

МИТ, ТРАДИЦИЈА И СИМБОЛ
У ПОЕЗИЈИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
ДУЧИЋЕВЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ, ТРЕБИЊЕ

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ
Поетичка истраживања, књ. 28

Уредници

СВЕТЛАНА ШЕАТОВИЋ
БОЈАН ЧОЛАК

Редакциони одбор

Др Јован Делић
Др Александар Јерков
Др Слађана Јаћимовић
Др Светлана Шеатовић
Др Предраг Петровић
Др Бојан Чолак
Др Марко Радуловић
Др Марко Аврамовић

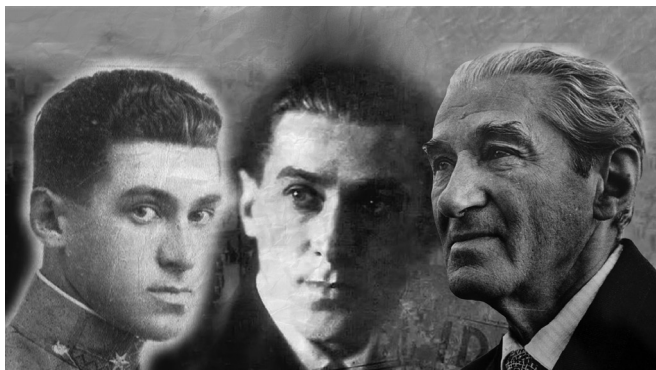
Рецензенти

Проф. др Бојана Стојановић Пантовић
Др Јана Алексић
Доц. др Бранко Вранеш

МИТ, ТРАДИЦИЈА
И СИМБОЛ У ПОЕЗИЈИ
МИЛОША ЦРЊАНСКОГ
ЗБОРНИК РАДОВА

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
ДУЧИЋЕВЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ
Београд – Требиње
2023

Зборник је резултат рада одељења *Поетика модерне и савремене српске књижевности* Института за књижевност и уметност из Београда.



МИЛОШ ЦРЊАНСКИ

Садржај

Уводна реч.....	11
-----------------	----

I

Јован Делић

ОПШТИ ПОГЛЕД НА ПОЕЗИЈУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ	21
---	----

Слађана Јаћимовић

ПОВРАТАК СЕБИ. ЗАТВАРАЊЕ КРУГА У МАНИФЕСТИМА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ	45
---	----

Јелена Панић Мараш

ДИЈАЛОГ СА САМИМ СОБОМ: ИТАКА И КОМЕНТАРИ.....	61
---	----

Бојан Јовић

ПЕСНИЧКИ ХРОНОТОП(И) МИЛОША ЦРЊАНСКОГ	75
--	----

Светлана Шешиновић

МЕДИТЕРАНСКИ ХОРИЗОНТИ У ПОЕЗИЈИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ	91
--	----

II

Бојан Чолак

ПОЕЗИЈА И РЕВОЛУЦИЈА: „ВИДОВДАНСКЕ ПЕСМЕ“ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ	143
---	-----

Дуња Душанић

РОБОВИ СТЕ ДОК ИМАТЕ СУЗА: ЕЛЕГИЈА, РАТ И ТРАДИЦИЈА У РАНОЈ ПОЕЗИЈИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ	167
--	-----

Горан Рагоњић

МИЛОШ ЦРЊАНСКИ И ТРАДИЦИОНАЛНИ ПЈЕСНИЧКИ ЖАНРОВИ: ХИМНА И ОДА	195
--	-----

<i>Корнелије Квас</i> СИМБОЛИ И ГРОТЕСКА У ПЕСМИ „ГРОТЕСКА“ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ	217
--	-----

III

<i>Јелена Марићевић Балаћ</i> МИТОЛОШКИ АСПЕКТИ У ПОЕЗИЈИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ	235
<i>Марко М. Радуловић</i> ХРИШЋАНСКИ МОТИВИ У ПОЕЗИЈИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ	251
<i>Кашарина Панџовић</i> ТУЖНО МУШКО И МИЗЕРА: РОДНО ЧИТАЊЕ ЛИРИКЕ ИТАКЕ	285
<i>Слађана Илић</i> ЕРОТИКА У ПОЕЗИЈИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ: АНТРОПОЛОШКИ ПОГЛЕД НА МУШКАРЦА.....	307

IV

<i>Зорана З. Ойачић</i> КИРКИН ЗАВИЧАЈ У ИТАКИ И КОМЕНТАРИМА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ	331
<i>Александра Секулић</i> ЗАВИЧАЈ ЦРЊАНСКОГ: ТРАДИЦИЈА И ИНДИВИДУАЛНИ ТАЛЕНАТ У КРИТИЧКОЈ РЕЦЕПЦИЈИ.....	351
<i>Ранко В. Појовић</i> ЕМИГРАНТСКЕ ПОЕМЕ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ Носталгија у <i>Ламенту над Београдом</i> и <i>Роману о Лондону</i>	375

V

<i>Горан Корунковић</i> СЛИКЕ ПРИРОДЕ У ПОЕЗИЈИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ И МИРОСЛАВА КРЛЕЖЕ.....	397
--	-----

Александра В. Пауновић
ЛИРИКА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ
И РАНО ДЕЛО ИВЕ АНДРИЋА 419

Јелена Јовановић
ПУТЕВИ И БЕСПУЋА: О ПЕСНИЧКОМ
СУБЈЕКТУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ У
ТРАНСМЕДИЈАЛНОМ КЉУЧУ 449

VI

Сања Ј. Парийовић Крчмар
СТО ГОДИНА ОД ЦРЊАНСКОВОГ
ВЕРЛИБРИСТИЧКОГ ПРОГЛАСА 467

Александар М. Милановић
ПОЕТИЧКИ КОНТЕКСТ ПОЕТИЗМА
ЛЕПРИШ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ 489

Соња Миловановић
РЕЦЕПЦИЈА ЛИРИКЕ ИТАКЕ МИЛОША
ЦРЊАНСКОГ ИЗ СТИЛИСТИЧКОГ УГЛА 509

Именски регистар 539

Уводна реч

Ове године навршава се 130 година од рођења Милоша Црњанског, песника који се обликовао у један од најоригиналнијих гласова у српској књижевности XX века. Подстакнути идејом да нам годишњице помажу да се вратимо на стваралачки опус једног аутора, да га сагледамо из новог угла, да преиспитамо мерила и вредности проучавања датог песничког дела, одржали смо 6. и 7. априла 2022. године, у Требињу, научну конференцију *Мит, традиција и симбол у лирици Милоша Црњанског*, у организацији Института за књижевност и уметност из Београда и Дучићевих вечери поезије из Требиња. То је био 28. научни скуп, а пред читаоцима је и 28. колективна монографија у едицији „Поетичка истраживања“ Института за књижевност и уметност. Такође, реч је о 14. научном скупу који је организован и 14. зборнику који је публикован у сарадњи с Дучићевим вечерима поезије и градом Требињем, у данима када се обележава дан Дучићеве смрти, 7. април, с низом пратећих манифестација у славу поезије и песничке речи.

Монографија *Мит, традиција и симбол у поезији Милоша Црњанског* представља четврти колективни подухват који Институт за књижевност и уметност посвећује књижевном опусу Милоша Црњанског. Први зборник *Књижевно дело Милоша Црњанског* (ур. Предраг Палавестра, Светлана Радуловић) појавио се пре нешто више од 50 година, тачније 1972. Следи зборник *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу* (ур. Милослав Шутић), штампан 1996, а потом и *Милош Црњански: поезија и коментари* (ур. Драган Хамовић) публикован 2014. године.

Милош Црњански је песник високе самосвести, иновативног језичког израза и разноврсног формалног репертоара, у непрестаном дијалогу с песничким наслеђем и с властитим временом. Циљ организованог скупа био је покретање критичког дискурса о лирском делу и наслеђу Милоша Црњанског у књижевном, језичком, културном и друштвеном контексту, у светлу скорашњих истраживања и доступне књижевно-историјске грађе у последњој деценији. С тим у вези, осетила се потреба да се новим сазнањима допуне досадашњи ставови о пишевој поетици у целини.

Научни скуп је реактуелизовао питања структуре, тематских, мотивских и друштвено-историјских основа песничких књига *Лирика Ишаке* и *Ишака и коменџари*, али и песничког опуса насталог изван ових збирки у најширем контексту. Уз то, указано је и на везу између поезије Црњанског и његовог прозног дела (путописи, приповедни и романсијерски рад, политички текстови...), односно антологичарског рада, а посебан акценат стављен је на контекстуализацију његовог дела у књижевно-историјским и друштвено-политичким оквирима, уз нарочит осврт на Црњансков однос с другим знаменитим песницима тога периода.

Уводну целину отвара текст Јована Делића „Општи поглед на поезију Милоша Црњанског“ у којем се разматра однос великог српског књижевника према песничкој традицији (како оној која припада корпусу националне литературе тако и светске књижевности), да би се потом анализирао Црњансков антологичарски рад и с њим у вези потцртали извесни програмски, аутопоетички моменти. На крају, указује се и на главне тематско-мотивске и поетичке одлике збирке *Лирика Ишаке*. Анализа аутопоетичких ставова у средишту је и чланка Слађане Јаћимовић „Повратак себи. Затварање круга у манифестима Милоша Црњанског“, која тумачећи програмске текстове младог Црњанског акцентује и полемички тон између предратне и поратне генерације. При-

лог Јелене Панић Мараш „Дијалог са самим собом: *Ишака и коментари*“ у фокус истраживања поставља Црњансково хибридно остварење из 1959. године с циљем да се истакну основни поетички моменти, при чему се посебна пажња ставља на игру временских планова (прошлост–садашњост), као и на однос између лирског и биографског ја. И текст Бојана Јовића „Песнички хронотоп(и) Милоша Црњанског“ указује на мешање временских и просторних равни, али и на преплитање душевних и телесних области, чиме се условљава сложени однос према (личном) времену и простору (осећање повезаности, носталгија, жудња, сета, бездомност, итд.). Просторна проблематика, и то Медитерана, у песничком опусу Милоша Црњанског предмет је студије „Медитерански хоризонти у поезији Милоша Црњанског“ Светлане Шеатовић. Пратећи биографски пут Црњанског и круг песама везаних за медитеранске просторе, указује се на песников афинитет према Медитерану.

Други блок, посвећен „Видовданским песмама“, у основи је полемичког карактера, будући да доноси текстове супротстављених гледишта. У тексту „Поезија и револуција: 'Видовданске песме' Милоша Црњанског“ Бојан Чолак, ослањајући се на своја вишегодишња истраживања, наставља да продубљује тезу да је реч о поезији у којој се уочавају револуционарне идеје и ратна реторика, идентификујући анархистичку позадину Црњанскових стихова. На овом трагу налази се и чланак Дуње Душанић „Робови сте док имате суза: елегија, рат и традиција у раној поезији Милоша Црњанског“ у којем ауторка кроз испитивање новина у функцији и жанровским обележјима тзв. *модернисџичке елетије* или *анџиелеџије* у основи потврђује тезу да је реч о политичкој поезији. Анализа песничких жанрова у фокусу је и рада „Милош Црњански и традиционални пјеснички жанрови: химна и ода“ Горана Радоњића, у којем се разматра Црњансков однос према традиционалним облицима химне и оде, при чему се указује на то да се модификацијом старих жанрова критици излаже

не само аустроугарска идеологија, него и она у новој, уједињеној послератној држави. Сасвим другачијег полазишта од Чолаковог и Душанићеве је прилог Корнелија Кваса „Симболи и гротеска у песми 'Гротеска' Милоша Црњанског“, у којем се „Видовданске песме“ интерпретирају у складу с досадашњим тумачењима овога циклуса као антиратног. Квас показује да реализација гротескног принципа у песми „Гротеска“ има за циљ исказивање отпора свакој идеологији која доноси разарање и смрт.

Трећа целина испитује присуство митских елемената и хришћанске симболике, као и еротске и родне мотиве у лирици Милоша Црњанског. У чланку „Митолошки аспекти у поезији Милоша Црњанског“ Јелена Марићевић Балаћ анализира митолошке елементе кроз Дионисов култ. У студији Марка М. Радуловића „Хришћански мотиви у поезији Милоша Црњанског“ истражује се значење и улога религиозних симбола, али се указује и на месијански карактер песничког субјекта *Лирике Ишаке*, чија енергија спиритуализује еротску љубав и омогућава јој да прерасте чисто физичке манифестације. Једно од кључних осећања које такав модернистички месијанизам дели са хришћанским, и које исказује у вези с еротском љубављу, јесте осећање скорог краја света и профетског објављивања нове стварности. Анализа Црњансковог односа према категорији еротског налази се и у наредна два текста. Тако се у прилогу Катарине Пантовић „Тужно мушко и Мизера: родно читање *Лирике Ишаке*“ разматрају механизми родног кодирања у збирци из 1919. године, при чему се еротски и родни мотиви сагледавају као типични за експресионистички покрет. И у тексту Слађане Илић „Еротика у поезији Милоша Црњанског: антрополошки поглед на мушкарца“ говори се о Црњанском односу према женском принципу и еротском.

