: Иван Иљин, *О суйроџсџављању злу силом*, Београд: Логос.

ЈЕРОТИЋ 2002: Владета Јеротић, „Између политике и књижевности", *Дарови наших рођака III. Психолошки оџледи из домаће књижевносџи*, Београд: Арс Либри.

NORIS 2018: Dejvid Noris, *Duhovi kruže Srbijom. Književno predstavljanje istorije i rata*, prev. Vladislava Ribnikar i Dejvid Noris, Beograd: Geopoeџika, 2018.

ОБРАДОВИЋ 2005: Бошко Обрадовић, *Случај Црњански – од „сџиране књџе" до „Идеџа"*, 91.

- ПОПОВИЋ 2011: Марко Поповић, Мирослав Тимотијевић и Милан Ристовић, *Историја приватној живоји у Срба од средњеј века до савременој доба*, Београд: Сlio.
- РАИЧЕВИЋ 2018: Горана Раичевић, *Светлост и мајле са истока: три међурајна јујојиса из совјетске Русије (Винавер, Крлежа, Васић)*, Нови Сад: Зборник Мајнице срјске за књижевност.
- РАИЧЕВИЋ 2005: Горана Раичевић, *Есеји Милоша Црњанској*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића.
- СЕЛИМОВИЋ 2008: Меша Селимовић, *Круј*, Београд: Штампар Макарије.
- ВРЕМЕ 1930: „Смењивање генерација”, анкета, 19–22. IV 1930, страна 6.
- ТЕШИЋ 2002: Гојко Тешић, „Зашто авангарда двадесетих година?”, *Модерна и међурајна књижевност*, Зборник 3, Нови Сад: Тодор.
- ТЕШИЋ 1983: Гојко Тешић, *Зли волшебници (јолемике и јамфлеји у срјској књижевности 1917–1943)*, II, Београд: Слово љубве: Београдска књига, Нови Сад: Матица српска, стр. 499.

Abstract

HONOURABLE WAR AND ROTTEN PEACE

(Milos Crnjanski's perception of war in the
Lyric of Ithaca and political essays)

In this project, the experience and views on war of Miloš Crnjanski are explored through his poetic collection *The Lyric of Ithaca* and *Comments*, but also in the political essays, published in the magazine *Ideas* between 1932. and 1935. Because of its autobiographical and autopoetical tendencies, *Comments*, published four decades after the release of the collection, may be perceived as a sort of poet's romanticized biography, crucial to this investigation. Considering the fact that Crnjanski was, by his temporaries and critics, often accused of flirting with both left and right wing, as well as labeled as a nationalist and a man in support of war, this project is a way of trying to answer the question of whether or not, and how much Miloš Crnjanski is in contraction with himself regarding his views on war, and what he considers the bright side of war.

Key words: *Lirics of Ithaca, Comments, war, political essays*

Проф. др Александар М. Милановић

Филолошки факултет
Универзитета у Београду

ПРИЛОГ ЈЕЗИЧКО-СТИЛСКОЈ АНАЛИЗИ „ЛАМЕНТА НАД БЕОГРАДОМ” МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

У раду се анализирају значајни језичко-стилски поступци које је Црњански применио у „Ламенту над Београдом”, почевши од графостилистичких и фоностилистичких интервенција закључно са синтаксо-стилистичким, лексичкостилистичким и семантостилистичким. Иако је отклон у односу на стандардни језик сасвим смањен, још увек се уочавају поступци онеобичавања песничког језика.

Кључне речи: *стилема, њоеџизам, њеснички језик, архаизација, ред речи, синџаксички њаралелизам, кумулација, њарцелација, конџрасџ, вишезначносџ*

1. Милош Црњански је „Ламентом над Београдом” поставио низ лингвостилистичких изазова пред све истраживаче. Поједини језичко-стилски поступци у тексту који је према песниковом датовану настао 1956. године били су потпуно нови у опусу великог књижевника, док је у другима могуће препознати континуитет. Црњански је у наслову песму одредио као *ламенџ*, што је, као и *химна*, жанр који припада високом стилу, и песник се заиста кретао искључиво у границама тога регистра, а бројне стилеме активирале у тексту песнички израз никада свесно не спуштају ка свакодневном, колоквијалном.¹ Иако је ламент као тужна песма заправо супротста-

¹ Химну овде не спомињемо случајно. Готово сви значајнији тумачи песме приметили су да је она истовремено и химна великом граду (историјат овог по-

вљен химничном тону (Стојнић 1996: 17), обједињује их узвишени израз, па је тешко прихватити суд да је песма „неконвенционална у изразу” (ПАЛАВЕСТРА 2012: 177) без претходног прецизирања појма *конвенционалности*. Црњански је у овој песми наставио своју стилску тенденцију да се од *Лирике Ишјаке*, у којој је отклон од језичке норме свестан, тј. програмиран у авангардном експресионистичком кључу, у својој познијој поезији све више приближава стандардном језику (МИЛАНОВИЋ 2014). Овај смер стилског кретања потврђује и песникова накнадна интервенција у издањима ове песме из 1966. и 1972. године, којом је једну дијалекатску форму заменио стандардном: Твој ће багрена пасти на ме као киша > Твој ће багрена пасти на ме као киша (ЦРЊАНСКИ 1993: 590).²

То, наравно, не значи да језик „Ламента над Београдом” није стилски отежан, и то већ од самога наслова. У овој раду указаћемо на неке од карактеристичних песникових језичко-стилских поступака у песми, на њихове функције и на ефекте које они изазивају.

2. Већ и сâм наслов на корицама оригиналног библиофилског издања изазвао је бројне дилеме код истраживача од Александра Петрова (1988), преко Љубомира Симовића (2008) до Бранка Вранеша (2014) и Слађане Јаћимовић (2014), а сличне недоумице имали су и преводиоци, што је запазила Мила Стојнић (1996).³ Тумачи књижевности и преводиоци покретали су различита питања: Петров се, на пример, питао да ли Црњански ламентира *над* или *изнад* Београдом, док је Симовић (2008: 289–290) приметио да је наслов нетачан јер „песник не ламентира над Београдом, него над самим

гледа и његово продубљење даје ВРАНЕШ 2014: 270), а слично је гледиште и код најновијих тумача: „Не именујући Београд нигде осим у наслову, песник му у парним строфама пева химну, слави га као вечни небески град” (ЈАЋИМОВИЋ 2014: 257).

² Уп. фонетски облик исте именице из песме „Прича”, настале 1918. године: замири се багрена бео, Кад багрена догодине замирише (ЦРЊАНСКИ 1993: 47). Црњански се, дакле, у „Ламенту над Београдом” накнадно вратио стандардном језику, али и првобитном облику из своје поезије. О облику ове именице у роману *Сеобе* в. СТАНОЈЧИЋ 2008: 11–15.

³ Наслов у преводима најчешће је дослован: уп. на пример Miloš Crnjanski, *Lamento über Belgrad: Uebersetzung aus dem Serbischen von Olga Serafimovski Milenković*, Čačak: Litopapir, 1994.

собом и својим промашеним животом”, и сл. Нас овде занима нови проблем. Наиме, оригинални наслов има конструкцију *Miloša Crnjanskog Lament nad Beogradom* (Црњански 1993: 102), а на корицама је био дат у графостилематски веома онеобиченој форми:

MILOŠA CRNJAN-
skog Lament
nad Beogradom

Оваква насловна конструкција сасвим је неувобичајена у српској издавачкој пракси 20. века. Наиме, док су у 18. и 19. веку имена аутора књига још увек могла бити наведена у устаљеним конструкцијама са зависним падежима⁴, будућа издања усталила су решење са ауторовим именом у номинативу, изнад или испод наслова са којим нису улазили у било какав синтаксички однос. Правећи отклон од такве норме, Црњански заправо своје име интегрише у наслов текста, а овај стилски поступак додатно наглашава инверзијом генитивне конструкције, њеним довођењем у антепозицију: *Милоша Црњанској Ламентј над Београдом* (← *Ламентј над Београдом Милоша Црњанској*).⁵ Ламент, дакле, овим синтаксичким поступком постаје директно и недвосмислено песников, *ламентј Милоша Црњанској* дат у архаичнијој и свечанијој синтаксичкој форми, и сматрамо да би наслов овог издања из 1962. године увек ваљало наводити са интегрисаним именом песника.⁶ Синтаксички поступак обједињавања имена аутора у насловној конструкцији најбоље је нагласио аутобиографски карактер песме.

3. Већ је комбинација верзала и нормала латиничних слова на корицама библиофилског издања књиге скренула пажњу да се у песми мора водити рачуна и о графостилистичким елементима. У ли-

⁴ Уп. на пример Вуков наслов *Писменица српскоја језика, јо јовору јросћоја народа написана Вуком Сћефановићем Србијанцем* из 1814. године.

⁵ Више пута је у различитим ситуацијама и различитим поводима Црњански нагласио чврсту аутобиографску основу песме.

⁶ Другачије се пак мора поступити када се ова песма наводи у склопу избора из песникове лирике или његове сабране лирике, где је наслов песме „Ламент над Београдом” адекватан, а њега је у каснијим издањима признавао и сâм песник.

тератури је указано на песников курзив у парним строфама песме⁷, а додатно треба истаћи и функцију великог слова у писању заменица *џи* и *џвој* када се односе на Београд, чиме се значај и величина овога града појачавају у песниковом „разговору” са њиме и на нивоу пуког писања: У Теби нема бесмисла, ни смрти 105, У Теби све васкрсне, и заигра, па се врти 105, Ти ћеш ме, знам, узети на крило своје 105, У Теби нема црва, ни са гроба 107, У Теби један орач пева, и у зимско доба 107, на Твој камен стрми 115, и Твој Дунав тром 115, Име Твоје 115.⁸ Иако је било покушаја да се у овом песниковом поступку препозна поистовећивање Београда са Богом (Јаћимовић 2014: 263), ваља нагласити да наведени графостилистички поступак није сасвим уобичајен у песниковом писању, али ни посве изузетан будући да се појављује и у другим песмама, нпр. у песми „Етеризам”, у којој се, сасвим немотивисано додуше, комбинује писање заменице *џи* са малим и великим иницијалним словом.⁹

4. Језик песме је фоностилистички сасвим благо маркиран у смеру архаизације. Њоме се, наравно, веома дискретно подиже стил ламентације, и то само на два места: активирањем архаичне романтичарске и фолклорне форме придева *џаван* место *џаман* (Ти, међутим, сјаш, кроз сан мој тавни 115), као и форме *сахай* место *саи* (А кад мени одбије час стари сахат Твој 115), такође потпуно застареле у 20. веку. Није случајно што се оба архаизма појављују управо у завршној, шестој, стилски најузвишенијој строфи песниковог обраћања Београду. Форме именица *шејк* место *шеик* (Добровић мртви, шејк што се у Сахари бели 106) и *чимџанз* место *шимџанза* (већ неки папагаји, чимпанзи, невесели 106) из друге непарне строфе могле би се такође тумачити као архаичне, што је тврдња коју би тек требало

⁷ „Два тока песме уочавају се и пре читања: шест парних и шест непарних строфа, које се наизменично смењују, разликују се по структури, положају и облику слова којима су сложена” (Јаћимовић 2014: 256–257). Познато је да је овакво слагање текста са курзивом у парним строфама Црњанском предложио први издавач „Ламента над Београдом” Драган Р. Аћимовић, што је песник и прихватио. У овоме раду ће сви примери из песме бити дати нормалом због избегавања могућих забуна и недоумица при читању.

⁸ Сви примери у овоме раду наведени су према издању Живорада Стојковића из „Дела Милоша Црњанског” (Црњански 1993).

⁹ Уп. примере: Реко сам ти цвет један лак / испуниће твоје мисли 131: О ничег нек Те није жао 131, Зато сам Ти ту мисао дао 131, мишљу том сам Те додирно 131.

пажљиво проверити у обимном корпусу, али и као индивидуалне, песникове, форме адаптације позајмљеница.

5. Морфостилема нема много у песми. Међу именицама издваја се само један архаичан, краћи облик једносложне именице мушког рода у множини: Теби су наши боли ситни мрави 111. Застарели облици без инфиксног проширења нису били ретки у претходној поезији Црњанског¹⁰, а и иначе су веома чести поетизми у језику српских песника од епохе модерне и опуса Војислава Илића, Јована Дучића, Милана Ракића, као и бројних других, па све до данас.

У овој песми функцију морфостилеме и синтаксостилеме добија и глаголски прилог прошли: У Теби један орач пева, и у зимско доба, / преливши крв, као вино, у нови мех 107. Глаголски прилози се обично сматрају нетипичним за песнички језик, а свакако су у њему и били ређи у време када је „Ламент над Београдом” настао него данас.¹¹ У поезији Милоша Црњанског, међутим, они су имали завидну фреквенцију, нарочито глаголски прилог садашњи.¹² Глаголски прилог прошли, активиран у „Ламенту над Београдом”, непоредиво је ређи у песничком језику Милоша Црњанског. Појављује се још у поетички блиском „Стражилову” (И груди своје, у грождју, криком, раскидао, / наг, на дну неба, опивши се завичајем 89), као и у песми „Привиђења”, где је комбинован са глаголским прилогом

¹⁰ Уп. примере: уди твоји 44, „Ветри” 53, Ветри ће место мене кличући да језде 53, Улице су нам деца и друзи 60, Нестају боли, окови и лаж 61, сви боли света скупе се у мени 61, А дању је чувала дворе царске 65, *vrte pune ruža* 149.

¹¹ И летимичан поглед на језик савремене српске поезије показује да се стара морфосинтаксичка слика наведена у литератури убрзано мења.

¹² Уп. примере: Све што сам волео / умрло је вичући моје име 42, Али држећи главу рукама обема, / сузно, умирући, помисли, болно, / да за очи невесте утехе нема 46, Ветри ће место мене кличући да језде 53, кад се очи следе, / прелетајући оне кутове бледе, / око усана... 64, 85, снегом и ледом, смешећи се, мирим / све што се збива 87, свело лишће расу, са осмехом мутним, / прескачући, први пут, потоке, у смеху 89, Зар лутајућ ми отац ту је земљу видео? 94, Ја их пружам / клецајући улицама малим 124, ропска вам мирисна тела / блудним су вриском нудећи се гола / пала, вијући се око мача 128, црвенећи као алем пакла са дојке 129. Често се овај облик и попридевљава: нечујан, на дно вода дрхћућих 82, да ућуткам једном дречеће гајде 83, недокучивом, свезнајућом слашћу рођења 96, А клоне ли, клонуће ми на снег тек, дрхћућа и ледна, / љубав, као сен уморне срне 98, што виси, о дрхћућем, жарком, концу, у свитању 99, на клечећи женски стас 132.

садашњим у суседним стиховима (Заиста, зрак сам само? И то је сјај у мени, / што се сад, нестајући, расипа, у празнину / осветливши ми пут, и бездан, у исти мах? 99).

6. Као и у другим делима Милоша Црњанског, прозним и песничким, синтаксостилеме морају и при тумачењу „Ламента над Београдом” бити у истраживачевом фокусу. Синтаксички поступци онеобичавања песничког језика код Црњанског су бројни и разноврсни, а чешће су сагледавани у прози но у поезији (Станолчић 2008). Од специфичних синтаксичких особина песме издвојићемо овога пута само ред речи, понављање, парцелацију, кумулацију и синтаксички паралелизам.

6.1. Црњански је пажљиво распоређивао честе атрибуте у песми. Њихова позиција није строго устаљена, па се придевски атрибути појављују, понегде и напореда у суседним стиховима, и у антепозицији, као стилски немаркирани (*над широком реком*), и у обележеној постпозицији (*над равницом љодном*), чиме је остварена ефектна синтаксичка варијација: Ти, међутим, стојиш над широком реком, / над равницом плодном, тврд, уздигнут као штит 109.

6.1.1. Наглашавање позиције лирског субјекта заменицом *мој* често је у песми, а овај атрибут се у већини примера налази у антепозицији, било да је наведен самостално или са другим атрибутима: мој Срем 104, моји мртви другови 104, у мојој самоћи 106, у мом крику, вриску, и вапају 107, мој свет 108, моје људске туге 109, мој пут 110, у мом сну 115.¹³ Нормална позиција и других придевских атрибута сасвим је уобичајена у песми, без обзира на њихово значење: ископан стари мач 105, наш Хвар 106, неке рушевине 108, своју нит 109, на морској пени 110, неке немоћне, слабе, и сетне, сени 110, у мрачни Калемегдан 111, наши боли 111, ситни мрави 111, Твоја зора 111, њен корак 112.

6.1.2. Није, међутим, ретка ни инверзија, тј. постпозиција придевског атрибута: уз зорњачу јасну 105, са Авалом плавом 105, на крило своје 105, Добровић мртви 106, чимпанзи невесели 106, са грмљавом далеком 109, срце старо 109, људи живи 110,

¹³ Три изузетка имамо у стиховима са више атрибута: уморно срце моје 111, сан мој тавни 115, последњи шапат мој 115.

бисер суза наших 111, Живот људски 114, безброј суза наших 115, Крв твоја 115, Име Твоје 115. Инверзија придевског атрибута увек песничком изразу даје и одређену патину, добродошлу и у ламенту и у химни.

6.1.3. У примерима именичких синтагми са два атрибута Црњански је, такође, неретко један слао у постпозицију. Занимљиво је да то није морао бити атрибут са посесивним значењем, како је то било уобичајено кроз историју српског књижевног језика. Тако се посесив *мој* у оваквој синтагми може наћи у обе позиције: Мој Сибе полудели 106: уморно срце моје 111, последњи шапат мој 115. Исто важи и за друге атрибуте са присвојним значењем: њен глас насмејан 112, и твој понор речни 113, Твој Дунав тром 115, на Твој камен стрми 115: стари сахат Твој 115. Коначно, најређе су, а истовремено и најстилогеније и најстилематичније, синтагме са два постпонирана атрибута: сан мој тавни 115.

6.1.4. Инверзију препознајемо и у синтагмама са падежним атрибутом: Ти блисташ, као кроз сузе људски смех 107, Ти имаш стрељача поглед прав и нем 109, Ти слушаш свог срца лупу, у дубини 111, ко некад, да хлади толиких самртнички дах 115, Име Твоје, као из ведрога неба гром 115.

6.1.5. Интерпозиција енклитике у именичким синтагмама ретка је синтаксостилема у песми. Појављује се заправо само једанпут: Твој ће багрем пасти на ме као киша 109.

6.2. Понављање је стилски поступак који је веома чест у језику поезије Милоша Црњанског.¹⁴ У песми је понављање остварено и у непарним и у парним строфама, и у оба случаја њиме

¹⁴ Уп. примере различитих облика понављања: и осетим полако, полако 49, што их је ветрова талас, / однео са нас, однео са нас 54, О, не буди, не буди сретна, / бар ти ми, ти 58, О, не воли, не воли ништа 58, остај ми сенка, сенка 67, што ишту, ишту оптимизам 73, тако грдно, тако пусто, суморно 78, Не, не од мене 79, Име ће, дах ће, суза ће наша / другом да замирише 80, и од свега бити: / Мир, / мир, / мир... 80, Тела ће вам се изгубити / и крв бити све тања и тања 83, са Шара, / са Велебита, / са Фрушке горе 83, да пођу, пођу, са мношћом 85, тишина ће стићи, кад све ово свене, / и мене, и мене 91 и 92; Ту, ту бих, у овом животу, да ме облије слатко 99, што презриво одриче љубав / свему, свему 126, Не помаже ни муж, ни дете, ни гласовир 127, Кад бих још једном / осетио да волим, волим? 137, i kliču, da ih ja zagrlim prvi, prvi: / Jer moje su ruke mokre / od krvi, od krvi 144,

се наглашава, интензификује значење понављаних речи и конструкција: и преносим и земљу, у сне, у сне, у сне 110, Тебе, тебе, знам да не могу, не могу 113. Осим у исказима лирског субјекта, понављања има и у „цитирању” туђих исказа, где оно звучи као ехо гласова „авети из прошлости” (Јаћимовић 2014: 258), као у другој и четвртој непарној строфи: Један се „Leiche! Leiche! Leiche!” дере. / Други ми шапће: „Cadavere!” / Трећи: „Леш, леш, леш” 106; па шапћу „năo, năo, năo” / и наше „не, не” 110.

6.3. Једина парцелација у песми посебно истиче синтаксички издвојену напоредну конструкцију, која заправо семантички сажима све што је пре ње набројано, а којом се завршава последња, шеста непарна строфа песме као поентом: да не остају, ни Минг, ни уанг, ни уин, / ни Тао, трешње, ни мандарин. / Никто и ништа 114.¹⁵

6.4. Кумулација, тј. изражено низање напоредних конструкција, овде неретко хетерогене семантике, директно је произашла из поетике суматраизма, у којој је спајање наизглед неспојивог једно од основних начела. Кумулацијом се постиже висока илустративност, њоме је оцртана пуноћа проживљеног и преживљеног на почетку сваке непарне строфе. Збир свих тих напоредних елемената показује интензитет и дубину привиђења у којима је сакупљен читав живот песников: ЈАН МАЈЕН и мој Срем, / Париз, моји мртви другови, трешње у Кини 104, ЕСПАЊА и наш Хвар, Добровић мртви, шејк што се у сахари бели 106, ТИ, ПРОШЛОСТ, и мој свет, / младост, љубави, гондоле, и, на мебу, Мљеци 108, ЛИЖБУА и мој пут, / у свет, куле у ваздуху и на морској пени 110, FINISTÈRE и њен стас, / брак, пољупци, бура што је тако силна била 112, ЖИВОТ људски, и хрт, / свео лист, галеб, срна, и Месец на пучини 114. Са једне стране Јан Мајен, Париз, Кина, Еспања, шеици, Венеција, Лисабон, Фини-

Укус се мења, укус се мења: / не мења се човек и кер 148, No se sudi kralju i sluzi, na krvi, na krvi 149.

¹⁵ Уп. примере парцелације из песама „Растанак код Калемегдана” (Растали смо се / и сишли из града. / Као две сузе, кад напореда кану, са набораног лица 50) и „Ја, ти, и сви савремени парови” (Пољубац један, брз, и негледан, / доста нам је. Да се свету насмејемо. / Да одемо у ноћ, као да смо криви. Лако, као тица, која кратко живи 69–70).

стер и сав огромни и шарени макросвет, са друге Срем, Хвар и мртви и полудели другови из песниковог микросвета, гондоле и свели листови, измешани су у том скоро бескрајном низу.

6.5. Синтаксички и структурни паралелизам непарних строфа наглашен је трећим стихом који следи после низања напоредних конструкција у функцији граматичког субјекта: привиђају ми се још, док овде ћутим, бдим, и мрем 104, привиђају ми се још, као утваре, ватре, вар 106, привиђате ми се још, као сан, талас, лепи цвет 108, привиђају ми се још, док ми жижак дрхће као прут 110, привиђају ми се још, по неки лептир, булке, клас 112, привиђају ми се, на крају, ко сан, као и смрт 114. Варијација је у овим стиховима врло дискретна (*привиђају ми се још*: *привиђајте ми се још*) и повезана је са чињеницом да се у трећој евокацији прошлости појављује и директни саговорник којем се песник директно обраћа, именован заменицом *џи*. Тешко је рећи да ли је у том стиху именица *прошлости* у функцији апозиције или напоредног елемента у односу на прву реч: ТИ, ПРОШЛОСТ, и мој свет 108. Тумачење овог синтаксичког односа суштински предиспонира и тумачење целе строфе, јер ваља посебно нагласити да се на *џи* у песми Црњански обраћа још само Београду.

7. Лексика „Ламента над Београдом” хетерогена је по свом пореклу и статусу у савременом српском језику, а корелације које се остварују међу селектованим речима прецизно указују на комплексност песникове намере и успешност оствареног.

7.1. Бурни песников живот подразумевао је живи, директан контакт са говорницима страних језика од рођења па готово до смрти. Отуда потиче и изузетност при адаптацији позајмљеница и страних онима који постају директно сведочанство биографије (Еспања 106, чимпанзи невесели 106, Лижбуа 110), отуда навођење страних речи написаних оригиналном графичком и ортографичком. Јасно је што су неадаптиране стране речи активирани у непарним строфама песме, у којима је позиција и сјајног и мучног бившег бивствовања у иностранству контрастирана позицији домаћег Београда као идеала будућности: и урличу: „Прах, пепео, смрт је то.” / А вичу и руско „ничево” – / и шпанско „nada” 104; Један се „Leiche! Leiche! Leiche!” дере. / Други ми шапће: „Cadavere!” / Трећи: „Леш, леш, леш.” 106; Па

кажу: „Ту лежи паша! – Просјак! – Пас!” / А вичу и француско „tout passe”. / И наше „прошло” 108; па шапћу „năo, năo, năo” / и наше „не, не” 110; Finistère и њен стас 112; Па ми мрмља речи „tombe” и „sombre”. / Па крешто њино „ombre, ombre!” – / и наш „гроб” и „мрак”. 112; да не остају, ни Минг, ни yang, ни yin, / ни Тао, трешње, ни мандарин 114.¹⁶

7.2. Једини лексички архаизми, форме *Мљеци* и *дажд*, дати су напоредо са савременим синонимима *Венеција* и *киша* у непосредном стиховном окружењу треће непарне строфе. Архаизми као стилски маркирани облици, међутим, имају и додатну семантичку вредност, па су тако *Мљеци* у песми *на небу*, док се *Венеција* плави на мору (Ти, прошлост, и мој свет, / младост, љубави, гондоле, и, на небу, Мљеци, / привиђате ми се још, као сан, талас, лепи цвет, / у друштву маски, које је по мене дошло. / Само, то нисам ја, ни Венеција што се плави, / него неке рушевине, авети, и стећци 108). Потреба за *варијацијом*, већ регистрована у поезији Црњанског (Деретић 2007: 1059), условљава да се при песничким поређењима појаве и *дажд* и *киша* на блиском растојању: Ти и плач претвараш као дажд у шарене дуге, / а хладиш, као далек бор, кад те удахнем. / А кад дође час, да ми се срце старо стиша, / Твој ће багрем пасти на ме као киша 109.¹⁷

7.3. Други лексички поетизми ретки су у песми. У ту категорију стилема могле би се из треће парне строфе убројити лексеме *ѝрмљава* (Ти певаш ведро, са грмљавом далеком 109) и *сѝрељач* (Ти имаш стрељача поглед прав и нем 109).¹⁸ У лексичкостилске поступке може се сврстати још и декомпоновање фразео-

¹⁶ Уп. исти поступак у песми „Pobedi”: onaj urlik divan: »Thalatta, Thalatta« 145.

¹⁷ У сродној песми „Србија” активан је од наслова надаље архаичан, рускословенски облик имена наше земље: Први пут изговориш: Србија 93, У Србији, зорњачу тражим 94, умрећу због Србије, а нисмо се ни срели 95, Србију, једину још, хучала је та бура 95, да са Србијом умру и мог имена смисли 96, Зато су фрулом планини свирали пастири / и души мојој Србија била што и зора 97. Наспрам њих, један облик дат је у српскословенској форми: Вазнесен у зеленом вртлогу, из бездана 93. Редакцијски обојених облика речи у „Ламенту над Београдом” нема.

¹⁸ Уп. друге поетизме у поезији Црњанског: *судба* (Судба ми блуди по небу ових дана 81, ипак ће ми судба постати питама 87, а судбу нашу са лишћем и биљем 152), *боља* (очи су ми мутне од неке боље, дуге 87), *сѝанак* (И тако, без станка,

логизма из четврте парне строфе: Ти бисер суза наших бацаш у прах 111.

8. Контраст као централни структурни принцип на којем почива читава песма, тј. њен основ који Палавестра (2012: 178) назива „контрастна архитектура”, остварен је кроз однос непарних и парних строфа песме, а огледа се, видели смо, и у различитој селекцији и дистрибуцији језичких јединица. Различитост избора последица је различитих наративних перспектива: „У *Ламенту над Београдом*, излагање живота је уоквирено нарацијом о Београду чија се снага и моћ пројектују у будућност” (Владушић 2018: 45).¹⁹ Овај контрастни однос је додатно подвучен уметнутом речцом *међутим*, која се по правилу јавља у уводном стиху парних строфа. Поређењем тих стихова увиђамо да је још један синтаксички паралелизам доследан јер је речца интерполирана између субјекта *ми* у иницијалном положају и предиката у 2. л. јединине презента: Ти, међутим, растеш уз зорњачу јасну 105, Ти, међутим, шириш, као лабуд, крила 107, Ти, међутим, стојиш над широком реком 109, Ти, међутим, дишеш, у ноћној тишини 111, Ти, међутим, крећеш, ко наш лабуд вечни 113, Ти, међутим, сјаш, и сад, кроз сан мој тавни 115.

9. Сликовитости песме, поред бројних богатих и изненађујућих метафора, нарочито доприносе честа поређења, од оних устаљених у народном језику па до сасвим нових, песнички иновативних. Изузетно висока фреквенција и специфична дистрибуција поређења показују да су она изузетно важан структурни принцип песме у оба њена дела.

9.1. У непарним строфама поређења су ређа и конвенционалнија: привиђају ми се још, као утваре, ватре, вар 106, привиђате ми се још, као сан, талас, лепи цвет 108, привиђају ми се, на крају, ко сан, као и смрт / једног по једног глумца нашег позоришта 114, што шапће, као и срце, све хладније и тише 114. Неретко су оваква поређења окамењена у народном језику, попут израза *лежати као клада* (и лежим, хладан, као на пепелу клада 104)

/ тетурам се видиком, без престанка 89), *вал* (још у мутном сну, у вале и пене разнесен 93), *жуд* (дрхте, у слабости сна и жуди руку грубих 97) и сл.

¹⁹ Занимљиво је да је Деретић (2007: 1059) понављања, варирања и контрасте, које смо регистровали и у „*Ламенту над Београдом*”, сматрао „музичким принципима” у поезији Милоша Црњанског.

или *дрхѣи* као *ѣруѣи* (привиђају ми се још, док ми жижак дрхѣ ко прут 110). Исто важи и за израз *зинуѣи* као *ѣеш* (Мој Сибѣ полудѣи, зинуо као пеш 106), посведочѣн још у Вуковом *Срѣском рѣчнику*, али у конкретизованом опису песника Миличића он добија и снагу готово натуралистичког описа полудѣле особе.²⁰

9.2. У парним строфама песме поређења чешће добијају у песничкој снази захваљујући неочекиваности појмова који се доводе у везу, мада и међу њима има устаљених изрѣза: Ти, међутим, растеш, уз зорњачу јасну, / са Авалом плавом, у даљини, као брег 105, и топиш, ко сунце, и лед суза, и лањски снег 105, Ти сјајиш као ископан стари мач 105, У Теби све васкрсне, и заигра, па се врти, / и понавља, као дан и детињи плач 105, Ти, међутим, шириш, као лабуд крила 107, преливши крв, као вино, у нови мех 107, Ти блисташ, као кроз сузе људски смех 107, Ти ћеш ме, знам, пољубити као мати 107, Ти, међутим, стојиш над широком реком, / над равницом плодном, тврд, уздигнут као штит 109, Ти и плач претвараш као дажд у шарене дуге, / а хладиш, ко далек бор, кад те удахнем 109, Твој ће багрем пасти на ме као киша 109, што удара, ко стеном, у мрачни Калемегдан 111, Ти, међутим, крећеш, ко наш лабуд вечни, / из смрти, и крви, према Сунцу, на свој пут 113, али, ко што уз мртвог Туарега чучи мати, / Ти ћеш, до смрти, бити утеха мени 113, Крв твоја ко роса пала је на равни, / ко некад, да хлади толиких самртнички дах 115, Сунце се рађа у мом сну. Сини! Севни! Загрми! / Име Твоје, као из ведрога неба гром 115.²¹

10. Посебно су за лингвостилистику изазовни примери у којима је Црњански постигао вишезначност исказа, или је пак свесно избегавао. Примера у песми је више, а указаћемо на три који у основи имају песников однос према могућностима песничког искористићавања хомонимије и полисемије.

²⁰ *Пеш* је ситна слатководна риба карактеристичних буљавих очију која по вађењу из воде широм отвара уста.

²¹ Поређење је изузетно чѣста фигура у поезији Милоша Црњанског, те би навођење осталих примера оптеретило овај рад. У питању је тема која заслужује посебно истраживање.

10.1. У еуфоничном поређењу у којем се песник семантички поиграва речима сличнога гласовног састава *уџивара* и *ваџира* као трећи елемент појављује се и именица *вар*: привиђају ми се још, као утваре, ватре, вар 106. Стиховни контекст дозвољава два различита тумачења значења именице *вар*, и значење 'младачка страственост, ватреност' и значење 'обмана, превара' (РСАНУ). Хомонимија се у овом примеру, као и неретко у поезији, показала као изузетно песнички потентна, и то је песник Црњански сјајно демонстрирао.

10.2. Сличан пример препознајемо и у следећем стиху: Па кажу: „Ту лежи паша! – Просјак! – Пас!” 108. При тумачењу речи *џаша* опет нам у помоћ мора прискочити дескриптивна реч српскога језика будући да нам се ова реч у познатом значењу логички не уклапа у низ *џаша* – *џросјак* – *џас*. Док друге две лексеме у низу имају сасвим негативне конотације (*живеџи* као *џросјак*, *живеџи* као *џас*), прва лексема *џаша* налази се на супротном крају погледа на егзистенцију (*живеџи* као *џаша*). Из ћорсокака у тумачењу изводи нас речник, у којем међу примерима уз лексему *џаша* читамо: „Паша је име псу – као турски паша (Жупа, Бож. К.)” (РСАНУ). Три лексеме са иницијалном фонемом /р/ тек сада су доведене у логичку везу, која је привремено била замућена полисемијом лексеме *џаша*.

10.3. У трећем примеру види се како је Црњански избегао хомонимију тамо где му није била песнички ефектна, у стиху: Ја ћу негде, сам, у Сахари, стати, / у оној где су каравани сени 113. Бирајући поетизам *сен* место уобичајеног *сенка*, Црњански се нашао и у прилици да бира облик њеног генитива множине. Како је *сен*, показује речник, двородна именица²², песник је одабрао ређи облик не само да би га римовао са *мени* већ и да би избегао песнички неплодотворну хомографију са генитивом именице *сено* (*каравани сена). Именица *сен*, додајмо, исту форму има и у четвртој непарној строфи песме, у којој се појављује у другачијем контексту: него неке немоћне, слабе, и сетне, сени 110.

²² Уп.: „ж (ређе м)” (РСАНУ).

11. Даља лингвостилистичка тумачења заслужују и граматички необичан први стих завршне, шесте парне строфе: Грлим још једном на Твој камен стрми, / И тебе, и Саву, и Твој Дунав тром 115. Овде ћемо само указати на податак да неочекиване рекције у песмама Милоша Црњанског у односу на стање у савременоме стандардном језику има и у песми „Путник” (и смешим се на даљине 41) или песми „Суматра” (Пробудимо се ноћу и смешимо, драго, / на Месец са запетим луком 77).

12. Одмах по појављивању *Три њојме* у Просвети 1965. године, критика је прокоментарисала изјаву Црњанског да му је „Ламент над Београдом” заправо „лабудова песма” и поручила песнику да он „нема права да нам свесно ускрати оно што још може да каже на језику којим тако суверено влада” (Тимченко 2011: 176). Црњански их, међутим, није послушао. Тако је ова песма остала сведочанство о зениту песничког израза Милоша Црњанског, у којем је остварио максималан изражајни склад између два контрастна дела текста. Различитим и уравнотеженим стилским поступцима од графостилистичких и фоностилистичких па све до синтаксостилистичких, лексичкостилистичких и семантостилистичких Милош Црњански је у песми „Ламент над Београдом” савремени српски песнички језик довео до врхунца. Тиме је истраживаче обавезао да се не само овој песми већ и целокупној његовој поезији, невеликој по обиму али огромној по вредности, непрестано враћају, и то без опасности од зле примисли да је о њој већ све речено.