Четврти одељак посвећен је односу Милоша Црњанског према завичају и туђини. У тексту „Киркин завичај у *Ишаки* и *коменџарима* Милоша

Црњанског“ Зорана З. Опачић преко симболике мора и мотива пролазности и смрти указује на вишеслојни песников однос према темама завичаја и туђине. Чланак Александре Секулић „Завичај Црњанског: традиција и индивидуални таленат у критичкој рецепцији“ разматра рецепцију завичајних поема Милоша Црњанског, настојећи да преко теме завичаја сагледа песникову модерност. И у прилогу Ранка В. Поповића „Емигрантске поеме Милоша Црњанског: носталгија у *Ламенџу над Беотрагом* и *Роману о Лондону*“ анализирају се теме странствовања, завичајности и носталгије, које се препознају као амблематски карактеристичне за Црњанског, због чега се подручје истраживања проширује и на прозна остварења.

Пета целина садржи три текста компаративног приступа, од чега се у два успоставља поетичка паралела с другим писцима – Мирославом Крлежом, односно Ивом Андрићем – а у једном прати природа и трансформације лирског субјекта поређењем збирке *Лирика Ишак* и истоимене радио-адаптације. У студији „Слике природе у поезији Милоша Црњанског и Мирослава Крлеже“ Горан Коруновић тумачи књижевноуметничке поступке обликовања природе у раној поезији Црњанског и Крлеже, док Александра В. Пауновић у раду „Лирика Милоша Црњанског и рано дело Иве Андрића“ пропитује концептуалност послератне књижевности, посебно акцентујући модернистичко разумевање победе и искуство замора од пост/револуционог. Нешто другачијег приступа је чланак Јелене Јовановић „Путеви и беспућа: о песничком субјекту Милоша Црњанског у трансмедијалном кључу“, у којем се прати природа песничког субјекта и описују његове трансформације промишљањем радио-адаптације *Лирике Ишак*, рађене по мотивима из дела Милоша Црњанског.

Последњи, шести део обухвата радове у чијем средишту су питања верлибризма и стилистичке анализе. Тако Сања Ј. Париповић Крчмар у тек-

сту „Сто година од Црњансковог верлибрстичког прогласа“ сагледава есеј „За слободни стих“ у контексту текстова о верлибризму који су претходили, али и који су настали након чувеног Црњансковог чланка. С друге стране, Александар М. Милановић и Соња Миловановић пружају стилистичке анализе Црњансковог песничког дела. И док се Милановић у раду „Поетички контекст поетизма *лейри* Милоша Црњанског“ усредсређује на анализу порекла, значења и функције лексеме *лейри*, преко које се успоставља интертекстуална веза с поезијом српског романтизма, али и описује промена поетске функције овога песничког индивидуалног неологизма, у студији Соње Миловановић „Рецепција *Лирике Ишаке* Милоша Црњанског из стилистичког угла“ говори се о три концепције стила ране поезије Милоша Црњанског (стил епохе, стил дела и стил писца).

Организовање научног скупа о поезији Милоша Црњанског у Требињу, граду Јована Дучића, довело је до симболичног сусрета два песничка духа која су лутала просторима Европе, обојица као део и емигрантског и разочараног света на почетку Другог светског рата. Према речима Милоша Црњанског, последњи пут њих двојица су се срели у Лисабону, у лето 1941. године. Дучић ће молити Црњанског да крене с њим у САД, али како пише Црњански у *Ембахадама*: „Ја нисам имао новца да приватно као Дука одем што даље од ове полуделе и помахнитале Европе, отишао сам у августу 1941. у Лондон надајући се слободи, а тамо сам био последњи и најгори човек, прогањан и праћен све до повратка у Београд.“ Последњи сусрет Црњанског и Дучића догодио се на обалама Атлантика, у Португалији, где је био смештен део наше дипломатије и дописника Централног пресбиороа после априлског рата и капитулације. Обојица су делила дубоку тугу, замор и бојазан пред језивим ходом фашистичког света који је покоравао Европу, али и бригу за српски народ, предосећајући да му се спрема једно од највећих

страдања. Дучић је отишао у САД несрећан и разочаран, а Црњански је још месец дана, са супругом Видом, чекао свој лет за Лондон.

Учествовањем Општине Требиње и Дучићевих вечери поезије у организацији скупа, а потом и у издавању зборника о поезији Милоша Црњанског, показана је жеља да се (са)чува српско културно наслеђе у својој целини и (о)чува српска културна самосвест, што је уједно била и основна тежња и главни циљ књижевно-културног и друштвено-политичког прегалаштва великог Јована Дучића.

Уредници

I

Јован Делић

Српска академија науке и уметности

jovandelic.delic@gmail.com

ОПШТИ ПОГЛЕД НА ПОЕЗИЈУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Сажетак: У раду се разматра однос Милоша Црњанског према пјесничкој традицији. Традиција за великог српског пјесника није само, па ни превасходно, национална, него подразумева и свјетску књижевност, због чега се успостављају поетичке везе између Црњанскове лирике и кинеске и јапанске поезије, чији је избор Црњански дао у двјема антологијама. Уз то, потцртава се и пјесников однос према античком и западноевропском наслеђу. Што се националне књижевне традиције тиче, Црњански је прије свега окренут романтизму, у првом реду Бранку Радичевићу и Стражилову, али и Лази Костићу, Ђури Јакшићу, Његошу. На крају рада представљене се главне тематско-мотивске одлике збирке *Лирика Ишаке*.

Кључне ријечи: пјесничка традиција, Одисеј, Дон Кихот, италијанска књижевност, шпанска књижевност, Бранко Радичевић, Ђура Јакшић, поетика *Лирике Ишаке*

Циљ (овог) научног скупа у Требињу – *Мити, традиција и симбол у лирици Милоша Црњанског* – јесте да се састави још једна колективна монографија о поезији Милоша Црњанског и да се Црњански појави у едицији „Поетичка истраживања“ Института за књижевност и уметност у Београду. Биће то двадесет осма по реду књига у овој серији, а истовремено четврти Институтков зборник радова о стваралаштву Милоша Црњанског, што до сада није

добрио ниједан наш писац.¹ Ове колективне монографије хвалио је и сам Црњански говорећи да су Институтуви зборници посвећени његовом дјелу на нивоу сличних колективних пројеката у свијету.²

Црњански је из емиграције пратио шта се о њему пише и говори у отаџбини, а поготову је то чинио кад се вратио у земљу. У писму Николи Милошевићу са захвалношћу и комплиментима је говорио о иновативности његових радова, и његовог приступа дјелу, превасходно романима Милоша Црњанског.³ Налазио је ријечи хвале и за књигу Петра Џацића *Простори среће у делу Милоша Црњанског*.⁴

О поезији Милоша Црњанског све донедавно писано је знатно више него о прози. Прекретница у том смислу почела је књигом Александра Петрова о поезији Црњанског и српском пјесништву.⁵ И та књига добила је високе оцјене самога пјесника Милоша Црњанског, посебно Петровљева студија о *Стражилову*. Сам пјесник био је изненађен и обрадован критичаревим налазима.⁶

1 До сада: *Књижевно дело Милоша Црњанског*, зборник радова. Ур. Предраг Палавестра, Светлана Радуловић. Београд: Институт за књижевност и уметност – БИГЗ, 1972; *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу*, зборник радова. Ур. Милослав Шутић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996; *Милош Црњански: поезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 2014.

2 Више о томе у: Горана Раичевић. *Ајон и меланхолија: животи и дело Милоша Црњанског*. Нови Сад: Академска књига, 2021, 802–806.

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

4 Петар Џацић. *Простори среће у делу Милоша Црњанског*. Београд: Нолит, 1976.

5 Александар Петров. *Поезија Црњанског и српско пјесништво*. Београд: Нолит, 1988.

6 Горана Раичевић. *Ајон и меланхолија: животи и дело Милоша Црњанског*. Нови Сад: Академска књига, 2021, 744.

Друга изузетно значајна књига о лирици Црњанског јесте дјело Новице Петковића *Лирске епифаније Милоша Црњанског*,⁷ нови велики корак у освјетљавању лирике, а нарочито пјесничког језика овога авангардног пјесника. Петковић сагледава мјесто Црњанског у контексту српске авангарде, значај његових „манифеста“, програмских пјесама, промјена на плану жанра, стиха, звучног подударана, а посебно на плану пјесничког језика.

Догађај у проучавању лирике Милоша Црњанског донео је међународни научни скуп одржан 4–6. XII 2013. године на Филолошком факултету у Београду, у Институту за књижевност и уметност у Београду и у Матици српској у Новом Саду, и зборник радова са тога међународног скупа – *Милош Црњански: поезија и коментари*,⁸ који је уредио Драган Хамовић. Те три публикације – књиге А. Петрова и Н. Петковића, и овај зборник радова – представљају досад најбоље и најкомплетније што је о лирици Милоша Црњанског написано.

Наш скуп у Требињу требало би да помјери проучавање ове поезије за корак даље, а зборник радова да укључи овога пјесника у „канон“ – у наш поетички антологијски избор – иако се Црњански, а нарочито његова лирика, опире и канонима и канонизацији.

У међувремену су се појавиле обимне књиге двоје професора који су добар дио живота посветили Црњанском: Мила Ломпара, професора Филолошког факултета из Београда (*Црњански: биографија једног осећања*⁹) и Горане Раичевић (*Атон и меланхолија*¹⁰), професорке Филозофског факултета

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

8 *Милош Црњански: поезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 2014.

9 Мило Ломпар. *Црњански: биографија једног осећања*. Нови Сад: Православна реч, 2018.

10 Видети фусноту 6.

из Новог Сада. Обје ове књиге дочекане су као догађаји у науци о књижевности. Иако не говоре преваходно о лирици, оне су незаобилазне и када се говори о поезији Милоша Црњанског.

У такав контекст пада овај дводневни научни скуп у Требињу – контекст веома захтјеван, и учесницима скупа биће веома тешко да достигну, а поготову да превазиђу своје претходнике.

Наше данашње излагање нужно је ограничено; рачунамо на накнадне радове и прецизирања. Задата тема је „права“ и изазовна, богата у својој понуди – проблемски тролист, савршено карактеристичан за Црњанског: традиција, мит, симбол. Притом се ови „листови“ међусобно преплићу и огледају, нарочито прва два.

Када се отвара питање традиције у вези с Милошем Црњанским, ваља имати у виду да је он одрастао билингвално, или чак тролингвално, у вишејезичкој средини, те да је безмало по рођењу полиглота: српски, мађарски и немачки знао је врло рано, а вјероватно му ни румунски није био далек, тако да је као ђаче могао комуницирати и читати на три-четири језика. У младости је овладао италијанским и, не баш најбоље, француским, а енглески је имао кад утврђивати и „усавршавати“ за четврт вијека емиграције у Лондону. У Шпанији је читао Гонгору, вјероватно на шпанском. Несумњиво је волио Камоиша; не знамо да ли га је читао на португалском. Не знамо како је стајао са словенским језицима, али ратовао је заједно са Србима, Хрватима, Словацима, Чесима и Пољацима против Руса, чију је књижевност волио, прије свих Толстоја и Тургеева, али и Достојевског.

О књижевности је знао много: слушао је свјетску књижевност и теорију књижевности код Богдана Поповића, а „ревматични“ професор понудио му је чак мјесто асистента, што је од Црњанског било веома далеко. Читао је много, и на разним језицима, цијелога живота. Зато говор о односу Црњанског

према традицији мора бити упрошћен, нужно схематичан и непотпун. Традиција за Црњанског није само, па ни превасходно, национална традиција, иако је и то. Имамо, дакле, човјека усмјереног на свјетску књижевност, али и на родни Банат, Српску Црњу и Ђуру Јакшића, односно на Срем, Стражилово и Бранка Радичевића, па на „Спомен на Руварца“ и Лазу Костића, на Његоша, у Италији и на Ловћену.

Ми немамо пјесника који је с толиком љубављу и преданошћу, са преводилачким и антологичарским амбицијама, читао поезију старе Кине и Јапана. „Ова моја антологија је, свакако, први рад ове врсте код нас“, пише Црњански о својој *Антологији кинеске лирике* (1923).¹¹ Наш пјесник оцјењује да је „јапански, још више кинески лиризам имао огромног по моме мишљењу, утицаја, непримећеним странпутицама, у задње доба, на европски (као индокинеска скулптура на најновију европску скулптуру, особито из Париза и Лондона), а код нас је потпуно непознат“.¹² Читао је ту поезију на европским језицима, и преводио са европских језика. Цијенио је енглеске пријеводне, „који су верни“, а остали Европљани преводили су с енглеског. Консултовао је литературу о кинеској лирици на немачком (Карл Флоренц) и француском језику (хвали књиге бриселског академика Харлеза).

Црњански се вјероватно рано срео с кинеском и јапанском поезијом, свакако раније него што ју је почео преводити и распоређивати у антологије; можда одмах по доласку у Беч. И кинеска и јапанска поезија могле су бити подстицајне и за етеризам, односно космизам, и за суматраизам Милоша

11 Милош Црњански. „Моја Антологија кинеске лирике“. *Сабране ње сме*. Коло LXXI, књ. 474. Прир. Светлана Велмар-Јанковић. Београд: Српска књижевна задруга, 1978. – Овде наводимо према: Милош Црњански. „Моја Антологија кинеске лирике“. *Лирика*. Дела Милоша Црњанског, том први. Прир. Живорад Стојковић. Београд: Задужбина Милоша Црњанског – L'Age d'Homme – БИГЗ – Српска књижевна задруга, 1993, 419.

12 Исто.

Црњанског. Пјесник је изричит и недвосмислен када каже да његова „антологија и нема никаквих научних, ни филолошких претензија, само идејних и уметничких“,¹³ а то није мало. У кинеској лирици препознао је и осјетио „врхунац свега прозачног, мирног, вечног, етеричног, до чега дух и осећаји могу доћи“.¹⁴ Пјесник је вјеровао у дјелотворност и утицај ове антологије у српској књижевности – у „одсудном преврату“ у поезији, чији је он један од главних носилаца. Црњански истиче нематеријално и етерично у кинеској лирици, њему више него блиско:

Нематеријални израз Лао-Цеа, етерично расположе-
ни Ту-Фуа, без ичега сличног код нас, било је прво,
што је требало, пре одсудног преврата, показати.
И то је главни задатак ове антологије.¹⁵

Главни задатак *Антологије кинеске лирике* Милоша Црњанског је, дакле, програмски, (ауто)поетички, превратнички. Зато је избор пјесника и поезије „потпуно свјестан и личан“, усклађен с пјесником-преводиоцем, и са његовом поетиком, односно с етеризмом и космоизмом.

И *Песме старог Јапана* (1928) преведене су с истом намјером, утолико прије што је „лирска песма Јапана, била одувек под утицајем Кине“.¹⁶ Када лапидарно описује ту поезију, Црњански као да пише манифест етеризма:

Слог, слово, није само знак, идеограм, него и слика, а главна брига је дати видик, даљину, небеса. Сенчења нема: све је ваздух.¹⁷

13 Исто, 420.

14 Исто, 419.

15 Исто.

16 Милош Црњански. „Песме старог Јапана“. *Лирика*, 429.

17 Исто, 432.

Видик, даљина, небеса, па „све ваздух“ – није ли то већ чист етеризам Милоша Црњанског? Отуда је он морао блиско осјећати јапанску пјесму. Опет се ослањао на Карла Флоренца и на његову књигу *Geschichte der japanischer Literatur*. Ко је боље од Црњанског, ко је као Црњански, могао осјетити у краткој хаикаи (хаику) форми „јасно стапање очајне људске душе са природом“,¹⁸ који је у својој „ратној лирици“, у својим „ратним“ пјесмама из *Лирике Ишаке*, с природом стапао свој душевни очај. Скоро сваки стих „финог и нежног израза“ кратке јапанске пјесме „пева, хвали, милује, грли природу. Дрво, цвет, неки пејсаж, годишње доба, или какву тицу, или какво брдо, пут, воду.“¹⁹

Јапанци су током стољећа одњеговали и сачували култ цвијета: шљиве, трешње, брескве. Искључено је да тај култ цвијета није оставио трага на пјесмама Милоша Црњанског – на његовим трешњама, завичајним и далекоисточним:

Фебруара, под снегом, цветају шљиве. [...]

Април је време ванредног цветања трешања. Цвет трешње је најнежнијег састава од свих – само ако мало ветар духне, или почне киша, не дотраје више од три дана. Зато га баш и највише воле. Гомиле, као опијене, поздрављају лаке магле цветова. [...]

Мало доцније расцветају се брескве. Те брескве не роде бресквом, као ни трешње трешњом, ни шљиве шљивама. Оне нису калемљене, нити одомаћене. Воле и' ради њиних дивних цветова...²⁰

Пишући о јапанским пјесницима кратке форме Црњански вели да су били „путници, пешаци по пољу и шумама; провели су живот дивећи се и ноћи и Месецу, расцветалим трешњама и ноћи на брегу“, живећи „често као монаси, пустињаци и скитни-

18 Исто, 481.

19 Исто, 482.

20 Исто, 482–483.

це“.²¹ Ти занесени, „скитачи са својим кишобраном или сунцобраном“ лутали су „не сасвим при себи, не сасвим будни“.²²

Јапански пјесник, дакле, занесен лута за расцветалим трешњама, чинећи пјесму – као најславнији међу хаијинима, Башо – „светим, мистичним, болним уздахом над светом“.²³ Није ли Црњански, пишући о јапанским хаијинима, дао и један свој пјеснички криптоаутопортрет, нарочито препознатљив на почетку *Стиражилова*?

Стара кинеска и јапанска поезија оставиле су, нема сумње, снажан и трајан траг на Милошу Црњанском и на његовој поезији: цвијет, нарочито трешњин цвијет, трешње, корали, облаци, мјесец, звијезде, мора и океани, блискост удаљених свјетова, љубав према даљинама, према природи – све је то млади пјесник, будући преводилац и антологичар, тамо налазио. Зато су његови избори из кинеске и јапанске поезије – избори по сродности и духовној блискости. Према свему је, па и према поезији Далеког истока, Црњански имао личан став и креативан однос.

Од свих дјела свјетске књижевности *Одисеја* је, за Црњанског, прва, највећа и најзначајнија, као што је повратак из рата најтужнији човјеков догађај и доживљај. Ту је већ традиција у најтјешњој вези с митом: Одисеј је митски и књижевни архетип, вишеструко реактуализован у XX вијеку у српској и свјетској књижевности. Итака је метонимија завичаја, Одисејевог и побуњеног пјесника Милоша Црњанског, повратника из рата – који је видио Троју и видио све. Троја је метонимија разоренога града, државе, свијета који је нестао у рату, па је и метонимија рата и ратних разарања. Тај нови Одисеј нема Пенелопу нити мир налази у убијању њених просаца који му разарају дом; нема ни дома, ни Бога, ни

21 Исто, 484.

22 Исто, 485.

23 Исто, 486.

господара. Не само да нема Телемаха, већ ни неће да га има, заклињући своју драгу да не буде сретна и да остане нероткиња. Он би само да запјева неке нове пјесме; он или неко други – свеједно. А ако ни тога не буде – тих нових пјесама – онда нека све, па и саму Итаку, „ђаво носи“. Пјесме су вриједност због које се модерни Одисеј враћа на Итаку. Нове пјесме замјена су и за Пенелопу и за Телемаха.

Већ из „Пролога“ *Лирике Ишаке* сасвим је јасно да је антички мит реинтерпретиран, па и пародиран, ако пародију разумијемо у оном ширем значењу које јој је дао Тињанов, и по којем је она еволутивно књижевно начело и принцип. Модерни Одисеј без Пенелопе и Телемаха, који би да запјева мало нове пјесме, пародија је Хомеровог Одисеја и оличење новог, авангардног, побуњеног пјесника рушитеља, усмјереног на разарање историјских, националних и књижевних вриједности, које сматра мртвима. Модерни Одисеј има искуство доњег свијета, Хада, свијета мртвих, јер је на мртвима провео младост. Хад је, код Црњанског, изронио на земљу: младићи гину, а други на њима проводе младост. Мртви младићи пуне ровове и прекривају бојна поља. Мртви никако да се смире – мала је Харонова барка за милионе, за десетине милиона лешева Великог рата. Одисеј Милоша Црњанског не води у класицизам, већ у авангардну побуну против канона и парнасистичког идеала „паризлија“. Он је превасходно поетичка фигура: носилац новог сензибилитета и новог пјесничког искуства, насталог из новог историјског и животног искуства – искуства Нове Троје, Првог свјетског рата, десетина милиона мртвих, из искуства ровова који су били кланице и масовне гробнице.

Одисеј се јавља и у *Стражилову*: глагол *луша-ти*, у првом лицу једнине, у поеми се понавља осам пута. Али, он не носи онај доживљај рата из *Лирике Ишаке*, већ нове квалитете и визије, инспирисане Стражиловом као завичајем, и највишом његовом тачком – на којој доминира Бранков гроб. Он је сада

луталица свијетом, оплемењена искуством кинеске и јапанске лирике. Суви лист на гробу спаја Стражилово, Бранково жуто лисје и Бранков гроб с јапанском пјесмом Башовог ученика Хаторија Рансетсуа:

Увео лист
пада полако,
на надгробни камен.²⁴

Књига Горане Раичевић *Аџон и меланхолија* изражава увјерење да постоји нераскидива веза између живота и поезије Милоша Црњанског. Нико ме се није тако у живот вратило и догађало оно што је занесен у поезији сањао и пјевао, као Милошу Црњанском: његовој поезији претходили су догађаји из Првог свјетског рата, али су је животом „овјерили“ догађаји који су слиједили послје Другог свјетског рата – четврт вијека странствовања изван Итаке; поновни повратак и Одисеја и Дон Кихота у лични живот, у туђини. Част Џојсу, али таквог Одисеја као што је пјесник Милош Црњански – модерна свјетска књижевност нема.

Све што је овај човјек написао, и у прози и у стиху, у знаку је опреке завичај–туђина: и *Лирика Ишаке*, и „Суматра“, и све три поеме, и *Дневник о Чарнојевићу*, и *Сеобе*, и *Друга књига Сеоба*, и *Хијерборејци*, и *Роман о Лондону и Ембахаде*. О томе односу туђина–завичај у Црњанског убједљиво је писао Светозар Кољевић.²⁵

Пажње је вриједно запажање Драгана Хамовића о удвојеном, двоструком приповједачком гласу у роману *Код Хијерборејаца*: он изражава космополитски нагон „да се човек, у туђим земљама, осети као код своје куће“, односно један глас жуди да све остави и оде, а други упозорава да „среће нема [...] ван оног места где смо провели детињство и где

24 Исто, 492.

25 Светозар Кољевић. *Вавилонски изазови*. Нови Сад: Матица српска, 2007.

смо се родили“.²⁶ Црњанском је повремено сума-траистички полазило за руком да споји Италију (Сестријере), Шпицберген, односно Скаген, и Србију, Тоскану и Стражилово, али су и *Ишака* и *Стражилово*, и *Србија*, и *Ламент наг Београдом* уздигли култ завичаја. То су идентитетске песме Милоша Црњанског, и три аутентично и изворно патриотске поеме. Ако је *Лирика Ишаке* књига патриотске поезије – на чему је пјесник инсистирао – онда је свако његово дјело наглашено патриотско. Друга је ствар што се патриотско код нас често идентификује са ратним и актуелним, што је најчешће ријеч о некој „примијењеној“ патриотској поезији, дневно употребљивој. Лични усуд, и усуд национа, у средишту је свега што је Црњански написао, а не само лирике. Зар нијесу теми националне судбине и колективног идентитета посвећене *Сеобе* и *Друга књија Сеоба*; није ли проблем личног и колективног идентитета средишњи у *Роману о Лондону*, или, барем отворен, у *Дневнику о Чарнојевићу*.

Зато су поеме Милоша Црњанског међу најбољим, најдубљим и најљепшим остварењима српске патриотске поезије. То су дубоко идентитетске поеме, не мање болне и тужне од *Лирике Ишаке*, нарочито *Србија*, и *Ламент наг Београдом*. Без обзира на огроман књижевноисторијски значај *Лирике Ишаке*, поеме су, свака на свој начин, врх пјесништва Милоша Црњанског.

Велики је и књижевноисторијски, односно историјско-поетички значај ових трију поема Милоша Црњанског. Оне значе обнову жанра поеме у авангарди; жанра потом карактеристичног за српску авангарду: подсјетимо се Растка Петровића, Милана Дединца, па и Марка Ристића, Оскара Давича – поема у српској авангарди доживјела је истински процват. Поеме Црњанског су сам врх. О *Србији* сам

26 Драган Хамовић. „Мит о Србији и двојничка фигура граничара у поезији Црњанског“. У: *Милош Црњански: поезија и коментари*, зборник радова, 106.

већ писао,²⁷ а *Стражилово* и *Ламенї* траже посебне осврте, мада је о њима, посебно о *Стражилову*, писано веома добро (М. Ристић,²⁸ Н. Милошевић,²⁹ А. Петров³⁰).

Други велики књижевни архетип такође има повлашћену позицију у *Лирици Ишаке*. То је Дон Кихот, који се не именује, али се тако описује у завршној пјесми *Лирике Ишаке* „Молитва“,³¹ која претходи „Епилогу“, да га је лако идентификовати. „Молитва“ је изразита пародија основне хришћанске молитве „Оче наш“. Бог је представљен као Дон Кихот, а његов син као немоћан да било шта учини, а камоли да спасе свијет. Не заборавимо да је Црњански свједочио да му је изгубљен рани, први роман управо под насловом *Дон Кихотов син*.³² Тај роман морао је бити у вези с пјесмом „Молитва“, и сва је прилика да је дошао из истог духовног језгра.