Извор

ЦРЊАНСКИ 1993: Милош Црњански, *Лирика*, Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског: БИГЗ: Српска књижевна задруга: L'Age d'Homme.

Литература

ВЛАДУШИЋ 2018: Слободан Владушић, „Аутобиографско писање као начин осмишљавања живота – пример Милоша Црњанског”, у: *Дело Милоша Црњанског* (ур. Миро Вуксановић), Нови Сад: Српска академија наука и уметности, Огранак САНУ у Новом Саду, 35–50.

ВРАНЕШ 2014: Бранко Вранеш, „Да ли је у рају тужно? Или је то само ламент – над Београдом”, у: *Милош Црњански: поезија и коментари* (ур. Драган Хамовић), Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност: Филолошки факултет Универзитета у Београду: Матица српска, 267–280.

ДЕРЕТИЋ 2007: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Sezam Book.

ЈАЋИМОВИЋ 2014: Слађана Јаћимовић, „Ламенти над Београдом – песничке координате једне судбине”, у: *Милош Црњански: поезија и коментари* (ур. Драган Хамовић), Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност: Филолошки факултет Универзитета у Београду: Матица српска, 254–266.

МИЛАНОВИЋ 2014: Александар Милановић, „Отклон од стандарднојезичке норме у поезији Милоша Црњанског”, у: *Милош Црњански: поезија и коментари* (ур. Драган Хамовић), Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност: Филолошки факултет Универзитета у Београду: Матица српска, 367–379.

ПАЛАВЕСТРА 2012: Предраг Палавестра, *Послерајна српска књижевност 1945–1970. и њена историја*, Београд: Службени гласник.

ПЕТРОВ 1988: Александар Петров, *Поезија Црњанској и српској епистици*, Београд: Нолит.

РСАНУ: *Речник српскохрватској књижевној и народној језика*, I–XX, Београд: Институт за српски (српскохрватски) језик САНУ, 1957–2017.

СИМОВИЋ 2008: Љубомир Симовић, *Дуило дно: есеји о српским еписцима и драмским писцима*, Београд – Нови Сад: Београдска књига: Будућност.

СТАНОЈЧИЋ 2008: Живојин Станојчић, *Из језика епоса Милоша Црњанској: лингвистичка истраживања*, Београд: Завод за уџбенике.

СТОЈНИЋ 1996: Мила Стојнић, „Семантика и поетика наслова у делима Милоша Црњанског”, у: *Милош Црњански: теоријско-естетички приједи књижевном делу* (ур. Милослав Шутић), Београд: Институт за књижевност и уметност, 13–19.

ТИМЧЕНКО 2011: Николај Тимченко, *Између стваралаштва и епистемологије: о Андрићу и Црњанском*, Лесковац: Задужбина „Николај Тимченко”.

Résumé

Aleksandar M. Milanović

SUPPLÉMENT À L'ANALYSE LINGUOSTYLISTIQUE DE „LAMENTO POUR BELGRADE”

Dans cet article, nous analysons des procédés linguostylistiques importants dont Crnjanski s'est servi dans son „Lamento pour Belgrade” en commençant par des interventions graphostylistiques et phonostylistiques en allant jusqu'à celles qui sont d'ordre syntaxicostylistique, lexicostylistique ou sémanticostylistique. Bien que la distance que Crnjanski prend par rapport à la langue standard ne soit pas si importante, nous pouvons voir qu'il tend à rendre sa langue poétique plus insolite.

Mots-clés: *stylème, poétisme, langue poétique, archaïsme, ordre des mots, parallélisme syntaxique, cumulation, parcellisation, contraste, polysémie*

Проф. др Михаило Шћепановић¹
Филолошки факултет Универзитета у Београду

СРПСКО ПРЕЗИМЕ ЦРЊАНСКИ

У раду се даје осврт на ономастичку етногенезу презимена Црњански. С обзиром на чињеницу да је то презиме великог српског писца, потрудили смо се да на основу етноисторијских података, које нуде одговарајући речници, дамо предлог разрешења семантике овог презимена, полазећи од претпоставке да се у корену речи налази апелатив *црњиц* (*црнац*) у значењу *монах*, *калуђер*. Од овог апелатива настаје ојконим *Црњани* у значењу место у коме су пребивали, живели калуђери. Касније, преко ојконима, суфиксацијом, настаје презиме *Црњански*. Све чињенице у раду поткрепљене су подацима из релевантне етноисторијске, социолингвистичке и ономастичке литературе.

Кључне речи: *црнац* (монах), *Црњани*, *јајиронимик*, *јпрезиме*, *антропонимија*, *ономастика*, *Милош Црњански*

1.

Поштовани председавајући, поштована Владо и Управо Филолошке гимназије, директоре Бабићу, колегинице и колеге, даме и господо!²

Колико се сећам, Стефан Цвајг је своју књигу о Достојевском отпочео реченицом: „Тешко је и са пуно одговорности достојно говорити о Достојевском”. Онда је разумљиво колико је мени те-

¹ mihail.scepanovic@gmail.com

² Текст је настао на основу излагања на ову тему у Филолошкој гимназији у Београду. Округли сто *Час о Милошу Црњанском*, Београд 7. децембра 2018.

шко да прозборим о овој теми међу првим и правим познаваоцима књижевне и језичко-стилске вредности речи првог српског писца – Милоша Црњанског, посебно, пред председавајућим професором Ломпаром.

Охрабрује ме чињеница да сам под овим кровом печалбаро пет година па ми је и дужност подупрла храброст да се овде појавим.

2.

Инат који је Милош Црњански показивао у свом животу, морам признати, био је и главна полуга да проговорим о овој теми јер се писац запитао „ко зна ко смо били, како име добили, и зашто”. Из овог троделног питања, ја ћу се позабавити овим трећим: како име добили и зашто, јер то је и посао ономастичара – да покуша извући из тмине векова одговоре на разне језичке преоблике које су остављале и остављају трага у српском именослову.

Трагајући по српским презименицима, а презиме је, као што знамо, ономастички речено друга идентификација, пошли смо овим редом.

Наиме, 1948. године у новој Југославији, после првог пописа становништва, ЛПХ, изузетно корисна књига за антропономастикон српског говорног простора. Лијепо су то, што би рекла Исидора, *снийили* Хрвати. Презимена су дата само са ареалним одређењем без националне и конфесионалне одређености носилаца презимена. Тако да овде налазимо да се презиме Црњански јавља у Негославцима код Вуковара, укупно 13 породица. У осталим пределима српског говорног простора их не налазимо сем у рубним деловима Војводине. Иначе, то само потврђује тврдњу Павла Ивића да су се презимена на *-ов*, *-ев*, *-ин* и *-ски* задржала као последица миграционих померања на рубним просторима српске језичке територије. А што се тиче поменутог пописа из 1948. у остатку српских земаља или, прецизније, српског говорног простора, остали су само бројеви у заводима за статистику. Презименике су радили ентузијастички и већином људи ван лингвистичке струке. Тако да би било само хипотетисање о склапању топографског простора на коме се јављало и јавља презиме Црњански.

4.

Но, за питање које смо себи поставили, боље рећи које нам је писац поставио, како и зашто је ово презиме настало, те нам, ван-лингвистичке информације нису неопходне. Али, свакако, за нашу тему су драгоцене информације које нам је писац оставио онако, у овлаш оцртаним биографским подацима. Док сам пабирчио по изворима и речницима, чинило ми се да ми писац дошаптава са Шумановићевог портрета: „Што се мене тиче, противно оном што се код нас мисли, мени није стало ни до те прошлости ни каквог сам порекла. Ја сам увек био сам себи предак”³. Ипак, отео сам се да дођем до извора етногеографа Јована Ердељановића и његове монографије „Срби у Банату” да добијем основне податке о селу Итебеју у коме су се, у XVII веку, а можда и нешто раније, населили пишчеви преци из оближњег села *Црња*. Није да нашег писца није интересовало порекло сопственог презимена јер је завиривао у Вуков *Рјечник* и наводи: „Вук међутим каже да у народу има надимак *Црњан* и *Црник* и да народ каже Јоване Црњанине, Бошко и Црњо”... То је писцу било довољно да питање остави отвореним. Ипак, једна ствар из пишчеве биографије за нашу тему је занимљива, јер писац није заборавио, без обзира на то што је навео да је сам себи предак, да прецизира занимања свог ужег генеалошког стабла: „[...] знамо, сигурно, да ми се прадед звао Јован, да му је брат био поп и стриц поп, а млађи брат калуђер. Тај калуђер, Теодосија Црњански сахрањен је у манастиру Војловица, код Панчева, где му се налази надгробни споменик и слика. Он је путовао до Русије. Тај калуђер мора да је био безбожник јер је толико нападао на кћери сељака, да су га једном, у Вршцу, бацили у набујали Месић, калцан се није удавио, испливао је. Мој дед, поп Мита прешао је из Итебеја у Иланчу и оженио се ћерком свештеника у Иланчи, Ненада Путника... Мој отац Тома прекинуо је ту галерију попова и официра...”

³ Писац је ипак на једном месту, мада успут и алузивно, и сам себе демантовао речима: „[...] Јер да ове полемике не буде без хумористичне поенте, и тај уредник *Идеја*, банаћански феудалац како га називају у тим листовима, пореклом је из Црне Горе”. Овде Црњански мисли на себе. Чланак је из полемике са црногорским часописима *Слободна мисао* из Никшића и *Зейна* из Подгорице, под насловом *Одговор Идеја* (*Идеје*, 11. маја 1935). За овај податак дугујем захвалност професору Милу Ломпару!

Овај биографски податак нам је довољан да потврдимо тезу о српским презименима на *-ски*, и то са називом занимања у основи. Како, покушаћемо да докажемо у редовима који слиједе.

Наиме, на морфемском ткиву лексеме *Црњански* издваја се сложени суфикс *-ан + -ски*, сам суфикс *-ски* удружен са посесивним претходницима – *ов*, *-ев*, *-ин* у српском језику данас имају само односно, квалитативно значење на шта је још указао Белић 1949. а притврдио Маројевић 1983, што можемо овде илустровати примедбама, конструктивима: *ломпаровски* речено тј. на Ломпаров начин (јасно и релевантно аргументовано) или *ковачевићевска* полемика жаока (на Ковачевићев начин у полемици докрајчити саговорника).

3.

Међутим, ако се вратимо остатку презимена *црњан*- које нам је остало када одбијемо суфикс *-ски*, а уз помоћ биографског податка да су преци нашег писца дошли из села *Црње*, онда се ту већ одсликава суфикс *-јани*, као етнонимски назив за становнике датог ојконима. *Црн + -јани + -ски*. Остаје нам, дакле, сама основа из данашње перспективе, питање придева *црн* и његове инкорпорације у српски именослов типа *Црн* и *Црна*, *Црнислав*, *Црнислава* и на стотине деривата насталих од придева *црн* у српском именослову.

Колико нам је познато, ономастичари на ширем српском говорном простору ову чињеницу су само потврдили, а ми се управо овде сусрећемо са оним питањем нашег писца како и зашто је његово презиме баш такво.

Но, да се опет вратимо на етноисторијске податке о селу Итебеј: „Тамо можемо пронаћи да је прво и најстарије село било око садашње цркве, негдашња црква је била – каже Ђердељановић – где је сада крст, а крст је био њен олтар. Неки имају успомене да их је довео неки патријарх и то 60 домова из Србије. Према народном памћењу, назив Итебеј значи на старом турском *седам хумки* и заиста је, веле, Итебеј манастир био с оне стране старог Бегаја... на месту црквини, десно од главног пута Бечкерек–Темишвар, и сада налазе разне остатке насеља, а може се чути од више људи да је ту најпре било село Итебеј па су се услед турских напада људи склонили на данашње место... У Минеју за јуни на трећем листу је запис да је патријарх Арсеније IV дошао у Итебеј из Темишвара 9. јуна 1742. године...”

Све ово наводимо из простог разлога што нам се чини да придев *црн* у српским личним именима скоро десет векова стоји у српској антропонимији, а ту је дошао надимачним путем, преко основног апелатива *црнац* у значењу *калуђер*. Наиме, у *Речнику из књижевних сѣлѣнина српских* који је Ђуро Даничић, одласком у Загреб да преименује српски језик и да удари темеље *Рјечнику Јуџославенске академије*, преписао, налазимо потврде: „Црнац прво значење *monachus*, калуђер назван тако 13. и 14. вијека (*с црнци хиландарским*)” ... За нас је овде и занимљив пример из Доситејева језика („да се црнци и црнице, калуђери и калуђерице избева”).

4.

И српска микротопонимија износи доказ: у микротопонимији Дробњака, изнад Манастира Свети Ђорђе у Бијелој код Шавника, забележио сам микротопоним *Црнча њродоли*, што сам касније, на основу већ овде изнетих речничких података, објаснио као *калуђерске ливаде*. Да напоменем да је овај манастир пре две године прославио 1000 година, дакле датира из времена Јована Владимира што се посредно може повезати и са старином семантике апелатива *црнац* у значењу *калуђер*.

Дакле, да заокружим хипотезу: од апелатива надимка *црнац* за калуђера према боји одежде, по творбеном обрасцу српског језика настаје хипокористик *црња*, *црњо* преко кога се формира топоним, односно ојконим (назив насеља) обично двочлани *црња вас* у значењу калуђерско село. Скраћивањем двочланог ојконима супстантивизира се њен први део тј. поименичује у *Црња*. Одатле је даљи пут настанка етнонима *Црњани*, да би се одбијањем генитивног граматичког наставка наодоао патронимски суфикс *-ски*, тј. данашњи презименски суфикс у *Црњансково* презимену.

Без обзира на сам историјски развој и промене у језичком осећању, кроз векове, српски језик је структурно кроз исте те векове чувао своје творбене обрасце што смо, ето, покушали да покажемо на презимену нашег писца.

5.

За разлику од руског језика, рекли смо да је посесија у презименима на *-ски* и *-чки* изгубљена и да се оно доживљава као имени-

ца, због тога се од ње може и творити придев јер као што је и само презиме настало одбијањем придевског генитивног наставка, тако и овде, када се одбије генитивни наставак, може се творити придев на -ов (Црњанск + -ога, остаје основа Црњанск- попут именица на сугласник). Истина, ови придеви су ретки, али нису неправилни, о чему је још 60-их година писао Бранислав Милановић, делимично одобрио Стевановић, што је све кроз различите функционалне стилове потврдио и Милош Окука.

Ето, овом приликом, баш тако и толико о великом, у основи надимачко-хипокористичком презимену великог српског писца – Црњански.

Литература

- BABIĆ 1968: Stjepan Babić, *Sufiksalna tvorba pridjeva u suvremenom hrvatskom ili srpskom književnom jeziku*, Zagreb: Rad JAZU, knj. 344, 124.
- БЕЛИЋ 1949: Александар Белић, *Савремени српскохрватски књижевни језик II, Наука о израђењу речи*, Београд.
- ГРКОВИЋ 1977: Милица Грковић, *Речник личних имена код Срба*, Београд.
- ЛОМПАР 2018: Мило Ломпар, *Црњански: биографија једног осећања*, Нови Сад: Православна реч.
- ЛРН 1976: *Leksikon prezimena Socijalističke Republike Hrvatske*, Zagreb: Institut za jezik, Matica Hrvatska.
- МАРОЈЕВИЋ 1983: Радмило Маројевић, „Суфикс -ск у посесивној функцији у руском језику (у историјском развоју и данас)”, *Јужнословенски филолог* XXXIX, 159–178, Београд.
- МИЛАНОВИЋ 1962: Бранислав Милановић, „Деклинација поименичених придева”, *Наш језик*, н. с., XII, св. 3–6, 121, Београд.
- МИЉАЊИЋ 2002: Вукота Миљањић и Аким Миљањић, *Презимена у Црној Гори*, Београд: Београдска књига.
- ОКУКА 1981: „Придеви творени од презимена на -ски у стандардном српскохрватском језику”, *Књижевни језик* 10/1, 7–12, Сарајево.
- ПЕШИКАН 1983–1984: Митар Пешикан, *Зетско-хумско-рашка имена*, Ономатолошки прилози, 3–4, Београд: САНУ.

- ПОПОВИЋ 2009: Радован Поповић, *Бескрајни њлави круї*, Београд: Службени гласник.
- ЦРЊАНСКИ 1999: Милош Црњански, *Есеји и чланци II*, Дела Милоша Црњанског, том 11, књ. 22 и 23, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, 423.
- ŠIMUNOVIĆ 1985: Petar Šimunović, *Naša prezimena (porijeklo, značenje, rasprostanjenost)*, Zagreb.
- ШЋЕПАНОВИЋ 2007: Михаило Шћепановић, *Говор и микрoџoнoнимија Дрoбњaкa* (докторска дисертација – рукопис), Београд: Филолошки факултет, 201–202.

Summary

SERBIAN SURNAME CRNJANSKI

The paper presents a review of the ethnogenesis of the surname Crnjanski. Considering the fact that this is the surname of a great Serbian writer, we have made efforts to give a proposal to solve the semantics of this surname based on ethnohistorical data provided by the appropriate dictionaries. We have started from the assumption that at the root of the word there is a common noun *црњџ* (black man) in the meaning monk. From this common noun we derive the place name Crnjani in the sense the place where monks lived. Later, the suffixes are added to the place names and we have the last name Crnjanski. All the facts in the paper are supported by the data from the relevant ethnohistorical, sociolinguistic and onomastic literature.

Key words: *black man (monk), Crnjani, patronymic, surname, anthropology, onomastics*

Др Светлана Шеатовић¹
Институти за књижевност и уметност
Београд

МИЛОШ ЦРЊАНСКИ И СВЕТ МЕДИТЕРАНА

У раду ће бити представљен свет Медитерана у делу Милоша Црњанског кроз одабране примере из *Лирике Ийаке и коменџара*, *Љубави у Тоскани* и записа репортажа „У земљи тореадора и Сунца”. Кроз селекцију примера показат ćemo како су медитерански свет, мешавина цивилизација, култура и градови као симболи артефаката са филозофијом умерености постали модели савршеног простора, климе и културе коју је Црњански препознавао као „лековиту” у рату и после рата. Црњанског импресионира море и места уз море од најранијег узраста када борави на Ријечи на Експортној академији, а потом и простори Италије и Шпаније виђени у Великом рату и после рата у Тоскани и Шпанији. Медитеран у делу Црњанског видимо са позиција културе памћења Аделаиде Асман, али и студија Фернана Бродела.

Кључне речи: *йоеџика йросџора, Медийџеран, йеофилозофија, кулџура йамћења*

У последњим деценијама у Италији је у изузетној научној експанзији развој геофилозофије Европе (Масимо Качари) и Медитерана (Катерина Реста) као опозита глобализму и атлантизму. Усмеравање и наших савремених писаца (Владимир Пиштало, Гордана Ђирјанић, Никола Маловић) ка Медитерану представља ту врсту опозита, нашег идентитетског утемељења у залеђу или на самим

¹ Svetlana.seatovic@gmail.com

обалама Средоземља у филозофском и културолошком правцу који враћа место Медитерана као исходишта европоцентричне културе насупрот померању које је напустило Средоземно море и упутило се на Атлантис као метафору глобализма. Српски идентитет треба да се реконституише и у сагласју са медитеранском културом и наслеђем као геофилозофском, културолошком и историјском утемељеношћу која се заснива на идеји лимеса као граничног простора подложног утицајима. Усмереност и на византијску баштину и на књижевну и културну инспирацију у градовима данашње Италије (Трст, Венеција, Фиренца, Рим, Напуљ, Сицилија) показује неке од тих параметара. Медитерански аспект у српској књижевности открива се и кроз процесе националног померања и геополитичких прекројавања културног простора, од обале Јадрана до северних граница на Дунаву. Фернан Бродел о границама Медитерана каже да су постојаност и културне границе Средоземља флуидни. Основу идеје о утицају медитеранских култура налазимо у студијама Фернана Бродела, али и у *Медитеранским надахнућима* Пола Валерија. Српска култура и књижевност увек су делимично припадале и медитеранским културама и то највише у средњовековном периоду када је Византија имала главни утицај у свим сферама. Српски писац који је стварао у првој половини 20. века, Јован Дучић, примети је да је српско племе више гледало на Запад, а само случајно било на Оријенту. Модерни историчар српске књижевности Јован Деретић забележио је да је српска историја показала да је српска држава увек тежила изласку на море и Медитеран, још од средњег века када је, у време најјаче српске средњовековне државе, цар Душан Србију извео на Егејско, Јонско и Јадранско море. У књижевности од средњег века до данас то је више део литерарног сна него што је то стварност српске државе. Милош Црњански има посебно место у развоју медитеранских идеја, веза, али и наше литерарне илузије о Медитерану као најсрећнијем месту за живот. Милош Црњански је песник и прозни писац српске авангарде који је стицајем животних околности Велики рат провео на страни аустријске војске као Србин из Чонграда. Парадоксална позиција овог уметника једна је од многобројних позиција Срба који су се нашли на аустријској територији приликом мобилизације. Црњански је рођен у угарском делу монархије, али ништа га није спасло војне обавезе која га је одвела у параноичну позицију гледајући са друге стране припаднике словенских народа. Мада је Црњански студирао историју уметно-

сти у Бечу, на почетку Великог рата ништа није променило његов положај. Пролазећи различите војне положаје у току Великог рата Црњански стицајем околности долази 1918. године у пролеће на италијански фронт. За овог младог песника и војника то је посебно искуство које ће бити везано са предратним искуством боравка у Ријеци на Експортној академији где је долазио у контакт са италијанским становништвом и италијанским писцима савременицима, али и са романтичарском поезијом Такома Леопардија. Црњански и сам пише да је већ тада обожавао Габријела Данунција, потоњег фашисту. После Великог рата, 1921. Црњански ће из Француске долазити у Италију, а најдуже ће боравити у Тоскани где ће тражити мир и спокој за све ратне трауме и дане проведене у бесмисленим лутањима. Тако ће између предратног боравка у Ријеци и послератног у Тоскани остати епизода ратног доласка на фронт на реци Сочи. Милош Црњански као студент долази по ратном распореду Врховне команде на Сочу, у Сан Вито, на реку Таљаменте, у пролеће 1918. године. Специјалним официрским возом Црњански стиже из Пеште у Италију. Аустријским трупам у северном делу Италије командује, парадоксално, српски генерал Светозар Боројевић. Генерал Боројевић² је добио и чин фелдмаршала, а у историји је назван Лавом са Соче јер се изузетно истакао у стратегији и борбама на италијанском фронту. Парадокси су били пред Црњанским, а управо генерал Боројевић неће наћи место у новој Краљевини Срба Хрвата и Словенаца. Милош Црњански проводи неколико дана у Удини и Сан Виту грешком Централне команде у Бечу. Сведочанство о том боравку и о трагу који је оставио на књижевно дело налазимо у песмама „Прича” (Сан Вито, 1918) и „Мрамор у врту”, а посебно у коментарима у збирци *Ишака* (1919) и *Ишака и коментари* (1959), у којима се открива потпуно расуло аустријске војске. Кроз коментаре Милоша Црњанског, Италија и предели у северној Италији за њега су нестварни догађаји, парадоксални и контроверзни. Боравак овог младог песника на кога ће Италија оставити један од најјачих

² Видети сајт на италијанском језику посвећен Великом рату и аустроугарским генералима на италијанском фронту, енциклопедију *Бриџаника и Српско национално виђење о знаменитим Србима у Хрватској*: <http://www.itinerarigrande-guerra.it/code/29071/Svetozar-Borojevic-von-Bojna>
<https://www.britannica.com/biography/Svetozar-Borojevic-von-Bojna>
<https://snv.hr/znameniti-srbi-u-hrvatskoj/svetozar-borojevic>

културолошких и цивилизацијских утисака и биће предмет анализе као типичног авангардног доживљаја, а потом и поетичког поступка. Црњански је био поново распоређен на ратиште у Италији у септембру 1918. и сведочи о припремама и фарбању униформи у сивозелену боју. Ипак, одлуком власти у Бечу, крајем августа 1918. године сви студенти се хитно враћају на универзитете и ослобађају се војне обавезе. Поновни долазак у Италију Црњански доживљава тек као песник 1921. године и то искуство постаје основа за књигу путописа *Љубав у Тоскани*. У тим путописима за Црњанског небеса Италије ће бити спас и стишавање, лечење свих ратних рана.

У коментару уз песму „Јадрану” Црњански ће казати да је остао веран мору док се у „Коментару о Сан Виту”, који се поставља уз песму „Прича”, Црњански налази на другој страни Јадрана, али сада у аустријској униформи, грешком распоређен у Сан Вито у пролеће 1918, на северни италијански фронт код реке Таљаменте. Према ратном распореду, Милоша Црњанског шаљу у Врховну команду на Сочи (*Isionzo Armea*), у Сан Вито, на Таљаменту. Стиже специјалним командирским возом из Пеште у Италију. Мада је песма „Прича” сасвим интимна, обележена присуством фине еротике и процветалог багрема, она је настала у Сан Виту. У средишту песме је лирско ја које види „младу, лепу и невину девојку” са црном косом и голим недрима. Алузијама се указује на ноћ коју је пар провео, а ујутро их је пробудио „мирис белог багрема”. Црњански стиже у Сан Вито када цвета бели багрем и ова алузија је сасвим истоветна аутобиографском искуству. Носталгија и благи тон којим се прелива овај сусрет једног пара усред рата завршава се последњим стиховима песника луталице:

Кад багрем догодине замирише,
Ко зна где ћу бити.
У тишини слутим
Да јој се имена не могу сетити
Никад више

(Црњански 1959: 25).

Да ли је и сусрет са неком девојком био део доживљаја Црњанског у рату на северу Италије која делује као магновење, али и ис-

корак из аустријске строге атмосфере у разорен градић који чува одлике културе која ће увек бескрајно инспирисати Црњанског? Стицајем чудних војних и политичких околности Црњански се налази на северном италијанском фронту у пролеће 1918. године где на страни аустријске војске командује Србин, генерал Светозар Боројевић. Црњански каже:

Удине, у Италији, празно је још, порушено, а нема ни један прозор. Ми, официри, међутим, имамо свој хотел, и ресторан, и позориште. Оперету, из Беча. Имамо и свој бордел. Кажу да има два улаза, један за чиновне до мајора. Генерали, кажу обешечаји, имају и профилаксу.

Трупе које пролазе имају од коприве шињел. За доручак добијају неки пржени кукуруз, као кафу, и неку зову, као чај. Ђонови им пропуштају воду. За ручак имају репу. За вечеру ваљушке од црног брашна и купус, помешан. Невероватно – сваки дан. Аустријском војском у Италији командује Србин генерал Светозар Боројевић (Црњански 1959: 106).

Потом Црњански прелази реку Таљаменте којом, како каже, „још пливају лешине побијених коња”. Затим стиже у градић Сан Вито који описује као град „пун багрења, белог, жутог, плавог, и у коме је почело пролеће”. Атмосфера у граду је мучна и младог песника официра углавном гледају жене „немо, непријатељски”. Међутим, чим је Црњански проговорио италијански који је још пре рата научио у Ријечи на Експортној академији дружећи се са Италијанима, жене га гледају у том пустом граду где је остало врло мало становништва другим очима: „Оне весело циче. И смеју се, кад италијански проговорим” (Црњански 1959: 106). Сусрети култура и језичке баријере сламају се пред свим политичким и другим освајачким претензијама када се укидају основе комуникације.

С обзиром на то да су Црњанског малобројни становници препознали као човека који говори италијански, мислећи да је Италијан обраћају се песнику тужећи се на опште стање. Нажалост, истог тренутка када виде да није Италијан, повлаче се и гледају зачуђено питајући се ко је овај официр. Црњански у Сан Виту одлази да види позориште где га води једна млада и лепа Италијанка, али опрез је неопходан јер је град, према сведочењу овог песника, био препун женских чиновница Врховне команде које се зову „помоћне сна-

ге”, послатих из Беча, али је њихова улога сведена на проституцију. Милош Црњански, стицајем грешке Врховне команде, из Беча као Србин борави кратко у Сан Виту и, на још веће запрепашћење самог песника и студента, распоређен је у специјално обавештајно одељење неког коњичког пука на ратним положајима где треба да саслушава заробљене официре. Црњански ће добити књигу у којој су сви подаци о италијанским пуковима са којима ратује аустријска војска. Наредба је да током дана и једне ноћи научи све податке напамет и да ће следећег дана на ратне положаје.

На најтежим положајима при крају рата и даље се налазе Срби и та врста парадокса Црњанског доводи на италијанску страну где се воде мучне борбе за ослобођење од аустријске власти. Мешавина идентитета, сусрета култура, народа, и брисање старих граница оставља траг на свим народима на обе стране Јадрана. У следећем „Коментару уз повратак из Италије” Црњански стиже у Опатију јер официр при повратку из ратне зоне има право на опоравак. У Опатији, у пролеће 1918. године, Црњански мења перспективу, и то песничко и биографско *ја* сада је насупрот Ријеке са које је упознао Приморје пре рата. Као у калеидоскопу, мењају се перцепције, померају се позиције јунака и биографског бића које тек сада при крају рата не зна шта је његов идентитет. Црњански се враћа Јадрану на посебан начин и после Великог рата, када је 1921. године боравио код Сибе Миличића на Хвару у друштву са Петром Добровићем. У то време они су читали Петра Хекторовића и то је јасна линија која се односи на „наше” море и на трагове који се налазе искључиво у народним песмама. Култура памћења, како ће је у савременом добу представити Алаида Асман, указаће нам на оно чега је био свестан Црњански и његова генерација песника. Јадран је био у овој песми за Црњанског одраз колективног „ми” баш као што Асманова каже:

Свако „ја” повезано је са једним „ми” које му обезбеђује важне основе његовог сопственог идентитета[...] Различите ми-групе с којима се појединац повезује одсликавају спектар хетерогених, мање или више узајамно искључивих чланстава (АСМАН 2011: 19).

Управо тако можемо и разумети Милоша Црњанског који се 1913. године у Ријеци повезује са Славенима и, подстакнут побуном у аустријској морнарици у којој су великим делом били Славени, подразумева и Неретву и гусаре, али и употребу „јужног наречја”.

Идентитетско питање Милоша Црњанског у великој држави народа у којој се и родио, па потом и стицајем околности ратовао на њеној страни у Великом рату, показује да је потреба појединца за конституисањем идентитета често повезана са различитим „ми” групама које чине историјско и културолошко јединство Јадрана. Сећање као конститутивни елемент идентитета код Црњанског у песми „Јадрану” управо показује сву сложеност тог простора, његову геофилозофију и потврду у интегралистичкој слици Јаранског мора са словенске стране јер Асманова нам управо каже да „[...] сећања не постоје изоловано, већ су умрежена са сећањима других. Захваљујући њиховој структури заснованој на укрштању, преклапању и способности прикључивања, она се узајамно потврђују и учвршћују” (Асман 2011: 23). Тада још млађахни Црњански, који је изневерио очекивања свог ујака који га школује на Експортној академији, уместо практичног образовања стиче и упија многобројна „ми” искуства и сећања којима је натопљено Јадранско море од Ријеке до Приморја и острва. После готово 50 година Црњански ће у коментару уз песму „Јадрану” закључити: „Упознао сам свет у Приморју и осећам се, као код своје куће, тамо, сад, у сећању” (Црњански 1959: 35). За Милоша Црњанског у песми „Моја песма” из збирке *Ишата и коментари* истина и блуд биће смештени у доба карневала у једној гондоли у Венецији. Ипак, први стихови потврђују наше претходне ставове о карневалу као тренутку слободе и веселости духовног бића. Због тога први стихови гласе:

Душа је моја богат сељак,
пијан весељак
у завичају.
Милује голу жену што спава, [...]

(Црњански 1959: 144).

Пут душе песничког бића од завичаја и голих жена иде до сна који се може остварити само у Венецији. Душа ће „блудети као Месећ по свету” и то је једно од општих места двојства душе која је на јави „богат сељак весељак”, а ноћу као Месећ, бледа и невесела. Где би се таква душа скрила ноћу? Црњански је смешта управо у гондолу:

Гондола једна је ћутке скрије
у бездане воде Венеције
сану, уморну, разочарану,
на карневалу

(Црњански 1959: 145).

Карневализација и метонимија душе одвијаће се у безданим водама Венеције. Црњански ће као неку врсту прелаза између наше историјске перцепције Венеције као зла Млетачке републике према словенском свету до авангардне, експресионистичке двојне слике духовног бића синтетизовати историјску и вишегласну карневалску Венецију. У последњој строфи казаће:

И кад ту њен гитар зазвони,
од песме што плаче и воли,
сву воду, звона, и маске, тамо,
ноћ толико заболи:
да ућуте и питају тихо,
Какав је то Славен био,
на Риви деи Скиавони?

(Црњански 1959: 145).

Дакле, сенка душе песничког бића нашла је мир у гондоли где ће звонити њен гитар баш у тим карневалским данима док ће удвојени глас прецизно наведеним знаковима навода упитати који је то Славен прошао злогласном Ривом деи Скјавони где су се вековима бирали наши најбољи мушкарци за млетачке галије као снажно и издржљиво робље. Црњански вешто удваја гласове умирене душе под месечином карневалских ноћи и историјску слику наших галиота. Авангардним поступком вишегласја духовног и историјског контекста управо у Венецији у доба карневала могућа је тако сложена слика личног и општег, националног бића. Уједињена национална и лична душа песничког бића лутају кроз гондолу до чувене венецијанске Риве. Црњански није случајно одабрао ни наслов песме који је, како теоретичари наслова кажу, ДНК сваког дела, па

и песме. „Моја песма” је песма удвојених гласова, двојне душе која има своју дневну и ноћну страну као што је и цело дело Милоша Црњанског прожето таквим бахтиновским гласовима унутрашњег бића често разапетог између нагона и начела, жеље и могућности. Ту се најбоље огледа пуни смисао карневала и вишегласје модерног песничког дела са којим и почиње наш слободан стих у револуционарним идејама експресионистичке поетике. Због тога је ова душа карневализована или она која црпи своје место у снази карневалских мимикрија и у Бахтиновим тумачењима полифоније романа, али и самог предмета песме. Душа је код Црњанског двојна, дању весела као пијани сељак весељак, а ноћу блуди као Месец, тужна и невесела, па где је онда место те душе ако не у Венецији у доба карневала? Лична удвојена душа која је и дневна и ноћна укрштена је са историјском душом народа који као сенка ходи Ривом деи Скјавони. Не треба заборавити да је ова песма настала 1918. године када се ослободила душа бројних Словена, а тамнице и окови словенских душа су пали после Великог рата. Метафора Венеције и сенке једног Словена који је прошао под маском личне душе песничког *ја* остаје далеки одјек историјских и у том тренутку савремених конотација. Уз „Моју песму” у коментару Црњански каже да је целу зиму 1918. године провео у селу, као у сну, а потом је у пролеће кренуо у Београд на студије. Тако је слика венецијанског карневала оквир двојности и умножености песничког бића које је одређено контекстом. Тај широки контекст је културолошка, историјска и поетичка слика удвојеног света и духовног бића, интимног и националног. Море које спаја и раздваја помешало је све границе и те последње године Великог рата постало мучна мешавина политичких, културолошких и националних циљева.