Црњански наводи да је у Шпанији читао Гонгору, који му је могао бити близак, и свједочи о сусрету с великим писцем и антифашистом Мигелом де Унамуном, писцем *Траїичної осећања живоїа* и поштоваоцем Дон Кихота, односно писцем књиге *Живої Дон Кихотиа и Санча*, по чему је Црњанском морао бити веома занимљив сабесједник. Писац романа *Маїла* – чији главни јунак Аугусто Перез убјеђује свога писца Мигела де Унамуна да је стварнији и неупоредиво дуговјечнији од њега, дакле

27 Јован Делић. *Милутиин Бојић – њесник модерне и вјесник авангарде. О њоезији и њоеици Милутиина Бојића*. Андрићград / Вишеград: Андрићев институт, 2020, 289–306.

28 Марко Ристић. *Три мртва њесника*. Загреб: ЈАЗУ, 1954. – Ристић Црњанског хвали закључно са *Сеобама*, касније га проглашава мртвим.

29 Никола Милошевић. „Композиција и порука 'Стражилова'“. У: Милош Црњански. *Стражилово*. Чачак: Дисово пролеће, 1975, 4–14.

30 Александар Петров. „'Стражилово' Црњанског“. Београд: *Књижевна историја*, 1969, 1, 3: 565–596.

31 Милош Црњански. „Молитва“. *Лирика*, 139.

32 Видети: Горана Раичевић, нав. дело, 67.

супериорнији од свога створитеља – могао је бити инспиративан и за Иву Андрића. Унамуно је био поштовалац Срба и њиховога подвига, и страдања, у Првом свјетском рату, и српског десетерца, за који је вјеровао да је близак шпанској сонорности стиха, а нарочито је био љубитељ српских народних балада. Овај шпански философ, који је задужио Србе, знао је напамет пјесму „Смрт мајке Југовића“ и Црњанском, као чудесно лијеп стих, цитирао: „Моја руко, зелена јабуко“. Милошу Црњанском служи на част што је о Унамуну написао есеј. Дон Кихот је онај који их повезује.

На Јовањдан 1954. године Црњански је објавио своју „антологију“ у 150 примјерака, под насловом *Одабрани стихови*,³³ гдје су доиста његове најљепше љубавне пјесме, па „Суматра“ са „Објашњењем“, антологијска „Привиђења“ и двије поеме – *Стражилово* и *Србија*, а избор је пропратио цитатом Хајнеа: „Имао сам једну дивну домовину...“

Црњански је волио и португалског пјесника Камоиша, који је рекао да своје пјесме оставља „Богу, људима, а после ветру“. Ни вјетар, ипак, не разнесе све, чак ни Милошу Црњанском, чији су се рукописи заиста нетрагом губили.

За Црњанског је посебно подстицајна била Италија: Данте, Тасо, али више од свих Црњанском најдражи Микеланђело, и најближи, због безмјерне меланхолије, али и као пјесник и љубавник, човјек воље и енергије у служби умјетности којом је мијењао свијет. У мадригалима Микеланђеловим, упућеним Христу, Црњански чита меланхолију којој се диви:

Мене је задивила меланхолија Микеланђелова, кад је реч о смрти у тим мадригалима. [...] Никад, пре Микеланђела, нисам знао за ту страшну борбу, која настаје у старости, између нечег ужасног, леденог, у

33 Милош Црњански. *Одабрани стихови*. Париз: Драган Р. Аћимовић, 1954.

човеку, и нечег светлог, као ватра, која почиње да се гаси [...].³⁴

За Милоша Црњанског од изузетног је значаја био и Ђакомо Казанова (1725–1798), са чијом се сени срео, како вели Горана Раичевић, у Венецији, на карневалу, у друштву веселих дјевојака из Ријеке, које су га училе италијански, читале му Кардучија и Леопардија 1912. и 1913. године. Тих година Казанова је, за Црњанског, „симбол заводништва и слободне телесне љубави“, па је и наш пјесник, „маскиран у костим женског домина, као и некада млади Казанова, проникнуо у тајну женских одаја“. Али само годину-двије касније, „када у Првом свјетском рату буде писао *Дневник о Чарнојевићу*, као и песме које ће ући у *Лирику Ишаке*, догодиће се у њему промена превратничких размера: од тада, у свим својим делима, о физичкој и телесној љубави говориће писац – из перспективе мушких карактера – као о преболелим болестима“. Већ на почетку *Дневника о Чарнојевићу* „наратор романа заузима позицију остарелог Казанове који је живот провео у ватреној страсти телесне љубави, што је у тренутку када пише своја сећања, сасвим угашена. У сећањима на блиску прошлост Црњански каже: 'И пун успомена, ја их пишем поносно, као Касанова, за оне, који су горели у пожару живота, и који су сасвим разочарани.'³⁵

Млади Црњански идентификује се с Казановом, и очаран је његовим „ванредним“ мемоарима, које сматра најбољом прозом онога доба. Носио се мишљу, и изгледа покушавао, да их преведе. Људску раскалашност, која предсказује ратове, осјетио је Црњански у Риму, пред Други свјетски рат. Када се, као емигрант у Лондону, буде сјећао тога вре-

34 Милош Црњански. *Код Хијерборејаца*. Дела Милоша Црњанског, том шести. Прир. Никола Бертолино. Београд: Задужбина Милоша Црњанског – L'Age d'Homme – БИГЗ – Српска књижевна задруга, 1998, 495.

35 Горана Раичевић, нав. дело, 70.

мена, „иронија и одбојност према физичкој љубави доживеће у његовим делима врхунац“.³⁶ Црњански је снажно доживио и младога и старога Казанову, у кратком временском размаку.

О мање познатој Италији Милоша Црњанског писао је Жељко Ђурић.³⁷

Што се националне књижевне традиције тиче, Црњански је, прије свега, окренут романтизму, у првом реду Бранку Радичевићу и Стражилову. Али и Лази Костићу, чију је пјесму „Спомен на Руварца“ упознао у *Антилоџији новијеј српској њесништва* Богдана Поповића, и сматрао ју је врхунском европском вриједношћу. Не треба заборавити ни његовог сиротог Банаћанина Ђуру Јакшића, кога више пута помиње с нескривеном наклоношћу и блискошћу. Јакшићеву „грчевиту школу“ – школу стиха као израза и ритма емотивног и физичког грча – претпоставља парнасовској високој елеганцији и углађености.³⁸ Његошу је испјевао пјесму и писао о њему, видећи га у Италији и у разореном гробу на Ловћену.³⁹ Горана Раичевић указала је и на значај есеја Милоша Црњанског о Васи Живковићу.⁴⁰

Бранко Радичевић је, за Црњанског, кључна фигура националне традиције. Црњански цитира ванредни Бранков стих: „Надо моја, ваљда ниси пена“, безмало велик као и онај ненадмашни „Ње више нема, то је био звук“. Са стихова Црњанског осипа се суво и жуто Бранково лишће које прекрива Бранков гроб. У *Лирици Ишаке* одзвања глагол *умреши*, чак и у љубавној пјесми „Серената“.⁴¹ Црњански је богзна колико пута мислио да ће умријети, односно погинути. Рат је свакодневна гранична ситуација.

36 Исто, 71.

37 Жељко Ђурић. *Италија Милоша Црњанског: компаративне студије*. Београд: Мирослав, 2006.

38 Горана Раичевић, нав. дело, 128.

39 Исто, 96, 110.

40 Исто, 174.

41 Милош Црњански. „Серената“. *Лирика*, 40.

Бранко је, за Црњанског, пјесник-визија као драмски јунак *Маске*. Црњански га доживљава безмало као свога двојника: наш пјесник обилази завичајни гропчић Бранковог малољетног брата Стевана; иде Бранковим путем у Беч; осјећа да ће, као и Бранко, ускоро закашљати ружно; предосјећа краткоћу живота и непрестану близину смрти, појачану свакодневним ратним пошастима, тако да се Бранково *кад млидија' умреџи* преображава у *свакидашњу ја-диковку*.

Али Бранко Милоша Црњанског није, нити може бити једнак великом романтичарском пјеснику – он је својеврсна авангардна пјесничка визија Црњанског, преломљен кроз доживљај, интерпретацију и иновацију традиције авангардног пјесника. Бранко Милоша Црњанског постао је етериста, није остао романтичар. За такав доживљај Бранка Радичевића Црњански је основа налазио и у Радичевићевим пјесмама и у његовом кратком животу. Погледајмо пажљивије само два већ наведена стиха: „Ње више нема, то је би звук“ и „Надо моја, ваљда ниси пена“. У првом је жена ишчезла преобразивши се у звук, у нешто физички и материјално неухватљиво и етерично. Други стих је негативно, упитно интонирано поређење *наде* – апстрактне именице – са *џеном*, нечим краткотрајним, варљивим, неухватљивим, па су оба члана поређења „етерична“.

И у жанровском погледу Бранко је могао бити инспиративан за Црњанског. Романтизам је, и у европским размјерама, епоха за коју се везује поема. Бранкова *Туџа и ојомена* морала је бити посебно блиска Црњанском, од наслова и првога стиха, па све до краја. Нијесу ли све три поеме Милоша Црњанског својеврсне *џуџе* и *ојомене*. Поеме Црњанског редукују сиже – елементе приче и епике – постајући чисто лирска дјела, наглашено меланхолична, на моменте, у *Сербии*, безнадна. У подтексту *Стражилова* је Бранков *Ђачки расџанак*; не заборавимо – то је *џјесма о расџанку*, и то, често, *на вјек и вјеков*, што

се заборавља када се претјерује с истицањем дитирамба и животне радости.

Да ли је Црњански романтичарско наслеђе ослободио пародије?

Да ли је разложно звати Црњанског „неоромантичарем“, пошто је тако снажно везан за Бранка, Лазу Костића и Ђуру Јакшића, па и Његоша?

То је, по мени, знак одсуства теоријске имагинације.

Црњански није ни романтичар ни неоромантичар, већ авангардни пјесник коме је понеки романтичар, у његовој пјесничкој визији, близак и драг, било да је ријеч о етеризму и о односу завичај–туђина (Бранко), о стиху и ритму (Лаза Костић и Ђура Јакшић), или о односу према небу и Богу (Његош), мада не вјерујем да је Црњански био нарочито религиозан човјек, посебно у младости.

Црњански има потпуно антиромантичарски став према такозваном „видовданском миту“ или косовској легенди, односно „косовској мисли“, према средњовјековној српској историји, мада је тај однос темељно кориговао књигом *Свети Сава*.⁴²

Тешко да би неки српски романтичар изговорио стихове:

Отаџбина је пијана улица,
а очинство прљава страст,⁴³

или:

Не боли нас.
Грачанице више нема,
шта би нам таковска гробља.⁴⁴

42 Милош Црњански. *Свети Сава*. Београд: Политика, 2011 (прво издање: Београд: Луча, 1934).

43 Милош Црњански. „Вечни слуга“. *Лирика*, 31.

44 Милош Црњански. „Наша елегија“. *Лирика*, 26.

Пародијски је осјењен и однос према срцу, у понти пјесме „Мизера“, „за студентесу, Иду Лотрингер“:

У срцу чујем шапат миша,
а пада хладна, ситна киша.
Где си сад Ти?⁴⁵

Миш у срцу – то је, ипак, за једног српског (нео)-романтичара превише, а ни рима *миша – киша* није, зацијело, из романтичарског репертоара. То је могао написати само пјесник XX стољећа, са искуством Великог рата и Европе. Вјероватно нема боље слике којом би се јасније илустровао однос Милоша Црњанског према традицији од ове: Одисеј са мишем у срцу. То је чиста авангардна, пародијска слика.

Српска авангарда разорила је парнасовске идеале и створила изразито индивидуално обиљежене стихове, ослобођене сваке имитације, а саображене пјесниковој личној поетици. Стихови Станислава Винавера, Милоша Црњанског, Момчила Настасијевића и Растка Петровића изразито су индивидуално обиљежени, и од прве препознатљиви чији су. Просто је немогуће замијенити Винаверов стих са Настасијевићевим, или Настасијевићев са стихом Црњанског, или стих Црњанског са стихом Растка Петровића. Свако од њих има индивидуалан ритам и личну „версификацију“ – ако је термин *версификација* уопште умјесан у овоме контексту.

То, међутим, не значи да су авангардни пјесници недисциплиновани; да су изборили неку апсолутну и бескрајну слободу. Наше увјерење, па и освједочење, сасвим је другачије: пјесници српске авангарде веома су строго компоновали своје књиге, такозване збирке пјесама, готово класицистички строго, строже од парнасосимболиста. Нема строже компонованих пјесничких књига у првој половини XX вијека у српској књижевности од књига авангардних песника: *Пей*, односно *Седам лирских крујова* Мом-

45 Милош Црњански. „Мизера“. *Лирика*, 58.

чила Настасијевића, *Ошкровење* Растка Петровића, структурисано према аритметичком начелу симболичке бројева: један, три, девет, дванаест, тринаест, па и *Лирика Ишаке* Милоша Црњанског. О строгости композиције *Сиражилова* писао је убједљиво Александар Петров, а правилност *Ламениа над Белоградом* видљива је већ графички, голим оком. *Лирика Ишаке* уоквирена је „Прологом“ и „Епилогом“ – аутопоетичким, програмским пјесмама – а остале пјесме распоређене су, према тематско-значењском начелу, у три циклуса: „Видовданске песме“, „Нове сенке“ и „Стихови улица“. Циклична структура наслијеђена је од најбоље симболистичке традиције – ма колико Црњански био побуњеник против те традиције.