У путопису *Љубав у Тоскани* (1930) Црњански тражи мир на италијанској страни Јадранског мора током 1921. године. Тај мир проналази у Пизи, Сијени, Фиренци, казујући да је тек ту нашао спокој своје душе уморне од ратовања, сеоба, јер је као Србин из Аустроугарске морао да ратује на страни која је насупрот свих Словена. Тиме се ствара једна шизофрена ситуација у којој Црњански бежи од својих обавеза смирујући своју савест. Биће потребне још деценије лутања по острвима Јадрана, Италије и Шпаније да би се нашао модел у коме би се исправила ова духовна подвојеност биографског и песничког *ја* Милоша Црњанског. На самом почетку овог путописа насталог између два рата Црњански каже: „Пола-

зим из Париза у небеса Италије, што стишавају и љуљају варваре [...] Хтео сам да се стрмоглавим у ваздух где ништа више не боли” (Црњански 1995: 53). Црњански у духу експресионистичке поетике и хибридног жанра путописа каже да жели засути теме пред капијама Тоскане и посути се белим пизанским прахом ренесансе, који је још био пун прашине просјака и монаха. Духовни мир Црњански налази управо у симболима цивилизације која је грубо пресечена у историји српске књижевности јер турским освајањима се прекида књижевни развој од краја 14. и у 15. веку, па све до 18. века. Дакле, Црњански трага за једним од најреволуционарнијих периода у историји уметности, за ренесансом и готиком коју ће пронаћи у тосканским градовима. Због тога је његова *Љубав у Тоскани* више од путописа. То је самосвест писца који види и жели да се као уметник опере од свих ратова и дивљаштва свог народа који није могао да мења своју позицију народа између два лимеса, Источног и Западног римског царства, како га назива Фернан Бродел³. Народа који је био на границама два дубоко подељена света, коме је само подела на католички и православни свет донела додатну и компликовану културолошку позицију. С друге стране, тај преко потребни мир Црњански налази у раној пизанској ренесанси која се ослања на византијско фрескосликарство, па ће и култ Богородице у тосканским градовима, пре свега Пизи и Сијени, бити ослоњен на сликаре византијске и италокритске школе. Црњански трага за тим пизанским прахом покушавајући да са те друге стране мора пронађе нашу везу са идентитетом Византије и прекинутим нитима цивилизацијског раскола. То је Црњански који само три године после ратног гротескног искуства у Сан Виту налази лепоту и духовни мир само у просторима Тоскане, откривајући мир у култури ренесансе која брише све заблуде и боли Великог рата.

Свет Медитерана Црњански је открио најпре на обалама Јадранског мора. Кроз песме у *Лирици Ийшаке и коменџарима* налазимо ту дубоку везу са нашим острвима и напокон у описима Сплита и Дубровника. Милош Црњански је боравио у Шпанији и посебно обишао Андалузију 1933. године са групом новинара, а те записе

³ Видети: Фернан Бродел тумачи границе наших лимеса у многобројним студијама. Посебно: Фернан Бродел, *Медијеран и медијерански свет у доба Филија II, том I*, превео Мирко Ђорђевић, Београд: Геопоетика: ЦИД, 2001.

је објавио под називом „У земљи тореадора и Сунца”. Поред описа Мадрида, Ескоријала, Авиле, посебну пажњу и одушевљење овог авангардног писца, а тада у улози новинара, привлаче градови Кордоба, Севиља, Гранада, Алхамбра, Малага. Црњански сматра да права Шпанија није она која се упознаје када се дође са севера, кроз Барселону или Мадрид, већ да би у ову земљу требало ући кроз Малагу и градове на јужној обали: „Да би путник, макар и привремено, имао илузију да она Шпанија, из опере *Кармен*, још постоји, треба да уђе у Шпанију, негде кроз Малагу, или Валенсију, или као што Еглези долазе често кроз Севиљу” (Црњански 1995: 417–418). Описујући Мадрид и кориду у овом граду, Црњански посматра индустријализацију града, али посебну пажњу посвећује менталитету, типичним карактерним и културолошким особинама народа и земље. Ипак, највеће дивљење овог писца изазива путовање кроз јужне крајеве, мада ће о Мадриду са усхићењем казати:

Мадрид, међутим, одмах од почетка, не личи на европске престонице. Пре свега виднији је од њих на дану, а живљи је од свих других великих градова, ноћу. Дању му је небо боје тиркиза, а ваздух трептав, провидан, зрачан, све док пред вече необично не захлади (Црњански 1995: 418).

За Црњанског је цела Шпанија као једна врста сна и то оног светлог и тамног. На тај начин Црњански синтетише у својим путописима елементе пејзажа, климе, историје, културе и особина народа Шпаније. Стил живота у коме је закон сијесте централно правило усклађено са свим карактеристикама климе, за Црњанског је највиши степен филозофије тог на први поглед лаког и удобног живота:

У ствари, тај спољни изглед шпанског нехата и лењости, јако вара. Шпанац – и кад је послован човек – воли, пре свега, неку атмосферу сна. Носи у себи своју кап арапске крви [...] Цело Пиринејско полуострво у подне, ошамућено је од Сунца и тражи хлада. Уосталом, чему уопште журити? – није ли историја о прошлости Шпаније доказ да је на овом свету све као сан? (Црњански 1995: 421).

Посебну пажњу у анализама шпанског друштва Црњански почетком тридесетих година 20. века посвећује модернизацији целокупног народа, али су за њега најзанимљивије позиције жена. Ноћни живот у то време припада мушкарцима и женама лаког морала, док се модерне Шпањолке појављују, како примећује Црњански,

само на Северу и у околини универзитета и радничких квартова. Пре него што стиже у Андалузију, Црњански обилази Аранхуез који описује као дивне и несрећне вртове, опет сан, али онај тужни у коме све дрхти од силине католичке вере и немоћи пред трагедијом свемоћног Филипа II и још чудније смрти његовог сина Дон Карлоса. За Црњанског је и то права Шпанија јер су и меланхолија и смрт ти опојни цветови ове земље која у Аранхуезу поред реке Тахо бива права „фантазмагорија”. У тексту „У земљи тореадора и Сунца” Милоша Црњанског налазимо прави пример авангардног хибридног жанра путописа и репортаже у коме се синтетишу анализа топоса, историја једне земље, тренутно стање друштва и опште карактеристике народа, а са друге стране то је један од идеалних простора Медитерана који су идеални за овог писца. Црњански каже:

На свом путу, ја сам по Шпанији, ишао, пре свега, стазом своје беде и ломио се да видим Толедо, Гранаду, Севиљу. Мене су, пре свега, занимале тајне људског живота, жалости које нису актуелне, снег на планинама и далека нека боја неба. Забадо сам нос у обичаје, ношње и цветове. Кад сам имао времена, читао сам шпанске писце и гледао слике. Тек узгред стављао сам политичка питања. Мој пут је тако био шаренило сна, пре свега у знаку туризма (Црњански 1995: 444–445).

Из овог цитата се види да је циљ Црњанског била Андалузија, пре свега, и Толедо као краљевски град. Путујући, Црњански непрестано хвали „небеса Шпаније”; где год да је пролазио, у њему се одсликавала тиркизна боја неба над Пиринејским полуострвом. У запису „На мосту калифа у Кордоби” Црњански каже да је тек ту био „сав занет”. Прелаз преко реке Гвадалкивир и улазак у некадашњи калифат Кордобу Црњанског је потпуно занео јер је на једном месту видео арапски мост чији сводови су били римски, пред њим је била арапски бела варош, неизмерна светлост над реком, а потом звоници и манастири, ружичаста опека између чемпреса и наранџи. На том месту, где се сусрећу врхунци арапске уметности, џамија Месхита у коју је уграђен катедрални торањ, мешавина ислама и хришћанства, у белини и чистоти неба појављују се прве асоцијације на везе са Балканом: „Жене су прале рубље и носиле воду у ћуповима боје као шпански хлеб, једва печен. У тишини за тренут, чинило ми се као да сам на Вардару” (Црњански 1995: 459–460). Слика жена на реци са ћуповима из Кордобе асоцирала је Црњанског на реку Вар-

дар у Македонији где се управо налази таква мешавина исламског и хришћанског света. За Црњанског је „андалуско плаветнило, плаветнило које се не заборавља”, док је свуда мирис наранџи, лимуна, винове лозе и маслиновог дрвећа. Необичну мешавину верских судара у Кордоби осликану у симболима архитектуре Црњански опет пореди са сном: „Сва бела као нека варош над пустињом, лежала је сад на Гвадалкивиру, као у сну. Из ње се високо дизала жута катедрала, некада мошеја, а ред белих кровова настављао се, све док се, опет, у даљини, није завршио црквама” (Црњански 1995: 460). Занимљиво је да Црњански нигде не помиње квартал који се и данас може видети у Кордоби у коме су некада живели Сефарди. То је трећа компонента културне и верске сложености у Кордоби која овај град чини једним од најаутентичнијих места на којима су судари култура и цивилизација оставили неизбрисиве трагове. Посебан запис Црњански је посветио џамији катедрали у Кордоби *Мескиџа*. Мухамедански сјај катедрале у Кордоби и већ на почетку овог записа указује на једну од најзанимљивијих особина Андалузије. То су скривени вртови са шедрванима иза сваког гвозденог или белог зида који су архитектонски и културолошки симболи маварског присуства које је сачувао и хришћански свет. Тајне које крију ти вртови иза високих зидова изазивају машту сваког пролазника, а једном писцу као што је Црњански пружају простор за илузије или фиктивне светове тајног харемског живота. *Мескиџа* је, према Црњанском, као друга по величини џамија у свету, после оне у Меки, хришћанска одмазда за Аја Софију у Цариграду. Ова врста историјске, верске и културолошке паралеле могућа је и сеже у веома близак период, тј. 15. век. Без обзира на ову паралелу, Црњански се диви џамији са хиљаду стубова, витких, лепих, отмених, који су их сврстали у „чуда света”. У тој шуми арапских стубова, према Црњанском, човек се игра игром светлости и таме, мислима о пролазности, пропасти држава, народа, цивилизација, па када се изађе на заслепљујућу светлост, људско биће само може пожелети да се вечно настани негде у близини те узвишене лепоте. Запис „Гранада” Црњански започиње својом жудњом за свирачима гитаре који су за њега симболи ноћне Шпаније, веселе и меланхоличне: „Када смо најпосле прилазили Гранади, чинило ми се заиста да прилазим сну. Положај Гранаде је најлепше од свега што се у Шпанији може видети” (Црњански 1995: 471). С једне стране шуме наранџи и маслина, на брду Алхамбра, а у даљини Сијера Невада са својим снежним врховима. Од свих

утисака у Шпанији најјачи је ваздух, „благи, мирисни, чисти ваздух Алхамбре”. Посета Алхамбри, последњем маварском уточишту и светском чуду архитектонске и културолошке лепоте настале од 8. до 15. века, за Црњанског је „ход кроз сан”. У том сну је Карлос V, владар у чијој земљи сунце никад није залазило, саградио ренесансни дворца. Од 1492. године хришћани су сурово завладали овим сном у ком ваздух и благодост опијају мекоћом и удобношћу харемског живота последњих маварских владара. У тим историјским реминисценцијама Црњански у сударима цивилизација и опојностима андалуског пејзажа ослушкује звуке гитаре који подсећају на пролазност и пропадљивост свега: „У Алхамбри свет се учини сан” (Црњански 1995: 473). Занимљиво је да Црњански ниједном речју не помиње Лорку, једног од највећих песника тога периода и у исто време рођеног у Гранади. У запису „Севиља” Црњански закључује где је права Шпанија:

Андалузија то је, најпосле, она права Шпанија, коју замишљамо пре него што у њу дођемо. Андалузија у којој праште кастањете, витлају сукњом играчице као Кармен, где блесне нож и крв облије цвет бадема. Где жене трче за тореадорима. Једна оперска, давно нестала илузија (Црњански 1995: 474).

Ако је Кармен илузија већ 1933. године када настају ови путописи репортаже, где је онда илузија тог шаренила Шпаније? Црњански се усмерава на аграрне проблеме тог периода у плодним андалуским њивама, на анархију синдиката, и опет пред очима овог путник, писца авангардисте, искрсавају Маври као уређено друштво, па и дубоко плаво, тиркизно небо је маварске боје. Живост и народност Севиље искрсава пред Црњанским, раднички квартави, сиротиња, а потом посета једном од аутентичних ресторана са правом музиком и играчицама андалуског региона. Црњанског опет чуди та строгост према женама, где после девет увече није могуће срести ниједну пристojну девојку или жену; оне су и дању у пратњи тетака или плаћених жена, као нека врста сенке. У једном од барова Црњански ће у пратњи локалног водича видети цвет Севиље, играчице које играју као „јасмини, цвеће бадема и леандра”. Опојност те игре и лепота жена одушевила је Црњанског, па и једна од њих, која ће се представити као Лолита Нарахо, касније ће постати основа за јунакињу Лолу у роману овог писца *Кай шпанске крви*. Кринка Видаковић Петров је као врстан хиспанолог и сефардиста проучавала

и Шпанију Милоша Црњанског тражећи односе између ове земље и Балкана:

Један тип сличности проистиче из чињенице да су Иберија и Балкан једина два европска простора на којима је оријентална култура била активно присутна. У том смислу је и Србија, са излазом на море и без излаза на море, била укључена у медитеранску културу. Други тип сличности проистиче из чињенице да су Шпанија и Балкан били повезани заједничким културолошким оквиром, који бисмо назвали хабсбуршким (Видаковић Петров 2013: 299).

Поред Црњанског, у истој групи новинара био је и бугарски новинар Танев који је у Шпанији препознавао Балкан. Та блискост у културолошком и дугом верском утицају сасвим је извесна веза која омогућава српским писцима да боље осете и разумеју овако мешовит простор који се најбоље представља у Андалузији. Поред осталих делова Шпаније, андалуски регион је највише премрежен тим сударима који чине основу медитеранског света, па је сасвим јасно зашто се и Црњански 1933. године толико фасцинирао овим поднебљем. Иако ни Севиља, ни Кордоба, ни Гранада нису градови на мору, њихово постојање у залеђу Средоземног мора чини их аутентично медитеранским у перцепцији једног српског писца.

Литература

- АСМАН 2011: Алаида Асман, *Дуја сенка прошлости: култура сећања и историјска новост*, прев. Дринка Гојковић, Београд: Библиотека XX век.
- BRODEL 2001: Fernan Brodel, *Медитеран и медитерански свет и доба Филипа II*, превео Mirko Đorđević, Београд: Геопоетика: CID.
- ВИДАКОВИЋ ПЕТРОВ 2013: Кринка Видаковић Петров, „Шпанија Милоша Црњанског”, у: *Acqa alta: Медитерански ђејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*, ур. Светлана Шеатовић Димитријевић, Персида Лазаревић ди Ђакомо, Београд: Институт за књижевност и уметност, 289–312.
- ЦРЊАНСКИ 1959: Милош Црњански, *Ишјака и коменџари*, Београд: Нолит.
- ЦРЊАНСКИ 1995: Милош Црњански, *Путописи I*, приредио Никола Бертолино, Београд – Lausanne: Задужбина Милош Црњански: L’Age D’Homme: БИГЗ: СКЗ.

Summary

Svetlana Šeatović,
Institut for Literature and Art, Belgrade

MILOŠ CRNJANSKI AND WORLD OF THE MEDITERRANEAN

This paper presents a world of Mediterranean in the work of Miloš Crnjanski through selected examples from *Lirika Itake i komentari* and *Ljubav u Toskani* with „U zemlji toreadora i Sunca”. Through selection case we have shown that the Mediterranean world, a mixture of civilization, culture and cities as symbols of the artifacts with the philosophy of moderation become models savrešnog space, climate and culture that Crnjanski recognized as a „healing” in the war and after the war. Crnjanski impresses more and more with the city from the earliest age when staying in Rijeka on Check Export Academy, and then the areas of Italy and Spain were seen in the Great War and after the war in Tuscany and Spain. Mediterranean in part of the Crnjanski who see the position of the culture of memory Adelaide Asman and studies Fernand Braudel.

Key words: *poetics of space, Mediterranean, geophilosophy, culture memory*

Никола Маринковић¹

Универзитет у Београду
Докторанд на Филолошком факултету

ДЕЛО МИЛОША ЦРЊАНСКОГ У МЕЂУРАТНИМ ТЕКСТОВИМА МИЛАНА БОГДАНОВИЋА

У раду² анализирамо три текста Милана Богдановића написана о делу Милоша Црњанског. Ови текстови су настали од 1920. до 1930. године, после почетних Богдановићевих књижевнокритичких радова, а пре полемике са Црњанским поводом Нолита (1932) и разлаза са *Српским књижевним јласником*, што их смешта у контекст Богдановићевог афирмативног писања о модернизму. Испитаћемо на који начин и којим књижевнокритичким средствима се Богдановић служио у анализи и приказивању неколиких дела Милоша Црњанског, као и у којој мери је представа коју је о Црњанском обликовао у поменутим текстовима потврђена или оповргнута у познијој фази Богдановићевог стварања. Посебну пажњу обратићемо на рецептивне путање којима је ова прва ауторитативна књижевнокритичка кодификација Црњанског утицала на судове о овом писцу који су се развили после 1930. године, махом у књижевној критици писаној са левих идеолошких позиција.

Кључне речи: *Милан Богдановић, Милош Црњански, књижевна кришка, рејекција, јојизмизам, левица*

¹ marinkovic.nikola@mail.ru

² Рад је настао у оквиру НИП 178026 „Проучаваоци књижевности у српској култури друге половине двадесетог века” који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

У низу књижевних критичара који су имали удела у оцењивању и (само)разумевању књижевне епохе између два светска рата Милану Богдановићу припада посебно место. Студент Јована Скерлића и његов асистент, Богдановић је прве белешке о књижевности објавио 1912. године у првој серији *Српској књижевној иласника*. После Првог светског рата једно време био је и даље научни радник, да би као републиканац (члан Републиканске партије) био „принуђен да напусти катедру Богдана Поповића (1923)” (Петров 1983: 413), али је доцније постао главни књижевни критичар, а потом и уредник *Српској књижевној иласника*, све до напуштања редакције 1933. године. Такође, у кратком раздобљу од 1919. до 1923. књижевне критике објављивао је понајвише у *Полијици*, која му је накратко отворила врата и после разлаза са СКГ-ом, да би у трећој, јасно левичарски маркираној фази свога рада, сарађивао са Мирославом Крлежом у часопису *Данас* (1934–1935). У тој фази, Богдановић више није био сапутник и афирматор авангардног модернизма, већ пропагатор тада нове, социјалне литературе, што чини оправданом оцену да су до раскида са *Гласником* „довели и књижевни и идеолошки разлози” (исто: 414). У контексту Богдановићеве рецепције раних дела Милоша Црњанског и њеног утицаја на књижевноисторијске концептуализације Црњанског у токовима српске књижевности 20. века, од значаја је чињеница да је раскиду са *Српским књижевним иласником* претходила полемика са аутором *Сеоба*, настала поводом текста Црњанског „Ми постајемо колонија стране књиге” (1932). После Другог светског рата, Богдановић се накратко вратио универзитетској каријери, да би до смрти био ангажован у књижевном и позоришном животу, али без књижевнокритичког жара и продуктивности карактеристичних за раздобље 1919–1933. године.

Чињеница да је био активан симпатизер, а после 1930. године и активни промотер политичке и књижевне левице, није му пречила пут у културно средиште српске грађанске класе, *Српски књижевни иласник*. Овај спој дозвољава да се условно може говорити о Богдановићу и као о сапутнику комунизма, грађанском левичару који је био „послушни глас јавности у служби револуције” (Палавестра 2008: 351). Црњански је у полемици поводом *Нолића* демаскирао ову везу која се оличава у Богдановићу, што је био потез који, ретроактивно, указује на важност коју Богдановићеви текстови имају за разумевање дела Милоша Црњанског. Јер, уколико је Црњански, доведши у везу „*Српски књижевни иласник*, као репрезента-

тивни часопис и огледало наше грађанске идеологије, са *Нолићом* као репрезентативним издавачем наше левичарске (комунистичке) идеологије [...] наговестио како постоји скривени савез грађанске и левичарске интелигенције” (Ломпар 2018: 124), онда је битно одредити шта положај Милоша Црњанског у српској књижевности дугује Богдановићевим критикама и есејима између два светска рата, као првим кодификујућим текстовима у једном дугом рецептивном току.

Први критички осврт на дело Милоша Црњанског Богдановић је дао у прегледном тексту „Нове књиге”, објављеном у *Полијици* 16. децембра 1919. Иако део текста који се односи на *Лирику Ишаке* није велики обимом, он може имати значаја за разумевање рецепције Црњанскове лирике у Богдановићевом опусу, пошто мапира одређене поетичке позиције које ће се у познијим текстовима испоставити као константе.

Заједно са збирком Јеле Спиридоновић Савић, прва књига песама Црњанског смештена је међу дела која „газе све обзире који су до сада постојали у поезији” (Богдановић 1919: 2). Уопштавајућа констатација, која сугерише не само национални књижевни оквир већ поезију уопште, од свих поетичких квалитета *Лирике Ишаке* наглашава превасходно њен радикализам. За Богдановића је он део духа времена који критичар истовремено и разуме, али остаје на дистанци: „Ми живимо у веку револуције, и не плашимо се рушења. Али ако се наместо онога што се уништи не пружи ништа ново, и од противне вредности, остаје празнина и пустош које никакав модернизам не може да сакрије” (исто). Уколико, дакле, модернизам у одређеној поетичкој констелацији може нешто *сакријати*, то значи да га Богдановић превасходно разумева као формални квалитет поезије, одвојен од шире схваћеног садржаја. Отуда он допушта да се може бити радикално модеран у изразу, али дубљи модернизам који би обухватио значењске слојеве текста Богдановићу је у том тренутку стран, што се види из употребе стилски маркиране метафоре *јусиош*, унутар које као да је уписан извештај позитивистички страх од нихилизма, који је критичар *Полијике* наследио од Јована Скерлића.

Зоран Гавриловић ово наслеђовање описује као наставак и унапређење скерлићевског метода које би засигурно било и прочитати да тај однос није пореметила смрт старијег критичара и ментора: „А

када је Скерлићева смрт прекинула тек започету, наговештавану сарадњу, остало је и касније, под сасвим измењеним условима, пред новом, разбујалом, послератном литературом, остало је нешто што би се могло назвати општим духом једног критичарског става, иако Скерлића већ није било” (Гавриловић 1962: 9). То „нешто што би се могло назвати општим духом једног критичарског става” могло би да у извесном смислу кореспондира са осуђујућим ставом којим је Скерлић дочекао збирку Симе Пандуровића *Посмртине иочасици*, који касније ни сам неће имати разумевања за поетички експеримент послератних модерниста. У Богдановићевом случају, међутим, промена естетског сензибилитета условила је и умерено позитивну скупну оцену: „Ја имам утисак да г. Црњански, у својој *Лирици Ишак*, показује добре песничке услове. Ја нисам љубитељ претеривања, али ми се чини да ћу, кад г. Црњански буде стекао праву мају укуса, моћи читати са извесним уживањем његове песме” (Богдановић 1919: 2). Премда индискретно прихвата став грађанског света да је поетички радикализам Црњанског у доброј мери неприхватљив (отуда и оgraђивање да није „љубитељ претеривања”), Богдановић у ауторитативном маниру *дойушица* да та поезија ипак може имати неку вредност, али тек када сам песник унапреди, односно култивисхе своју песничку личност³ („стекне праву мају укуса”).

Годину дана касније, Богдановић је објавио приказ збирке приповедака *Приче о мушком* (1920). Иронијска сенка уводних делова текста указује на недвосмислено сврставање критичара на страну модерниста, иако, у обрнутој сразмери са претходним текстом, не без разумевања за књижевни сензибилитет старијег нараштаја: „Ако је ко од ’почтенородних’ читалаца, из радозналости, и завирио у коју од књига Милоша Црњанског, није се имао много чиме оспокојити. Људима који поштују ’ред’ и ’освештану традицију’, саста-

³ Проблем недостатка естетског укуса Црњанског, односно питање естетске мере, поново ће се јавити десет година касније у спору песника са *Српском књижевном задругом* поводом негативне рецензије рукописа *Љубави у Тоскани* и тада ће у пуној мери показати своју извануметничку важност. Међу разлозима за одбијање рукописа, Марко Цар је навео и оне који се тичу ерудиције и „најелементарнијег укуса”, чиме се Црњански обележава и као грађански, а не само уметнички неприхватљива фигура: „Он почиње да бива – и то у тренутку када настоји да буде *сасвим* уклопљен у општи амбијент – означавањем као лице *грађански* вишеструко несолидно” (Ломпар 2018: 65).

ви младога новатора су, и садржајно и с обзиром на форму, сувише необични да би их могли мирне душе примити” (Богдановић 1962: 155). Извесна самоизградња критичарског гласа као инстанце која ипак може повезати „старе” и „нове” видљива је у и даље важећем позиву Црњанском да умањи радикалистички захват, који је стилизовао тако да допушта могућност да се односи не само на песникову поетику већ и на обресе његове фигуре у новом културном поретку: „Он се непрестано на силу труди да изгледа што чуднији, и мора се признати да то понекад и сувише постиже” (исто).

Двојна позиција критичара, као некога ко има сензибилитета и за „старо” и за „ново”, односно „новаторско”, усмерава текст у правцу умерено позитивне процене вредности текста, унутар које непрестано постоји место за благи прекор радикализму. Црњански се непрекидно посматра као неко ко има таленат, што заправо значи као неко ко је почетник, па му одређене ствари (и даље) могу бити опроштене. Због тога, Богдановић не пише у пуном смислу речи критички приказ једне књиге, колико набрајањем њених врлина покушава да те поетичке домете пројектује и на књижевни профил аутора. Не каже се да су дескриптивне деонице у *Причама о мушком* естетски успеле, већ и да сâм Црњански „има несумњиву посматрачку моћ” (исто: 156). Овај интерпретативни захват критичару је био потребан да би новим естетским квалитетом оправдао нешто што конзервативном естетском погледу не може бити пријемчиво: апсолутну статичност ових проза, коју, међутим, ни сам критичар не може теоријски-појмовно да обухвати. Приповетке Црњанског „обилују ванредним, финим и значајним запажањима. Штавише, могло би се рећи да његове приповетке и нису ништа друго до низ fino запажених карактеристичних појединости, које дају живота ономе што се описује. У њима нема тзв. 'фабуле'” (исто).

Овакав интерпретативни опис пажљивом стилизацијом и одабиром речи пацификује слику радикалног „новатора” с почетка текста, који „на силу” обликује ефекат зачудности, али, и пропушта да именује битније модернистичке елементе текста које, ипак, наслућује поређењем са специфичном фотографском техником која треба да пружи „један синтетичан утисак” (исто). Премда је појам утиска везан за импресионистичку критику, унутар које је Богдановић књижевнотеоријски формиран, појам синтетичког утиска заправо значи нешто модерније, јер низови слика који међусобно ни-

су просторно или узрочно-последично повезани, што представља основне видове дескрипције и/или наратије, у експресионистичкој прози требало би да обликују извесну врсту кубистичког визуелног ефекта.

Метафора синтетичког утиска, као недовршен појам који више указује на моћ опажања критичара него што објашњава поетичко место на које се односи, може се разумети и као опредмећење два темељна квалитета Богдановићеве критике: њено импресионистичко фундаирање и естетску осетљивост за модернистичку форму. Ова осетљивост посебно ће бити испољена у анализи приче „Апотеоза”. „Апотеози” Богдановић прилази као илустрацији свог запажања да Црњански не приповеда из националне или патриотске перспективе: „[...] потребно је рећи да приповетке Милоша Црњанског никако не носе национално-патриотско обележје” (исто: 158). Међутим, валоризација самог чина Проке Натуралова као херојског указује на то да Богдановић под „национално-патриотским” обележјем неке прозе подразумева превасходно високомиметски регистар, којег у Црњанској приповеци нема, макар не у оном виду који је уобичајен. Интенционално обољевање од полне болести, које у конкретним ратним условима бива проглашено за издају, јер је препознат мотив којим се оболели водио, приповедач представља као чин националног и универзалног отпора. Богдановић у овом нескладу садржине и форме, односно мотивације и чина, види елементе гротеске, али је не именује тако, чиме се понавља исти интерпретативни механизам: битно модернистички топос прецизно се уочава и валоризује, али недостаје његово именовање и теоријска експликација: „У овом чудном и неочекиваном контрасту између изванредно високог мотива, и средства толико огавног да се нешто неестетичније тешко да замислити, крије се једна неслућена снага. Трагични пристанак једног доброћуднога малог човека да најпрљавијом ствари откупи своју народну честитост има несумњиву поезију” (исто: 159).

Уколико би се гротескни спој интерпретативно довео у везу са појмом из наслова приповетке, апотеозом, увидео би се поступак сродан оном из *Лирике Ийјаке*, у којем долази до превредновања естетских канона употребом жанра из високомиметског регистра за теме које му не припадају, у чему је препознато „извртање по супротности повезаних слика и значења с лица на наличје” и „обртање лествице вредности [...] чак до ругалачких изобличавања” (Пет-

ковић 1999: 80), што су све манифестације гротеске као последице „ремећења општег поретка у култури и посебно у књижевности, са свом мрежом ограничења и забрана које дубоко сежу и у интимни живот” (исто: 81).

У најдубљем интерпретативном увиду, међутим, Богдановић посеже за наслеђем позитивизма, што је логично с обзиром на књижевнотеоријски и књижевнокритички правац у којем се образовао, али је и парадигматично јер показује врло значајну границу до које његова критика досеже. Наиме, по Богдановићевом суду, у чину Проке Натуралова „има једна снага свести која до неба задивљује, али којом располаже само сирово национално језгро” (Богдановић 1962: 160). Богдановић у том слоју текста препознаје идеологему која је њему блиска, али коју, с обзиром на политичку ситуацију у тренутку када пише овај критички приказ, не именује: „Мени је драга оваква идеологија Милоша Црњанског, по којој се вредност нагонске снаге просечнога човека, дакле оно што је стварно, ставља изнад апстрактних појмова, врло уздрманих у модерној социологији” (исто). Богдановићево запажање је шире значајно за разумевање његовог односа према делу Милоша Црњанског јер нам указује на то да у приповедном и поетичком чину преобликовања критичар не препознаје захват преокретања дубљих односа у култури већ један захват политичке природе, себи блиску левичарску идеологему коју маскира прозирном метафором „модерне социологије”. Акцентовање „сировога националног језгра”, „нагонске снаге” у додиру са „модерном социологијом” указује на два ограничења која спречавају Богдановића да интерпретативно допре до дубљих слојева Црњанскове прозе, а то су позитивизам и лева политичка идеологија, не само као кључно наслеђе Јована Скерлића већ и као темељ једне ауторитативне књижевнокритичке перспективе због које је сасвим оправдано поставити питање да ли се Богдановић трудио не само да афирмише један нови глас у тадашњој српској књижевности већ и да га усмери у једном културно-политичком правцу којем је и сам припадао.

У том интерпретативном ходу, нижући примере стилски и приповедно успешних места у причама М. Црњанског, Богдановић непрекидно одбацује постулате експресионистичке поетике и њене учинке покушава да подведе под њему блиске, импресионистичко-позитивистичке појмове: „Потреба да се уметности пре свега да

снажан израз, да се нарочито манифестује снага, постала је данас карактеристика читаве једне књижевне генерације. 'Динамизам' и 'експресионизам', којима се као појмовима у наше време много оперише, у ствари не значе ништа друго, мада се објашњавају многим мистичким и мистификованим теоријама" (исто: 162). Још експлицитније, Богдановић најуспелије моменте у овим прозама мотивише не поетиком модернизма већ личним талентом аутора, прећутно подразумевајући да је Црњански најбољи онда када није „експресиониста”: „[...] онда нема сумње да је он изврстан у сваком оном тренутку када само снагом свога талента постиже ону 'снагу' коју од њега 'динамичко-експресионистичка' тенденција захтева" (исто).

Мимо ових структурно наглашених запажања у тексту Богдановића, остају она која коинцидирају са поетиком модернизма: „трагичан дрхтај" (исто: 163) у „Апотеози" (што би у неком другом читању био њен кључни квалитет, могуће и дубља мотивација гротескног поступка) и општија поетичка тенденција „да се стварност толико стварно прикаже колико се у животу не може да осети" (исто: 160), што би се у ширем смислу могло повезати са поступком очућавања. Ови, за Богдановића успутни квалитети прозе М. Црњанског, такође указују на критичареву способност да уочи места поетичког новума, али и да им несвесно пружа отпор. Овај отпор се манифестује латентном потребом да се експресионизам терминолошки и појмовно подвласти сопственом светоназору, састојице са немогућношћу да се прецизно уочени модернистички квалитети, попут синкретизма и гротеске, до краја терминолошки опишу. Богдановићев текст о *Причама о мушком* открива његову позицију као сапутника модернизма, некога ко има сензибилност потребну да се новој књижевности призна естетска снага, али и некога ко истовремено ту снагу покушава да каналише у одређеном културно-политичком правцу, може бити не само због њене снаге већ и због латентног осећања да тај културно-политички правац може бити подривен од стране исте те књижевности.

Најближи модернистичким поетичким становиштима Богдановић је био у приказу романа *Сеобе* из 1929. године. Текст започиње објашњењем наслова, који, према Богдановићевом суду, нуди изневерено очекивање, пошто „упућује читаоца у очекивање догађаја", али „роман не развија збивања, већ даје једно стање" (исто: 165). Отуда су сеобе, према Богдановићу, „узете као појам једног непре-

киднога кретања, једног узнемирења и несрећености, једне немоћи устаљивања који су обележја хаотичних стања” (исто). Реторички наглашен и импресионистички интониран стил указује на прву значајнију разлику од претходних текстова о Црњанском: чини се као да је, упркос извесним примедбама које даје на крају приказа, Богдановић апсолутно прихватио роман Црњанског, без оних резерви које је имао према *Лирици Ишаке* и *Причама о мушком*.

Међутим, без обзира на видљиво одушевљење модернистичким текстом и проницање у лирску природу наратива, Богдановић ипак *Сеобе* одређује као превасходно историјски роман, иако га жанровски не именује таквим. Наиме, *Сеобе* као роман „стања” истовремено су и слика – „једнога за историју најнеухватљивијег стања: сналажења масе у новој постојбини и организовања новог живота и нове историје у њој” (исто). Већ у овом интерпретативном захвату уочљива је и његова скривена таутологија: модернистички заснована историјска визија Црњанског ретроактивно је препозната као историјско стање чија природа захтева лирски израз, јер те тренутке хаотичности може да „евоцира и оживи само уметничка интуиција и моћ песничке визије” (исто). Као такав, роман је „моћна лирска синтеза једне хаотичне епохе” (исто: 166). У ситагми „лирске синтезе једне хаотичне епохе” видљив је сустицај различитих књижевнотеоријских и књижевноисторијских слојева у тексту Милана Богдановића.

На првом месту, ту је естетичко разумевање модернистичког приповедног поступка, који је препознат у лирском квалитету текста. Истовремено, позитивистичко књижевнотеоријско наслеђе као да диктира нужност миметичности историјског романа, па се сама лирска форма у Богдановићевој интерпретацији мотивише хаотичношћу епохе. Тај интерпретативни кључ, премда није сасвим адекватан поетици авангардне прозе, ипак Богдановићу омогућава да у дубљим слојевима текста препозна његову резонанцу у националном културно-историјском пољу: „Он је имао интуицију да осети сирову психологију те наше сасвим примитивне, могло би се рећи варварске гомиле, те хорде која је са Балкана, из Турске Србије, из ’Турђије’, са менталитетом племена, трибуа, као живаљ из земуница и прашуме, прешла у свет где се морала културно сналазити и устројавати. Али је, исто тако, развио и онај историјски фатализам, ону трагичност судбине тога народа, који је одмах, неизбежно, пао у замке велике аустријске политике, и крваво јој послужио у њеним заплетима и сукобима са Европом” (исто). Немогућност да се изађе

из тог хаотичног стања, да се окончају сеобе из Старе Србије у Војводину и даље, за Богдановића је корен трагичног, не само историјски већ и психолошки мотисан: „Испод спољних и привидних узрока који изазивају све те покрете, као да живи неки дубљи урођени инстинкт који их прихвата и од њих чини судбину” (исто: 167). Позитивистички удео у разумевању текста у овом кораку је у извесној врсти крешенда, унутар поступног кретања које сваком поетичком и приповедном поступку изналази мотивацију која је извануметнички одређена: од историје до психологије маса.