„Видовданске песме“ биле су и остале најпроблематичнији дио стваралаштва Милоша Црњанског. Црњански их је изоставио из личне „антологије“ из 1954. године, у цјелости. Косовски мит, Видовдански мит, Косовски завјет, Косовска мисао – зовимо то како хоћете – темељна је вриједност српског народа. Та вриједност била је прихваћена пред Први свјетски рат, и непосредно по рату, као интегративна југословенска вриједност. Косовска мисао, међутим, није настала ни у XIX ни у XX вијеку, она је настајала десет вијекова, баштинећи преткосовске Немањића вриједности.

Већ 1911. године Иван Мештровић учествовао је – као српски представник – на европској изложби с Видовданским храмом, и добио прву награду. Разарање Југославије почело је с њеним оснивањем, па и разарање Косовског мита и Видовданске етике, коју је на свој начин артикулисао тада млади српски филозоф, етичар, велики преводилац и зналац античке Грчке Милош Н. Ђурић.⁴⁶ Видовданска етика и Косовски мит наћи ће се и на мети комунистичке идеологије, као израз и опасност великосрпства.

46 Милош Н. Ђурић. *Видовданска етика*. Загреб: Српско академско друштво „Његош“, 1914.

Милош Црњански „Видовданским песмама“ негира косовски Видовдан, успостављајући „хајдучки“, Принципов Видовдан; негира стару српску средњовјековну државност – историју и културу: црквену архитектуру, грчке, односно српске иконе „полегуша голих“, афирмишући сиротињски, Принципов новомученички Видовдан, занемарујући оно што је морао знати – да Принципа не би било без косовског Видовдана. Свак ко буде држао до српског историјског континуитета, попут Миодрага Павловића, имаће проблем са неколико видовданских песама, или барем стихова. Зато је веома значајна књига *Свети Сава* Милоша Црњанског. Није су Црњанског прославили грчке иконе полегуша голих, нити стихови: „Не боли нас. / Грачанице више нема“. Тек нас, данас, то боли.

Али зато су оне пјесме које су изразиле, и постале, српски архетип, историјски и митски, изузетне: „Химна“, „Ода вешалима“, „Здравица“, па и „Дитирамб“. Све четири носе авангардни жанровски преокрет.

Зато су веома значајне пјесме: „Гардиста и три питања“, нарочито врхунска „Серената“, „Успаванка“, „Мрамор у врту“, „Прича“, „Растанак код Калемегдана“, „Нове сенке“, „Његош у Венецији“, „Љубав“, „Очи“, „Ветри“, „Етеризам“, све из другог циклуса.

Па „Стихови улица“: „Болесни песник“, „Нова Серената“, „Мизера“, „На улици“, „Траг“, „Срп на небу“, „Народни вез“.

Сам врх лирике Милоша Црњанског су поеме: *Сиражилово, Србија и Ламенти над Београдом*, али и пјесме „Суматра“ и „Привиђења“.

Ето тако ми видимо лирику Милоша Црњанског, и данас веома живу и инспиративну, почесто – врхунску.

Ово смо морали рећи јер не прихватамо ни шизофрену, ни лицемјерну позицију да хвалимо Његоша и Андрића као трагичне јунаке Косовске мисли,

Усїравну земљу Васка Попе, успостављање духовног континуитета Миодрага Павловића или обнову српсковизантијске традиције Ивана В. Лалића, а да истовремено високо вреднујемо разарање Косовског мита. Наше прецизно вредновање поезије Милоша Црњанског може допринијети само учвршћивању њених вриједности у српском традицијском низу. А те вриједности су неспорне, и врхунске.

Ово смо морали рећи и због великог Мигела де Унамуна, с којим је велики Црњански разговарао, и о коме је писао, а који је знао наизуст „Смрт мајке Југовића“ издвајајући стих:

Моја руко, зелена јабуко.

Није ли овај спој Унамуно–Црњански помало суматраистички, у славу Милоша Црњанског, али и у славу великог писца Мигела де Унамуна, антифашисте, маштара и мислиоца, који је 1914. имао и срца и разумијевања за Србе, за српску историју и поезију.

Литература

- Делић, Јован. *Милуџин Бојић – њесник модерне и вјесник авангарде. О поезији и поезици Милуџина Бојића*. Андрићград / Вишеград: Андрићев институт, 2020.
- Ђурић, Жељко. *Италија Милоша Црњанског: комјаративне студије*. Београд: Мирослав, 2006.
- Ђурић, Милош Н. *Видовданска етика*. Загреб: Српско академско друштво „Његош“, 1914.
- Кољевић, Светозар. *Вавилонски изазови*. Нови Сад: Матица српска, 2007.
- Ломпар, Мило. *Црњански: биографија једног осећања*. Нови Сад: Православна реч, 2018.
- Милошевић, Никола. *Роман Милоша Црњанског*. Београд: Српска књижевна задруга, 1970.
- Милошевић, Никола. „Композиција и порука 'Стражилова'“. У: Милош Црњански. *Стражилово*. Чачак: Дигитално пролеће, 1975.

- Раичевић, Горана. *Аџон и меланхолија: животи и дело Милоша Црњанског*. Нови Сад: Академска књига, 2021.
- Петковић, Новица. *Лирске епифаније Милоша Црњанског*. Београд: Српска књижевна задруга, 1996.
- Петров, Александар. „'Стражилово' Црњанског“. Београд: *Књижевна историја*, 1969, I, 3: 565–596.
- Петров, Александар. *Поезија Црњанског и српско џесништво*. Београд: Нолит, 1988.
- Ристић, Марко. *Три мртва џесника*. Загреб: ЈАЗУ, 1954.
- Цацић, Петар. *Простори среће у делу Милоша Црњанског*. Београд: Нолит, 1976.
- Хамовић, Драган. „Мит о Србији и двојничка фигура граичара у поезији Црњанског“. У: *Милош Црњански: џоезија и коментари*, зборник радова. Ур. Д. Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 2014, 106.
- Црњански, Милош. *Одабрани стихови*. Париз: Драган Р. Аћимовић, 1954.
- Црњански, Милош. *Лирика*. Дела Милоша Црњанског, том први. Прир. Живорад Стојковић. Београд: Задужбина Милоша Црњанског – L'Age d'Homme – БИГЗ – Српска књижевна задруга, 1993.
- Црњански, Милош. *Ког Хийерборејаца*. Дела Милоша Црњанског, том шести. Прир. Никола Бертолино. Београд: Задужбина Милоша Црњанског – L'Age d'Homme – БИГЗ – Српска књижевна задруга, 1998.
- Црњански, Милош. *Свети Сава*. Београд: Политика, 2011 (прво издање: Београд: Луча, 1934).

Зборници радова

- Књижевно дело Милоша Црњанског*, зборник радова. Ур. Предраг Палавестра, Светлана Радуловић. Београд: Институт за књижевност и уметност – БИГЗ, 1972.
- Милош Црњански: теоријско-естетички џрисциу књижевном делу*, зборник радова. Ур. Милослав Шутић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996.
- Милош Црњански: џоезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 2014.

Jovan Delić

THE GENERAL VIEW
ON MILOŠ CRNJANSKI POETRY

Summary

Upon reviewing the most significant studies on Miloš Crnjanski's poetics, the paper tackles the relationship between this great Serbian writer towards the poetic tradition, for whom it is neither only nor primarily national, but it also implies the world literature. This establishes the poetic ties between Crnjanski's lyric poetry and the Chinese and Japanese one, he elected in two anthologies. It is noticeable that both poetic traditions could be incentives for etherism, cosmism, and Miloš Crnjanski's sumatraism. Additionally, it is also obvious the main task of his anthologies was programmatic, (auto) poetic, revolutionary. The paper also underlines the poet's attitude toward ancient and Western European literary heritage, hence the figures of Odysseus and Don Quixote are found in the foreground. In addition, it analyzes the poet's attitude toward the works of Italian and Spanish literature. Special emphasis was placed on Crnjanski's three poems, which are among the best, deepest, and most beautiful achievements of Serbian patriotic poetry. These are profoundly identity-related poems bearing a large literary-historical, i.e. historical-poetic significance. As for national literary tradition, Crnjanski is primarily interested in Romanticism, mostly its representative Branko Radičević and Stražilovo, but he is also fond of Laza Kostić, Đura Jakšić, Njegoš. The ending of the paper discusses the main *Lirika Itake (Lyrics of Ithaca)* collection thematic-motive and poetic features.

Key words: poetic tradition, Odysseus, Don Quixote, Italian literature, Spanish literature, Branko Radičević, Đura Jakšić, poetic, *Lirika Itake (Lyrics of Ithaca)*.

Слађана Јаћимовић

Учитељски факултет Универзитета у Београду
sladjana.jacimovic@uf.bg.ac.rs

ПОВРАТАК СЕБИ. ЗАТВАРАЊЕ КРУГА У МАНИФЕСТИМА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Сажетак: Полемичка тензија између старих и нових, предратне и поратне генерације читава се у програмским текстовима младог Црњанског, а уочљиво је да се у авангардном радикализму писац обрачунава пре свега са потенцијалним неистомишљеницима и своја књижевна уверења обликује тако да их хотимично оштро супротставља свему традиционалном у форми, језику, садржају и сензибилитету. У првим манифестима Црњански се читаоцу обраћа са позиције *ми*, као песнички глас који изражава колективно „вјерују“ своје поратне генерације. Иако остаје на позицијама модернизма, видљиво је да су већ у другој половини треће деценије 20. века присутне неке другачије тенденције и сензибилитет. Песничко *ми* замењено је личном позицијом из које проговара разочарани писац, односно *ми* функционише као делотворно једино у бившем времену. Спорови које је водио, полемике у којима је позиционирао свој положај преког човека, учинили су да се Црњански све чешће јавља као усамљена фигура која своју позицију изопштеника потенцира у разнородним видовима свог списатељског и друштвеног ангажмана. А позиција са које се јавља Црњански и коју ће, поред свих привидних недоследности у ставовима, доследно заступати целог живота, јесте позиција аутентична, и пре свега књижевна. Интервјуи које је писац давао пред крај свог четвртдеценијског изгнанства могу се читати и као повратнички манифести којима се истовремено назначава дубока

доследност самом себи и књижевности, и, са друге стране, сигнализује дубоки прелом који је уследио у позним делима овог писца.

Кључне речи: поетика, модернизам, полемичка тензија, повратнички манифести, књижевно становиште, литерарни витализам

Када се сагледа историјска еволуција српске књижевности, није тешко закључити да је један од њених најтурбулентнијих и, истовремено, најблагороднијих периода било раздобље између два велика светска рата. Време бурних историјских и културних промена, криза европске цивилизације огољена у ратној деструкцији, подстакли су да се промене у књижевном развоју оспоље као снажан преврат и негирање свега успостављеног и валоризованог додашњом не само књижевном традицијом. Канонизоване вредности и конвенције представљају изазов за авангардне писце, који их оспоравају и изврћу на наличје. Односно, да парафразирамо Рената Пођолија, једна од најдоследнијих конвенција авангарде јесте њена антиконвенционална тенденција. Радикалан отклон од успостављеног поретка норми и канона подстакао је писце да се наглашено одреде у својим програмским текстовима. Као никада до тада, у европској и српској књижевности објављује се велики број манифеста у којима се најављују дубоке промене на свим нивоима: жанровском, садржајном, стилском, језичком.