У таквом кретању, следећа инстанца синтезе, која све више постаје синтеза специфичне форме и особене историјске садржине, је-сте фигура јунака: „У атмосфери сна и магле у којој се развија овај роман, Исакович је један живи фантом, једна моћна сенка свога народа, једна лирска синтеза свег његовог психолошкога хаоса” (исто). Иако би се са другачијих, доцнијих књижевнотеоријских становишта овај Богдановићев закључак могао оспоравати, у самом тексту он је логичан и кохерентан јер пружа поступност аргументације. Међутим, у таквом разумевању лика назиру се одређене представе које у позитивистичкој критици припадају концепту типа, као карактеристичног представника једног раздобља и једног друштвеног слоја, овде локализованог у једну историјски специфичну епоху, која нужно није морала бити онаквом каквом је Богдановић разуме (јер у том разумевању прати семантику уметничког текста). Тај интерпретативни корак био му је потребан да би као антипод Вука Исаковича поставио (оправдано) његовог брата Аранђела који је, такође, представљен као фигура мотивисана психологијом маса: „Стваран и разуман, за њега живот има смисла само у делу и у резултату. Кроз њега говори најосновнији инстинкт маса за насељем, за својином, за производњом. У ономе првome [Вуку, нап. Н. М.] се оличава немир и хаос, он је носилац неких далеких, мистичних расних нагона за покретом и променом, он је израз пометње и бунила гомиле која још није спустила корене у тле, он је пратилац трагичне судбине бесциљности и узалудности народа кога туче фатализам” (исто: 169).

Као трећи део троугла ликова, Дафина је такође представљена на трагу импресионистичке критике. Неуклопљива у психологију масе или расе, Дафина је за Богдановића „фини поетски каприс” (исто: 170). „Поетски каприс”, синтагма која наговештава извесно исклизнуће из интерпретативног оквира којим су обухваћена браћа Исакович, импресионистичког критичара не само да води у даље

асоцијативне низове метафора⁴ уместо аналитичког проседеа већ и у одређено апстраховање које не нуди даљу могућност синтезе: „Чини се као да је писац кроз 'госпожу Дафину' хтео да да жену, и дао ју је у сваком случају као један појам” (исто: 171).

Оно што је уочљиво у оваквој схематизацији ликова јесте извесна претежност расне психолошке мотивације у лику Вука Исаковича. Док се у описивању лика Аранђела Исаковича критичар определио за термин „масе”, у опису Вука Исаковича термин „раса” има нешто већу фреквенцију. У том контексту, његов лик је фундиран у одређене представе о словенству и српству које истовремено акцентују културне и цивилизацијске слојеве чији прелом је обухваћен наративом *Сеоба* (и још више *Друје књије Сеоба*), али их и негирају, јер су сви елементи културног идентитета Вука Исаковича контрастирани „Српству” приказаном у неопримитивном кључу: „И Русија, као и православље, две светле фикције, неке небеске истине и лепоте, неки далеки, непојмљиви смисао свега, потискују Српство, које остаје негде у коренима, у тлу 'Старе Србије' из кога је ишчупано, и јављају се не као инстинкт и као осећање, већ као машта, као вера, као огромни идејни бедеми и упоришта за одбрану и одржање себе у туђини.” Иако није изречена експлицитно, у овим редовима као да провејава, теоријски образложена на трагу позитивизма (кроз појмове тла), мисао да је национални идентитет поетички неаутентична, непостојећа категорија. У овом домашају успоставља се континуитет са представом Црњанског као писца коју је Богдановић креирао приказујући приповетку „Апотеоза”. Крајња последица оваквог уоквиравања поетике Црњанског јесте имплицитни закључак да тамо где је поетички и уметнички најрепрезентативнији и најуспелији, Црњански је анационалан. Иако није пресудан за разумевање *Сеоба* као појединачног текста, мада јесте недостатан, овај закључак је прилично лимитирајући за укупан лик аутора јер се управо у овој представи о Црњанском може препознати један од садржаја његове полемике са Крлежом, вођене поводом текста

⁴ После реченице коју завршава горе цитираном синтагмом, Богдановић Дафинин лик овако описује: „Црњански ју је дао као у седефу резану, као на икони малану. Кроз све њено чудо психолошко, од најузвишенијих полета у плаветнило, до перверзне чулности, у контрастном сплету хладноће облика и држава и страственог сензуализма, она више лебди него што егзистира, и назире се као жена из сна и из никада остварене жеље” (исто: 170).

„Оклеветани рат” из 1934. године. Исте те године, Милан Богдановић је у утицајном тексту „Слом послератног модернизма” Црњанског и непосредно оптужио за неаутентичност, унутар једног описа фигуре аутора „Суматре” која сажима идентичне мотиве из критике *Сеоба*.

„Суматра” је за Богдановића сада пример модернистичке концепције која суморној стварности супротставља „лирски каприц”, који је „мотив побегнућа, мотив евазије од живота” (исто: 145), а којој је афирмативно супротстављен Крлежин поетички правац као концепција која „трагиком и патетиком потпуно одговара тешким и мрачним стварностима”, те је „поуздана и стална линија” (исто). Насупрот њој, из евазивне концепције развијају се „лирски каприци, и у тој нервозној ’лирској емфазии’, којом су заробљени и покушаји епског остварења истога писца, настају онда туристичка одушевљења обалама ’плавога Јадрана’, монденска опчараност животом ’гоњих десет хиљада’, и националистички, соколски, светосавски ентузијазам!” (исто). Далекосежност овог одрицања слојева националног идентитета из концепта естетски успелог остварења показала се двадесет година касније, у представи о Црњанском као издајнику. У тексту „О српској књижевности између два рата”, објављеном годину дана касније у *Раду ХАЗУ*, Црњански је сврстан (поново) међу писце „идеалистичке” концепције, чије „духовно назадњаштво” их је водило „у црну идејну реакцију” (исто: 274). Тако су се писац *Сеоба* и Растко Петровић⁵ „чији таленти ни данас не би могли бити оспорени, духовно идентификовали, идејно и морално, што ће рећи и национално, подударили са Јованом Дучићем и Драгишом Васићем” (исто: 274–275). Негативна градација, која у случају Милана Богдановића паралелно тече са потискивањем естетских у корист идеолошких критеријума, показује колико је далекосежно било одсецање слојева националне културе од естетске релевантности, јер је у следећем кораку прерасло у моралну дисквалификацију не само дела већ и аутора.

Свега тога, међутим, још увек нема у Богдановићевим текстовима из 1929. и 1930. године. Завршавајући приказ *Сеоба* неколиким замеркама на отежалост стила (што би у синхроним теоријским перспективама руског формализма и америчке нове критике била

⁵ Исте године, двојицу песника и прозаиста у исти идеолошки контекст сврстао је и Марко Ристић у тексту „Три мртва песника”.

предност) и недостатак епизода (што је инкохерентно према задатом квалитету историјског стања а не збивања као предмету наративне конфигурације), Богдановић афирмативно пише и о језику у делу. Готово на позицијама Станислава Винавера, Богдановић тачно примећује да се Црњански „одваја од мирне и рационалне реченице нашег савременог књижевног језика, дајући једну другу која је сва нервозна, емотивна, потенцирана” (исто: 173), што свеукупно има, макар у овом есеју, позитивну конотацију.

Наредне, 1930. године Богдановић је објавио синтетички есеј „Књижевно дело Милоша Црњанског”, у којем га позиционира као најизразитијег представника „нових”: „[...] може се рећи да ’нова литература’ у њему има свог најуочљивијег представника. Више него код многих других, између њега и прошлости су покидане везе, и као ретко ко, он ствара без ослонаца на књижевну традицију” (исто: 174). Запажање о покиданим везама са прошлошћу, које није сасвим ограничено на књижевну прошлост (отуда саставни везник између два дела реченице), сугерише извесно уобличавање дефинитивне Богдановићеве представе о Црњанском, која похрањује у себи све закључке и домаћаје претходних текстова. У том контексту, раскид аутора *Лирике Ишаке* са прошлошћу, који помиње Богдановић, означава не само модерност писца већ и жељу критичара од ауторитета у ком правцу писац треба да настави да развија своју поетику, а посебно и свој однос према различитим слојевима националне културе.

Извесну промену у односу на претходне написе и текстове о Црњанском доноси кратак коментар његових песничких остварења. Више од десет година после првих редова о *Лирици Ишаке*, Богдановић пише без карактеристичне дистанце и са приличним реторичким патосом који песника уздиже на врх хијерархијске лествице: „Његове лирске песме, скупљене у збирци *Лирика Ишаке*, као и оне доцније растурене по часописима, међу којима се видно истичу две поеме изузетне лирске вибрације, ’Стражилово’ и ’Србија’, значе несумњиво датум у развоју наше нове поезије.” Овом похвалном тону придружују се забелешке о *Сеобама* и путописима, који су подједнако афирмативно наведени, међу којима *Сеобе* највише. За сва прозна дела Црњанског Богдановић истиче да је „кроз њих пронео и сачувао себе, своју стваралачку оригиналност, ону потребну уметничку свежину и особеност која учини да се један предмет много пута казива, и могло би се рећи сав казан, ипак одједном појави у новоме садржају” (исто: 177). Интересантно је, такође, да пи-

шући о путописима Богдановић наводи да Црњански за југословенско приморје и посебно Далмацију, „показује праву страст” која га „у реминисценцијама, као његов родни Банат и Срем, прати кроз све остало дело” (исто: 176). Овај тачан опис распрострањања тема и поступака, премда није пропраћен и реторички наглашеном афирмацијом, ипак се значајно разликује од претходно наведене опаске о „туристичкој” природи ових текстова, коју је Богдановић написао 1934. у помињаном тексту „Слом послератног модернизма”.

У односу на тај текст, значајан је и Богдановићев суд који указује на прилично другачију слику, како од оне из „Слома послератног модернизма”, тако и оне после Другог светског рата, а која се преваходно односи на неколико пута понављану оптужбу за мистичизам: „Човек има утисак да су његови стваралачки тренуци сви у неком страственом усхићењу, али које је више страствено у чулном него у идејном смислу, не мистичко-фанатички ентузијазам, већ занос оплођења, рађања, прокреације” (исто: 178). Такав Црњански, урођен у психолошке дубине, истовремено је „модеран у осећањима и идејама” (исто: 179). Он приказује живот као подручје релативних односа, при чему као да и сам критичар, касније предан левим политичким идејама, то и лично прихвата: „Живот је много више област поезије него што то школски реализам допушта, и много пута чак и са наоко сасвим иреалним појавама, тако да се понекад мора и појимати више као сан, у надстварним визијама. Код Црњанског има тих иреалних расположења, која чисто поетски сугерирају осећање оних животних облика који као да су изван рационалних граница” (исто: 180). Из овог дужег цитата може се најбоље уочити напоредност афирмативног суда о Црњанском и сензибилитета за модернистичко искуство у књижевности. Овај спој је важан, јер показује да за Милана Богдановића Црњански може бити велики писац и песник, чак и ауторска фигура од значајног формата, тек уколико сâм критичар приближи своју перспективу модернистичкој. Траг ове еволуције у прихватању модернизма може се пратити у текстовима Милана Богдановића насталим после приказа *Прича о мушком*, а пре текста о *Сеобама*.⁶

⁶ Најупутнији у том контексту јесте текст „Нова поезија” из 1921. у којем Богдановић успешно користи појам синтетичне експресије, који као да му је измицао приликом описа приповедних поступака у *Причама о мушком* (уп. исто: 83–91).

Истовремено, битно је нагласити да текст „Књижевно дело Милоша Црњанског” није лишен позитивистичких претпоставки. Инсистирање на психолошкој и делимично историјској мотивацији књижевног поступка Црњанског, као и дискретна опаска о његовом раскиду са културном прошлошћу народа (уједно и књижевном традицијом) могу значити и да модернистичка перспектива Милана Богдановића никада до краја није лишена наноса левих политичких идеологија. Афирмативни суд о Црњанском заправо је врло нестабилан и, како су то доцнији прегледни текстови о српској књижевности између два светска рата показали, више је нека врста поруке Црњанском о томе где му и како може бити место у Богдановићевом поретку књижевних вредности. У том контексту, лик Милоша Црњанског из 1930. године на средокраћу је између почетног опреза из 1919, из текста „Нове књиге”, и недвосмислене, премда не и експлицитно политичке осуде из текста „Слом послератног модернизма”, која је две деценије касније прерасла у пуни ресантиман као последицу преваге политичког над књижевноуметничким критеријумом.

У том кретању од обазривог прихватања, преко пуне афирмације, до одбацивања, Милан Богдановић обликовао је далекосежне елементе представе о Црњанском не само у левичарској књижевној критици већ и у српској књижевности уопште. Међу првима је уочио и образложио типично модернистичке елементе његовог прозног поступка именовавши их лирском прозом и уочивши синтетичност његове дескрипције. Осветлио је осећајну подлогу његових наратива и приповедно понирање у дубље психолошке слојеве, које је истовремено означио и као главно извориште приповедног поступка, што је закључак чија поступност је везана за позитивистичко наслеђе из којег је Богдановић потекао. Почетна оцена о томе да авангардни књижевни експеримент не би смео да руши књижевни поредак уколико не нуди ништа уместо њега, временом се искристалисала у суд о дубљој психолошкој мотивацији као новој вредности коју Црњански доноси, а у којој је имплицитно препозната и идејна релативизација националне културне традиције, које, међутим, у тој мери није било у делу Црњанског. Богдановић је у прози Црњанског национално-историјску садржину тумачио као естетски нерелевантну, што у контексту Богдановићеве идеологије ука-

зује на сугестивност књижевнокритичког чина, упућеног писцу и као похвала и као позив.

Нестабилни спој књижевнокритичке перспективе омогућио је да се постепеним померањем Милана Богдановића на леве идеолошке позиције оцена о естетској нерелевантности тематско-мотивских комплекса везаних за српски културни идентитет пренесе на фигуру аутора. Позна негативна оцена о Црњанском као писцу изразитог талента и упечатљивог стила, али идејне неадекватности (односно реакционарности) испоставља се као аберација почетне Богдановићеве импресије, а што се показало већ 1932. године у полемици са Крлежом. Због свега тога у распону који је својим текстовима обухватио Милан Богдановић треба тражити корен представе о Црњанском као неспорном стилисти и идејно мањкавом аутору, која га је дуго пратила и због које је пут аутора *Хијерборејаца* до књижевноисторијског канона био дуг и неизвестан.

Литература

БОГДАНОВИЋ 1919: Милан Богдановић, „Нове књиге”, *Полиџика*, XVI/4265, 16. 12. 1919, 1–2.

БОГДАНОВИЋ 1962: Милан Богдановић, *Критике*, Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска књижевна задруга.

ГАВРИЛОВИЋ 1962: Зоран Гавриловић, „Милан Богдановић”, у: Богдановић, Милан, *Критике*, Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска књижевна задруга, 7–17.

ЛОМПАР 2018: Мило Ломпар, *Црњански – биографија једног осећања*, Нови Сад: Православна реч.

ПАЛАВЕСТРА 2008: Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике, том I*, Нови Сад: Матица српска.

ПЕТКОВИЋ 1999: Новица Петковић, *Опелги о српским ђесницима*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

ПЕТРОВ 1983: Александар Петров, „Српски књижевни гласник (1920–1941) и књижевна критика (II): критичарска делатност Милана Богдановића”, *Књижевна историја*, XV/59, 411–440.

MILOS CRNJANSKI'S WORKS IN MILAN BOGDANOVIC'S INTERWAR PERIOD REVIEWS

Milan Bogdanovic was among the first of the interwar period literary critics who recognized value of Milos Crnjanski's novels, poems and short stories. He has been observing Crnjanski's development since 1919 and wrote two significant reviews (on *Stories about men* and on the novel *Wonderings*) and one essay („Milos Crnjanski's literary works”) up to 1930. In those texts Bogdanovic draw specific portrait of the writer, which crucially influenced reception of Crnjanski's works after 1930. Personally founded on the heritage of positivism and impressionist criticism, but open to esthetical and formal experiments of Serbian modernistic literature after World War I, Bogdanovic recognized Crnjanski as a talented, prominent and representative writer of the postwar literature. He described Crnjanski's style as innovative and impressionable, but failed to understand the deeper cultural roots of Crnjanski's historical and sociological perspective, limiting it among the aberrations of collective psychology and depriving it of any metaphysical or historical ideas, especially those connected to the problems of national identity.

Having moved to the openly left wing ideological and political positions, Bogdanovic revised his conclusions on Crnjanski's literature, leaving him only as a striking stylist, but deficient and reactionary in terms of ideology. Thus he created image that will follow Crnjanski up to the middle of the 60's, when the new generations of literary critics emerged and revalorized Crnjanski's works.

Keywords: *Milan Bogdanovic, Milos Crnjanski, literary criticism, reception, positivism, Left wing politics*

Марко С. Тошовић¹

Универзитет у Новом Саду
Докторанд на Филозофском факултету

РАНИ КРИТИЧКИ ТЕКСТОВИ МАРКА РИСТИЋА О ДЈЕЛИМА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

У раду² се приказују рани критички текстови Марка Ристића посвећени дјелима Милоша Црњанског (критика о *Сеобама* и *Љубави у Тоскани*). Указује се на Ристићево инсистирање на поетској димензији ових дјела, пјесник и поезија се издвајају као кључни појмови за Ристићево читање и доживљај Црњанског, а наслућује се и моменат имплицитне полемике у овим критикама. На крају се поменуте критике упоређују са неким од каснијих исказа Марка Ристића којим је овај критичар покушао да се дистанцира од својих некадашњих тврдњи.

Кључне ријечи: *Марко Ристић, Милош Црњански, Сеобе, Љубав у Тоскани, књижевна критика, поезија, пјесник*

Рани критички текстови Марка Ристића посвећени дјелима Милоша Црњанског – критика о *Сеобама* (1929) и *Љубави у Тоскани* (1930) – откривају критичара изузетног сензибилитета, истанчаног укуса и великог талента, како да осјети и опише естетску вриједност умјетничког дјела, ону тешко изрециву тежину љепоте и емоције коју оно пружа, тако и да истакне његов значај, да препозна његов

¹ markotosovic.sk@gmail.com

² Рад је настао у оквиру НИП 178026 „Проучаваоци књижевности у српској култури друге половине двадесетог века” који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

смиао, проникне у његово значење, издвоји најубједљивије сцене и постави основе за каснија читања и тумачења.³ Иако посвећене жанровски различитим дјелима, ове критике повезује неколико заједничких тачака на којима Ристић, бар у периоду наклоњености послијератном модернизму⁴, инсистира пишући о Црњанском. Као

³ Колико је Милош Црњански и сам цијенио Ристићев таленат и критичке способности, може се видјети на основу неколико писама које му је слао из Берлина током 1929. године. Наведимо само нека: у писму од 13. фебруара 1929. године, гдје му објашњава извјесне детаље и могући развој полемике и сукоба са Марком Царем, Црњански поручује Ристићу: „Од свих који су ми драги ја Ваш мозак држим за најфинији” (Црњански 2004: 103). Затим у писму које му шаље 5. марта исте године, Црњански поново пише Ристићу: „Драги Марко, после Ваше критике о [...] ја Вам могу само једно рећи: Ви сте једини који значи факат у нашем књижевном животу од свих млађих” (Црњански 2004: 114). Чињеница да је Црњански замолио Ристића да пише о *Сеобама у Полицији*, као и чињеница да му је напоменуо „како би волео да он (Ристић – М. Т.) пише о путописма”, довољно свједоче о томе какво је било мишљење Црњанског о Ристићевим књижевним способностима (в. Црњански 2004).

⁴ У историји српске књижевности постоје извјесна неслагања када је ријеч о развојном путу Ристићеве критике. Ханифа Капицић Османагић, која је доста времена посветила изучавајући надреализам и књижевни опус Марка Ристића, тврди да је Ристић између 1922. и 1932. године надреалистички критичар. (Закључак да је тих година и књижевни хроничар одбачен је зато што Ристић, једноставно, није писао књижевну хронику. Бар не у оном облику како је дефинишу рјечници књижевних термина.) Позивајући се на поговор књижи о Тодору Манојловићу Гојка Тешиха, у којем се тврди да су надреалисти *израшли* из послијератног модернизма, Миливој Ненин ће, насупрот њој, доказати да је Ристић двадесетих година био наклоњен послијератним модернистима (в. Ненин 1988). Ненинов аргумент, међутим, дјелује убједљивије у једном његовом старијем тексту, који је такође полемички настројен према закључцима Ханифе Капицић Османагић. У питању је текст „Општа места Ристићеве критике” у којем ће Ненин Ристићево инсистирање на присуству личности у дјелу – Ристић двадесетих година прошлог вијека инсистира и на присуству личности аутора и на присуству личности критичара у тексту – супротставити надреалистичкој визији према којој је аутор туђ тексту (в. Ненин 1983). Чак и мимо ових аргумената, уколико се пажљивије погледа сам садржај текстова о којима је овдје ријеч, јасно је да је Марко Ристић врло наклоњен послијератном модернизму, односно да он од књижевности тражи управо оно што доносе највећа имена послијератног модернизма. Уосталом, он као критичар и сазријева уз литературу чији су водећи писци Милош Црњански, Станислав Винавер и Растко Петровић. С тим у вези, ако би се морао утврдити моменат у којем је дошло до дефинитивног растанка, онда би то најприје била 1932. година – иако је група већ постојала – и појава текста „(Сада и овде) Против модернистичке књижевности” објављеног у часопису *Надреализам данас и овде*, након ко-

једно од упечатљивијих заједничких мјеста могло би се издвојити инсистирање на беспрекорном и јединственом стилу овог писца⁵, затим писање о присуству и дубоком осјећању оних „тајанствених веза и сагласности у времену и простору”, које је Црњански брижно и суматраистички његовао у свом књижевном опусу и које тај опус, између осталог, чине јединственим. Такође, у набрајању подударности није наодмет поменути ни Ристићеву имплицитну полемику⁶ са текстовима који су о овим дјелима – више о путописима, будући да су *Сеобе* имале готово одличну рецепцију одмах на почетку⁷ – доносили супротне судове, прије свих са рефератом Марка Цара

јег му је Црњански послао своје „опроштајно” писмо (в. Црњански 2004: 199). Црњански, у том писму, као разлог за прекид пријатељства наводи Ристићево припадање групи надреалиста, што ће рећи да у времену пријатељства, бар не експлицитно, бар не као књижевни критичар – јер је Црњански пратио Ристићев књижевни рад – Марко Ристић није био противник модернизма. Ристићев текст излази 2. јануара 1932, а Црњански пише писмо десет дана касније.

- ⁵ Овај закључак је био и очекиван, будући да питање стила Ристић не његује само у критикама о дјелима Милоша Црњанског. Како тврди Ханифа Капиџић Османагић, уз идеологију и хумор, стил представља једно од питања којима се Ристић бави у оквиру своје критике, а ту констатацију, бар не у њеном најширем значењу, ни Миливој Ненин није оспорио (в. Ненин 1983).
- ⁶ Према ријечима Борислава Михајловића Михиза, Ристићев обрачун са противником, уз формулације „савремено, модерно, напредно”, представља једно од општих мјеста Ристићеве критике (в. Михаловић 1956). Уколико опште мјесто за Михиза представља нешто сасвим узгред споменуто, нешто што се користи тек као повод да би се изразило сопствено мишљење, могло би се рећи да је Ристићев противник, иако није експлицитно поменут, бар у случају критика о Црњанском, био конкретан, што ћемо покушати да докажемо у наставку текста. Осим тога, треба рећи да је Ристић, независно од тога да ли противник постоји или не, имао потребу да у својим критикама поставља захтјеве самој критици. Тако, на примјер, сам почетак текста о *Сеобама* открива захтјевног и строгог критичара који предлаже јасан концепт критике према којем би свако ново дјело неког писца требало довести у везу и посматрати у контексту његових ранијих литерарних остварења, како би се могла јасно и прегледно осликати „линија његовог духовног развоја”, а не само она анегдотска и шалџива. Такво схватање критичке дјелатности произилази из Ристићевог осврта на чињеницу да у том тренутку не постоји, упркос њиховој разноврсности, никакав озбиљнији преглед послеријатних књижевних струја, догађаја и личности (в. Ristić 1979).
- ⁷ Овдје се прије свега мисли на Богдановићеву критику *Сеоба* из 1929, као и на критику Велимира Живојиновића Massuke, при чему треба нагласити да је Богдановићева критика далеко боље читање Црњанског од Живојиновићеве.

са којим је Црњански у првој половини 1929. године, у београдском *Времену*, водио жестоку расправу. Ипак, као најупечатљивија веза између ова два текста намеће се Ристићево инсистирање на присуству поезије у једном роману и у једној књизи путописа, па ће се због тога том моменту посветити највећа пажња. Пјесник и поезија: на те двије ријечи би се могло свести Ристићево писање о Црњанском, чак и онда када га је мрзио, чак и онда када је писао о њему горко и са презиром, чак и онда када је Милоша Црњанског оптужио да је убио Пјесника Црњанског! Све наведене појединости у којима се додирују Ристићеве ране критике Милоша Црњанског подређене су, нешто јој дугују или, просто, произилазе из поезије.

Чињеница да је Ристић гајио један посебан однос према поезији, сматрајући је вишим обликом литературе – јер за разлику од ње (литературе) „поезија увек мора да пружи више од забаве” – његовом доживљају Црњанског превасходно као пјесника, као и његовом упорном величању поезије у дјелима која жанровски нису збирке пјесама, даје посебну тежину. Пишући о *Сеобама* као о књизи чија појава значајно утиче на промјену „наших књижевних перспектива”, као о дјелу чија појава заузима важно мјесто и на индивидуалној развојној линији самог Црњанског; пишући о *Љубави у Тоскани* – макар и узгред јер се „то подразумева” – као о књизи са којом је српска путописна проза доживјела еволуцију, неке од најљепших и најтачнијих редова написаних поводом ових књига написао је управо Марко Ристић⁸ и то непосредно након њиховог

⁸ Колико само из данашње перспективе ова констатација дјелује иронично када се узму у обзир цјелокупан живот и дјело Марка Ристића. Сем што су каснија, најбоља читања Црњанског потврдила колико је Ристић био у праву за све што је рекао поводом овог романа, иако је о *Сеобама* писао „сутрадан” након њиховог објављивања, неки књижевни критичари и историчари књижевности нису се либили да закључе нешто што се Ристићу никако не би допало – да је критика о *Сеобама* убједљиво најбоља критика Марка Ристића. Тако, на примјер, објашњавајући како Ристића и послеријатне модернисте у раној фази Ристићевог писања не приближава само сличан однос према традиционалној литератури, већ и његово (Ристићево) сазревање уз литературу чији су кључни писци Црњански, Винавер и Растко Петровић, Миливој Ненин ће изнијети следећи закључак: „Дошли смо, дакле, до питања да ли је Ристић као критичар имао своју генерацију писаца, и нужно, незаобилазно до имена Милоша Црњанског. Јер, зашто то одмах не рећи: најубедљивији критички текст Ристић је написао баш о *Сеобама*” (Ненин 1993: 30). Пишући о Ристићевој *Књижевној полицији*, Борислав Михајловић, иако супротно Ненину тврди да књижевност Милоша Црњанског не припада најближем кругу Марка Ристића, чисто узгред помиње:

објављивања. Једно од тих мијеста свакако је оно у којем Ристић *Сеобама* приписује *нешито* што одриче многим збиркама пјесама:

Сама та књига сведочи, јамчи, да њен постанак није случајан, ни произвољан, већ да је дух који се кристализовао у њој, који је овога пута дошао преко ње до обелодањеног израза, морао већ раније потврдити своје надахнуће, и да ће и даље налазити у области поезије своје право остварење. Једино књиге чија је поезија неоспорна носе, као ова, тај отисак неопходности, јер су оне природна уобличења, и потврде, једне неумитне песничке нужности. Отуда долази да могу с правом, и инсистирајући, да говорим, поводом једног романа, *о њој поезији*, док се можда, говорећи о великој већини песничких збирки, не бих усудио да споменем тај појам (Ristić 1979: 92).⁹

Пишући о *Љубави о Тоскани* годину дана касније, Ристић није ништа мање одушевљен присуством поезије у тосканским путописима:

„Широк у признању свих вредности на путу нових пробоја у нашој литератури, Марко Ристић је поздрављао топло и срдечно и оне писце који нису припадали његовом најближем кругу (такав је и далеко најбољи чланак у овој књизи, приказ Црњанских 'Сеоба'), али захтевајући од писца беспоговорну напредну друштвену оријентацију, није ни за тренутак оклевао да те исте писце изобличи у тренутку када су од бунтовних литерата постајали питоме слуге режима” (Михаловић 1956: 113).

⁹ Како текст не би био оптерећен опширним цитатима, други сегмент Ристићевог описивања поетске димензије *Сеоба* наводимо у фусноти: „Несумњива, апсолутна и тајансвена присутност поезије избија из *Сеоба*. Остављам зато онима који не знају другачије но на тај начин да приступе књижевности, остављам другима да назначе уколико има 'историјске атмосфере' у овом роману из осамнаестог века, уколико има ерудиције у тој атмосфери, уколико је ово бољи или гори роман као такав, итд. Којекавим предратним замеркама изискује се од једне књиге да испуњава те и те услове, да би била, као што се то обично каже, 'успела у целини', док та књига, међутим, испуњава сасвим друге и суштаственије услове, по цену којих она значи, путем литературе, реализацију једне личности и напредак у општем духовном сазнању и о могућности поезије. Не само да није у питању тај фамозни 'проблем нашег романа', већ, штавише, данас, један роман, ма и најуспелији као такав, мора сам себе да превазиђе, мора да буде нешто више но само успео или занимљив роман, да би могао да уђе у ред виших духовних вредности. Зато је хитније, мада *Сеобе* могу са поносом да одговоре и на та споредна, техничка питања, обазрети се на њихову поезију, на тај песнички поступак којим оне остварују видике на конкретни” (Ristić 1979: 92–93).

Песник је изнова стварао оно што је путник гледао, да би појединости видљивог света и у тексту књиге даље живеље, живеље друкчијим животом песничких чињеница. Сувопарно, реалистички, подробно и хладно описане, те појединости великог света биле би лажне, биле би мртве. Али да би их могао, у своме песничком стварању, изнова конкретизовати, Црњански их је морао и гледати очима песника, а не хладног посматрача, научника или дилетанта. И он им је и пришао тако, свим тим тосканским видицима и градовима и тим тајанственим отисцима крваве, страсне, мистичне или уметничке прошлости, не тражећи од њих само да му одају тајну своје дубоке суштине, своје праве садржине, но чак и да му одгонетну тајну његове сопствене судбине (Ristić 1979: 148).

Из наведених цитата се види да Марко Ристић, пишући о дјелима Милоша Црњанског, инсистира на „инспирацији”, на „надахнућу”, на „песничкој нужности”, на „вишим духовним вредностима”, на „уметничком уобличењу једног животног искуства”, на поезији којој се даје предност у односу на све друге вриједности књижевног дјела и све могуће аспекте књижевног стварања, на погледу пјесника који призоре изнова оживљава и захваљујући којем настају оне боље и тачније, умјетничке истине.

Ипак, Ристић није једини критичар који је запазио присуство поезије у *Сеобама* и *Љубави у Тоскани*, иако је њему до те поезије несумњиво било највише стало. Пишући о томе како је ово роман стања, а не збивања и акције, Милан Богдановић истиче лирски тон *Сеоба* и лирику која избија из свих описа, пејзажа, атмосфере и расположења, док „сочни” језик и стил Милоша Црњанског, који ломи онај укочени и рационални ред ријечи у реченици, супротставља окамењеном београдском стилу и рационалном језику Вукове реформе, доводећи га у везу са старим „славјанским језицима” који посједују више услова за „дубину и тајанственост емоција” (в. Богдановић 2005). На трагу да стил романа Милоша Црњанског дефинише као лирику био је и Велимир Живојиновић Massuka, али је за њега он остао мутан, тешко проходан и замршен. У једном тренутку дјелује да ће Живојиновић довести у питање умјетничку вриједност *Сеоба*, али се овај критичар успио искупити јер је стил романа – који му до краја није постао ни потпуно јасан ни омиљен – довео у везу са његовим тешким и мутним расположењем. Евидентно је да Живојиновић није био свјестан умјетничке вриједности *Сеоба*, бар не у оноликој мјери у којој су то били Милан Богдановић и Марко

Ристић, али много је интересантније то колико он – на крају се тако испоставило – није имао слуха за лирску димензију прозе Милоша Црњанског и за специфичност његовог језика. Док Ристић поетску суштину те прозе представља као њену највећу вриједност, док је и Богдановић изузетно високо врједнује свјестан да та проза, напосто, извире из поезије – премда он чезне и за више романескних епизода са више драмске напетости и дијалозима (в. Богдановић 2005) – Велимир Живојиновић Massuka даје предност Црњанском приповједачу: „Зато су *Сеобе*, све у свему узевши, један добар роман. Оне су, за данас, највећи домет њиховог писца, који се – показавши већ у *Дневнику о Чарнојевићу* знатну надмоћ своје прозе над својим стихом – афирмирао овим делом као приповедач” (Живојиновић 2005: 158).¹⁰

Када је ријеч о рецепцији путописа Милоша Црњанског у идејном смислу, Ристићевој критици најближи је текст Исидоре Секулић „Белешка уз путопис *Љубав у Тоскани*”. Исидора пише о специфичности пјесниковог *йоїледа* када се нађе у улози путописца и, као и Ристић, велику пажњу поклања идеји љубави као „највећој инкарнацији *оних* невидљивих веза” тако снажно присутних у дјелима овог писца (уп. Ristić 1979. и Секулић 2005). Као што је већ речено, путописи су од стране књижевне критке наишли и на жесток удар. Један од убједљиво најлошијих текстова из тог времена написаних о Милошу Црњанском био би текст Новака Симића „Милош Црњански (У поводу путописа *Љубав у Тоскани* Геце Кона)”. Симић не само да пориче било какву књижевну вриједност ове књиге, не само да оспорава – „сем оно мало лирике која ваља код Црњанског и којом би се Црњански сваки пут извлачио кад осјети своју немоћ” – умјетничку вриједност дјелима овог писца, нарочито *Сеобама* и

¹⁰ Током двадесетог вијека неки књижевни критичари су мање врједновали (на примјер, у својим текстовима на ову тему помало контрадикторни Петар Цацић), а неки изузетно високо цијенили ту лирску, односно поетску, димензију Црњанскове прозе, коју је још у вријеме њеног настанка Марко Ристић тако добро умιο да препозна и опише. У послједњих неколико деценија та лирска димензија не само да се усталила као посебна вриједност књижевног опуса Милоша Црњанског, него је постала и предмет проучавања науке о књижевности. Примјера ради, Предраг Палавистра је, позивајући се и на Ристићеву критику – што само потврђује њену вриједност, далекосежност и значајно мјесто у проучавању Милоша Црњанског – као предговор заједничком издању *Сеоба* из 1981. (Просвета, Нолит, Завод за уџбенике и наставна средства) пише текст који се зове „Песнички роман Милоша Црњанског”.

путописима, већ врло грубо и, зашто то не рећи, некултурно, напада и на личност Милоша Црњанског, одричући му сваки морал.¹¹

Међу нападима на *Љубав у Тоскани* најгласније се ипак чуо реферат Марка Цара – чије је објављивање за ширу читалачку публику иницирао сам Милош Црњански (в. Црњански 2004) – због којег је Српска књижевна задруга одбила да штампа ове путописе. У полемику се укључио велико број књижевника од којих су неки били на страни Црњанског, неки на страни Цара, писало се доста и о смислу њиховог спора, али се он овдје наводи искључиво како би се указало на Ристићеву имплицитну полемику са цензором Српске књижевне задруге. У свом, за ширу читалачку публику помало ублаженом реферату, гдје оспорава естетску и књижевну вриједност, затим сам укус и најпростију ерудицију *Љубави у Тоскани*, Марко Цар о путописима Милоша Црњанског, између осталог, каже:

Изгледа да је г. Црњански на путопис пренео естетику своје „Итачке лирике” и својих приповедака. Он у својим путописима есејима прича само авантуре своје душе и своје фантазије. Другим речима, г. Црњанског као да највише интересује г. Црњански, и он зато ствари око себе сматра само као згодно средство, као згодан повод да говори о себи. То је, међутим, негација праве методе, по којој лепше и добре ствари треба волети зарад њих самих [...] На жалост, екстравагантност и разметљивост у поређењу није једина мана писца ових путописних есеја. Г. Црњански је, као ерудит уопште, исто тако непоуздан, исто тако лежеран (Црњански 2004: 242–244).