Милош Црњански је свакако једна од највећих и најупечатљивијих појава српске авангарде. Такође је, без дилеме, један од највећих писаца српске књижевности. У овом контексту, он је и међу оним писцима чији су манифести свакако међу најпознатијим и најутицајнијим програмским текстовима бурног међуратног периода. Текстовете у којима су, након завршеног Великог рата, исказани његови поетички ставови можемо поделити у више категорија: од чисто програмских („Објашњење Суматре“, „За слободни стих“, „Послератна књижевност“...) до

текстова у којима се поглед на књижевност читује кроз осврте на поезију његових савременика (текстови посвећени песничким збиркама Иве Андрића, Растка Петровића, Љубомира Мицића, Тодора Манојловића, Марка Ристића...) и есеја посвећених писцима устоличеним у традицији, а које Црњански подвргава преиспитивању и накнадном тумачењу (есеји о Игњатовићу, Змају, Костићу, Његошу, Шантићу, Скерлићу...). Полемичка тензија између старих и нових, предратне и поратне генерације читава се у свим текстовима младог Црњанског: глас писца повратника из рата је страсни глас побуњеника против свега овешталог и канонизованог, пун вере у своје право да мисли и пише другачије, пун наде да се писањем доноси дубока промена која ће изменити и друштво и човека: „Свуд се осећа да су хиљаде и хиљаде прошле крај лешина, рушевина, обишле свет и вратиле се дома, тражећи мисли, законе и живот какви су били“ (Црњански 1999а: 19), „ми сад доносимо немир, преврат, у речи, у осећању, у мишљењу“ (Црњански 1999а: 19). Нећемо овом приликом детаљније анализирати идеје и поетичке ставове који се износе и варирају у поменутиим раним програмским текстовима Црњанског. Уочљиво је да се у авангардном радикализму писац обрачунава пре свега са потенцијалним неистомишљеницима, да своја књижевна уверења обликује тако да их хотимично оштро супротставља свему традиционалном у форми, језику, садржају и сензибилитету. Основна аргументација је да са свежим и трауматичним ратним искуством и разочарањем, које је плаћено личним улогом, писац поратне генерације не може а да суштински не промени перспективу и поетичке обрасце и мерила. Отуда се нове песничке и прозне књиге, а међу њима се посебно истиче *Ошкровење* Растка Петровића, морају прихватити као једини неминован и логичан песнички израз и глас: „Ништа није природније него ова књига, данас, у нашој књижевности“ (Црњански 1999а: 319), „Наслови дванаест песама, чим отворите књигу, одају

велику разлику предратне и поратне наше поезије“ (Црњански 1999а: 321). Односно, писати по старом у измењеној друштвеној и културној садашњости више није било могуће јер је било претесно и непримерено за исказивање дестабилизоване представе о свету и људске судбине у њему.¹ „Банални четворокути“, „добошарска музика“ везаног стиха, „циле-миле стихови“, „популарност“ предратне лирике одбачени су јер се унутар њих нису могли изразити „хипермодерни садржаји“ и модерна осећајност. Манифест „За слободни стих“ чита се као својеврсна апотеоза и позив на велику обнову метричке, али и сваке друге слободе у песништву. Одбацивање метричких образаца претходних епоха било је неминовно, и Црњански непрестано наглашава потребу да лирски ритам мора бити непосредан и везан за нову осећајност: „Слободан ритам је прави, лирски ритам непосредан, везан за расположење. Он је сеизмографски тачан ритам душевних потреса“, или: „Огрубели смо у законима. Ритам је екстаза, место јамба и трохеја граматике, јамб и трохеј душе“ (Црњански 1999а: 29). Тежећи ипак да некако у традицији утемељи његову оправданост, писац му корене проналази у старијим уметничким формама – у литургијским службама или у чињеници да рима, као везивни сегмент традиционалног стиха песничких претходника, није својствена народним епским нити лирским песмама.

Програмски текстови Милоша Црњанског, попут текстова његових авангардних савременика, одређени су генерацијским бунтом, подигнутим тоном, мноштвом узвичних реченица: „Нисмо одговорни за своје 'ја'! Не постоје непромењиве вредности!“ (Црњански 1999а: 20), „Прекинули смо са

¹ Наглашавајући промењену, поратну песничку позицију, нову осећајност, форму и садржаје, Црњански указује и на значај прве песничке књиге свог савременика Андрића: „Његова књига *Ex Ponto* написана је у тамници босанској. У њој нема ничега намештеног, она је писана тако, да се чини, као да је била лежала на поду тамнице, па да су је зраци сунчани што су тешко продирали кроз решетке написали“ (Црњански 1999а: 279).

традицијом, јер се бацамо, стрмоглав, у будућност“ (Црњански 1999а: 19), „Тврдимо, фанатично, да постоје нове вредности, које поезија, одувек пре него живот, налази!“ (Црњански 1999а: 20). Јасно је да се у првим манифестима Црњански читаоцу обраћа са позиције *ми*, као песнички глас који изражава колективно „вјерују“ своје поратне генерације – његови програмски текстови сажимају и револтирано изражавају антитрадиционални став читаве плејаде младих нараштаја који су након Великог рата настојали да унесу нове осећаје и форме у канонизовану књижевну мапу.

Али временом, са годинама и деценијама које су уследиле, тон и расположење које се исказује у текстовима Црњанског који садрже програмско-поетичке елементе – мењају се. Иако остаје на позицијама модернизма, иако се оглашава као доследни бранилац његових поетичких становишта, видљиво је да су већ у другој половини треће деценије 20. века присутне неке другачије тенденције и сензибилитет. Један аспект промењене перспективе донекле је идеолошке природе, мада не мислимо да је он одређујући за темељна поетичка исходишта. Позиција „политичке левице“, са које се оглашава аутор „Објашњења Суматре“, напушта се у потоњим текстовима, да би у тридесетим годинама, у низу полемика којима је Црњански био склон – ту пре свега мислимо на спорове које је водио са Мирославом Крлежом, а поводом текста „Оклеветани рат“ (1934), те полемике и преписке са некадашњим пријатељем Марком Ристићем – бранио ставове који су у нашој културној јавности дуго били инструментализовани у сврху маргинализовања писца као назадњачког националисте. Дуга би се прича могла испричати о томе, а она је већ и испричана у неким значајним студијама које су нашем писцу посвећене у годинама чији смо савременици. У тексту „Оклеветани рат“, који излази 1934. године на насловној страни *Времена*, писац устаје у одбрану рата и војничких вредности, а против пацифистичке пропаганде која је у новостворе-

ној Југославији, и читавој Европи, тих година била посебно јака. Поратна експресионистичка визија рата као прљаве игре у којој нема победника гурнута је на маргине, а Црњански тежиште ставља на херојску и узвишену позицију страдања за циљеве који су већи од личних: „Они, међутим, који су били у рату, и лежали међу мртвима знају да је рат величанствен и да нема вишег момента, никада га није било, у људском животу, од учешћа свесног у битки“ (Црњански 1999б: 397). Уздижући рат као „озбиљну и суморну светињу“ (Црњански 1999б: 398) он брани ратничку традицију сопственог народа, која чини суштину његовог националног идентитета. Одговарајући на Црњансков текст и тенденциозно из његових исказа изводећи претеране и несувисле закључке, Мирослав Крлежа ипак назначавача оно снажно померање у Црњанској перспективи које ће одредити писање и деловање великог српског писца. Оптужујући Црњанског за одрицање од сопствених идеја и виђења изнетих у *Лирици Ишаке*, те проглашавајући га милитаристом и фашистом, Крлежа хотимично изоставља да помене повод за писање Црњансковог есеја. Текст носи поднаслов „У част наших ратника“, и написан је поводом прославе годишњице ступања у српску војску регрута из Старе Србије, а емфатични занос према рату израз је дубоког саучешћа и дивљења народу који је страдао. „Клевета рата“, каже Црњански, „производ је варошког цинизма, варошког морала који прати одувек распадање једног бившег света, али широки слојеви земљорадника ишли су увек на бојиште без моралног пада. Код нас су праве увреде тираде пацифизма, за наш народ, напаћен и гажен вековима, заиста се не може прикачити шлем хушкача“ (Црњански 1999б: 398–399). Поштовање светиње жртве и ратника, а не испразна реторика државника и „салонских комуниста“, најјачи је разлог „апологије рата“ Милоша Црњанског.² Истовремено, у

2 Треба поменути да је исти став према поратном омаловажавању рата и цивилном пацифизму који нема емпатију за војску и њено страдање, Црњански исказао већ у свом раном есеју

времелима државне и политичке кризе то је и сигнал отрежњења од југословенства, и враћање, пре свих, националним коренима и вредностима.

Године 1929. у тексту „Послератна књижевност“ Црњански покушава да успостави својеврсну књижевноисторијску и поетичку рекапитулацију прве поратне деценије. Мало тога од поратног заноса, вере у промену и полета има у овом тексту. Много више је разочарања и помирености над узалудношћу песничких тежњи и ширих визија друштвено-културног преображаја: „За мене, разуме се, ове године значе неповратно доба борби и илузија, које још нису завршене и које се нису испуниле. У сећању на те године, јављају ми се, још једном, духовна узбуђења и поверења ума, што су ишчезла, и сећање на оно најбоље у живим бићима са којима сам радио и борио се, при том послу, који не само замара, већ је, код нас нарочито, и врло неблагородан“ (Црњански 1999а: 87–88). Иако су у тој деценији наши најзначајнији авангардни писци објавили неке од својих најбољих књига, отворен круг могућности као да се сузио, наде као да су се утулиле, некадашњи истомишљеници раздвојили. Песничко *ми* у текстовима Црњанског замењено је личном позицијом, из које проговара разочарани писац, односно *ми* функционише као делотворно једино у бившем времену. Нешто је, рекли бисмо, и до личне ситуације и карактера онога који пише. Спорови које је водио, полемике у којима је позиционирао свој положај преког човека, учинили су да се Црњански све чешће јавља као усамљена фигура

„Francesco Nitti: *Europa senza pace*“ (1922). Критикујући књигу италијанског државника и политичара, Црњанском највише смета ауторова мисао да зарад мира треба да се рат и његове жртве забораве, те истиче да о рату могу да пишу само песници и метафизички мислиоци јер у сувој статистици и државничкој политици нема „мислилачке узнемирености“, „моћи за хипотезе“ нити „мирне мудрости“: „И ништа није смешније од тих прикупљених података и разлога људи, који никада нису били ни крвави, ни сузни, ни голи, у води, или трави, или под небом за време тих чудних година“ (Црњански 1999а: 134).

која своју позицију изопштеника потенцира у разноврсним видовима свог списатељског и друштвеног ангажмана. „Његова позиција остаје *јеретичка*: за традиционалисте, чак и традиционалисте модернисте, он је одвише радикалан; за надреалисте он је то недовољно. Као песник поетичке негације, он остаје ипак књижевник; као поезија која прелази у друго друштвено стање, они су негација литературе. Тако су се оцртали обриси надолазећег неспоразума“, луцидно закључује Мило Ломпар (Ломпар 2018: 90), а позиција са које се јавља Црњански, и коју ће, поред свих привидних недоследности у ставовима, доследно заступати целог живота, јесте позиција књижевна, позиција човека посвећеног искључиво оном што литерарне, уметничке вредности чини аутентичним, независно од ванкњижевних интенција и ставова аутора. Он, како наглашава у писму којим је раскинуо њихово „буржоаско“ пријатељство, за разлику од Марка Ристића, *дели литературу од приватној* (Црњански 2004: 199) и не придаје јој социјалне аспекте – без којих Ристић није могао да сагледа значајност ремек-дела модернистичке литературе.³ Односно, Црњански остаје веран ставу изреченом још у „Објашњењу Суматре“: „Социјализам, на пример, ми не бисмо ширили лирским песмама“ (Црњански 1999а: 18), што ће му Ристић у *Три мртва ђесника* такође замерити (Ристић 1955: 261), пишући из позиције у којој се надреалистичка поетика неким сулудим обртом узглобила, функци-

3 Именовање пријатељства као *буржоаској* у писму ће имати двоструку оштрицу – са једне стране алудира се на порекло самог Ристића, а са друге на појам који у делу и мисли Црњанског оличава увек оно што је суштински лицемерно, лажно и притворно. Наставак овог аспекта књижевног и ванкњижевног неслагања Црњански ће развити три године касније у есеју „Наш салонски комунизам“, објављеном 6. априла 1935. године у листу *Идеје*: „Сасвим је други случај у нас кад је реч о салонском комунизму који у нас влада. Богаташка деца – а одувек је црта богаташке деце била да воле да се играју мангупа – (већином им то успе доживотно) некажњено се играју 'комуниста'. То је главна црта нашег варошког и литерарног марксизма“ (Црњански 2017: 341).

онализовала и стопила са квалитетом и ангажманом социјалне литературе.⁴

Доследност идеји да је књижевно суштински раздвојено од било ког другог ангажмана, да је уметнички аутономно и стога несамерљиво са ванкњижевним параметрима, писац *Сеоба* потврдиће у тексту „Послератна књижевност“. Црњански, рецимо, није пропустио да нагласи колико је велик губитак једног Скерлића за српску не само предратну него и послератну књижевност. Остајући дубински веран аутентичном таленту, без обзира на поетички сензибилитет, писац „Суматре“ код Скерлића наглашава оне квалитете које не препознаје у послератној критици: *једноставности али оригиналности његових есеја, „словна чистотиња“, уверење у праведности без друштвених разлога, који са књижевношћу немају никакве везе, храбрости ментална прошив слепој шумацења (Вука) као доказ љубави према истини, онда када су шоме многи били прошивни; „Оно што је главно, најпосле: личност, пре Рата, која је књижевност, ван њеног познатог, баналног, салонског значаја, сматрала као засебну могућност утицаја не само на илузорни 'укус' једног друштва, већ, што је далеко важније, и на појединца, скоро у лутеровском смислу“ (Црњански 1999а: 91). Управо ће овај есеј, у којем*

4 „Надреалисти (пре свега, Марко Ристић, Ђорђе Јовановић, Душан Матић и Коча Поповић) негују полемички дух и распирују памфлетске страсти; одричу све постојеће културне и духовне вредности, па и оне које је заступала авангарда двадесетих година. Наглашавајући аутономност песничког чина и противећи се свакој врсти прагматизма и утилитаризма, изгледало је како се надреалисти налазе на супротном полу од присталица социјалне књижевности. Ма колико се наизглед од њих разликовали, они ипак имају једну додирну тачку: мада се књижевни погледи Марка Ристића битно разликују од књижевних погледа Јована Поповића, обојица су били уверени у то да се може писати само на *један* начин, онај који канонизују они или њихова сопствена школа. Та искључивост дала је, тако, сасвим особен печат полемикама вођеним почетком тридесетих година. Чак и кад се односе на искључиво естетичка питања, књижевни спорови сад почињу да личе на идеолошке сукобе; коначно, и својом атмосфером налик су предзнаку политичких размирица које су чиниле окосницу сукоба на књижевној левици“ (Тешић 2009: 377–378).