Ако су, дакле, кључне замјерке Марка Цара упућене *Љубави у Тоскани* то што је у њој присутна естетика поезије и прозе Милоша Црњанског, то што они негирају „праву методу” и досадашње критеријуме, то што Црњански пишући своје путописе говори о себи и то што је његова ерудиција непоуздана, коме би онда могле да буду упућене следеће ријечи Марка Ристића:

Тако, много је важније што *Љубав у Тоскани* може да покаже лице непоречне поезије, и отисак једне песничке личности, и уметнич-

¹¹ То колико Новак Симић није имао осјећаја за умјетност довољно говори чињеница да је у истом том тексту крајње негативно оцијенио Иву Андрића и Растка Петровића, нека од највећих имена српске књижевност, не само 20. вијека, већ уопште узев (в. SIMIĆ 1983).

ко уобличење једног одређеног осећања живота, но што је то, у исто време, опис пропутованих градова и пејзажа Италије. Путовање, кроз земље, кроз уметничка дела и кроз прошлост тих земаља само је претекст за једно песничко стварање. Иначе се пишу „Бедекери”, а не уметнички путописи. [...] Али, срећом, ова књига није једно суво, поучно разлагање чињеница, једно безлично описивање, као што није једно сујетно излагање ерудиције. Јер ерудиција у њој није циљ, већ само једна полазна тачка; једно искуство потребно за „нужне асоцијације, менталне дозиви и нервне везе” изазване оним што је пред путником. Ерудиција је искоришћена за синтетична, сликовита поређења, и она у њима остаје латентна, она им даје потребну тежину, не ометајући својим апаратом, као баласт, гипки ток целе књиге (Ristić 1979: 147–148).

Јасно је да Марко Ристић у својој критици фаворизује и брани управо оне вриједности путописа Милоша Црњанског које Марко Цар наводи као недостатке. Према Ристићу, лирска естетика овим путописима доноси онај пресудни квалитет због којег српска књижевност тек са њима доживљава напредак у овој врсти, какав је свјетска књижевност доживјела још са Стендалом, а ерудиција служи само вишим циљевима умјетности, што имплицира да би захтеви Марка Цара, у смислу потврђивања „једне праве методе”, довели до „поучног разлагања чињеница” и „безличног описивања”.¹² Присуство личности самог Црњанског у *Љубави у Тоскани* Ристић види много шире и дубље од Цара, његов хоризонт схватања појма

¹² Сличне ставове као Марко Ристић, само много експлицитније у смислу да се зна о коме је ријеч, изнјели су и Милан Кашанин у тексту објављеном под насловом „Г. Милан Кашанин о нашој књижевној критици и случају г. Милоша Црњанског” и Владимир Вујић у тексту „Смисао спора Цар – Црњански”. Кашанин, који је тврдио да је Црњански највеће име српске књижевности тог доба, вођа једне нове генерације писаца, поводом овог спора написао је и једну пророчку реченицу: „Већ то што је рад г. Милоша Црњанског дат на оцену једном човеку који ће, несумњиво, остати далеко мања личност у нашој књижевној историји него што је писац 'Путописа', изазива nelaгодност” (Црњански 2004: 257). Владимир Вујић у тексту гдје подржава Ристићев критеријум вриједновања каже: „Колико онда наивности у реченицама г. Цара како постоји 'права метода по којој лепе и добре ствари треба волети зарад њих самих', колико безуспешне неразумљивости у његовом тражењу да г. Црњански не прича 'авантуре своје душе' у својим путописима колико очајне застарелости и слепила и несхватања, кад пребацује г. Црњанском његове *имајинајивне аваншуре*” (Црњански 2004: 266).

личности је много шири, он тражење истине о себи поистовјећује са тражењем истине о народу којем припада и са којим ту истину дијели, о свом архетипу, са једном дубљом спознајом бића, па га самим тим изузетно високо вриједнује, цитирајући један од најљепших одломака тосканских путописа: „И он им је и пришао тако, свим тим тосканским видицима и градовима и тим тајанственим отисцима крваве, страсне, мистичне или уметничке прошлости, не тражећи од њих само да му одају тајну своје дубоке суштине, своје праве садржине, но чак и да му одгонетну тајну његове сопствене судбине” (Ristić 1979: 148).

Чини се, међутим, како је и у тексту о *Сеобама* Ристић написао неколико полемичких редова поводом Царевог читања Црњанског. Овакава слутња има смисла уколико се зна да је Црњански, како је већ поменуто, баш у тренутку када му Ристић чини разне услуге током сукоба са Царем и током објављивања *Сеоба*, замолио и у више наврата подсећао свог пријатеља да у *Полијици* напише текст о *Сеобама*.¹³ Не дјелују ли управо ови редови Марка Ристића испи-

¹³ Молећи Ристића за разне услуге, Црњански у писму од 12. фебруара 1929. обавјештава свог пријатеља да му се чини како ће расправа са Српском књижевном задругом бити дуга и тешка и признаје му да се помало плаши. У том писму, Црњански, први пут, моли Ристића следеће: „Још једно: молим Вас пишите у *Полијици* о *Сеобама*. Треба ми. Схватите то како хоћете. А знајте и видећете, да ћу Вам Вашу помоћ вратити. Воли Вас. Црњански” (Црњански 2004: 101). Већ сутрадан, обавјештавајући га да ће писати о томе зашто Академија не узима *Сеобе* у разматрање, Црњански понавља Ристићу: „Свакако Вас сада молим пишите о *Сеобама* у *Полијици* [...]. Мислите како хоћете о мени, ја Вас зато молим, а верујте нисам намеравао. Ваш Црњански” (Црњански 2004: 103). И у писму послатом 21. фебруара Црњански каже: „Радознао сам да видим, шта ће Вама *Полијица* дозволити? А у Ваш *Мозак* верујем. Њега не може помутити ни пријатељство, као ни мој. Ја сам мирно писао о Вашим песмама можете и Ви о мојој књизи. *Никада* због тога не би могло доћи међу нама ни до неке горчине. Па да не знам шта напишете. Није истина да уметник не може чути потпуно мирно критику. Уметник може” (Црњански 2004: 108–109). Нешто другачијим тоном му, на исту тему, пише и 8. марта: „Ваша критика, и ако је сасвим нешто друго него ‘наша критика’ – мање ме занима. Али једно политичко писмо поводом *Сеоба* о роману уопште и о мени по Вама било би ми пријатно” (Црњански 2004: 116–117). Последње писмо у вези са молбом око писања о *Сеобама* Црњански пише 26. марта. Њему је било веома важно да тај текст буде објављен у *Полијици* јер се њен „глас” најдаље чује. Зато је *Полијица* за Црњанског била и важно стратешко мјесто, важније и од *Лейтиса Мајнице срјске*, у којем би се објављивали текстови његових истомишљеника у тзв. културном рату, а Ристић је у то вријеме још увијек био на његовој страни. Колико је *Полијица* била

сани поводом *Сеоба* – редови у којима он објашњава о чему и зашто жели, а о чему не жели да говори пишући о књижевности, редови гдје су ерудиција и техничка питања неког дјела поново и с правом подређена оним суштинским, подређени поезији и пјесничком погледу – као имплицитна критика управо оних критеријума које Марко Цар поставља пишући свој реферат (и његове „наставке”) о путописима Милоша Црњанског:

Остављам зато онима који не знају другачије но на тај начин да приступе књижевности, остављам другима да назначе уколико има „историјске атмосфере” у овом роману из осамнаестог века, уколико има ерудиције у тој атмосфери, уколико је ово бољи или гори роман као такав, итд. Којекаким предратним замеркама изискује се од једне књиге да испуњава те и те услове, да би била, као што се то обично каже, „успела у целини”, док та књига, међутим, испуњава сасвим друге и суштаственије услове, по цену којих она значи, путем литературе, реализацију једне личности и напредак у општем духовном сазнању и о могућности поезије. Не само да није у питању тај фамозни „проблем нашег романа”, већ, штавише, данас, један роман, ма и најуспелији као такав, мора сам себе да превазиђе, мора да буде нешто више но само успео или занимљив роман, да би могао да уђе у ред виших духовних вредности. Зато је хитније, мада *Сеобе* могу са поносом да одговоре и на та споредна, техничка питања, обазрети се на њихову поезију, на тај песнички поступак којим оне остварују видике на конкретно (Ristić 1979: 92–93).

важна за Црњанског, говоре многа писма у којима он савјетује Ристића да прихвати, потом и задржи позиције њеног критичара, као и критичара у *Лейхойсу Майице српске* (в. Црњански 2004). У поменутом писму од 26. марта Црњански пише: „Ја бих Вам био много захвалан ако би нагло, али паметно, успели да *Сеобе* пласирате још ових дана у *Полијици* тако да могу да одговорим *јосле* Ваше критике. Молим Вас за то” (Црњански 2004: 138). Након објављивања Ристићеве критике, Црњански је свом пријатељу захвалио два пута. Први пут 21. априла: „Много Вам хвала за *Сеобе*. Засад само толико”, затим 7. маја: „Хвала за *Сеобе*. Будите уверени да ја знам шта је *Полијица*. Ипак, завирите кроз њу, чује се далеко више, него *Лейхойс*. Омрзнуће ме свет због Ваших бескрајних ‘поверења’ баш јер су искрена” (Црњански 2004: 148). Када су у питању путописи, сличних молби није било, само је у писму од 14. јануара 1930. сасвим дискретно поменуто: „Критику на *Љубав у Т.* волео бих да пишете Ви” (Црњански 2004: 168). Иако је Црњански свог пријатеља заиста замолио за услугу, не би се смјело тврдити да је критика о *Сеобама* наручена, те да је због тога писана тако како је писана. Образложење је веома једноставно: онако како је Ристић писао о *Сеобама* и *Љубави у Тоскани*, не може се писати без личног ујеђења.

Са колико је разумијевања и прецизности Ристић читао Црњанског довољно говори чињеница да је он, још тада, препознао метафизички смисао *Сеоба*. „Оне би се могле читати чак и метафизички” (Ristić 1979: 97), написаће Марко Ристић у својој критици, а једна од најозбиљнијих анализа овог романа коју је написао један од најозбиљнијих читалаца Милоша Црњанског, Никола Милошевић, пишући, додуше, и о другим *Сеобама*, носи наслов „О метафизичком значењу *Сеоба*”. Бирајући најснажније сцене како би употпунио своје тврдње – Аранђелово просипање дуката у траву, стање Дафинине свијести пред прељубу, преображење Вукове спознаје бесмислености рата у наду, у један „виши облик носталгије” који га оплемењује – Ристић пише о томе како једно универзално осјећање безнадежности и узалудности живота које се умјетнички објелодањује у *Сеобама* у сваком појединачном лику налази свој засебан израз.¹⁴ Колико је детаљно Ристић ушао у роман, говори чињеница да он примјећује како се поменута безнадежност током романа изражава истим реченицама, како се његови главни мотиви, попут звијезде, појављују у микро и макро сценама.¹⁵ Он примјећује да је у *Сеобама* присутан један врло важан сегмент поетике Милоша Црњанског, а то су оне везе и сагласности у простору и времену¹⁶ које се огледају једне у другима са једног краја књиге на други. Али све то, комплетна композиција, све осјећање, уз непрекоран стил и реченицу чији

¹⁴ Интересантно је то што Милан Богдановић у својој критици стање у *Сеобама* сужава на духовно стање словенских народа, што, наравно, има смисла, али то колико је Ристић имао слуха и за смисаоне димензије дјела, свједочи чињеница да је Никола Милошевић у књизи *Роман Милоша Црњанског* читаво поглавље о првим *Сеобама* посветио управо анализи проблема универзалног и појединачног смисла одређених сцена, исказа и формулација у Црњанском роману, понајвише се задржавајући на онима које је издвојио и сам Ристић (в. Милошевић 1970).

¹⁵ Да би поткрепио своју тврдњу, осим звијезде, коју помиње у пар упечатљивих приказа, Ристић наводи као примјер метаморфозу мотива ријеке која је као симбол протицања доведена у везу са безнадежним протицањем времена, док се понављање мотива и сличних реченица симболички чита као његова кружна композиција. С тим у вези, интересантно је како Ристић кохерентност *Сеоба* хвали истичући варијације мотива ријеке, а онда и сам – да ли како би и његов текст дјеловао кохерентно – развојну линију стваралаштва Милоша Црњанског пореди баш са ријеком (в. Ristić 1979).

¹⁶ Ту повезаност Ристић истиче и у *Пућојисима Милоша Црњанског*: „Љубав у Тоскани прожета је дубоким осећањем тих веза, тог једноставног и вечног јединства земаља, брда, уметности” (Ristić 1979: 149).

ритам одговара смислу романа, створено је захваљујући пјеснику и поезији: „Тај песнички поступак којим Црњански отвара видике на конкретно, тај беспрекорни стил његове песничке мисли, управља, прво, избором појединости, затим њиховим преображењем и распоредом, и најзад самим изразом. Разуме се да се тај процес не врши тим сувим, аналитичким начином; он постаје као синтеза тајанствене алхемије надахнућа” (Ristić 1979: 96).

Када се узме у обзир то како је Марко Ристић писао о поезији и пјеснику Милошу Црњанском, оптужбе да је Милош Црњански убио истог тог пјесника који је некад био и који је некада живио у њему дјелују много страшније и озбиљније. Ристићево оспоравање сопствених судова о вриједности Црњансковог дјела почиње са есејом „(Сада и овде) Против модернистичке књижевности” након којег, како је већ речено, почетком 1932, престаје једно пријатељство. Ристић се у том тексту ограђује од својих закључака написаних поводом *Љубави у Тоскани*. Говорећи да је тада хвалио све што у извјесној мјери пркоси академским нормама (још један доказ да је у питању била полемика са Марком Царем) поводом путописа Милоша Црњанског Марко Ристић сада изјављује следеће:

Тако сам долазио у положај да силом тражим смисао модерне митологије у једној књизи путописа (*Љубав у Тоскани*) која се, поред осталог, врло кротно слаже са симболима једне религиозне митологије; факт потпуно довољан да ту књигу учини стварно *непримљивом* (овде се, разуме се, не поставља питање да ли је та или слична књига више лирска или више досадна, да ли у њој преовлађује импресионистичка поетичност или поетски импресионизам); факт потпуно довољан да предскаже или прикаже назадначки блок у који се кад-кад сва та модернистичка књижевност (чак и својим најуспешнијим примерима, њима можда и најпре!) имала да укључи. У томе баш и јесте *слом модернистичке књижевности*” (Ristić 1979: 173–174).

У есеју „Три мртва песника” Ристић се дистанцира од својих судова о *Сеобама* и *Љубави у Тоскани* говорећи како су он и његови вршњаци са дјечачким заносом гимназијалаца одушевљено читали *Лирику Ишакe* и *Дневник о Чарнојевићу*, „Објашњење ’Суматре’” или „Апотеозу” (в. Ristić 1966), заборављајући да је са истим тим заносом и одушевљењем писао управо о *Сеобама* и *Љубави у Тоскани*, али овај пут као зрео критичар. У истом том есеју – у есе-

ју гдје „Црњански не уме да поштује песника који је умро у њему”, гдје је Црњански „политикант, фашиста, каријериста и редакцијски човјек”, у којем „Црњански баца камење на оно што је некад био” – књигу коју је у критици о *Сеобама* називао „богатом оркестрацијом плодног песничког прозрења још из ’Суматре’ и *Дневника о Чарнојевићу*”, књигу коју је раније означио као „важну етапу у развоју индивидуалне пјесничке линије Милоша Црњанског”, књигу која је „природно пјесничко уобличење и духовни напредак који открива нове могућности поезије” (в. Ristić 1979), заједно са књигом путописа чију је поезију некада бранио и хвалио, сада проглашава само „огледом рутине и заната једног умирућег песника чији је извор поезије одавно пресушио”, „поезијом сабласти, поезијом умирућег песника” (в. Ristić 1966). Одједном је, дакле, та иста лирика која је природно досегла један нови ниво, та иста књига која је значила „напредак у општем духовном сазнању и у могућностима поезије”, постала рутински захват пјесника чији је поетски извор свјеже лирике, у тренутку њеног писања, био одавно исцрпљен:

Нећу да кажем, нећу да признам да сам тотално погрешно, када сам у *Полијици* од 15. априла 1929, написао да „несумњива, апсолутна и тајанствена присутност поезије избија из *Сеоба*” [...] Мислим и данас да је та присутност неоспорна, али то је присутност ако не једне сабласти већ, а оно свакако једног одјека, који се може чути, све рећи и у путописима и есејима које је Црњански писао између 1922. и 1930. Али је, нажалост, у том истом раздобљу, све чешће објављивао штива која су сведочила о једном очевидном опадању, управо о паду песника, штива испод којих је сваки пут било изнова и подједнако жалосно прочитати потпис песника *Лирике Ийаке* или *Дневника о Чарнојевићу*, писца *Сеоба* или чак *Љубави у Токсани*, мада је и тај писац већ био, у огледалима рутине и заната, само одраз тог песника (Ristić 1966: 255).

Будући да се из наведеног цитата види како се Ристић, вјероватно негдје дубоко у себи свјестан да гријеш, ипак тешко одриче – много теже него што се одриче самог Црњанског – својих судова које је донио о *Сеобама* и *Љубави у Токсани* („нећу да кажем, нећу да признам [...] мислим да је и данас та присутност неоспорна” и сл.), „Три мртва песника” показују како је мржња према једном човјеку засјенила љубав према једном пјеснику и једној истинској поезији. Отуда и ова идеја да се Црњански одвоји од онога до чега је Ристи-

ћу највише стало – идеја да се одвоји од поезије и прогласи „мртвим Чарнојевићем” (в. Ristić 1979). Ту мржњу је, разумије се, изазвао мрак идеологије, а када бисмо то жељели да објаснимо, можда бисмо морали да напишемо есеј о мртвом критичару којег је убио Марко Ристић. Умјесто тога, ипак бирамо да поставимо питање да ли је Марко Ристић, пишући „Три мртва песника”, знао, или макар негдје на најдубљим рубовима подсвијести слутио, како живог сахрањује pjesника за чије је убиство оптужио Милоша Црњанског.

Литература

- БОГДАНОВИЋ 2005: Милан Богдановић, „Сеобе”, *Књига о Црњанском*, прир. Мило Ломпар, Београд: Српска књижевна задруга, 130–140.
- ЖИВОЈИНОВИЋ 2005: Велимир Живојиновић, „Роман Милоша Црњанског”, *Књига о Црњанском*, прир. Мило Ломпар, Београд: Српска књижевна задруга, 150–159.
- МИЛОШЕВИЋ 1970: Никола Милошевић, „Прве Сеобе”, *Роман Милоша Црњанског*, Београд: Нолит, 96–145.
- МИХАЈЛОВИЋ 1956: Борислав Михајловић, „Чланак и мало памфлета”, *Од истоје чийаоца*, Београд: Нолит, 109–115.
- НЕНИН 1993: Миливој Ненин, „Књижевна критика као књижевна политика”, *С мером и без ње: Марко Ристић и Милан Богдановић као антићиди*, Београд – Нови Сад: Просвета – Књижевна заједница Новог Сада, 29–34.
- НЕНИН 1983: Миливој Ненин, „Општа места Ристићеве књижевне критике”, *Летойис Матице српске*, год. 159, књ. 431, св. 3, Нови Сад: Матица српска, 435–441.
- НЕНИН 1988: Миливој Ненин, „Ристићева књижевна критика”, *Летойис Матице српске*, год. 164, књ. 441, св. 4, Нови Сад: Матица српска, 665–668.
- СЕКУЛИЋ 2005: Исидора Секулић, „Белешка уз путопис Љубав у Тоскани”, *Књига о Црњанском*, прир. Мило Ломпар, Београд: Српска књижевна задруга, 160–170.
- ЦРЊАНСКИ 2004: Милош Црњански, *Писма љубави и мржње*, прир. Радован Поповић, Београд: „Филип Вишњић”.

- RISTIĆ 1979: Marko Ristić, „Putopisi Miloša Crnjanskog”, *Književna politika (Članci i pamfleti)*, Beograd: Izdavačka radna organizacija „Rad”, 145–150.
- RISTIĆ 1979: Marko Ristić, „(Sada i ovde) Protiv modernističke književnosti”, *Književna politika (Članci i pamfleti)*, Beograd: Izdavačka radna organizacija „Rad”, 170–182.
- RISTIĆ 1979: Marko Ristić, „Seobe”, *Književna politika (Članci i pamfleti)*, Beograd: Izdavačka radna organizacija „Rad”, 91–98.
- RISTIĆ 1966: Marko Ristić, „Tri mrtva pesnika”, *Prisustva*, Beograd: Nolit, 255–365.
- SIMIĆ 1983: Novak Simić, „Miloš Crnjanski (u povodu putopisa *Ljubavi u Toskani* Gece Kona)”, *Zli volšebnici, polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917–1943*, knj. II, prir. Gojko Tešić, Beograd – Novi Sad: Slovo ljubve – Beogradska knjiga – Matica srpska, 89–92.

Summary

Marko S. Tošović

EARLY CRITICAL TEXTS BY MARKO RISTIĆ ABOUT THE WORKS OF MILOŠ CRNJANSKI

The paper presents the early critical texts of Marko Ristić referred to the works of Miloš Crnjanski (*Seobe* and *Ljubav u Toskani*). It is covered Ristić's insisting on the poetic dimension of Crnjanski's work. The poet and poetry stand out as a key concept for Ristić's reading of this Serbian writer. The paper also points out the moment of implicit polemic in these critics. In the end, there is a comparison between Ristić's mentioned critics and his later statements which were the sign for his distance from his previous claims.

Key words: Marko Ristić, Miloš Crnjanski, Migrations, Love in Tuscany, poetry, a poet

Тамара Љујић¹
Универзитет у Београду
Докторандкиња на Филолошком факултету

БИЋЕ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ У КРИТИЧКИМ РАДОВИМА РАДОМИРА КОНСТАНТИНОВИЋА

Рад² се бави анализом есеја Радомира Константиновића објављеног у књизи *Биће и језик* посвећеног Милошу Црњанском. Циљ је да се покаже како тумач, користећи се идејама романтизма, нихилизма и анархизма, које препознаје у песништву Црњанског, објашњава *биће* песника, при чему се у току анализе удаљава од идеја у анализираним песмама и прилагођава их у складу са својим идеолошким идејама.

Кључне речи: Милош Црњански, Радомир Константиновић, поезија, критика, филозофија, нихилизам, романтизам

Када је у НИИ-у 1960. године Константиновић објавио есеј „Од критике до заноса”, прецизно је одређена позиција књижевног критичара, иста коју ће аутор касније заузети у свом најобимнијем и критички најзначајнијем делу *Биће и језик у искуству песника српске културе двадесетог века*:

Критика оног што постоји није само негација; она је и афирмација, или бар покушај афирмације једног још неоствареног идеала.

¹ tamara.ljujic@gmail.com

² Рад је настао у оквиру НИП 178026 *Проучаваоци књижевности у српској култури друге половине двадесетог века* који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Она је глас у име идеала, глас утолико нетрпељивији што је ово одсуство идеала дубље, болније. Ако смо жестоки критичари, то је зато што не налазимо, у постојећим књигама, уметничким делима, потврду онога чега тражимо (KONSTANTINović 2016: 89).

Овакав став јасно одређује позицију критичара који анализи књижевног дела прилази са идеолошком тезом, те се вредност и особине уметничког дела тумаче у складу с њом. Погрешно би било мислити да читалац мора читати *Биће и језик* да би кроз став аутора према стваралаштву српских песника пронашао идеале за којима је Константиновић трагао. Иако се из наслова може претпоставити да ће реч бити о потрази за аутентичним *бићем* сваког песника, упознавањем са текстовима долази се до закључка да „то је својеврсна *филозофија српске поезије* која се често преплиће са анализама у *Философији њаланке*” (BELANČIĆ 2016: 42). Управо је однос ова два Константиновићева дела дубоко утицао на његово тумачење песничког дела Милоша Црњанског.

Георги Старделов инсистира на томе да је Константиновић у својим есејима рушио *критичке стереотипе* тиме што је „вредносни суд имплициран у целини критичке елаборације, да он просто израња из свеобухватне критичке анализе и зато не стрчи као вредносни суд *per se*” (STARDELOV 2016: 94). Ова примедба јесте прецизна, мада се вредносни суд критичара према песничком делу Милоша Црњанског може донекле открити када га Константиновић назива *божанским песником младости, првим песником улице, њојиним анархистичким песником* каквог досад нисмо имали, а његов роман *Сеобе* „првим и најбољим, јединим романом масе”. У обимном есеју под именом „Милош Црњански”, који је објављен у првој књизи *Бића и језика* и представља најзначајнији текст који је Константиновић написао о Црњанском, чини се да тумач има веома мало што би могао замерити песнику, већ да његове идеје изнова афирмише.

Већ на почетку анализе овог текста налази се препрека јер текст не може бити одређен као текст књижевне критике. Овај текст, као и остали у *Бићу и језику*, има две целине, на шта Старделов прецизно указује – први део чини главно тело текста у коме је критика схваћена као поезија/филозофија, тј. преиспитивање *бића* песника, док други део чине фусноте у којима је критика поезије схваћена као књижевна наука (STARDELOV 2016: 95), у којима се налазе анализа књижевних дела, наводи из критичких дела, као и осталих текстова

писца. С обзиром на хетерогеност текста, у коме се осим уобичајене књижевне анализе налазе и делови у којима аутор развија одређене филозофске идеје, понекад их толико продубљујући да напушта и идеје самог песника о коме пише, овакав тип текста мора се одредити као есеј.

Есеј о Милошу Црњанском скоро у целини је посвећен анализи збирке песама *Лирика Ишаке* и поеме „Стражилово”. Своје тврдње и ставове Константиновић поткрепљује цитатима из *Ишаке и коментара* и другим есејима које је Црњански написао. Поеме „Лament над Београдом” и „Србија”, које имају веома значајно место у песништву овог песника, па и саме критике, своје су тумачење добиле у фуснотама. Овим запажањем се никако не исказује вредносни суд да су фусноте мање значајне од тела текста. Напротив, у њима Константиновић даје прецизна запажања и јасно развија идеје, док се исто не може рећи за само тело текста. Ипак, потреба тумача да ове две поеме уклони са хоризонта главног текста указује да постоји одређени критеријум по коме је тумач бирао корпус дела на основу којих ће открити *биће* песника. Када пише „*Стражилово* је, као и *Дневник о Чарнојевићу*, један *Црњансков филм о Црњанском*” (KONSTANTINović 1983: 404), јасно је да аутор не прави разлику између песника Милоша Црњанског и лирског субјекта у песми, стога се мора рећи да он трага за бићем самог песника, а не за бићем које је песник формирао у свом делу. Овај поступак се открива као проблематичан, јер ако анализира *биће* песника, што и чини, требало би то чинити у његовој целини јер „уметничко и егзистенцијално искуство Црњанског непрестано се 'пуни' у свом садржају и разграђава у својим облицима” (Ломпар 2018: 247). Погрешно би било рећи да Константиновић није био свестан ове промене, напротив, одлука да се бави само одређеним делом његовог стваралаштва указује да је он свестан развоја који постоји у песничком бићу Милоша Црњанског, али да жели да га избегне. *Лирика Ишаке* изашла је 1919. године а *Ишака и коментари* 1959. Говорећи о разлогу да напише *Ишаку и коментаре*, Црњански наводи да „пошто ова збирка обухвата и политичке песме једног, прошлог времена, песник је мишљења да ће читаоца занимати нешто података из живота песниковог и нешто коментара о тим прошлим временима” (Црњански 2008: 97). Потребно да четрдесет година након што је написао *Лирику Ишаке* дода одређене коментаре, а посебно што исте коменатре није имао потребу

да напише ни када су га највише нападали непосредно по објављивању ове збирке, јасно указује на то да је песник добио потребу да песмама које су толике године саме носиле значење придода објашњење не би ли на неки начин усмерио њихову рецепцију³. Желећи да занемари могућност промене *бића*, Константиновић за анализу бира само песничко стваралаштво пре 1929. године, када је изашла песма „Привиђења”, која је још увек чувала схватање света који је свој врхунац доживео у поеми „Стражилово” јер „после *Стражилова*, које је врхунско порицање смрти, Црњанскова поезија је упознавање смрти и, због тога, упознавање облика” (Konstantinović 1983: 370). Облик, односно повратак материјализму јесте вредност поезије коју Константиновић није предвидео у својим унапред задатим вредностима, те је зато „Ламент над Београдом” одређен „враћањем унатраг, падом из небеса ка овој материјалности” (Исто: 371) и као такав ван његовог интересовања и афирмације. Сужавање корпуса проучавања јасно показује да књижевна дела која су ушла представљају корпус на коме се може приказати унапред задата представа *бића* Милоша Црњанског.

Константновић Милоша Црњанског тумачи у оквиру идеја епохе романтизма (и немачког идеализма), нихилизма и анархизма, да би, развијајући своју анализу у оквиру ових идеја, дошао и до идеја експресионизма, космизма и етеризма. Као што у развоју идеја директно повезује романтизам и нихилизам, потпуно занемарујући појаву позитивизма, тако у његовим тумачењима учествују само одређене идеје које налази у песмама, без учешћа биографских или историјских чињеница. Тумачење Црњанског у овом идејном кључу није иновација у пољу књижевне критике, све ове идеје и утицаји препознати су у ранијим проучавањима. Нов је начин на који су ове идеје искоришћене за конструисање света Милоша Црњанског јер, иако су идеје препознате, оне никада нису филозофски развијане у критичким текстовима на начин на који то чини Константиновић. Иако је критика код Црњанског веома рано препознала везу песни-

³ Свакако се не може занемарити да је Црњански у тренутку када су се коментари појавили био ван земље и проглашен за *мртвог ђесника*, те је и потреба да се његово дело поново актуелизује могла бити разлог за настанак овог необичног текста.

ка са романтизмом, занимљиво је шта Константиновић подразумева под романтичарским идејама у делу овог песника:

Са Црњанским, српска култура дошла је до пуног израза једног романтизма каквог дотле није познавала. Његов новоромантизам није обнова српског романтизма [...] већ је дух радикалног преврата, савршено нови дух, или дух савршено нове слободе, дотле непознате, и ваљда дотле и немогуће (KONSTANTINović 1983: 351).

Какав је романтизам који Црњански, према Константиновићевом мишљењу, уводи у српску књижевност? У анализи поезије Константиновић наводи да је Ја које он препознаје једно Ја „самопоприцања, јер је апсолутно, доследно романтичарско (и фихтеовско и шелинговско)” (Исто: 356). Није неочекивано што се у својим филозофским тумачењима Константиновић послужио идејама немачког класичног идеализма јер је овај филозофски правац истакао идеју слободне воље човека, која је омогућила и слободу избора, што су били неопходни кораци у стварању романтичарског генија, који ће моћи да порекне сваки ауторитет. Ипак, филозоф који је највише окупирао Константиновићеву пажњу свакако јесте Фихте, пошто је његову идеју о постојању Ја и не-Ја применио у својој анализи и проширио на однос свет и не-свет, али и одрицање вредности. У центар своје филозофије Фихте поставља идеју да слобода јесте апсолутни почетак и да из ње ствара Ја, које поставља себе и постаје апсолутни субјекат: „Ја хоћу себе да направим оним што ћу бити” (Фихте 2013: 35). Константиновић у поезији Милоша Црњанског препознаје Ја које јесте делатно јер настаје порицањем света од стране субјекта и „апсолутном негацијом свега датог, сваке дате вредности, и сваке светиње, са песамама у којима се дух чистог романтизма, као чисте, апсолутне, и надасве једне *сипрашне* слободе, изражава најпотпуније, и као на путу потпуног ослобођења од света, а не само као историје и стварности Итаке” (KONSTANTINović 1983: 351). Дакле, Ја мора, да би успоставило себе, да порекне не само свет у коме се налази, већ и „сопствене нагоне тела и духа ка идентитету, остварењу и трајању, кроз њега, ка самом живљењу” (Исто: 355). Аутономију романтичарског генија, који пориче ауторитете света у коме се налази, Константиновић овде шири на порицање света у целини, као и свих вредности које тај свет испуњавају, па чак и онај део идентитета Ја који је настао усвајајући вредности човечанства. Чинећи

овај корак у свом тумачењу, он је из романтизма прешао на поље нихилизма⁴, не успостављајући разлику између ова два правца, већ тврди да „чист” романтизам настаје тек онда када се из света и човека уклоне све вредности. Које вредности романтизма је Милош Црњански порекао у својим песмама па је такав чин изнедрио овакво Константиновићево тумачење? Реч је о „Видовданским песмама” у којима „први пут у српској култури тај себар⁵ не тражи своје биће и свој израз мистификацијом, романтичарском, средњовековне државне моћи као *своје* моћи, већ се јавља као њен демистификатор [...] у ставу нихилистичком” (KONSTANTINović 1983: 350), песмама које су од почетка рецепције биле одређене као антинационалне. Овде се Константиновић у потпуности одваја од Фихтеа чија идеја слободе, која представља континуирано усклађивања света са својом вољом, јесте ограничена другим. Код Константиновића слобода је апсолутна и не води ка формирању Ја, већ, напротив, ка његовом расформирању. Константиновић инсистира на томе да Ја мора порећи човечанско у себи да би постало апсолутно, али када покушава да дефинише апсолутно Ја, он га одређује као негацију у односу на свет, те у почетку не-Ја за њега представља сам свет. Фихте у својој филозофији одређује да „Ја поставља само себе као ограничено од не-Ја”, што би одговарало Константиновићевом односу Ја – свет, али Фихтеово „не-Ја није самостално бивствујуће, већ производ мисаоне интелигенције” (ЃИКАНОVIĆ 2016: 97). Одлика света који се пориче јесте да је материјалан и да садржи вредности човечанства, што је у супротности са Фихтеовим схватањем суштине не-Ја. Супротно од Ја у свету Црњанског јесу слобода и тишина, до којих се долази порицањем јер „искуство овог апсолутног порицања као стварања апсолутне слободе је основно, најдубље, најсудбоносније искуство Милоша Црњанског” (KONSTANTINović 1983: 353). Порицање света, које се код Црњанског јавило као последица искуства рата, Константиновић шири на метафизичку раван, чиме у потпуности празни

⁴ Фихте у својој филозофији.

⁵ При првом читању чини се да Константиновић занемарује *ми* које се изнова јавља у позицији лирског субјекта у одређеним песмама „видовданског циклуса”, већ да инсистира на Ја, појединачној позицији. Утолико је занимљиво да припадника народа о ком Црњански говори одређује као себра, припадника потчињене класе средњовековне судбине.

свако значење. Ово место у тумачењу би остало непроблематично да Константиновић нема идеју да Црњанског покаже као песника трансценденције, па почиње да у празнини препознаје пут ка „судбини звука, светлосног трептаја у бескрају” (Исто: 356), али која је истовремено и тихост, која је „измиреност у свејединственом, у апсолутном” (Исто: 358). Покушај да помири супротстављене идеје и да развије затворени систем који би представљао свет Црњанскове поезије често аутора води ка непрецизности неких идеја или до промене њихове суштине, не би ли се постигао потребан континуитет од нихилизма до трансценденције.

Константиновић препознаје у суматраизму пут ка трансценденцији, те Север постаје идеално место јер је реч о *Северу айсолућноі мира* и та „празнина је не-Ја⁶, пустињска чистота леда, апсолутна светлост, с ону страну патње, али и са ону страну људскости” (Konstantinović 1983: 359). Овај простор постаје близак Ја јер представља *неіаішівіиіей сунчаноі Јуіа*, коме Ја припада. Идеја да ипак постоји место на свету које може бити блиско јер „далеко постаје једино своје, и једино блиско” (Исто: 359) указује на то да апсолут који је Константиновић поставио на почетку текста, као што је апсолутно порицање свега материјалног, ипак није толико доследан, и да се човек ипак мора одредити на неки начин према материјалном. До овог прелаза долази јер почетну апсолутну негацију из *Лирике Ишаке* мора довести у везу са суматраистичком идејом о постојању тајанствених веза које повезују материјални свет, чиме се сама природа материјалног света мења. Тумач је могао, уколико је то желео, да се задржи на дословном порицању као једином могућем и да зато још смањи корпус дела којима се бави, али он је ипак одлучио да уврсти „Суматру” и „Објашњење ’Суматре’”, дајући песми и тексту значајно место у целокупном песништву Црњанског. Константиновић чак два пута цитира исти одломак из „Објашњења”, чиме му придодаје посебно значење, а у коме посебно треба обратити пажњу на следећи део: „[...] крај свег отпора да то признам, ја сам осећао неизмерну љубав према тим далеким брдима” (Исто: 363) јер у њима тумач проналази доказ утемељења трансценденције у поезији Црњанског јер:

⁶ У једном од претходних одређења, не-Ја је било материјални свет који се мора порећи да би постало *близак простор*.

[...] отпор да се *призна* ова љубав за далеку чистоту јесте отпор трансценденцији, можда и страх од ње, као страх људског од напуштања непосредно-стварног, страх да се стварност трансценденцијом порекне и преобрази, страх од величине овог преображаја и од његове нужне ирационалности (Исто: 364).

Зашто се песник плаши трансценденције? Осврнувши се на тумачење Црњанскове поезије од стране Милана Богдановића, Константиновић истиче да је „страх од трансценденције ропство стварности” (Исто: 365). Овде се успоставља веза са идејом *Философије иланке* да је српска грађанска свест створила литературу која је „лишена ирационализма, ониричког, еротичког или мистичко-религијског става” (Ломпар 2012: 357). Пошто је Милош Црњански својом раном поезијом, али и друштвеним деловањем (сукоб са грађанским институцијама) представљао порицање вредности српског грађанског друштва, јасно је зашто у његовом делу Константиновић покушава да пронађе или да конструише идеје за које се залаже, са јасним циљем да дође до „ревалоризације српског песништва и песника XX века у смислу ничеовског радикализма, превредновање свих [...] песничких вредности” (STARDELLOV 2016: 94). Питање трансценденталног у Црњанској поезији јесте питање које је Светлана Велмар Јанковић разрешила у тексту „Песник тренутка који нестаје”, када прецизно одређује: „Ја би да се изједначи са апсолутом. Песник допушта ову експанзију субјекта, али је истовремено доводи у питање иронијом и самоиронијом пошто апсолута нема” (Велмар Јанковић 2005: 15). У покушају успостављања апсолута у песми „Химна” где лирски субјекат каже: „Наш Бог је крв”, она препознаје тежњу субјекта да успостави нови апсолут, али не успева да га оствари. Овај апсолут је немогућ јер „док се у политичком подручју одупирао нихилистичким садржајима времена и позивао на акцију против њих, било у име нације, било у име културе, дотле је свако настојање против нихилистичког света у свом књижевном искуству доживео као неуспешно” (Ломпар 2018: 248). Зато је Константиновић морао главни аргумент за трансцендентални свет поезије Милоша Црњанског пронаћи у аутопоетичком тексту и учинити велики корак покушавајући да на *инијералистичком* нихилизму успостави нову, другачију трансценденцију, која је и поред низа објашњења недовољно дефинисана.

Идеја смрти веома је значајна у делу Милоша Црњанског, али и у делу Радомира Константиновића. Пошто врхунац трансценденције у поезији Црњанског види у поеми „Стражилово”, Константиновић у својој анализи овог дела посебно издваја мотив смрти. Страх од смрти, који је човечанство кроз историју покушавало да разреши у низу религијских покрета, јавља се као препрека коју Ја мора превазићи „јер страх од смрти везује за околину” (KONSTANTINović 1983: 356), а околина и блиско, како је било речи, јесу нешто што је за Ја, које се у њима формирало, далеко, док се физички далек простор заправо успоставља као аутентичан простор постојања Ја. Константиновић целокупно дело Црњанског тумачи у светлости мотива смрти, те оно представља „*йараболу* која почиње дозивањем смрти, у духу идеолошког анархизма, на равни социјалној, да би кулминовала(sic) у ’Стражилову’, где се овај захтев за смрћу тотализује у захтев за самим бескрајем (као смрћу света)” (Исто: 371), да би се поново обновила у „Ламенту над Београдом”, где се смрт „ослобађа ропске службе идеалном, од средства сублимације и симболизације постаје једна *коначна* смрт [...] овде је ликовање јемство ликовања стварности, са њеном тежином и њеним облицима” (Исто). Лирски субјекат се враћа поново у „своје тело, у свест о том телу, као свест у облицима” (Исто). Идеја о две природе смрти објашњена је у *Философији йаланке*, у поглављу „Смрт и философија паланке”. Константиновић указује на то да доживљај и значење смрти нису исти за припадника паланке и за оне који поседују *оћворени* дух. За паланку, смрт се *йо-грушћивљује*, односно паланчани се уче да је „смрт неминовна, а наша свест о њеној неминовности је знак наше зрелости или, одређеније, наше разумности” (KONSTANTINović 2004: 40). Пошто је разумност оно што припада затвореном духу паланке, који покушава да све што је ирационално рационализује и сведе на ритуал, смрт у доживљају отвореног духа је „рушилачка, она је начелно *йреврайничка* у односу на затечени ред света (ма који ред, ма којега света)” (Исто: 41) и представља *йворачку* негацију. Смрт тиме постаје, уз порицање, начин да се Ја у песништву Црњанског сукоби са материјалним светом и порекне га, не би ли на тај начин порекло и себе, што представља једини пут ка апсолуту. Покушавајући да овај мотив доведе у везу са еротском мотивом, Константиновић компликује његово дефинисање.

Прво читање есеја посвећеног Милошу Црњанском, али и других текстова које му је Константиновић посветио, јасно показује да је критичар потврдио књижевну вредност дела. Иако је већ било речи о томе зашто је само песништво до 1929. године по идејама које је носило одговарало критичару, ипак, једна реченица која се нашла у тексту фуснота открива дистанцу која је постојала између каснијег Црњанског и самог критичара. Желећи да истакне несумњиву уметничку вредност поеме „Стражилово”, Константиновић наводи да „Марко Ристић није престао да се диви поеми 'Стражилово' и у време када се, идеолошки, и политички, као човек левице, окренуо против Црњанског, уредника профашистичког часописа *Идеје* (1934–35)” (Konstantinović 1983: 395). Желећи да укаже на то да је *самонејација анархисте*, која је започела у овој поеми довела до *десничарства* Црњанског јер је дошло до „идеолошко-политичке консеквенције ове издаје, њен 'превод' са естетичког на идеолошко-политички речник” (Исто). Ова примедба свакако може се јавити у тексту аутора који жели да заокружи целокупно *биће* једног песника и да, притом, анализира утицај књижевности на живот и обрнуто. Проблематична је карактеризација часописа *Идеје*, који је Црњански уређивао – *фашистички*. Константиновић сматра да није било потребно ни на који начин поменути животне околности које су, свакако, морале утицати на стварање поеме „Ламент над Београдом” када је анализира, јер би онда требало и поменути да се писац 1956. године налазио у емиграцији у тешким животним околностима, и да је само две године раније био проглашен за *мртвог песника* од стране Ристића, на чију великодушност Константиновић указује. Ипак као неопходан се јавља податак да је часопис који је Црњански уређивао имао фашистички карактер. Оваква карактеризација идеја једне особе након искуства Другог светског рата тешка је оптужба личности особе о којој се пише. Када се оваквој оптужби придода чињеница (коју Константиновић не помиње) да Државно тужилаштво у Београду 1935. године издаје забрану објављивања броја, поставља се питање колико су овакви напади оправдани. Анализом разлога због којих је часопис био забрањен, јасно је да фашизам са тим нема много везе већ идеја „*националистичкој стијановишћу*, које је често именовано у *Идејама*, као што је сам лист требало да постане језгро окупљања *националне интелегенције*” (Ломпар 2018: 203). И док је у почетку Црњански заступао југословенски нацио-

нализам, увиђање да је „унутрашња структура југословенства неодржива” (Исто: 216) одвела га је ка *српском сћановишћу*, што га је довело у директан сукоб са *салонским комунистима*, „јер су његово *српско сћановишће* вишеструко жигосали” (Исто: 217). Константиновић, као човек левице⁷, не пропушта да у својој анализи подсети да се Црњански мора довести у везу са фашизмом, те *Идеје* бивају окарактерисане као фашистички часопис, а не као „десничарски и антикомунистички” (Деретић 2007: 1056), што би много прецизније указало на разлоге због којих је Црњански свој „Ламент над Београдом” писао у изгнанству. Као што је у свом тумачењу песништва Константиновић приступио селекцији дела која ће чинити корпус дела која се тумаче, а затим идеје које је пронашао у књижевним делима слободно развијао у складу са својим схватањима српског песништва двадесетог века, слично је урадио и са подацима из живота песника. Место су пронашли само они подаци који ће допринети стварању *бића* песника, које је било одређено и пре него што се анализи приступило. Овим се на примеру једног есеја показује да „Константиновићевих осам томова *Бића и језика* (Београд, 1983) представљају, у извесном смислу, наставак *Философије иланке*” (BELANČIĆ 2016: 42) и да се у њима јавља „критички осврт на паланачко искуство против кога се и сама та поезија, најчешће, борила и чија је, неки пут, била и жртва” (Исто: 42). Издвојивши у раној поезији Милоша Црњанског доследно одбијање света и његових вредности, Константиновић несистематично гради *биће* Црњанског. Са почетном идејом о Црњанском као *анархистичком ђеснику* каквог српска књижевност никада није имала, он своје тумачење потчињава наметнутој идеји, због чега једном дефинисани појмови могу променити лако мисао и заузети позицију која им никако није могла припадати. Због тога, есеј посвећен песништву Милоша Црњанског, иако није без вредности и одређених прецизних закључака, не

⁷ У интервјуу од 1. јула 2017. године Радивој Цветићанин, биограф и Константиновићев лични пријатељ, како себе одређује, наводи да је Константиновић био члан Комунистичке партије и да „неки његови пријатељи у шали говоре да је он комуниста који није у Партији. Увек је за левицу имао симпатије. Он је био човек левице” (преузето са <https://www.slobodnaevropa.org/a/intervju-radovoj-cveticanin/28589583.html> 13. 2. 2019. 12:39:05).

успева да открије *биће* песника, већ открива идеолошко *биће* Радомира Константиновића.

Литература

- BELANČIĆ 2016: Milorad Belančić, „O duhu otvorenosti”, у: *O duhu otvorenosti: dimenzije misaonog nasleđa Radomira Konstantinovića: zbornik tekstova*, Subotica: Gradska biblioteka, Sarajevo: University press, Magistrat.
- ВЕЛМАР ЈАНКОВИЋ 2005: Светлана Велмар Јанковић, „Песник тренутка који нестаје”, у: *Књижа о Црњанском*, приредио Мило Ломпар, Београд: Српска књижевна задруга.
- ДЕРЕТИЋ 2007: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Sezam Book.
- ĐIKANOVIĆ: Mina Đikanović, *Pojam slobode u filozofiji nemačkog idealizma*, doktorska disertacija, dostupna na <http://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/5657/Disertacija3544.pdf?sequence=2&isAllowed=y> приступљено 8. 2. 2019. 9:24:51.
- KONSTANTINović 1983: Radomir Konstantinović, *Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*, knjiga 1, Beograd: Prosveta: Rad, Novi Sad: Matica srpska.
- KONSTANTINović 2016: Radomir Konstantinović, *Duh umetnosti*, Sarajevo: University press.
- KONSTANTINović 2004: Radomir Konstantinović, *Filosofija palanke*, Beograd: Otkrovenje.
- ЛОМПАР 2012: Мило Ломпар, *Дух самојорицања: у сенци њуђинске властии*, 3. допуњено издање, Нови Сад: Orpheus.
- ЛОМПАР 2018: Мило Ломпар, *Црњански – биографија једног осећања*, Нови Сад: Православна реч.
- STARDELOV 2016: Georgi Stardelov, „Biće i jezik, enciklopedija srpskih pesnika XX veka”, у: *O duhu otvorenosti: dimenzije misaonog nasleđa Radomira Konstantinovića: zbornik tekstova*, Subotica: Gradska biblioteka, Sarajevo: University press.
- ФИХТЕ 2013: Јохан Готлиб Фихте, *Ум и слобода*, Београд: Досије.
- ЦРЊАНСКИ 2008: Милош Црњански, *Лирика Ишакe и коменшари*, Београд: Штамапар Макарије: Октоих.

Summary

Tamara Ljujić

BEING OF MILOŠ CRNJANSKI IN CRITIC ESSAY BY RADOMIR KONSTANTINović

The paper deals with the analysis of the essay published in the book *Beings and Language* dedicated to Miloš Crnjanski, written by Radomir Konstantinović. The aim is to show the way in which the interpreter, using the ideas of romanticism, nihilism and anarchism, which he recognizes in the poetry of Crnjanski, explains the poet's being, and in the course of the analysis he moves away from the poet's ideas and adjusts them in accordance with his pre-established ideological ideas.

Keywords: *Milos Crnjanski, Radomir Konstantinovic, poetry, criticism, philosophy, nihilism, romanticism*

Луна М. Градиншћак¹
Универзитет у Новом Саду
Докторандкиња на Филозофском факултету

РАНА РЕЦЕПЦИЈА ДРУГЕ КЊИГЕ СЕОБА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

У раду² је представљено прво тумачење *Друге књије Сеоба* Милоша Црњанског спроведено крајем 1962. године у редакцији часописа *Дело* и објављено јануара 1963. године. Разговор је вођен између седам саговорника: уредника часописа Мухарема Первића, Борислава Михајловића, Јована Христића, Живорада Стојковића, Петра Џаџића, Милосава Мирковића и Милана Влајића. Рад осветљава ставове ових саговорника који се проналазе и разилазе, али и секу у појединим тачкама ове дискусије, која је индиректно закључена темељним радом Николе Милошевића годину дана касније у истоименом часопису. Циљ рада је да прикаже рану рецепцију овог романа и представи широку лепезу различитих мишљења о *Другој књизи Сеоба*.

Кључне речи: *рецепција, Милош Црњански, Друга књија Сеоба, поезија*

Према *Речнику књижевних термина* Драгише Живковића, рецепција је „примање и историја деловања неког текста [...] на читаоца, на друштвену, историјски или по узрасту одређену групу читалаца, читалачке публике уопште у земљи или ван ње” (ŽIVKOVIĆ 1985:

¹ lunagradin@gmail.com

² Рад је настао у оквиру НИП 178026 „Проучаваоци књижевности у српској култури друге половине двадесетог века” који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

634). Нешто слично наћи ће се и у *Речнику књижевних термина* Тање Поповић – рецепција представља „изучавање пријема, дејства и утицаја неког књижевног дела [...] на друге релевантне књижевне чиниоце” (Роровић 2010: 601). Приликом даљег испитивања рецепције као књижевног појма закључује се да је примарни фокус на ефекту који ово дело остварује на публику, па тиме и утицај саме књижевности на читаоца.

Овакво дефинисање рецепције произилази из становишта једног од родоначелника овог појма као модерног, а који је уједно и полазиште овог рада, Ханса Р. Јауса. Његова естетика рецепције, попут америчког пандана названог рецепционистичком критиком, истиче и наглашава значај читаоца као трећег елемента у дискурсном троуглу аутор–дело–читалац³. Како је публика, односно читалац, у жижи ове одреднице као књижевне, неминовно би било обратити пажњу на појам који је Јаус истакао у оквиру рецепције, а то је хоризонт очекивања. Садржај овог појма изискује разматрање појединих конститутивних чинилаца који су поред наведених речника разматрани и у *Прећедном речнику компаративистичке терминологије у књижевности и култури*.

Хоризонт очекивања, пре свега, увођењем читаоца у процес рецепције отвара усмереност читаоца ка делу и потражује испитивање положаја у његовој констелацији са самим књижевним светом. Тако је, с једне стране, важно читачево предзнање у вези са оним што дело собом носи и које се пред њим налази. Остваривање дискурса у пуном потенцијалу захтеваће да ово предзнање буде обогаћено уметничким вредностима, као што се ништа мање од тога не очекује и од књижевног дела, уколико оно не претендује да се оствари под окриљем тривијалне књижевности. Пасивни читалац, односно читалац који пак нема историју познавања традиционалних и научних вредности, није неко чији се утисак, као резултат читања, може узимати релевантним за науку о књижевности – он „пружа резул-

³ Читалац као реципијент по Јаусовом дефинисању јесте неко ко је примаран у свакој врсти реципирања дела, било да је реч о пасивној, репродуктивној или продуктивној рецепцији, јер он, као први у процесу тумачења, усваја књижевно дело. Отуда наводи да „критичар који изриче суд о неком новом делу, и писац, који једно дело учвршћује у његову традицију и историјски га објашњава – сви су они читаоци пре но што њихов рефлексивни однос према књижевности и сам поново не постане продуктиван” (Jaus 1978: 37).

тате пре за психологију, социологију и, пре свега, за комерцијално испитивање тржишта” (MOOG-GRÜNEWALD 1987: 41). Стога је потпуно оправдано у овом случају „ограничити се на ’одређену публику’, чији социјални положај, књижевни укус и др. могу бити сачињени више помоћу многоструке документације” (MOOG-GRÜNEWALD 1987: 41). Дакле, уколико је читалац релевантан за тумачење књижевног дела, он мора да негује читалачко искуство, као и знање о жанру и теми, такође и стилске конвенције у складу са традицијом, будући да учествује у изградњи смисла дела. Читалац је „носилац енергије” који ствара положај дела (Стојановић Пантовић, и други 2011: 331).

С друге стране, сама динамика рецепције зависиће, између осталог, и од темперамента којим ће се динамичност интонирати, што свакако значи да се једно дело неће исто читати у одређеним временским оквирима или епохама. Постојаће, дакле, „херменеутичка разлика између некадашњег и садашњег разумевања” (Стојановић Пантовић, и други 2011: 331). Дијахронијски гледано, аподиктичке књижевне вредности могу бити однеговане у књижевном делу као константа, док сама рецепција у хоризонту очекивања истог дела поставља другачија питања у потрази за откривањем интензитета његове савремености.⁴ Стога, рецепција под свој задатак узима и да „реконструише видокруг очекивања” (Стојановић Пантовић, и други 2011: 331). Исто тако, свака епоха дело тумачи и синхронијски, провлачећи своје књижевне компетенције и читалачко умеће кроз призму представа, предрасуда и првог утиска, остављајући притом свој печат времена из којег може да се уочи аутентичност једног периода и развита мисаоних процеса у вези са књижевним делом и књижевношћу уопште.

Међутим, поред дијахронијског и синхронијског приказивања књижевног дела, у рецепцији је битан и приказ дела као посебне слике света у „односу према општој историји” (Стојановић Пантовић, и други 2011: 331). И у овако целокупно сагледаваном појму рецепције осветљавају се чињенице на раније постављене тежње књижевне рецепције: „како књижевност обликује представе о друштву које је њена претпоставка” (Стојановић Пантовић, и други 2011: 331).

⁴ „Књижевно дело није објект који би постојао сам за себе, изван времена и простора, који би сваком посматрачу у свако време пружао исти изглед” (JAUS 1978: 40).

Из ове тежње, ради лакшег изучавалачког усмеравања, постављене су поједине подврсте рецепције, попут биографске, књижевноисторијске, књижевнотеоријске, књижевноесејистичке и стилистичке рецепције. Но, како Јаус тврди да је „поетски текст заснован на слободној интеракцији дијалошког разумевања, кроз које се још ’неоткривени’ смисао конкретизује и даље у посредничком хоризонту питање–одговор од једне рецепције до друге” (JAUS 1978: 184–185), закључак је да би свака од ових метода, у већој или мањој мери, могла бити заступљена приликом истраживања прве рецепције дела Милоша Црњанског. Стога ће, ипак, доминирати једна другачија врста рецепције, а то је рецепција критиком, не би ли се, у седам сличних и различитих виђења, што потпуније сагледала рана рецепција овог дела.

Прво такво реципирање започиње уредник часописа *Дело*, Мухарем Первић, који је у склопу редакције овог часописа започео дискусију с конструктивним циљем: да се проговори о тада тек изашлој *Друјој књизи Сеоба* Милоша Црњанског. Разговор је вођен новембра 1962. године, да би био објављен у прочељу јануарског броја часописа наредне, 1963. године. Первић, свесно, и врло објективно, жели да приступи овом делу Црњанског, будући да је он, пре свега, „еминентан писац” (DELO 1963: 1)⁵ о којем до сада није било нити превише, а ни довољно речи. Његова рецепцијска замисао овог дела састојала се у томе да се, након овог разговора, књига испрва схвати тако што ће се путем њене природе, стила, усмерености и културно-историјског значаја наслутити носиоци уметничке вредности. Тако се једна од констатација сводила на тежњу да се *Друја књија Сеоба* просторно и временски ситуира, што је стварало потешкоће будући да је разлика између прве и друге књиге *Сеоба* тридесет и више година⁶. Да је ова разлика у годинама између објављивања прве и друге

⁵ *Delo* knj. 9, god. 9, br. 1, 1–28. Сви будући цитати из овог разговора биће навођени насловом часописа и бројем странице.

⁶ Познато је да је Црњански био незадовољан поступком објављива *Сеоба II* не-раздвојно од прве књиге, јер се на тај начин „јављају везе међу овим књигама које иначе не постоје”, а самим тим наилази се и на „претпоставке које постају тврдње” (РАИЧЕВИЋ 2012: 9). О овоме, конкретно у горе поменутом броју часописа, није било посебно речи, осим што је Јован Христић привидно ставио под знак питања мишљење да ове две књиге „чине једну органску целину”, јер у

књиге можда чак и крупније питање од њеног настанка, Первић ће поткрепити једном сувислом констатацијом која се тиче сазревања Црњанског као писца у односу на спољашње факторе који га окружују. Он увиђа да су промене које се дешавају око Црњанског „дубље и радикалније од оних које су извршене у њему” (DELO: 4). То би значило да је Црњански „сазревао у кругу идеја и преокупација своје младости а у свет су у међувремену убачене у оптицај многе нове идеје и постављени многи амбициознији циљеви” (DELO: 4–5). Премда овакве тезе звуче деградирајуће по самог писца и *Друиу књију Сеоба*, Первић овде изражава став да, ако већ ово није дело које представља радикалан заокрет нашег писца, оно јесте представа о једној фази која треба да усаврши писца. Дакле, без обзира на то што оно није „авангардна романијерска грађевина” (DELO: 5), *Друиа књија Сеоба* има своје квалитете кроз које би се она морала сагледати. Не улазећи тенденциозније у даљи покушај објашњавања питања заокрета, Первић констатује да „ако је Црњански данас мање нов, он је као романијер дефинисанији и зрелији” (DELO: 5). Међутим, са становишта рецепирања овог романа у дијахроничком контексту, Первић *Сеобе II* види као дело од виталног значаја за нашу књижевност:

„Време *Сеоба* је време литературе једног нашег века, XX века нашег романа. Видети овај роман у правом светлу значи видети га у стварности далекосежнијих континуитета нашег романа, онога што он има и нема, чему он данас тежи и успева” (DELO: 5).

Свест о континуитету коју Первић овде истиче поставља *Друиу Сеобе* као роман који негује свест о одређеним вредностима и усмерава читалачку публику ка истим тим вредностима за које се залаже. Књижевноисторијска рецепција, дакле, могла би да расветли могуће недовољно јасне историјске концепте у које се читалац може уплести читајући *Друиу књију Сеоба*. Међутим, одмах у наставку, не разјашњавајући даље потребе за неопходношћу осећаја за књижевноисторијску ситуацију, Первић се окреће управо тим нејасноћама у овом, како наводи, озбиљном роману, које види као „један слој наивности” (DELO: 5). Он је, затим, из своје тврдње извукао следећи извод – неуверљивост у вези са темом љубави у XVIII веку. У жељи

сваком случају за њега се објављивање ова два романа „у извесном смислу наметало као природно” (Христив 1963: 3).

да оправда своје изнете речи, уредник часописа наводи да он никако не сматра нашег писца дилетантом, већ га види као неког ко своје одушевљење не обуздава када се роди обузетост оним о чему пише. А све то је, у суштини, „део [...] пишчевог темперамента” (DELO: 11). Та силна поетска природа онемогућава Црњанском да овлада „смилом за детаљ и конкретизацију” (DELO: 12). Первић му, међутим, не одузима аутентичност у језику, синтакси, говору нити врлину поезије коју осећа у добром познавању књижевноисторијских референци Црњанског, као и свест коју Црњански има о свом народу. То се види и у, како Первић наводи, једној врсти беспредрасудности на коју наилази кад је реч о писцу *Сеоба*. А из целокупних тврдњи, у самом закључку Первићеве прве рецепције овог романа, истичу се нефункционална материја „од које се Црњански није дистанцирао” (DELO: 12) посебно ако је реч о (наивном) љубавном слоју романа, али и чињеница да ово дело свакако чини значајни део наше књижевности по својим тежњама и дискурсном потенцијалу, што јесте од значаја када је реч о рецепцији једног дела.

На ову констатацију о наивности реаговао је један други саговорник у овом разговору, Борислав Михајловић. Потпуно супротно Первићевим закључцима, Михајловић сматра да је, ради разведравања привидне наивности, заиста неопходно познавати наш XVIII век, будући да је Црњански свесно и с намером користио историјске и лингвистичке елементе осамнаестог века. Михајловић наслуђује да историјска улога овог романа није пресудна, али је неопходна да би његова рецепција била ваљана, те да читалачке компетенције морају да иду и у том смеру.⁷ Из овог историјског концепта он даље извлачи тезу о рекреативној страни романа, а исто тако и о креативној страни која је иновативна управо у *Друјој књижи Сеоба*. Новину коју Михајловић ишчитава у тој креативности види у тежњи Црњанског да „сам себе обузда и да што мање позајмљује од своје

⁷ О томе је писао и Бошко Новаковић 1963. године у децембарској свеци *Лейпциг-са Машице српске*, осврнувши се на читалачку оријентацију Црњанског када је реч о првим и другим *Сеобама*. Иако не може тачно и са сигурношћу да утврди настанак овог романа, скреће пажњу на један податак који је битан за рецепцију *Друјих Сеоба*: „[...] пуних пет година пре појаве овог романа, 1924, Милош Црњански објавио је у *Полицији* чланак 'Записи Ђенерала Пишчевића' [...] а у *Сеобе* ће они ући [...] и са елементима незаобилазним за обележавање историјске слике XVIII века, његова духа и атмосфере” (Новаковић 1963: 506).

личне поезије” (DELO: 9), са чим се неће усагласити поједини саговорници, а о чему ће бити писано. Такође, поменути слој наивности Михајловић даље коси са чињеницом да је Црњански ликове успео да на „рафиниран начин дистингвира међусобно” (DELO: 14), док су женски ликови ванредно раздвојени на психолошком нивоу. Но, у закључку, као ни Первић, ни он не одступа од става да овај роман јесте једна значајна југословенска књига, која има „веома озбиљне и крупне димензије” (DELO: 28).

А да ово јесте била значајна књига која треба да прокрчи свој рецепцијски пут, образложила су и наредна два саговорника који су превасходно били у контакту са рукописом овог романа – Јован Христић и Живорад Стојковић. Образлагањем плана настанка ове књиге, покушали су да одгонетну питање њеног обликовања, али и да укажу на синхронијско сагледавање ове књиге, скрећући пажњу на њено необично и неочекивано појављивање за то доба.

За почетак, Јован Христић је изнео неке формалне чињенице у свом првом исказу о идеји да ова књига угледа светлост дана. У истицању да поменута идеја већ дуже време постоји, он индиректно покушава да оправда одсутност Црњанског са тадашње књижевне сцене, конкретније, са сцене Српске књижевне задруге. Она, идеја, дакле, није тренутна новина за ову издавачку кућу. Танасије Младеновић, као члан Управног одбора СКЗ, замолио је писца да му уступи рукопис *Друје књије Сеоба* како би их Српска књижевна задруга објавила. Христић не говори о даљим информацијама самих почетака живота овог дела. Једино што на ту тему закључује јесте да се досад „из ових или оних разлога” дело Црњанског „није било појавило на плавим корицама” (DELO: 3). Међутим, његово даље тумачење *Друјих Сеоба* ишло је смерније, у стремљењу ка позитивним странама овог романа. Као његови претходници, и он рецептира песничку страну нашег писца. Попут Шекспира, и Црњански је могао, имајући поред себе своје песме, да се служи „неким својим ранијим метафорама” (DELO: 10). Када је реч о књижевнотеоријској одредници романа, Христић примећује стилску оријентисаност, односно „барокну конструкцију и рококо” (DELO: 11), што узрокује да код Црњанског уочи стицање прецизности у једном адекватном стилу. Христић даље у току овог разговора покушава да ову уочену вредност постави као смерницу у низању својих наредних исказа у корист драгоцености овог романа. Он у прецизираном стилском опреде-

љењу кореспондира са Михајловићем, јер проналази да те „извијене линије барокних и рококо-огледала” (DELO: 13) заправо рекреирају карактеристике стила, а не низове догађаја који ће открити истине. Смер Христићеве рецепције је, дакле, у књижевнотеоријском погледу окренут ка оном естетичком. Истицањем ових гледишта, он као да опомиње саговорнике на ово рецепцијско одредиште будући да доследно одлази корак даље у својим закључивањима. Управо због „естетизираних рекреација” (DELO: 13), историјски подаци су уобличавани по пишчевој потреби. Они пак нису изгубили у својој аутентичности, већ у пишчевом стваралачком свету постоје у условним границама своје реалности. А потом је Христић, веома вешто наслућујући афинитете Црњанског као писца, покушао да оповргне Првићеву првобитну, а негде у овом разговору и општеприхваћену ставку, о извештаченом љубавном слоју овог романа, додајући да је ситуација између госпође Божич и Павела Исаковича сасвим „нормалан осамнаестовековни кадрил или менует” (DELO: 24). У својим општим схватањима, Христић је везао овај век за *Друју књију Сеоба* и из тога је производио своје виђење.

Но, када је реч о другом саговорнику блиском рукопису *Сеоба*, Живораду Стојковићу, стиче се јасан утисак да је његово осећање одговорности за неприсутност Црњанског на књижевној сцени досегло већу дозу емфатичности. Он наводи да је Задруга „остала дужна управо најбољим писцима тог времена”, налазећи томе узроке у „завичајној мрзовољи”, почевши од Милана Сарића до Марка Цара и Марка Ристића (DELO: 3). Он је нешто детаљније објаснио амплитуде самог објављивања другог дела *Сеоба*. Наиме, он истиче да је Црњански објављивањем, а потом престанком објављивања одломака из свог романа у часопису *Књижевност*, навео и на стопирање одлуке коју је Српска књижевна задруга имала. Међутим, како је објављивање ових одломака настављено у *Књижевним новинама*, одлука СКЗ-а је досегла своје практично остварење. Овај саговорник је такође покушао да истакне који детаљ више о историјском позиционирању романа Црњанског: иако се видео пишчев рад на тексту до самог краја, Стојковић је склон веровању да је овај рукопис био спреман већ после рата, будући да је он излазио у *Књижевности*. Како за њега прве *Сеобе* имају везе са Првим светским ратом, тако промишља да друга књига има везе управо са Другим ратом. И, на тај су начин, „обе књиге и по једна асоцијација” (DELO: 15). Слично Христићевим схватањима о стилу, Стојковић роман види у једном

уметничком распону у којем „подтекст прошлости прелази од асоцијације у симболику” (DELO: 15). Он „једну модерну Одисеју народа” изванредно објашњава кроз своју визуру „легенде о народу који тражи једну обећану земљу” у роману Црњанског (DELO: 14–15). Са синхронијског становишта, насупрот Первићу, овај саговорник важност поменутог романа види управо у његовој изузетној зрелости. А та је зрелост оличена у везама судбине времена на коју се наилази тек у склапању обе књиге *Сеоба*. Но, увиђа и неспоразуме који настају када је реч управо о стилу. Роман Црњанског дат је „кроз време, а не у времену” (DELO: 16). Према томе, време које је писац узео као подлогу за овај роман само је врста „медијума” и она не треба да буде детаљан предмет разматрања овог романа. И у закључку ових констатација, евидентно је да је Стојковић био претежно у суперлативном изражавању при рецепцији романа.

Милосав Мирковић уступио је предност двојици поменутих саговорника, будући да су свој близак сусрет са рукописом имали управо они. Међутим, његова гледишта нису мање важна због тога. У овом разговору, једини је поменуо Ристићев „реквијем” упућен Милошу Црњанском. Он је, додуше између редова, али јасно, подвукао промашеност Ристићевих тврдњи у вези са нашим писцем. Но, како то није предмет разговора, тај Ристићев потез није наишао на детаљније разматрање. Мирковић је ову књигу Црњанског видео као зрело остварење, по чему је склон Стојковићевом мишљењу. У Мирковићевом тумачењу веома је важан досад већ више пута истицан елемент Црњанског као писца, а то је поезија коју уноси у своју прозу. За њега је песник Црњански приоритетан у односу на Црњанског као романијера. Да Павел Исакович говори у стиховима, могао би беспрекорно да „стихове Црњанског изговара” (DELO: 10). На основу оваквог схватања, сасвим је логично да Мирковић за окосницу свог излагања узме стражиловску нит код Црњанског. Управо због те бурне младости Црњанског насупрот силним променама у свету, коју је Первић видео као разлог за пишчеву евентуалну стагнацију, Мирковић види као стваралачку комбинацију из које резултира *Друџа књиџа Сеоба*. Пишчево „храбро национално осећање” (DELO: 27) такође је један рецепцијски увид Мирковића, а који је незаобилазан био и Стојковићу. Мирковић пак мањкавости код Црњанског види у једној другој сфери, на плану књижевноесејистичке рецепције, а то је психолошко и филозофско осликавање ликова у поменутом роману. Међутим, и у тим недостацима Мир-

ковић види предност: управо „по тој својој поетској сугестивности којом даје ликове” (ДЕЛО: 27), Црњански спада у изванредне писце, конкретно епичаре. И у његовој рецепцији *Друје књије Сеоба*, Црњански није ништа мање значајан писац.