Црњански ни речју не дотиче надреалистичку струју (мада је есеј требало да има наставак), Ристић видети као показатељ Црњанскове „изобличене перспективе“ (Ристић 1955: 248) и доказ да је писац „већ коначно ушао у ону фазу књижевне немоћи и стерилности, из које излаза више никад наћи неће“ (Ристић 1955: 249). Упркос томе што писац исте године објављује *Сеобе*, а у наредне две и књиге својих најбољих путописа, за Ристића – који је функционализовао књижевност и за којег је друштвена употребљивост писца била мера његове вредности – Црњански се из књижевности исписао.

При сагледавању Црњанскове самотничке и изопштеничке позиције посебно је индикативна друштвено-културна полемика која се повела поводом објављивања његовог текста „Ми постајемо колонија стране књиге“ (1932). Критика уређивачке политике Милана Богдановића није потврда само Црњанскове потребе да се књижевност утемељи пре свега на националним основама и аутентичним литерарним квалитетима, односно да тежи утемељењу националног становишта а не епигонског потенцијала у књижевном стваралаштву. Полемика се у текстовима Црњанског, и одговорима Богдановића, дисперзивно ширила и на поље сагледавања политичких и друштвених импликација у деловању Нолита, луцидних пророчких Црњанскових увида у последице остваривања идеологије левичарске интелигенције до, са друге стране, настојања обезвређивања књижевног талента и људских особина Црњанског. У тексту „У одбрану наше књижевности“, који је један од текстова у наставку полемике, Црњански, који је у раним есејима истицао генерацијску припадност, истиче своје *ја* које устаје, дрчно и самостално, у одбрану онога у шта верује: „Мени не требају ни од кога потписи, ја стојим сам иза себе, у одбрани наше књижевности. Јавност нека бира“ (Црњански 1999б: 392).⁵ Стајати *сам иза*

5 „Свакако да су му били потребни потписи, али је више осећао него што је знао да их не може наћи. Како би јавност, као вечно

себе, сродно његовом познатом исказу да је сам себи *йредак*, искази су који потврђују високу поетичку самосвест – коју је задржао и у позним годинама.

Интервјуи које је писац давао пред крај свог четвртдеценијског изгнанства или након жуђеног повратка у отаџбину, могу се читати и као експлицитно поетички текстови, односно као повратнички манифести којима се истовремено назначавала дубока доследност себи и књижевности, и, са друге стране, сигнализује дубоки прелом који је уследио у позним делима овога писца. „Моја књижевна схватања, данас, разликују се од мојих илузија тог времена“, каже остарели Црњански у разговору са Николом Дреновцем 1964. године. „Она су данас последица мог пута кроз разне земље, разне народе, и литературе, пута који је трајао 28 година“ (Црњански 1999б: 475). После горког изгнаничког искуства поново се није могло *йисаџи ни мислиџи истио*. Може се рећи да је Милош Црњански имао усуд, или срећу да се, као ниједан писац пре њега, поново роди – као да је његова ритуална сахрана обављена у срамном Ристићевом есеју *Три мршва йесника* убрзала његово књижевно васкрсење у српској култури. После деценија тегобног живота, али и деценија читања књига за које се хвали да их је читао у оригиналу, у писцу, како каже, долази „до неке врсте отрежњења, поноса, и скромности“ (Црњански 1999б: 476). Црњански стиче ону свест коју није имао као млад писац – животно и читалачко искуство хлади га од младалачког заноса, али и утврђује у књижевној самосвести. Аутентични таленат (*Само је Црњански међу нама истиински йисац* – каже Иво Андрић) није се угасио у избегличком таворењу него, напротив, разбудило, те нам се Црњансков став да је *живоџи*

уточиште за човекову неаутентичност, могла одабрати неког ко собом јамчи своје тврдње, неког ко аутентично стоји 'сам иза себе'? Црњанском је отуд једино преостало да експлицира позицију самотника. Јер, јавност је изабрала ону врсту историјског самозаваравања од кога је он – осећајући било историје, злобно откуцавање њеног сата – непрестано узмицао“ (Ломпар 2018: 131).

покварио његову литературу⁶ чини сасвим нетачним, и парадоксално обрнутим. У ствари, у Милошу Црњанском десио се преокрет који је подржао свест да писање у ситуацији преживљавања није излишно. Остављен од свих, одвојен од отаџбине и без пријатеља, писац испуњава своју судбину писањем: „То враћање самом себи, то јест само себи, битно је за моја књижевна схватања, сад“ (Црњански 1999б: 476).

Шта је за Црњанског „враћање себи“ види се по највише у *Роману о Лондону* и „чудној књизи“ *Код Хијерборејаца*. Обе књиге су не само врхунски домети наше литературе, него и дела која су по много чему јединствене појаве у српској књижевности. Космополитска оријентација са утемељењем у националном, укрштање аутобиографског са фикционалним, необична и сасвим нова дијалогска или аутодијалогска форма, жанровска неухватљивост, полемичност и преиспитивање свега – тешко да имају пандана у другим књигама. Позни Црњански је на неки начин и нови Црњански, са новом поетичношћу, новим стилем и садржајем: „Теме у књигама моје младости биле су искрене, опште, подсвесне. Те теме улазе, непромењене, често, и у старост књижевника, као што са њим иду и његови пријатељи, и увек исти непријатељи. Старост, међутим, подсвесно, и свесно, уноси у садржај својих књига, и нове теме, и нов стил, а старији књижевници обично имају и нове наклоности“ (Црњански 1999б: 482). За разлику од осталих писаца своје генерације, од којих су неки прерано умрли а неки остали доследни младалачкој књижевној вештини, Црњански је отишао испред себе враћајући се себи.

Осећај да се нешто променило у делу Црњанског уочили су и читаоци и критика, и многи су судови о његовим поратним књигама били у корист раног Црњанског: „позната је појава да читалачка

6 „Мој живот је“, каже Црњански, „покварио моју литературу. Живео сам несрећно“ (Црњански 1999б: 546).

публика, па и критика, не воли да јој се писац мења. Као што гледаоци у биоскопу очекују да Грета Гарбо буде увек иста“ (Црњански 1999б: 479), то јест, цитирајмо самог Црњанског: „Књижевник који се не мења жалосна је фигура“, односно „Бити нов треба да буде главни задатак сваког правог писца. То не значи усиљено нов“ (Црњански 1999б: 478). Потреба за променом (али не само ради промене по сваку цену), оно суштинско авангардно начело да се опире стереотипима, да буди пажњу неочекиваним, да се тежи испробавању нових уметничких могућности остало је младо, живо и делотворно и у остарелом Црњанском. Иако се можда уморио од живота, иако је, како каже, у једном тренутку био на ивици самоубиства, оно *зрно младосџи* које остаје живо у његовом Вуку Исаковичу остало је, насупрот свему, живо и у позном Црњанском. Литерарни витализам, упркос померања тежишта ка темама старења, смрти, пропадљивости свих и свега, једина је сталност у бурном и несрећном животу писца: „У нашој литератури општа је појава да писац згасне, рано. Мени се то неће десити“ (Црњански 1999б: 483). Ове речи изговара писац / изгнаник који је превалио седамдесету годину и који још није објавио два последња дела, за која каже *да их је сам живио писао*. Нема дилеме у његовом суду, нити пророчког потенцијала – има само уверености и тврдоглавости човека који стоји сам иза себе, и иза свога дела.

Литература

- Ломпар 2018: Мило Ломпар. *Црњански: биографија једног осећања*. Нови Сад: Православна реч.
- Пођоли 1975: Ренато Пођоли. *Теорија авангардне уметности*. Прев. Јасна Јанићијевић. Београд: Нолит.
- Ристић 1955: Marko Ristić. *Tri mrtva pesnika*. Zagreb: Rad JAZU, knj. 301.
- Тешић 2009: Гојко Тешић. *Српска књижевна авангарда (1902–1934): књижевноисторијски контекст*. Београд: Службени гласник.

- Црњански 1999а: Милош Црњански. *Есеји и чланци I*. Дела Милоша Црњанског, том десети. Прир. Живорад Стојковић. Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског – L'Age d'Homme.
- Црњански 1999б: Милош Црњански. *Есеји и чланци II*. Дела Милоша Црњанског, том једанаести. Прир. Живорад Стојковић. Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског – L'Age d'Homme.
- Црњански 2017: Милош Црњански. *Политички чланци 1919–1939*. Београд: Задужбина Милоша Црњанског – Catena mundi.

Sladana Jacimovic

RETURNING TO ONESELF
– CLOSING THE CIRCLE IN MILOŠ
CRNJANSKI'S MANIFESTS –

Summary

The polemical tension between old and new, prewar and postwar generations is read in young Crnjanski's program texts. It is noticeable in avant-garde radicalism the writer primarily settles accounts with people with different points of view. He shapes his literary beliefs in such a way that they strongly contradict everything traditional when it comes to shape, language, content, and sensibility on purpose. The basic argument is that with fresh and traumatic war experience and disappointment paid by the personal stake, the writer belonging to the postwar generation can not avoid essentially changing the perspective and poetic patterns and measures. It is clear that in the first manifests, the writer talks to the reader from the position of the first person plural *We*, as a poetic voice expressing his postwar generation collective principle. His program texts sum up and indignantly express the anti-traditional attitude of the pleiad of young generations trying to insert new feelings and forms in a canonized literary map after the Great war.

In the following decades, the tone and mood, expressed in Crnjanski's articles, containing programmatic-poetic elements, are changed. Despite remaining in the modernistic positions, it is evident that in the second half of the third decade of the 20th century, some different tendencies and sensibility were present. The poetic first person plural

pronoun *we* in his texts is replaced with a personal position from which the voice of a disappointed writer can be heard, i.e. only in the former time *we* functions as effective. The disputes he led, and the polemics in which he positioned himself as an impetuous man, resulted in Crnjanski more and more often appearing to be a lonely figure emphasizing his position as an outcast in his writing and social engagement various forms.

The position where Crnjanski stands and which, in addition to seemingly inconsistent attitudes, will be consistently advocated during his entire life, is the authentic, and primarily, literary one. The interviews the writer gave prior to his 40-year exile may also be read as explicitly poetic manifests, i.e. as returning manifests, simultaneously indicating deep consistency to oneself and literature. On the other hand, they signalize a turning point occurring in this writer's late works.

Key words: poetics, modernism, polemical tension, re-turning manifests, literary point of view, literary vitalism

Јелена Панић Мараш

Учитељски факултет Универзитета у Београду

jelena.panic@uf.bg.ac.rs

ДИЈАЛОГ СА САМИМ СОБОМ:
ИТАКА И КОМЕНТАРИ

Сажетак: Рад се бави делом *Итака и коментари*. Овом хибридном остварењу Милоша Црњанског из 1959. године приступило се као наративном тексту и поетичком штиву, као и литерарном остварењу. Примећује се да аутор има одређене стратегије приповедања и приказивања догађаја из прошлости, где је уочена *и́тра временских димензија* на линији прошлост – садашњост. С тим у вези запажа се и извесна напетост на линији лирског и биографског *ја*. Она се разрешава, како нам се чини, не на страницама *Итаке и коментара* већ кроз поему *Ламенти над Београдом*. То нас наводи на тумачење да *Итака и коментари*, поред осталог, доприносе једном другачијем погледу на рано стваралаштво нашег аутора, али и као да подстичу, разбуктавају, распламсавају оно лирско *ја* које свој, рекли бисмо, непоновљив израз добија у *Ламенту над Београдом*, да би након тога узлета заувек утихнуло.