Ни Милан Влајчић не спори лиризам у овом роману јер, према његовим схватањима, историјски концепт ове књиге грађен је „једном кратком, лирском реченицом” (ДЕЛО: 22). Међутим, он Црњанског види као зрелијег писца у првом делу *Сеоба* него у другом. Разлог томе су „ужи историјски концепт” и „неразбијено поетско језгро” (ДЕЛО: 21). Измене код Црњанског као писца, по речима овог саговорника, видљиве су у другој књизи: Црњански не успева да врати своју поетску снагу која је била изражена у његовом ранијем стваралаштву. Даље конкретизује како наш писац „даје маха свом перу, али не разгорева ватру у материји” (ДЕЛО: 25). А повод томе је управо помињан љубавни слој романа у којем је утрошено много времена зарад небитности. Али, према Влајчићевом тексту у децембарском броју *Поља* 1962. године, он разводњава ово гледиште: у једном маху, Црњански у *Друјој књизи Сеоба* има стваралачку дисциплину која је „парадоксално погодовала распламсавању лирског напона у материји”, док у другом пак, као што је то тврдио у редакцији *Дела*, „не успева да поврати поетску мисију која је преовлађивала првим романом” (РОЈА 1962: 13). Оваква контрадикторност можда јесте узрокована оним што је Влајчић напоменуо својим саговорницима у *Делу* да је „завршио читање ноћас” (ДЕЛО: 21), те његови први неразлучени читалачки устисци још увек праве варијације. У сваком случају, Влајчић види основу романа у Исаковичима као једној породици која је „провучена кроз такве перипетије, кроз многе неуверљивости” (ДЕЛО: 21), што је, опет, узглобљено у колективну судбину једног народа не би ли се истакле слабости века. Влајчић, попут појединих претходника, ове „перипетије” види као површност романа, слично како је и Первић перцепирао наивност у својим гледиштима.⁸ Опет, за разлику од Мирковића, Влајчић,

⁸ И Зоран Глушчевић ће у својим размишљањима навести да ова књига поседује „перипетије”, али са дозом осећања њихове оправданости, јер оне неминовно морају постати судбина „типична за српски национ” (КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ 1962: 3). Уз то напомиње да „не треба, међутим, погрешно схватити ово обесмишљавање живота” будући да је оно „модерно у суштинском смислу те речи” схватајући тиме значењски распон овог романа (КЊИЖЕВНЕ НОВИНЕ 1962: 3).

без обзира на подлогу која је, како каже, „старомодна романескна концепција”, види да Црњански тежи „за поезијом у самим унутрашњим просторима личности и у њиховим односима, при чему поетска чињеница и вибрантан психолошки вез потискују историјску и временску ознаку” (РОЛЈА 1962: 13). На крају, сам Влајчић потврђује веома озбиљне и значајне књижевне претензије које ова књига има.

Повлачењем ове историјске ознаке долази се и до тумачења Петра Џаџића. Ни Џаџић не види сврсисходном потрагу „непатворених одјека историјске реалности” (ДЕЛО 1963: 18). Оно што је заиста битно јесте на који начин је Црњански уносио своје песничко умеће у обликовање такве реалности. Рецепција која би изискивала дефиницију овог романа у његовом књижевнотеоријском смислу показала би се излишном. Стога дефинисање романа историјском ознаком није неопходно јер се на тај начин све слободне тачке гледишта ограничавају и урушавају слојеве овог романа. Реципирати овај роман кроз формално гледиште значило би уочавати „небитно да се не би суочило са битним” (ДЕЛО: 19). *Сеобе* су, према његовим речима, „раскошна поема” (ДЕЛО: 18) и у томе се види права вредност овог романа. Међутим, недовољна песничка сугестивност довела је до тога да „конкретизација” Црњанског буде спорна. Џаџић ће ово своје становиште ублажити тиме што код нашег писца исто тако види појачање сугестивности услед њеног наметања пред осећањем света које Црњански има. На крају, Џаџић ће закључити да су сва ова гледишта изнета у *Делу* у мањој или већој мери блиска, једино су постојали различити начини прилажења у одређеним рецепцијским деловима. Најспорнија ствар која остаје, Џаџић истиче, јесте однос према женама и љубави, где је субјективизам изражен до максимума.

И управо та највећа тачка спотицања у овом раном, али добро-намерном разговору, као и поменуте „перипетије”, биће потанко разјашњене у детаљном раду Николе Милошевића, који ће, дакле, расветлити претпостављене најслабије тачке *Друје књије Сеоба* као полазишта за озбиљније тумачење ове књиге. Милошевић, у поменутом часопису *Дело*, годину дана касније, објасниће зашто су управо љубавни моменти у роману оправдани, али и зашто уопште постоји низ „перипетија”. Кроз сусрете Павела Исаковича са породицом Божич, са њеним мушким али и женским члановима, као и чежњом за „мртвом драгом”, објашњава се „дубока река филозофије”

у роману (DELO 1964: 517). Трагичност у јазу између намера које човек има и њиховог остварења уметнута је управо у том несрећном, а никако наивном љубавном слоју романа. Она је носилачка струја ове књиге. У овом се рађа одређена интимна изолованост као „један облик метафизичког искуства о неким основним, онтолошким видовима етичког проблема” (DELO 1964: 535)⁹. Од такве изолованости главни јунак не може да допре до света који замишља. Из овакве дубоке књижевноесејистичке рецепције, Милошевић даље изучава овај морални пад као човекову склоност, јер је човек исувише слаб да се издигне изнад „усколичних сукоба и страсти” (DELO 1964: 543). Отуда сусрети са женским члановима породице Божич и све перипетије у којима се Павел Исакович налазио нису тек пуки пропусти писца, већ напротив, доказ који води до једног општег врхунца да све што је у сфери идеалног јесте неухватљиво и недостижно (видети: DELO: 552). На основу укупне Милошевићеве херменеутичке анализе, може се закључити да је *Друја књија Сеоба* већ тада, у својој раној рецепцији, добила заокружен и потпун вредносни облик, као и оправданост свог постојања.

Општи закључак ове анализе јесте да је широка распрострањеност мишљења имала своје додирне тачке кад је реч о песничкој страни Црњанског и о улози љубавне стране романа, али и разлике гледишта по питању истих, те се на основу анализираних тумачења у редакцији *Дела* долази до становишта да се битни слојеви *Друје књије Сеоба* у једном разговору нису до краја ни могли растумачити, већ, како је уредник рекао, само наслутити. Но, ту су ипак започети почеци тумачења, кренувши од Мухарема Первића који је, и поред слоја наивности у овом роману, прецизирао на крају свог излагања свесност о значају ове књиге. Слично томе је и Милан Влајчић износио своја становишта будући да је његово преферирање прве књиге *Сеоба* условљено, како наводи, већом зрелошћу, док друго, опет, има озбиљне претензије. Супротно томе приступио је Борислав Михајловић, истичући значај рекреирања XVIII века, а о

⁹ Касније ће ова теза бити детаљно разматрана у делима Мила Ломпара, па се тиме поменута теза Николе Милошевића поткрепила кроз време. Наиме, у *Друјој књији Сеоба* „смрти нема управо зато што нема трансценденције. Смрт има свој обавезујући смисао у свету само ако упућује ка неком метафизичком залеђу” (ЛОМПАР 2012: 611).

зрелости романа говорио је и Живорад Стојковић поткрепљујући своје мишљење анализом настанка ове књиге. Милосав Мирковић и даље види Црњанског као песника у овом роману, што не чини нашег писца мањим у односу на друге романсијере, већ напротив, уздиже његову аутентичност. Слично томе, Петар Џаџић дефинише овај роман као „раскошну поему”. У томе је и Христић парирао, с обзиром на то да је као предност истакао естетску страну романа и дефинисан стил Црњанског. Ова дискусија била је полазиште за детаљније анализирање које се проналази у исцрпном и озбиљном тумачењу Николе Милошевића у истоименом часопису годину дана касније, а који је растумачио, како етички проблем у роману, тако филозофску струју романа која је, опет, усмерила ка учвршћивању аналитичких темеља *Друје књије Сеоба* у радовима Мила Ломпара и других еминентних проучавалаца дела Милоша Црњанског.

Литература

ЛОМПАР 2012: Мило Ломпар, „О завршетку романа: смисао завршетка у роману *Друја књија Сеоба*”, Горана Раичевић (прир.) *Милош Црњански* 3, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 609–614.

НОВАКОВИЋ 1963: Бошко Новаковић, „Запис о *Сеобама*”, *Летопис Матице српске*, год. 139, књ. 392, св. 6, 506–526.

РАИЧЕВИЋ 2012: Горана Раичевић, „У времену заборава”, Горана Раичевић (прир.) *Милош Црњански* 3, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 7–21.

СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ 2011: Бојана Стојановић Пантовић, и други, *Преједни речник комјарайисичке терминологије у књижевности и култури*, Нови Сад: Академска књига.

*

GLUŠČEVIĆ 1962: Zoran Gluščević, „Roman jednog naciona”, *Književne novine* XIV/186, 3.

JAUS 1978: Hans Robert Jaus, „Književna istorija kao izazov nauci o književnosti”, *Teorija recepcije i nauci o književnosti*, Beograd: Nolit, 36–82.

MILOŠEVIĆ 1964: Nikola Milošević, „Neke osnovne filozofske linije drugog dela *Seoba*”, *Delo*, god. 10, knj. 10, br. 4, 517–553.

- MOOG-GRÜNEWALD 1987: Maria Moog-Grünwald, „Istraživanje uticaja recepcije”, *Polja* 33/335, 40–45.
- POPOVIĆ 2010: Tanja Popović, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos Art – Edicija.
- DELO 1962: „Razgovor o romanu *Seobe* Miloša Crnjanskog”, *Delo* knj. 9, god. 9, br. 1, 1–28.
- VLAJČIĆ 1962: Milan Vlajčić, „Nove *Seobe* Miloša Crnjanskog”, *Polja* VIII/62–63, 13.
- ŽIVKOVIĆ 1985: Dragiša Živković, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit.

Summary

Luna M. Gradinščak

THE EARLY RECEPTION OF THE *DRUGA KNJIGA SEOBA* BY MILOŠ CRNJANSKI

This paper presents the earliest interpretation of Milos Crnjanski's book named *Druga knjiga Seoba*, conducted in the periodical *Delo* in late 1962 and published in 1963. The conversation was guided between seven interlocutors: editor Muharem Pervić, Borislav Mihajlović, Jovan Hristić, Živorad Stojković, Petar Džadžić, and Milan Vlajčić. Although the work illuminates different views of these interlocutors, their considerations have similar points. However, the discussion is indirectly concluded with basic work of Nikola Milošević a year later in the same issue. The aim of the paper is to present the early reception of this novel and to present a wide range of different opinions about Crnjanski's novel.

Keywords: *reception, Milos Crnjanski, Druga knjiga Seoba, poetry*

Мр Валентина С. Вукмировић Стефановић¹

Земунска гимназија, Земун

МЕТОДОЛОГИЈА ПРОУЧАВАЊА РОМАНА СЕОБЕ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

У раду ће бити представљене спољашње (биографија писца, историјски и географски контекст стваралаштва) и унутрашње методе (структурализам, феноменологија, стилистика...) у проучавању романа *Сеобе* Милоша Црњанског у средњој школи. Такође, биће разматране и интертекстуалне везе које роман *Сеобе* успоставља са другим делима (*Мемоари Симеона Пишчевића*, „Суматра”, „Објашњење ’Суматре’”, *Друџа књија Сеоба*). У години јубилеја Милоша Црњанског (125 година од рођења) и Земунске гимназије (160 година постојања школе) посебна пажња ће бити посвећена везама Црњанског и Земунa, почев од приказа Земунa у роману *Сеобе* до посете писца Земунској гимназији по повратку из емиграције.

Кључне речи: спољашње и унутрашње методе, интертекстуалност, Црњански и Земун

У трећем разреду средње школе, када се врше припреме за тумачење романа *Сеобе*, ученици добијају задатке да обнове дела која су обрађивали у основној школи (одломак из *Сеоба* и поему „Ламент над Београдом”). Такође, уводе се текстови који нису у програму, али чијим присуством се обогаћује тумачење романа (поетика писца). Ученици израђују презентације о животу, стваралаштву и поетици писца: *Биографија и стваралаштво Милоша Црњанског*, представљање књиге *Мемоари Симеона Пишчевића*, *Историјски*

¹ valentinavukmirovic@gmail.com

и географски контекст сеоба Срба у 17. и 18. веку и одјеци на садржај романа „Сеобе” (хронолошке таблице и мапа кретања Славонско-подунавског пука), Тумачење њесме „Сумајра” и манифеста Објашњење „Сумајре”, Ликови у роману (историјски и фиктивни ликови, принцип љубавног троугла и интертекстуалне везе са другим анализираним делима), Анализа језичкој слоја романа, представљање Друје књије Сеоба. Ученички радови подразумевали су, поред интердисциплинарних веза између српског језика и књижевности, с једне стране, и историје и географије, и везе са ликовном културом (Аутопортрет Милоша Црњанског, слика Саве Шумановић), верском наставом, грађанским васпитањем. У прилог потпунијем тумачењу романа Сеобе и целокупног стваралаштва писца, ученици су посетили позоришну представу у Мадленијануму Милош, Црњански, изложбе о књижевном раду писца (Српска књижевност у Првом светском рату и Лушам, још, вишак ауторки Милене Ђорђевић и Наде Мирков Богдановић) и Легат Црњанског у Народној библиотеци Србије. Присуствовали су такође и књижевним вечерама посвећеним писцу као и промоцијама (монографска публикација Мила Ломпара Милош Црњански – биографија једној осећања) у част великана српске књижевности.

1. Биографија и стваралаштво

1893.

Милош Црњански је рођен у мађарском граду Чонграду где му је отац у то време службовао као чиновник, преци су му из Итебеја, места у Банату, помињу се у осамнаестом веку, били су свештеничка породица.²

1896.

Породица се сели у Темишвар, у којем ће Црњански учити прва четири разреда у српској школи. За мој књижевни њочетак и развој, бишна је била велика љубав њрема српској књижевности, која је би-

² Изводи из књиге Мила Ломпара Црњански – биографија једној осећања, Православна реч, Нови Сад, 2018.

ла њоследица мој рођења на северној іраници нашеї народа[...] ѡаква ѡѡѡірафска судбина има за ѡоследицу ѡреѡеран национални осећај. Године 1904. уписује се у Пијаристички лицеј такође у Темишвару.

1908–1914.

Почетак књижевне каријере обележиће превод приче са мађарског језика и објављивање песама и прича у сомборском часопису *Голуб* и у сарајевској *Босанској вили*. Уписује се на студије на Експортној академији у Ријечи. Студирање наставља у Бечу, али мења науке, стиже до медицине, па филозофије и историје.

1914–1918.

Аустроугарска је објавила рат Србији. Почетак Првог светског рата. Црњански у аустроугарској униформи. Године 1915. премештен у Бечкерек, па у Галицију. 1916. године борави у санаторијуму код Салцбурга где је проглашен привремено неспособним за војну службу, телефониста у Сегедину. Наредне године бива упућен на мађарско-словачку границу, а затим у школу резервних официра у Острогон.

Пред сам завршетак рата је у Загребу, где упознаје Иву Андрића, Ива Војновића, композитора Петра Коњовића, сликара Петра Добровића и друге уметнике тога доба. Учествоје у издавању часописа *Књижевни јуї*, објављује песме у *Савременику*.

1919.

После рата се сели у Београд где се уписује на студије упоредне књижевности, историје и историје уметности. Слуша предавања професора Богдана Поповића.

Постаје члан редакције књижевног часописа *Дан*.

Објављује збирку песама *Лирика Иѡаке*.

1920.

У часопису *Срїски књижевни їласник* објављује песму „Суматра” и програмско-поетички текст „Објашњење ’Суматре’”.

1921.

Објављује роман *Дневник о Чарнојевићу*.
Гимназијски професор у Панчевачкој гимназији.
Венчање са Видосавом (Видом) Ружић.

1922.

Објавио поему „Стражилово”.
Професор у Четвртој гимназији у Београду.

1925. и каснијих година

Пише новинарске репортаже са путовања и новинске чланке.

1926.

Објављује поему „Србија”.

1929.

Објављује роман *Сеобе* у издању *Геце Кона*.

1935–1941.

Дописник Централног пресбироа у Берлину, па Риму. Није био дипломата у класичном смислу.

1941–1965.

Југословенској дипломатској колонији наређено је да напусте Рим. Милош и Вида Црњански одлазе у Мадрид, преко Лисабона до Лондона. 1945. године постаје политички емигрант. Тежак живот у емиграцији.

1962.

Објављена *Друџа књиџа Сеоба*.

1965.

Повратак у земљу.

Књижевне вечери (октобар, новембар) у великој дворани Коларчеве задужбине.

1971.

Објављен *Роман о Лондону*.

1974.

Књижевни матине у Народном позоришту

1977.

Сахрањен у Алеји заслужних грађана на Новом гробљу у Београду.

2. Мемоари Симеона Пишчевића

(1731–1795)

Биографски подаци о Симеону Стефановићу Пишчевићу налазе се у његовим мемоарима. Симеон Пишчевић потиче из старе племићке породице у којој се војнички позив преносио с колена на колена. Симеонов деда Гаврило служио је у аустријској војсци још за време Великог бечког рата (1683–1699) под командом Евгенија Савојског. Симеонов отац Стефан био је, када се Симеон родио 1731, као капетан аустријске војске заповедник Шида у Подунавској земљској милицији. Симеон Пишчевић је школовање започео у Шиду, наставио у Новом Саду и Бечу, као и у Сегедину (код приватног учитеља, јер отац није дозволио да га покатоличе, што је био услов за упис у гимназију), да би доспео на праксу у Осечку тврђаву. Војничку каријеру почео је као добровољац у четрнаестој години, као писар у пуковској канцеларији, у чину ађутанта, јер је отац желео да га поведе у аустријско-француски рат (1744), а ратовао је након тога и у наследном рату 1745. Чин поручника је добио 1746. године. Оженио се ћерком пуковника Атанасија Рашковића Дафином 1748. године. Капетански чин добио је од Аустријанаца, а војну каријеру наставио је у Руском царству. После много перипетија иселио се са породицом поткрај 1753. године и наставио службу под командом генерала Шевића у Славеносрбији у истом чину. Убрзо је откомандован. Обављао је многе поверљиве мисије за руски двор као руски мајор

(регрутовање нових исељеника...). Приликом мисије куповине коња из Трансилваније за руску царску ергелу Јелисавете Петровне, при повратку кроз Карпате, страдали су му супруга и син од великог повода после изненадне провале облака. Прешао је из дворске службе под команду генерала Ивана Хорвата у Новој Србији, где је доживео низ шиканирања. Оженио се Хорватовом братаницом Катарином. Учествовао је у руско-турском рату (1771–1774); пре тога у ратним походима у Пољској, где је обављао и тајне задатке. С муком је стекао чин потпуковника, па пуковника, а за ратне заслуге царица Катарина II наградила га је чином генерал-мајора и подарила му мужичка села са хиљаду душа. Због сукоба са генералом Петром Текелијом добио је укор и 1777. поднео је оставку на војну службу. До краја живота је живео на селу, школовао децу, писао српску историју и своје мемоаре. Његов син Александар имао је успешну војну каријеру, али све се више осећао Русом него Србином, што је описао у својим мемоарима. Године 1867. у Москви се одржавала знаменита етнографска изложба, знаменита по томе што је изазвала плиму панславизма и довела у Москву велики број просветних и јавних радника свих словенских народа. Тај догађај је пробудио у праунуку нашег Симеона Пишчевића успавано српско осећање преношено с колена на колена: он се тада обратио Нилу Попову, познатом историчару и познаваоцу наше нове историје, чијих је неколико књига преведено на српски у годинама 1870–1882. Праунук је упознао Попова са првом од две књиге које је његов прадеда написао и оставио, у рукопису, на чување својим потомцима. То је била *Књига о нацији српској*. Дванаест година доцније Нилу Попову је дошло до руке и друго дело Пишчевићево, и Попов га је објавио у издању Друштва за историју и старине руске, године 1884. Цео наслов првога дела Пишчевићевог био је: *Књига о нацији српској, о владаоцима, царевима, краљевима, кнежевима и десјотима, као и о свим догађајима у народу српском*. Ово дело, по речима Нила Попова, *представља не увек још јуни свод вести из историје српске од почетка средњега века до XVIII века, узетих из разних књига – садржавало је и податке о положају Срба у Угарској до реформа Марије Терезије – које су утицале на животи српског народа – као и о немирима до којих је дошло после тих реформа, и сеоби незадовољника у Русију. Ти подаци имали су карактер јуродичних предања и личних ојажања*. Обе књиге

Пишчевић је написао на руском језику друге половине XVIII века, са нешто више народних елемената. Руски језик Пишчевић је био добро савладао (пред 1785. годину, кад је мемоаре своје писао, он је имао за собом већ тридесет година проведених у Русији). Пишчевићеве мемоари остали су непознати јавности око сто година. На српском језику објављени су 1961–1963. у Новом Саду. *Српска књижевна задруга* објавила је *Мемоаре* Симеона Пишчевића као књигу 1963. године. У обраћању *блајонаклоном чийтаоцу* Пишчевић каже: „Увек сам желео да свом народу учиним неко добро и да му будем од неке користи. Увек сам о томе мислио и колико ми је било могуће то у дело приводио.” С тим циљем је написао историју српског народа (*О српском народу, о српским владаоцима царевима, краљевима, кнежевима и десјоџима, као и дружим дојађајима из њрошлосџи народа српској*) надајући се да ће „моји сународници тај мој рад примити као знак љубави” и с тим циљем је написао и своје мемоаре и „то не красноречиво, него кратко и просто”. Нема сумње да је његово писање, нарочито ово аутобиографско, изашло *на њолзу* српском народу за његову историју XVIII века, а нарочито за историју Срба у Руском царству, односно за историју Нове Србије и Славеносрбије. Као припадник војничког сталежа српског друштва без сопствене државе Пишчевић је учесник и сведок српске сеобе из Аустријске у Руску империју средином XVIII века и стварања Нове Србије и Славеносрбије у јужним руским границама. Његови преци и његови потомци, као и он сам, делили су судбину тог слоја српског друштва. Пишући о себи, Пишчевић је писао и о свом времену. Он је то учинио веома професионално, тако да је велики број аутора, на основу архивске грађе, закључио да су његови мемоари драгоцене и тачно сведочанство и да се као такви могу сматрати историјским извором првог реда, посебно за историју Нове Србије и Славеносрбије. Пре Другог светског рата два примерка те књиге била су у нашој земљи: један у Матици српској, који је нестао, други у Народној библиотеци у Београду, изгорео 6. априла 1941. године, заједно са целом Библиотеком.

Ученици после представљања књиге и упознавања са њеним садржајем компаративно посматрају *Мемоаре* Симеона Пишчевића, *Сеобе* и касније *Друју књију Сеоба*.

3. Историјски контекст романа *Сеобе*³

1683. Велики бечки рат (највећи поход Турака на Европу и пораз под Бечом).
1689. Француска напада Аустрију, преокрет у ратовању, аустријска војска се повлачи према северу, прелазак преко Саве и Дунава.
1689. патријарх Арсеније III Чарнојевић – саветовање са врховним командантом генералом Пиколоминијем, договор о сарадњи. Позив Леополда I (инвитуторијум) српском народу, касније ће представљати основу српских привилегија у Аустрији. Повлачећи се с аустријском војском, народ је на своме путу од Призрена до Београда и од Београда до Будима и Сентандреје стварао свој политички програм. Поред патријарха, деловали су народно-црквени сабори, традиционални представнички орган српског политичког живота.
18. јун 1690. Први сабор у Београду. Српски захтеви су били следећи: слобода вере, слободни избор црквених поглавара који морају бити Срби, јурисдикција цркве над свим областима где Срби живе, употреба старог календара, ослобађање црквених имања од дажбина и слободно управљање њима, право патријарха да суди за преступе ниже и више јерархије.
21. августа 1690. цар је прихватио српске захтеве и издао Прву српску привилегију.
1691. Други сабор народних првака у Будиму – обнова привилегије, појачана народно-црквена аутономија. Патријарх је постао не само духовни, него и световни вођа српског народа.
1699. Карловачки мир
- 1716–1718. аустријско-турски рат
1718. Пожаревачки мир

³ Изводи из књиге Јована Деретића *Културна историја Срба*, Народна књига, Алфа, Београд, 2005.

1737–1739. нови аустријско-турски рат, по други пут сеоба Срба под Арсенијем IV Јовановићем Шакабентом. За време Велике и Друге сеобе преселио се богатији део народа, који је поред живота спасавао и имовину. Грађански staleж, посебно трговци и занатлије, доживеће у новим приликама снажан економски полет и постати главни носилац друштвеног и културног развитака народа.

1739. Београдски мир

4. Географски контекст *Сеоба*

Ученици праве мапу пута којим је ишао Славонско-подунавски пук и његове активности током пута: **Печуј** (преглед пука), **Штајерска**, **Радкерсбург** (одмор), вежбе на реци **Мури**, **Баварош Грац**, пук задивљује становнике бљештавим оружјем, **Аустрија**, **Горња Аустрија**, **Дунав**, **Кремсинстер** – у пук се враћају болесници који су дотад ишли колима, **Баварска**, **Енгелштат** (Вук се састаје са одредима аустријске војске и са својим земљацима са граница), **Виртемберг** (Вук допушта пуку да се одмори и војницима да се ослободе што резултира низом пијанки, долазак на двор, сусрет са Принцемом), **варошица Штукштат**, **Лорена**, **Вормс**, **Шпајер**, град **Светог Луја** (бомбардовање, заобилазе град), **Штрасбург** – опет рат са француском коњицом, **Мајнц** (мучно логоровање), **Цаберн** (повлачење), **Пруска**, **Чешка**, **варош Шердинг**, **река Ин**, **Оберпфалц** (масовно умирање од зиме, смрзавање, мучење), **Драва**, **Осек**, **Петроварадин** (повратак, разочарање Вука Исаковича због неутледног дочека).

5. Ликови у роману *Сеобе*

Два брата, **Вук и Аранђел Исакович**, приказани су у контрасту (две непомирљивости). Кроз лик госпоже **Дафине** показују се и њихове особине. Муж и жена, девер и снаја. Прељуба (љубавни троугао у роману – Вук, Аранђел и Дафина Исакович). Ученици се присећају која су дела била обрађивана са наведеним породичним односима. Прави се поређење по сличностима и разликама. У народној књи-

жевности у песми „Диоба Јакшића” приказан је патријархални однос између девера и снаје који је пун поштовања. Верна љуба мири завађену браћу. Такође и у народној лирској песми „Највећа је жалост за братом” види се колико је улога девера била битна у животу удате жене – снаје. У делу Дантеа Алигијерија *Божанска комедија (Пакао)* приказани су Франческо и Паола (девер и снаја) који су починили грех и који су због тога бачени у паклене муке другог круга пакла.

Споредни ликови (Аркадије, Беренклау, Ананије, Стана, Комесар, Бискуп, капетан Арсеније Вуич, Марија Терезија, Карло Лотариншки, Принцеза Мати....)

Колективни јунак (Славонско-подунавски пук)

6. Поетичка начела Милоша Црњанског –

„Суматра” и „Објашњење ’Суматре’”

- лирска песма „Суматра” објављена у *Српском књижевном гласнику*;
- Милош Црњански је на позив Богдана Поповића, уредника СКГ, написао „Објашњење ’Суматре’” (1920);
- аутопоетички исказ (експлицитна поетика);
- дводелна композиција манифеста суматраизма.

Теоријски гео манифеста:

- одлике најновије уметности (лирике) (1. лице множине/1. лице јединине);
- супротност старе (*расно, јасно, њросто*) и нове књижевности;
- утицај руских футуриста на нову лирику;
- промене после Првог светског рата, после Скерлића (атмосфера лешева, рушевина, смрти, страдања...);
- прекид са традицијом, окретање ка будућности;
- *њале су идеје, форме и канони*;

- нове мисли, нови заноси, нови закони, нови морали;
- немир, ѿревраћѣ у речи, у осећању и мишљењу;
- нове вредности у ѿоезији ѿре неѿо у живојѣу...;
- СЛОБОДАН СТИХ као последица нових садржаја;
- на песничку форму утичу форме космичких облика;
- хијермодерни садржаји, хијермодерне сензације.

Литерарни гео манифестѣа:

(објашњење како долази до хијермодерних бунцања)

- приповедање у првом лицу јединине;
- повратак у завичај (Срем, Фрушка гора);
- путовање возом и сусрет са старим пријатељем;
- немоћ и промашеност људског живота и замршеност судбине;
- везе досад непосматране
(далеки крајеви, туђина и завичај, садашњост и прошлост, сан и јава)

Како је све у вези, на светѣу;

– универзална повезаност.

7. Приказ Земунa у роману Сеобе

Ученици проналазе из романа *Сеобе* делове у којима се описује Земун и Дунав. Такође, на основу прочитаног закључују где се налазила кућа Аранђела Исаковича (Гардош, лесни одсек, поглед на Дунав).

Кућа Аранђела Исаковича, велико здање, на води, на крају сребр-настоја Земунa, била је у ѿролеће 1744. ѿдине ѿоново лейљена. Офар-бана ѿлаво и жуѿо, дижући се над околним, сламним крововима, ис-ѿод неких зѿаришѿа и шанчева, на којима се населише роде, она се видела издалека, међу врбама, ѿа су је сви рибари и лађари знали. Под бреѿом, разривеним ѿролећем, ѿрвим биљкама и крѿицама, ѿа се кућа беше зарила у обалу Дунава, међу мнојим дрвеним, шареним

лабудовима, шајкама са извијеним вратиом. Својим кровом од реда, шито беше скинуто са једне велике жићарице, набијена земљом, нагвисила је била све ситаје и оборе у околини, ја се чињаше као нека ирејитойска лађа. Из ње је доирио мукли рик волова и крава, итотит коња и камила, илас јараца и овнова, блејање оваца и јајањаца. Иза итоттова ите куће, иде су кроз дубоко блито итоварили лађе, од јутра до мрака, склонио је Аранђел Исакович итоследњи итотитак блита шито иа доириаше са љубичастих иадина Шара и иишњака крај Биситрице.

Срба Митровић „Милош Црњански
у Земунској гимназији”⁴

Једну од првих књижевних вечери
По повратку из емиграције
Црњански је имао у Земунској гимназији.
У свечаној сали препуној ђака
Крај њега је смерно седела госпођа Вида,
Одсутно је у крилу држала своју велику ташну.
А сузе радоснице навираху јој из очију
Пред толико младих глава окренутих њима.
Црњански је овлаш гуркао лактом да се смири
И тешко-мукло изговарао речи
Мучен новом зубном протезом.
Најпре је потписивао примерке својих књига
Које су му приносили ученици;
Оне прве питао је за име, ради посвете,
Али убрзо примети по печатима превару,
(Књиге су биле из школске библиотеке),
Па је (да ли љут?) исписивао безлично – Библиотеци....
Неко од професора рече своје професорске речи,
Па су ђаци читали и рецитовали, а Црњански слушали

⁴ „Милош Црњански у Земунској гимназији”, Споменица Земунске гимназије 1858–2008, Академска књига, Земун, 2008.

Извесне дивне речи са свежих усана
 Спремни да узлете, заљубљени.
 На крају, по тадашњем обичају, одговарао је
 На припремљена питања, махом конвенционална,
 Кад неко упаде с питањем, *Шта му је најлепше,*
А шта најлепше, после толико избивања из земље.
 Јави се нелагода код кадрова и пратилаца,
 Згледаше се, зашуста шапат, водитељ се освртао.
 Међутим, Црњански је већ пливао у одговору
 Колико у конвенционалном толико и трпком.
 Изрече извесну похвалу Београду (незапамћену),
 Помену узгред и видљиве трагове рата.
 А што се *најлепше* тиче, лупи шаком о сто
 И показа зубе. *Три-четири месеца чекао сам*
Да ми ово најраве, да се вратим у Србију (баш тако рече!)
Са зубима, злу не требало. Но сада ево моје
Да играм шањолску музику. Па као прави маг
 зашкљоца зубима,
 А сала се проломи
 Од смеха и аплауза.

8. Језички слој у роману *Сеобе*

Архаична лексика, језик у функцији карактеризације ликова и дочаравања духа времена. Милош Црњански о језику из романа *Сеобе*: „Оно мало, што говоре у *Сеобама*, сакупио сам из писаних споменика оног времена, избегавајући дијалог уопште... Осим тога ја сам морао да претерујем у русизму и словенству, због сентименталности и цркварства моје личности” (Милош Црњански у писму Васи Стајићу). Пример говора Вука Исаковича:

*Појдиће и не будиће што увеждени слабостијом мојом. Ум ваш не поћребуе оти мене празних речи. Оцдавајиће части Императорки царствиушчој. Ничио менше, чувајиће у души тишу надежду: сла-
 гості православља.*

Због архаичног језика и мноштва непознатих речи, ученици праве речник како би себи олакшали разумевање текста.

Речник непознатих речи:

А ам – опрема за коња

антерија – врста старинске хаљине

апрош (фр.) – прокоп, ров, саобраћајни ров који води из позадине у први борбени ред

авлија (тур.) – двориште

Б балчак (тур.) – дршка од сабље или мача

балдахин – покривач над креветом од скупоценог материјала

В Vivat! (лат.) – Живео!

вајат (арапска, турска) – 1. омања, обично дрвена зграда у дворишту сеоске куће за ноћивање младенаца и за држање спреме; 2. трем, док-сат у сеоској кући

Венедиг – Венеција

Г граф (нем.) – гроф, племићка титула

госпожа – госпођа

Д дипле – двојнице, врста фруле

dominus vobiscum – предговор

Ђ ђерам – направа за вађење воде из бунара

Ж жижак – свећа

З зурле (перс., тур.) – народни дрвени дувачки инструмент са двоструким језичком

земуница – подупокан или укопан објекат за становање

И интов – кола

изба – традиционално руско село

К клобук – шешир са ободом

казамат – подземно одећење на сводове у тврђави које је сигурно од пушчаних зрна; фиг. подземни затвор, тамница, хапсана

кирасир – коњаник са прсним оклопом

кир (гр.) – господин

квартир мајстор (нем.) – онај који се стара о становању војника

М марифетлук (ар.) – препреденост, довитљивост, лукавство

мерџан – корал, бисер; може бити и мушко име арапског порекла

Н Немецка **П** (полк, полковник) **Р** (рот мајстор) **С** (Сербие) **Ћ** (ћилибар, ћумрук); **У** (утина, улак) **Ф** (фелчер, фишек, фураж) **Х** (хећим, хусар) **Ч** (честњејши, чекрк, чоха, чун) **Ц** (целат, целеп, цимрија) **Ш** (шезлонг, шилбок, шедрван, шизматик, шајкаш)

9. Друга књига *Сеоба* (1962)

Има сеоба, смрти нема.

Ученици представљају *Другу књигу Сеоба* и праве компаративну анализу између прве и друге књиге *Сеоба* (ликови, судбина српског народа, приказ Русије као обећане земље, разочарање у новој средини, теме сеоба, смрти...).

Русија као обећана земља јавља се у првој књизи *Сеоба*. Вук Исакович машта о одласку:

[...] Русија му се чињаше као једна велика, нейрејледна зелена ђољана, ђо којој ће јахајти... Русија му се чињаше као надземаљско царство. Чуо је да су неки који су њамо из белој светиа дошли, ђосћали бојајти и моћни. Да су одмах добили ђо један чин више. Да се њамо живи и рајује ђосјодски...

Павле Исакович, потомак Вука Исаковича, одлази у Русију. Напуштање завичаја повезано је са променом обичаја, морала и саме заједнице, што се дешава упркос напорима да новом станишту дају исто име као у напуштеном завичају – *Нова Србија* у Русији пред-

ставља низ назива које српски исељеници дају својим новим насељима: Сомбор, Мошорин, Земун, Панчево, Чонград, Вуковар, Вршац... Разочарање је убрзо уследило. Мисао да ће Срби у православној средини да буду и верски и национално слободни испоставила се као утопија. Приказ губитка српског идентитета у Русији види се кроз попис становништва у Русији. Године 1862. нађено је још хиљаду душа које су тражиле да се напишу да су српске, да 1900. нико од њих није био пронађен. Такође, на руским географским картама почињу да нестају имена места. Остао је тек понеки топоним (Тител, Илок, Мошорин...) који је сведочио о српској прошлости на тој територији...

Литература

БИКАР 2003: Федора Бикар, *Сенџандреја у ојлегалу йрошлосџи*, Нови Сад: Офсет АТЕЉЕ.

ДЕРЕТИЋ 1994: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: БИГЗ.

ДЕРЕТИЋ 2005: Јован Деретић, *Културна историја Срба*, Београд: Народна књига.

ЛОМПАР 2018: Мило Ломпар, *Црњански – биографија једног осећања*, Нови Сад: Православна реч.

СТИШОВИЋ МИЛОВАНОВИЋ, ЖИВКОВИЋ 2014: Ана Стишовић Миловановић, Вукосава Живковић, *Чишанка за друштво разред гимназија и средњих школа*, Београд: Едука.

Summary

THE METHODOLOGY OF STUDYING NOVEL MIGRATIONS BY MILOŠ CRNJANSKI

This article will look at different methods (writer's biography, historical and geographical context, structure, phenomenas and stiles) of analyzing of novel *Migrations* by Milos Crnjanski in high schools. Furthermore, it will

also consider intertextual connections that novel *Migrations* establishes with other pieces of work (*Memoirs of Simeon Piscevic*, *Sumatra*, *Explanation of Sumatra* and *Second book of Migrations*). In the jubilee years of Milos Crnjanski (125 years since birth) and Zemun Grammar School (160 years of existence) special attention will be paid to connection of Zemun to Crnjanski: starting from display of Zemun in *Migrations*, to visit of writer to the grammar school after his return from emigration.

Key terms: *methods, intertextuality, Crnjanski, Zemun*

Мр Милена Милисављевић¹

Ваљевска гимназија

МОТИВИСАЊЕ УЧЕНИКА ЗА ЧИТАЊЕ, ДОЖИВЉАВАЊЕ И ПРОУЧАВАЊЕ ДЕЛА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

У методичкој литератури, као и у педагошкој психологији, говори се о важности мотивисања ученика за наставни процес, посебно о значају унутрашње мотивације за развијање и усавршавање ученичких способности. Најснажнији мотивациони извори налазе се у уметничким делу, у ученику и његовим уметничким доживљајима, у самом наставнику и његовој креативности, спремности да нађе најпогодније методичке приступе који одговарају условима рада и радним околностима. Да би до планираних открића дошло, читање треба да постане духовна потреба, а не само наставна обавеза.

Растреситим мотивисањем, мотивисањем у различитим наставним и ваннаставним ситуацијама, могу се подстицати ученици да запажају, стваралачки доживљавају и истраживачки тумаче посебности књижевних дела Милоша Црњанског. Иако је незаобилазан вид мотивисања свакако начин обраде, наставна пракса потврђује да многе вантекстовне околности као и ваннаставне активности могу приближити писца и дело ученицима и појачати читалачку радозналост. Чланови литерарне секције Ваљевске гимназије својом ангажованости на часовима креативног писања, радом у Клубу читалаца, осмишљавањем пројекта, ученичких округлих столова, гостовањем на часовима редовне наставе, вршњачким мотивисањем, помажу наставницима да негују опробана мотивацијска изворишта и да проналазе нова.

¹ milenamilisavljevic@gmail.com

Сусрет са делима Милоша Црњанског

Мотивација ученика током припремања за читање и проучавање књижевних дела остварује се у више фаза. Стварањем повољних радних околности усмерава се ученичка читалачка активност. У школској библиотеци могу да се издвоје сви примерци дела Милоша Црњанског и један час да се посвети сусрету ученика са целокупним опусом писца. Листање, читање, кратко задржавање на било којој страници, на наслову, формату, изгледу књиге, бројност књига аутора, све књиге на једном месту, помажу ученику да се приближи писцу. Ученике треба навикавати на то да прибележе у дневник читања где се то око читаоца задржава, да издвоје стихове, кратке одломке прозног или драмског дела. Том приликом ученици могу да креирају асоцијативне речнике на име Милош Црњански. Збирни асоцијативни азбучник треба чувати, допуњавати, проширивати и богатити. Наставниково познавање читалачких навика ученика, комбиновано са сусретом ученика са целокупним опусом писца, отвара нове читалачке путеве.

Путописна проза у функцији мотивисања за читање других дела

Путописи позивају да се живи узбудљивије, снажније, пуније, дају истински читалачки ужитак. Јаки уметнички доживљаји пропраћени истраживачком пажњом омогућавају да разговор о путописним делима буде спонтан и привлачан. Литерарна секција Ваљевске гимназије осмислила је 2015. године пројекат *Путовање џуџојисом*² са циљем да ученици више читају путописну прозу. Пројекат је условио појачану читаност и осталих књижевних врста.

Путописни текстови Милоша Црњанског засновани су на нефикционалној, документарној, аутобиографској основи. Кроз њих сагледавамо пишчеву не само духовну аутобиографију, већ и његову стварну аутобиографију. *Писма из Париза, Љубав у Тоскани, Књија о Немачкој*, путописи о Шпанији, о јадранским градовима,

² Више о пројекту *Путовање џуџојисом* у часопису *Љубини дани*, 1/2016, Матична библиотека „Љубомир Ненадовић” Ваљево („Путописна књижевност у Ваљевској гимназији”, стр. 100–108) <http://www.maticnabiblioteka-va.org.rs/images/Almanah%20Ljubini%20dani%20spread.pdf>

као и књига *Код Хийерборејаца* у извесном смислу дају највише података за његову стварну биографију као што то чине коментари уз *Лирику Ишаке*. У књизи *Најлејши йушойиси Милоша Црњанској* у избору Мирослава Јосића Вишњића на првом месту је лирски путопис „Ламент над Београдом”.

*Љубав у Тоскани*³ има значајан програмски карактер и помаже при објашњењу поезије Милоша Црњанског. Освртом на овај путопис, са ученицима трећег разреда средње школе, прати се ехо сума-траизма у путописном тексту и унутрашњи доживљај стварности. Уочавају се становишта аутора путописа, формуле при комбинацији боја. Подстицај за читање путописних дела могу бити сазнања о важности путовања за стваралаштво многих писаца. „Све се креће, иду путеви”, узвик је Црњанског и позив на путовање. За писца путника, песника „Суматре”, завичај је „оно што изаберемо”, „оно што осећате на срцу свом”. Књижевност се путовањем шири. Без Фиренце не би било „Стражилова”, „без мора енглеског” не би настао „Ламент над Београдом”. Познати суматраистички став о спајању даљина креће од *Дневника о Чарнојевићу* и *Љубави у Тоскани* до прозе *Код Хийерборејаца*, које не би било без доживљаја Данске, Исланда, римских ноћи и дана. Трагање за везама осмишљава пишчева путовања, постаје разонода и уметнички чин.

Читање путописне прозе Милоша Црњанског побудило је интересовање код ученика за читање романа *Дневник о Чарнојевићу*. Здружена претходна рецепцијска искуства врло су важан припремни садржај за читање дела обавезног програма. У архиви литерарне секције Ваљевске гимназије радови ученика показују читалачки ток од путописне прозе преко поезије до романа Милоша Црњанског.

Савремена књижевност као извор самомотивације

У збирци прича *Пућник са далекој неба*⁴, Милош Црњански је књижевни јунак. „Тридесет прозних путовања кроз живот Милоша

³ Видети: Милена Милисављевић, „Љубав у Тоскани Милоша Црњанског у настави”, *Школски час*, 5, 2017.

⁴ *Пућник са далекој неба*, Милош Црњански у йричи, приредио Милован Марчетић, Лагуна, 2013.

Црњанског” приближавају читаоцу и Црњанског и савремене српске приповедаче, ауторе прича, а то су Милорад Павић, Мирослав Јосић Вишњић, Јовица Аћин, Љубица Арсић, Михајло Пантић, Радван Бели Марковић, Светислав Басара, Мухарем Баздуљ...

„Свако сећање доноси буђење и свако буђење доноси једно сећање. Ако сте довољно брзи, можда ћете га ухватити”, почетак је приче „Смрт Милоша Црњанског” Милорада Павића. Овим одломком ученици су мотивисали вршњаке да читају збирку прича *Пути-ник са далекој неба*. После представљања књиге, ученички асоцијативни речник уз име Милош Црњански био је знатно богатији.

Увек има ученика којима су индивидуални радни налози инспиративни за књижевна трагања и ширење читалачког ужитка. Виктор Лазић као путописац и управник јединственог Музеја књиге⁵ и путовања у Београду, на особен начин приближава читаоцима далеке просторе и важност књиге. Ученици га радо читају. Путопис *У срцу Суматре* Виктора Лазића у наставној пракси показао се као важан мотивациони извор за читање дела Милоша Црњанског. На почетку путописа дата је песма „Путник” Милоша Црњанског. Током припремног разговора за проучавање романа *Сеобе*, ученици се присећају утисака доживљаја и садржаја прочитаних књига. На ученичкој листи *Зашићо чиишати Црњанској* налази се и реченица: „Због Црњанског је Виктор Лазић отишао на Суматру.” Гостујући на часу литерарне секције у Ваљевској гимназији Виктор Лазић, на јединствен, суматраистички начин, показао је да су књиге и путовања незаменљива школа живота.

У осмишљавању облика, начина и метода рада како би ученици на функционалан начин били мотивисани да приђу школским писцима, умногоме наставнику помажу вршњачки мотиватори, ученици којима је овладала самомотивација. Они могу бити носиоци разредног пројекта *Зашићо чиишати Црњанској* којим се повезују часови редовне наставе и ваннаставних ангажовања. Одабрани ученици могу верно да пренесу свој читалачки доживљај, да осмисле различите облике изражавања, као и креативне приступе делима и аутору: колективна читања, трибине, јавне наступе, драматизације, изборе секундарне литературе.

⁵ (<http://www.adligat.rs/index.php>)

Интернет и књижевност

Садржаји са интернетта помажу ученицима да сагледају ии-
сце изблиза. Мрежа Црњански⁶ као база података о животи и делу
Милоша Црњанског садржи аудио и видео записе, његове монографи-
је као и њублицистичке текстове. Претраживање сајта Задужбине
Милоша Црњанског⁷, која постоји од 1980. године, може бити при-
премна активност за проучавање дела Милоша Црњанског⁸. На сај-
ту Задужбине ученици могу да прочитају песму недеље, есеје, разго-
воре са добитницима Награде „Милош Црњански”. Проф. др Мило
Лампар, управник Задужбине, у разговору који је објављен на сајту,
упућује и на могуће књижевне паралеле између Црњанског, Џојса,
Достојевског, Његоша. Ученици се могу упутити да пишу есеје, ис-
траживачке или матурске радове, на тему књижевних паралела. Го-
вори добитника Награде „Милош Црњански”, у одломцима или у
целини, указују на важност писца и на занимљивост његовог дела.⁹

Ученицима Ваљевске гимназије, љубитељима књижевности
и познаваоцима филмске уметности, подстицај за читања дела
Црњанског био је и рад Ивана Базрђана, некада ученика Ваљев-
ске гимназије, докторанда Филозофског факултета у Новом Саду,

⁶ <http://crnjanski.net/>

⁷ <http://www.mcrnjanski.rs/>

⁸ Награда „Милош Црњански” додељује се сваке друге године за прву књигу из свих области у којима се огледао Црњански (поезија, приповетка, роман, драма, есеј, путопис, мемоаристика). Задужбина додељује и Награду „Стражилово” за најбољи студентски рад о Црњанском. Ово је посебно важно да знају они ученици који пишу или се усмеравају ка студијама књижевности и језика.

⁹ Навешћемо одломак беседе Весне Капор, добитнице Награде „Милош Црњански” 2015. године, за књигу прича *По сећању се хода као по месечини*. Текст може бити повод за читање дела Црњанског и награђене књиге. „Читати његове редове, мислим, довољно је да би се самерио и разумео свет. Ништа више није потребно [...] У *Хијербореји* се може живети. Даље, кроз *Ембахаде* изучавати историја и философија. Са кнезом Рјепнином и Нађом, разумети очај, поштовање, жртву и љубав. Са Исаковичима делити најдубља страдања, заблуде и наде нација. *Лирика Ишаке* и *Чарнојевић* чисто су срце човеково. Црњански је дубоко и интимистички обележио и спојио наш карактер и страдања. Повезао нас емоцијом, чистом, лирском, преламајући свет кроз сопствено биће, а опет снагом, ретко сугестивном и живом, свевременом.”

„Суматраизам Милоша Црњанског у филмовима Андреја Тарковског”. Аутор је изложио рад на састанку Друштва истраживача и утицао на ширење читалачке радозналости. Рад се налази на више веб-страница.¹⁰

Наведена су само нека од изворишта самомотивације која изазивају имажинативне доживљаје. Мотивациона поља ваља ширити упорно и стрпљиво, у истраживачком садејству.

¹⁰ <https://pulse.rs/oko-kinematografa-kapljice-nostalgije-crnjanski-i-tarkovski/>

Мр Славица Малић

РАДОСТ ВЕЛИКЕ ПОЕЗИЈЕ

Постоје ријетки у српској књижевности који много тога што напишу, напишу кроз поезију, премда то каткад има прозни облик. Тако је са *Ишаком* и њеним *Коменћарима* Милоша Црњанског који су поезија у реченицама.

Знамо из „Објашњења 'Суматре'” да поезија код Црњанског није питање формативно него питање могућности преображаја, односно, речено кроз његов стих, питање селидбе крви. У језичком смислу, можда се *Коменћари* не би могли назвати чистом поезијом, али се не може оповргнути да су они суштина оног што се крије у поезији. Основа и дух тих реченица је поетски, то је поезија истинског искуства која је своје изразе пронашла у најдубљим изворима стиха, опирајући се теоријским подјелама и класификацијама. Одакле то долази – рекла бих од велике потребе да се чулни доживљај поступно, прво преко реченичне поезије, која је још титрава од животних превирања, доведе до стихованог изрази. Стога *Коменћари* имају сугестивну снагу какву имају бајке или митови да читаоца увуку у своје ткање, своју структуру. Асоцијативни низови у поезији не иду у правцу јасног одређења догађаја из Великог рата када је Црњански био у униформи аустријског војника и официра, него иду линијом да се натчулни свијет, који се из доживљеног развио, обједини симболима. А симболи су најчешће у *Ишаки* веома синестезични, донекле и херметични, те за њихово тумачење треба нека врста мистичне интуиције. Мислим да из овог произилази магија ових пјесама и непрестана потреба код предавача и ученика да се ухвате укошта са њом, јер то значи премјеравање властите духовне снаге, значи Радост велике поезије...

Морам да наведем једну мало ширу опсервацију која ми се готово увијек наметне када улазим у свијет *Ишаке*, не знам прецизно

тачно зашто, али није ни случајно. Наиме, сваког дана замре и роди се на стотине нових звијезда. Научници кажу да прије четири милијарде година ова планета није ни постојала, али са становишта вјечности то није ништа, Сунчева енергија се троши све више на исијавање свјетлости и постоји претпоставка да ће се помрачити и умријети. Па, ако ће Сунце једног дана да умре и неко ново да се роди, има ли ишта онда непромјенљиво, шта да се помисли о нашим малим вриједностима којима се замајавамо и лажемо? Радост велике поезије лежи и у томе да преко мајушног упуту до звијезда, преведе до звијезда, да на крилима властитог сјаја осјетимо бол и радост туђег искуства зато што је аутентично, и зато што је имало снаге да се преобрази, да трансцендира.

Једна од пјесама из *Лирике Ишаке* која у себи има фрагмент древног духа, који се налази у *Одисеји* или код Сапфо, јесте „Суматра”. У поезији старог вијека човјекова аутономност је упитна и он је станиште космичких сила које свој печат утискују у његову свијест и душу. Пјесма за коју је и париски ђак тражио од аутора објашњење и објавио га у *Српском књижевном гласнику*, а по поетској слутњи знао је да пјесма носи дубок смисао. Први стих ове пјесме – *Сад смо безбрижни, лаки и нежни* – посматрано из контекста цијеле збирке и историјских околности у којима се рађала ова пјесма, доноси реалитет који се темељи на Сад, прочишћен од галицијског ратишта на којем је ницало, одржавало се *јоврајком из раја* као *најјужнијим доживљајем човјека, а то осјећање је главни њен садржај*... како пјесник наводи у коментару за прву пјесму *Ишаке* „Пролог” може се односити и на „Суматру”. Сада је одијељеност од овог живота, јер је пронађен нов, и он се пише слободним стихом јер је посљедица другачијих садржаја. Сада се хранило и чувало књигом о Сибиру Достојевског док су му груди биле натопљене крвљу, за сва та музикална царства. Сада у себи има протицање историје када се долазило до Новог Сада, и са, чини ми се, тек стишаном мржњом на Аустрију када би говорио о алејама вешала, која је Аустрија била у Србији подигла. У овој ријечи је древна сила јунака да се премости властито искуство невезивањем за земаљско ја. Има још много младости у пјесниковој крви која може да повеже, попут источњачке поезије, све невидљиве нити догађања и преточи их у генезу космичких збивања. Сада може да буде горостас на врховима најтежих личних понора и патње. Затим Црњански лако, наочиглед дјечје лако, укључује било кога у могућност да преображава себе до

лакоће, лакоће постојања. Фасцинантна је та могућност приближавања различитих искустава и времена живљења у једну тачку. Тачку која је архе у сваком од нас, гдје постоји домен разумијевања у језику са ког спада омотач, у језику чија матрица може да дотакне душу било кога, и зато *смо* а не *сам*. *Смо* је искуство појединца који се нашао на граничности егзистенције која је за њега, као у антици, постала ситуација трансценденције било кога, сваког... Рилке би за такву ситуацију рекао једном, непоновљиво једном.

Друга лексички гледано пунокрвна ријеч јесте безбрижни. Не могу а да се не сјетим Гетеа и његове мисли из *Фауст*а да човјек може против свега да се бори, али против бриге не може. Црњански говори нешто дијаметрално супротно: постоје тренуци које производимо својим цјелокупним бићем, значи и емоционално, и мисаоно, и моторички и интуитивно, који могу досегнути до безбрижности, који се могу приближити блажености. Питање је из каквог животног искуства израстају; ако израстају из духовног немара и баналија, постојање таквих тренутака се искључује. То је она мисао руских класика, поготово Достојевског, да једино патња усмјерава човјека тамо гдје нема даље, гдје се раскриљује људска личност. Вријеме младости Црњанског, и вријеме данашње младости, убјеђује да је бесциљност живљења пожељна и могућа, и да сада у ствари треба да носи самозаборава бића, а не трагање за њим. Беч је био блистав и нудио све замке чулног свијета које нуди и данас. Лакоћа живота без преиспитивања и без трагања. Међутим, лаки у стиху Црњанског доноси потребу за захвалности за ту уједињујућу љубав коју осјећа и која је потиснула *ја*. Отуда долази лако и њежно. Њежно је најприснији додир са свијетом, додир прихватања свега што долази и однос према свему што постоји, било оно добро или зло, било оно на Фрушкој гори или на Уралу, било оно окрвављено или очишћено, Црњански зна да дух у њему поравнава, ближи и преображава.

Сљедећи стих и опкорачење *Помислимо: како су њихи, снежни / врхови Урала* привидна је противрјечност унутар јасног увида да је свијет бића и свијет природе испреплетен и повезан многоликим и безвременим везама. Постојање бића, постојање *ја*, постојање врхова, и унутар сваког постојања још једна љупка есенције о којој не треба да се мисли строго и искључиво него лако, као помисао, као оно што не треба у језичком знаку да се доведе до краја, које треба само да наговјести. Из наговјештаја се може сагледати дубље, из

њега се може осјетити тишина свијета, бјелина и чистота онога што се загојатило и запрљало. Тачке непомућеног мира и зрнца нетакнуте бјелине постоје унутар нас као што постоје тихи и бијели врхови Урала. Ако угао посматрања одмакнемо од унутрашњег била и усмјеримо према биографском и националном, Урал је тамо гдје је и бескрајни плави круг српског народа, гдје је и писац још дјететом био, читавши *Рај и мир* са тринаест година, и та тежња је оно најчистије што се не да лако дотаћи, што није лако савладати. Унутар нас то је извор до ког води све оно блиставо што човјек посједује: свијетла помисао, доброта, што би Толстој рекао доброта без узрока.

За разлику од претходног стиха у којем смо били директно упућени у свој емоционални свијет, ови стихови нас одводе изван њега. Визуелно нуде нешто удаљено, етерично, флуидно, али сугестивно нас враћају себи да бисмо откривали колико моћна интелигенција дјелује унутар нас и колико ми мало знамо о себи. Свјесност да у нама постоји тихи Урал може много шта што је мрачно и нејасно да изнесе на свјетлост. Апостол Павле је рекао да оно што је изнијето на свјетлост и само постаје свјетлост.

Ипак, и у таквом часу *Расѣјужи ли нас какав бледи лик / шѣю ѿа изѣубисмо једно вече*, а у „Објашњењу”: *У моме сећању, нервозно, ѿочеше ѿако да се мешају бледа лица жена, од којих сам се и ја расѣјао, или која сам видео ѿо возовима и бродовима[...] и на ѿренуѣак ѿомислих: ѿле, како никаквих веза нема у свеѣу*. Тешко је било пронаћи синтагме којим би се помириле опречности у младом срцу, које још у сновима оживи крвави галицијски дан, и рве се са помишљу *како никаквих веза нема у свеѣу*, када његових двадесетак година носи бreme једне изгубљене генерације, генерације палих анђела андрићевски казано, која треба да начини искорак из свијета изгубљених вриједности, грамзивости, а истовремено у себи носити сан о љепоти тог истог свијета. У „Објашњењу” је записано овако: *Осеѣших, једној дана, сву немоћ људској живоѣи и замршеностѣи судбине наше. Видео сам да нико не иде куда хоће и ѿриметѣио сам везе, досад неѣосматѣране*. Из те тачке посматрања, из цјеловитости животног тока, шта су наши појединачни животи, наше љубави и мржње, наше блискости и сукоби, наши губици и добици, једна спојница која је неопходна у функционисању свега око нас. На тој равни исту вриједност има тај изгубљени бледи лик и било који други облик појавности у природи. Битан је овај одабир глагола у пјесми – из-

губисмо. Вољног учешћа у свему готово што губимо нема, али нема ни случајности, него је све у просторно-чулним повезницама, у каузалитету који тешко прихватамо. Свакодневица је попуњена овим феноменом, губимо поред материјалних ствари и оне нематеријалне, финије и крхкије: односе, идеје, жеље, снове, себе, губимо у свјетлости и тмини. Губимо кад смо можда највише удаљени од оног што заиста јесмо, али знамо *да, негде, неки њошак / месито њеја, румено њече!*

Стих у који се уткала цијела лична и дијелом источна филозофија. Поуздано се зна да је Црњански био надахнут и зналац источне мисли, као аргумент може да се наведе и *Антилопија кинеске лирике* коју је приредио исте године, 1920. Мисао и убјеђење да је све замјењиво и да смрт није крај, превазилази домен личног и залази у сфере универзалног сна. Земља га памти од првих пламичака људске свијести који су записани у древним и светим списима. То је сан о самом човјеку, о његовом унутрашњем сопству. Можемо бити рођени било гдје, у било којем вијеку, ако трагамо за унутрашњим кругом, онда смо дјеца ове мисли, онда смо синови Дон Кихота, како се Црњански потписивао у писмима из Лондона. Идеја вјечног круга, идеја преобликовања, нектар је у развоју свјесности, а историјска дешавања из ове димензије постају ковитлац прашине, свјетовни догађаји којима се брзо губи траг. Црњански стога не пише историју догађања, он пише повјесницу рађања сопства у мучном историјском ковитлацу.

Буђење сваког појединачног сопства уско је повезано са судбином цијелог човјечанства, повезано је са мијенама вегетативним, причом о изгубљеној љубави, потоку који тече, његовом ушћу. Живимо у свијету који нема граница, па самим тим и пут до коначне истине је бесконачан и бескрајно разнолик. У природи нема краја, сваки крај је нови почетак, испод сваког слоја стварности може да се открије сљедећи дубљи слој. Сваки општи закон је подзакон неког општијег закона. Ствари се појављују из тишине да би се поново вратиле у њу, или се рађају као нешто друго. Зато ако изгубимо неко драго лице, душа једног руменог потока носи готово идентичну топлину и пуноћу живота. Овај свијет чини више свјетова који нису засебни слојеви, између њих не постоје границе. Материје једног свијета продиру у материје другог свијета, те вода, камен, грана која удара у прозор воза, материје од којих је саграђено наше тијело,

продиру све материје које постоје у космосу. Стога се и може рећи да је човјек универзум у малом, у њему су исте силе, исти закони и исте материје које су у космосу. Ефекат пробужене свјесности у стиху *знамо да неки ѿшок, месѿо њеѿа румено ѿече*, није симболична синтагма, него кључ којим се отварају врата скривене суштине. Просјечно човјечанство га доживљава, ако и доживи, послије пријеђене половине животног пута.

Искуство нас учи да је свако на посебном степену развоја, да интелигенција има онолико колико има особа, а да би се доживјела цјелина оваквог текста, поред апстрактне интелигенције тражи се и духовна. Духовна интелигенција има моћи да спозна најсуптилније дијелове животне струје, оно што је усмјерава и чини свеобухватном. Стварност која није доказива науком фрагментирана је у једној врсти архетипског поетског надахнућа у овој пјесми. Пјесник осјећа да му је коначна истина о свијету недостижна, да иза ума постоји нешто неухватљиво, али је убијеђен да може да се уздигне изнад сопствене искуствене стварности. Да постоји и стварност коју слутимо, коју не можемо доказати, и да постоји стварност коју не можемо ни наслутити. У самој суштини ми о самима себи и о свом положају у свијету не знамо више него што су знали наши преци. Права стварност, како нас наводе и ови стихови, тешко је схватљива јер је наша перцептивност омеђена и подијељена. И Бодлер је у „Сагласјима” природу видио као храм симбола које је могуће докучити помијешаних чула. Радост велике поезије јесте слутња те могућности. Слутња да постоји дубоки ред који влада хаосом, склад над нескладом, мир над свим немирима. Црњански јасно даје до знања у *Коментѿарима* да сва замршеност наших односа долази из огромне супротности у бићу – желимо да задовољимо и бол и срећу, и обје те силе су изразито моћне. Питање је психичке моћи и знања којој сили ћемо чешће да се приклонимо. У основи морамо нахранити обје и обје је могуће превести преко уског моста преображаја. Обоје може да послужи као градивни материјал сазнања да сам себе можеш родити, ничеовски, или да си сам себи предак, код Црњанског.

И онда, како рече пјесник, мир је полако улазио у мене. У том миру *По једна љубав, јуѿро, у ѿуђини // душу нам увија, све ѿешње...* остаје и даље неодређеност да ли љубав тек придошла и мутна доприноси интегративности или враћа на тјескобу и страх као примарне одреднице егзистенције. Рецимо да је тјескоба, ипак душу

нам увија све тјешње. Љубав коју тражи тијело и која је у каснијим дјелима Црњанског узроковавала дуалности бића. Једно је биће у просторно-временском свијету, биће прошлости, а друго биће припада неком другом свијету, биће будућности. Које је биће прошлости а које биће будућности, ми не знамо, али се налазе често у сукобу. Премда је тако, да би се разумио свијет, Црњански наставља да гради свој мали модел универзума, и он мора да има одређене представе о облику, а облик је бескрајни мир плавих мора, облик корала, облик трешања. Облик је схваћен као једна бескрајна сфера у којој је временско-просторна димензија унутар и изван нас, с тим да је ова унутар нас битнија, у њему корали имају боју, имају квалитет и емотивни и мисаони као трешње из завичаја, тај мали универзум има облик кружан. Вријеме у њему је психичке природе, како Црњански и наводи у *Коментарију* да је Бергсон давно одвојио психичко од физичког времена, које није линеарно него у круговима, јер се у њему вјечно све сусреће, једна ствар долази из прошлости, друга из будућности. Мноштво временских кругова креће се у разним правцима и преплиће. Језик велике поезије увијек нађе симболичко-метафоричко рухо да те мисли обавије, готово да их је и немогуће рећи другачијим језиком, стога:

*бескрајним миром плавих мора,
из којих црвене зрна корала,
као, из завичаја, трешње.*

И даље је његов друг са тешким хумором причао о далеким морима и океанима, и такво горко нечије ускуство улази у пјесника и богати га. Богати на начин да та искуственост може да се доживи и обоји оним супстанцама до којих се наше властито биће подигло. Црњански свој асоцијативни круг од нечијег бледог лика, корала, трешања из завичаја, односно из једне измјештене просторно-временске збиље спаја у новом метапростору. Корале неке далеке обале он спаја са завичајним, са оним најранијим искуством које можда има пуноћу свијета, и благотворну безазленост. Црњански као да нас наводи на помисао да такво искуство најдубље штити, најјаче одржава цјеловитим.

Наиме, наша Психа има један заједнички подслој који може да превазиђе све разлике у култури и свијести, који припада колектив-

ном несвјесном. Радост великих стихова је у томе што на својствен начин пронађу тај подслој. Допру до доживљаја сопства заједничког за читаво човјечанство, али и посебно за сваког. Љепота која се развила у унутрашњем бићу појединца опажа љепоту која је у биљу, коралима, воћу, та љепота постаје гласник другачијих свјетова, постаје мост између свијета физичких облика и свијета без облика. Када трагамо за собом, ми се поистовјеђујемо са обликом, ипак то трагање се завршава губитком себе у неком облику, а сви облици имају судбину нестајања. Наша моћ сагласја са облицима цвјетова, врхова, корала јесте моћ осјећања да постоји нешто више од обичног физичког постојања тог облика. Ова невиност и љупкост у пјесми није обличје овог свијета него свијета у којем обитава нешто друго и нешто вишег реда, немам име за то, сигурно је боље да га немам.

Морамо се запитати гдје је тачка сусрета са историјском збиљом у овој пјесми, намеће се и мисао да Црњански окреће лице од оне историје која је детерминисана историјским читанкама и њеним ускогрудостима, оном која потхрањује мржњу. Зашто би нас историја обавезивала у оном смислу да о њој ништа другачије не смијемо рећи или написати сем оног како је већ говорено. Зато је стих из *Ишак* – *и ја бих да убијам...* отворена побуна против моралисања над жртвама, вриједностима и профитерствима сваке врсте. Како би Црњански рекао, говоре о родољубљу као да плаћају порез. Црњански кроз ове ретке даје другу могућност, могућност избора тачке увида, јер на то има право по више основа, издвајам један као повратник из рата, страшна је ова ријеч и искуство које у себи носи. Симболика језика Црњанског нама је данас схватљива зато што она додирује мјеста наших патњи и зацјељивања рана и данас, трагања за капи млијека и јутарњом росом како је рекао Васиљев.

Код Црњанског се преображај доживљаја свијета одражава прије свега у будности, у увиду, у потреби да се из успаваности, као стања одсуства свијести, буде присутан, и то присутан на готово највишем нивоу. Овако то говори стих *Пробудимо се ноћу и смеши-мо, / грађо / на Месецу са зайећим луком.*

На оној лествици срца када милина и драгост надвлада свако друго осјећање према свијету, и можда и оно најбитније, према себи. Нема отклоне и споредности у дотицању себе. Имам осјећање да, управо у овом стиху, онај који је газео у крви до кољена може да се помилује и каже шапатом то сам ја прихваћен и благ у свему,

пажљив према свом постојању. Оно је врло аутентично као што је аутентичан корал или плод трешњин. Ријетки су ово доживљаји у нашој затрпаности, у нашој амбивалентној потреби да бјежимо од себе и да схватимо себе.

Осјећам да је ту амбиваленцију Црњански артикулисао објединивши искуство неаутентичног живота, живота по туђој вољи и по стихијности која захвата мале удесе и народе и мистичко искуство које наводи на мисао да је живот негдје другдје, а да би се до њега дошло, треба доћи до цјеловитости и пуноће бића и доживљаја. Код Црњанског та цјеловитост као да је била дубоко начета или изгубљена, ипак пјесма почиње оним... сад смо безбрижни, лаки, нежни... односно, пјесник говори до овог стања превалио се велики понор у којем је душа трагала да пронађе прави колосијек са космичким кретањем, космичким поравнањем. Пјесникова духовна егзистенција је са појединачног у првом стиху прешла на опште, односно, са *ја* на *ми*, заглажена у отвореност надличног у којем се губи јасна граница између материје и духа, једно у друго се премеша а да се не губи квалитет и постигнута веза са космичким ритмом. То осјећање космичког хода код Црњанског прво је у равни да човјекова мисао може да функционише на различитим нивоима. Наш обични ум, логички ум, није највиши домет ума, осјети се то готово у сваком стиху „Суматре”, почевши од увода.

У једном дубоком доживљају стварности, постоји и њено надилажење, учи „Суматра”. Оно није бијег од реалног него разоткривање у њеним слојевима заумне, нове истине. Преко алегорија и синестезија, јер је она прије свега доживљај свијета, појавило се оно што постоји у древним причама, мисао да смрт можда не постоји, да они који су отишли нису потпуно нестали, већ негдје и некако постоје, и да су видљиви и у неком другом материјалном облику. Ова потрага облика за оно што је на рубу јаве карактеристична је и за Диса. Врло често смо аутомати који не умију ни помислити да може постојати нешто изван видљивог омотача живота. Мора се примијетити да су сви митови, све легенде о јунацима и вјеровања засновани на идеји о постојању скривеног и вишег знања. Многи симболи и скривене формуле јесу покушаји да се то знање докучи. Докучивост је могућа када један вид поетске истине допре до тих недокучивих предјела у нама и када он буде препознат као простор њежности и миља. И онда та далека брда помилујемо благо руком. Како се изразио Ни-

че у Заратустри, препознајући: Оно што је велико у човеку је да је он мост, а не циљ; оно што је љубави вредно у човеку је да је он једно крећање навише и крећање наниже. Толико је много опречних принципа у човјеку да је њихово трајно хармонично усклађивање немогуће. Душа је сложена од много гласова, и што се више изнутра развија, то снажније осјећа све те различите гласове и има жељу да их осјећа све јаче, и да их бар на тренутак доведе у складан хор.

Црњански у „Објашњењу” своје пјесме пише најљепше поетске реченице о једном таквом тренутку који је родио пјесму: Али, у души, поред свеј ойирања, да то признам, ја сам осећао неизмерну љубав према њим далеким брдима, снежним јорама, чак тамо јоре до ледених мора. За она далека оштва, где се догађа оно што смо, можда, ми учинили. Изјубио сам страх од смрти. Везе за околину као у некој лудој халуцинацији, дизао сам се у ње безмерне, јушарње мајле, да испружим руку и помилујем далеки Урал, мора индијска, куд је ойишла румен са мој лица. Да помилујем оштва, љубави, заљубљене, бледе прилике... Сва та замршеност њосије један ојроман мир и безјранична утјеа.

Наслов публикациије

**ПЛАВИ КРУГ
МИЛОША ЦРЊАНСКОГ
ЗБОРНИК РАДОВА СА ОКРУГЛОГ СТОЛА**

Издавачи

Филолошка гимназија, Београд
Завод за унапређивање образовања и васпитања, Београд

Приређивачи

Др Душко Бабић
Јована Илић

Лектура

Споменка Трипковић

Дизајн корица и компјутерски слој

Мариус Рошу, *Quadrant*, Нови Сад

Штампа

All in one business center d.o.o., Београд

Тираж

300

ISBN 978-86-919491-4-3

2019.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09 Црњански М.(082.2)

ПЛАВИ круг Милоша Црњанског : зборник радова са округлог стола /
[приређивачи Душко Бабић, Јована Илић]. - Београд : Филолошка гимназија ; Завод
за унапређивање образовања и васпитања, 2019 (Београд : All in one business center). -
342 стр. ; 24 cm

“У овом зборнику сабрани су радови са округлог стола Час о Црњанском, одржаног у
Филолошкој гимназији, 7. децембра 2018. године. “--> Уводна реч. - Тираж 300. - Стр.
7-8: Уводна реч / Душко Бабић, Златко Грушановић. - Напомене и библиографске
референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад. - Резюме ; Résumé ; Summary.

ISBN 978-86-919491-4-3 (ФГ)

а) Црњански, Милош (1893-1977) -- Поетика -- Зборници б) Књижевно дело --
Анализа -- Зборници

COBISS.SR-ID 281126156