Кључне речи: наративне стратегије, *и́тра временских димензија*, коментаторски дискурс, прошлост – садашњост, приповедно и доживљајно *ја*

*Само, што више нисмо ми, у младости и моћи,
Већ неки њајнаји, чимјанзи; невесели,
Што ми се смеју и вршише у мојој самоћи.*

М. Црњански

Иако би се могло очекивати да Рембоов обрт *Ја, ѿо је неко друѿи* дође до изражаја у *Ишаки и коменѿарима* (1959. године), ако се имају у виду специфична позиција из које се приповеда као и тренутак када се приповеда, у самим наративним стратегијама које Милош Црњански примењује овај се обрт тешко назире, што изненађује тим пре кад се у виду има живот Милоша Црњанског и различити удари судбине подстакнути Првим и Другим светским ратом, али и самим карактером нашег аутора. Наиме, након што је почетак Другог светског рата дочекао у Италији, па потом неко време провео у Португалији, наш аутор је у Лондону сачекао завршетак рата и наредних неколико деценија живео у овом граду као емигрант. Могуће је да су то и најтеже године у његовом животу. Његов књижевни рад заокружен је делима објављеним између два светска рата па у периоду непосредно након Другог светског рата Црњански у тадашњој Југославији бива готово заборављен.¹

Да бисмо разумели контекст који условљава појаву *Ишаке и коменѿара*, ваља напоменути да се 1954. године у Паризу штампају *Одабрани стихови* Милоша Црњанског уз подршку и помоћ Драгана Аћимовића. Изгледа да је неки примерак тих *Одабраних стихова* послат у Београд (Црњански књигу шаље Богдановићу и Ристићу), јер исте, 1954. године Марко Ристић објављује есеј *Три мртва ѿесника*, где Црњанског проглашава за мртваг песника – могуће подстакнут и стиховима из 1954. године. Једно је, међутим, сигурно: ову Ристићеву тврдњу Црњански ће оспорити првенствено поемом *Ламенѿ наг Беоѿрагом*, за коју се не може поуздано утврдити када је настала (можда баш 1954. године?); зна се да је штампана 1962. године у Јоханесбургу. Познато је да је након *Ишаке и коменѿара* Црњански објавио

1 Да то није заиста тако сведочи Стеван Раичковић, који се присећа како тих година није било ниједног дела Црњанског у продаји али да су многи песници, уметници знали наизуст многе његове стихове, приче...

и три романа (*Друџа књиџа Сеоба*, *Код Хиџербореџаца*, *Роман о Лондону*) и тиме се потврдио као један од најзначајних аутора српске књижевности 20. века.

Враћајући се својим литерарним почецима, који су у знаку *Лирике Иџаке* (1919), Црњански у *Иџаки и коменџарима* на одређен начин конструише причу о себи. Збирку која је унела радикални дух промене у српску поезију, фрапирала слободом казивања ствари које се, дотле, у стиху нису смеле ни поменути, како већ то тврди Тодор Манојловић, Црњански одређује као антологију „песникове ратне, родољубиве лирике“, да би за „Пролог“ рекао да је „нека врста литерарног, па и политичког програма песниковог“. Ови искази важни су и због значењског слоја (одређивања доминантних токова у збирци), али и због особеног коришћења конструкције „песник“. Наиме, у *Иџаки и коменџарима* уочава се, на самом почетку, поступак да песник о себи некадашњем говори у 3. лицу, као да сугерише да то *ја* које пише *Иџаку и коменџаре* (1959) није *ја* које је 1919, тј. за време Првог светског рата, испевало ове песме. Уједно, тиме говори о себи некадашњем као песнику, а већ смо видели околности које су претходиле настанку овог хибридног остварења, одређене у првом реду одрицањем, Црњанском, постојања песничке фигуре, у есеју *Три мрџва џесника*.

Иџака је, на изванстан начин, уобличена уз помоћ поступака којима се исповедно (аутобиографско) *ја* удваја, и најчешће коментарише лирско *ја*. Спроведена је, на изванстан начин, *иџра временским димензијама* у којој аутобиографско *ја* покушава да, са једне стране, даје реминисценције на лирско *ја*, а са друге – да садашњост објасни прошлости. Интенцију штампања песама 1919. види у категоријама родољубља, политике, анархије, а четрдесет година касније намеру штампања песама оцењује само као литерарну. Говорећи о рецепцији песама непосредно након Првог светског рата, истиче сопствену амбивалентну позицију песника уз напомену да су „*ЈЕЗИВО* актуелне постале тек у

току овог прошлог рата, без икаквих песникових заслуга. У томе је била њихова тајанствена судбина.“ Напомиње да се надао да ће бити Фердинанд Фрајлиграт, немачки револуционарни песник у време кад је збирка настајала, али, како тврди, те наде се одрекао „као што ће читалац видети, већ у епилогу *Лирике Ишаке*“. На тај начин он даје и извесне смернице за читање, разумевање, али и накнадно тумачење песама које су ушле у збирку.

Када се читају *Коментари* Црњанског, само по себи намеће се питање да ли је прошлост заиста прошла или она у песнику остаје да живи. Начин како су исприповедани поједини делови овог Црњансковог остварења, које може бити тумачено и као дело на размеђи његовог опуса из прве половине 20. века и делâ која ће тек настати након окончања Другог светског рата, подупиру нас у уверењу да је граница између прошлости и садашњости порозна, и каткада тешко разлучива. То је постигнуто и одређеним стратегијама исприповеданог, те се поједини догађаји, ситуације дају искључиво у садашњем времену, уз употребу прилога сада, онда, и прекомерној употреби личне заменице првог лица једнине. Црњански примењује модеран поступак уобличавања па тај *групи*, некадашњи он јесте у ствари ја садашње, јер се укида разлика између приповедача (Црњански из времена настанка *Ишаке и коментара*) и лика (Црњански из времена *Лирике Ишаке*).

Из потребе да уз одређене песме допише *коментаре*, Црњански наглашава политички карактер појединих песама, за разлику од сентименталних, за које, по њему, и нису потребни никакви коментари. Потреба да се уз политичке песме пишу коментари проистекла је из жеље да се обелодане подаци о прошлим временима и животу аутора, при чему политички дух песама, по Црњанском из *Ишаке и коментара*, треба разумевати и уз помоћ биографских података самих песника (као примере за ову тврдњу наводи политичке стихове и биографске податке Дантеа, Игоа, Хајнеа, Мајаковског).

Још један поступак (који је, наравно, своје место нашао и у причама и романима нашег аутора), уочљив у *Ишаки и коментарима* јесте *ионављање*. Коментар уз песму „Срп на небу“ обилује њиме: „Ја сам село упознао у детињству“... „Упознао сам, и изнутра, сеоску кућу, и колибу“... „Упознао сам село“... „Упознао сам и неке стране у сеоском Декамерону...“. Новица Петковић тврди да *ионављање* код Црњанског има улогу обједињавања у целину. Понављање се често употпуњава исповедним исказом, који се прелива не само на низ догађаја о којима Црњански пише, већ и на основни тон разумевања прошлих година, првенствено уочи и за време Првог светског рата: „Модерниста сам постао врло рано“... „Надао сам се да ћу бити лекар – једино занимање које је песника достојно...“.

Конструкција прошлости, коју Црњански остварује уз помоћ наративних стратегија, уочава се на више места. Исказ „Знам само да сам живео у Бечу, а желео да живим у Паризу“ сугерише поменути *иџру временских димензија*: прошлост се даје као садашњост. Исказ не би изгубио ништа на значењу да је уместо презенте употребљено рецимо прошло време – „знао сам само да сам живео у Бечу, а желео да живим у Паризу“ – међутим, употребом презенте наш аутор сугерише да прошлост и даље живи у њему, да је он писањем не само оживљава него и поново преживљава.

Очито је то и у коментару „Зар да живот проведем у том смраду – помислих“ и неким другим исказима. Он узима, даје, бира оне моменте и аспекте из своје младости, из живота своје породице, који монтирају слику, представу о њему некадашњем. У том контексту треба разумети и често навођене овакве исказе: „Био сам типичан сметењак свог столећа. Био сам лакомислен, као што само приличи песник и чворку. На насušни хлеб, и зараду, нисам мислио“... „Био сам типична појава свог времена“... „Био сам, крај свега, типични помпије (pompi er) свог времена“. И сећање на Гаврила Принципа

склапа уз помоћ личне заменице првог лица множине, где сада то *ми* треба да упути да је Црњански заједно са својим националом у Бечу делио исту судбину, али ју је делио и са српским народом уопште (у томе контексту и тумачи Принципов чин као акт уједињења).

Каткада се, док се присећа прошлости, назире и извесна доза патетичности („Откуд ту и ја, то би била дуга прича и не тиче се никога. Давно је мртав тај чувени музичар у Новом Саду, и тај чувени официр, а мртва је и она. Још само моје срце слушам како куца. *Cog meum vigilat*“), а каткада ироније („То ми је било тешко, јер сам, у оно време, био врло осетљив, осетљив поетично“ – овај исказ је коментар на купање у бурету након петорице која се пре тога нису купала неколико месеци). Уочљива је, такође, употреба коментаторског дискурса у циљу антиципирања будућности – рецимо, током рата, док је био у болници у Риједи, наслућује у ком правцу ће му живот ићи: „Тада сам, први пут, осетио и наслутио да ми живот неће бити онакав какав сам ја, да буде, желео, него да ме носи ветар судбине, који има неку мрачну снагу.“ Неоспорно да читалац има сазнање да се ова антиципација будућности остварила, и да је живот Црњанског био баш такав какав је наслутио, али оно што се исто тако може запазити јесте не само веровање у судбину, која живот носи у другом смеру од оног жељеног, него да и воља, жеље, поступци и намере нашег аутора покрећу мрачну страну судбине. На тај начин он као да тражи оправдање, објашњење у неким спољашњим, друштвеним, историјским околностима... које усмеравају његову „судбу“ у тачно одређеном смеру.

Искуство Првог светског рата, коме је посвећен највећи део Црњанских коментара, испоставља се као оно које стоји у позадини највећег броја песама из *Лирике Ишаке*. Ово искуство уједно мења, преобликује младог Црњанског. У том контексту су и искази: „Нисам више био онај Црњански, као у Бечу“... „Проводим, као Рембо, шест недеља у

паклу“... „Занимљиво да сам тада први пут почео да се гадим литературе и да дуго, после тога, нисам писао песме. Чему то?“ Отуда се и сећања на рат обликују уз помоћ израза „ја и сад“ или „и после толико година“, па „могу да чујем, видим“ и сл., чиме се потврђује да та сећања и искуства нису заборављена нити померена у други план. На исти начин може се тумачити и употреба презенте за описивање догађаја из прошлости.

Приметна је још једна формулација коју Црњански уводи у приповедање *Ишаке и коменџара*. Реч је о израженој приповедачевој самосвести, која не само да конструише причу него води рачуна о могућим значењима те приче, па се зато обраћа и самом читаоцу – да му изречено протумачи. У томе контексту су конструкције „Читалац је можда стекао утисак...“ па онда коментар „Читалац се вара“ и тумачење како исприповедано треба разумети. Слична формулација „читалац се...“ употребљава се и да наговести оно о чему ће се тек приповедати: „Читалац сад, можда, каже: све је то лепо, али какве то везе има са вешалима. Читалац ће видети, одмах, да има.“ Уједно, ова формулација каткада има улогу да евентуалне сумње у исприповедано одагна: „Читалац се можда сада пита како је било могуће да после свега што сам испричао мене упуте на такво место [иде на службу у Сегедин, прим. Ј. П. М.]. Одговор на то је да је таква била Аустрија.“ Иста ова формулација користи се и да се објасни родољубље Црњанског, за које више пута напомиње да је било „нека врста лудила“, премда се то чини у широком луку одрицања да нешто није а нешто друго јесте на делу док се чита *Ишака и коменџари*: „Читалац је, можда, стекао уверење, из ранијих коментара да сам ја, са површношћу женскара, романтичара, провео рат у некој врсти литерарне халуцинације. Читалац се вара. Ја сам са сељачком простотом филозофирања, био дошао до чврстог уверења, у свом животу крцалије и аустријског мерсенагеа, да је најбољи лек за све недаће нашег народа једна своја држава.“

Када се погледају сви ови наводи, *чишалац* се мора запитати зашто је толико склон погрешном разумевању прочитаног, као и да покуша да одгонетне шта се налази иза потребе самог Црњанског да не само конструише причу о себи и сопственој прошлости, него да монтира и значење прочитаног јер хипотетички читалац сад прочитано неће разумевати на основу написаног, него на основу протумаченог од стране самог приповедача. Можда је овде посредни и ауторова потреба да тог хипотетичког читаоца разубери, и оповргне евентуалне приче о себи, које је, могуће, читалац чуо или прочитао пре читања овога дела (након Другог светског рата, 1956, Минерва из Суботице штампа *Дневник о Чарнојевићу*, а наредно дело је управо *Ишака и коменшари*).

Мило Ломпар је мишљења да је Црњансково постепено примицање отаџбини обележено његовим „њихањем између емиграције и режима; грађанског и комунистичког света, изгнанства и завичаја, себе и себе; истовремено га обележава померање равнотеже моћи – као сложеног сплета разнородних дејстава – између његових приврженика и противника у политичкој, књижевној и културној сфери“ (Ломпар 2018: 341, 342). Да ли се, у томе контексту, и поједини делови *Ишаке и коменшара* могу тумачити у духу ове тврдње, да ли се на самим страницама осећа осцилација, противтежа о којој Ломпар говори – питање је које би тумачење одвело у другом смеру, али верујемо са позитивним одговором.

У коментарима на поједине песме из *Лирике Ишаке* Црњански се осврнуо и на рецепцију збирке непосредно након објављивања. Отуда се и позива на критику Бранка Лазаревића и констатује: „Шта је главни критик *Гласника* тврдио да сам ја рушилац народних светиња, то је можда било тачно.“ Онда ову своју тврдњу релативизује „Питање је само *каких* светиња“, и додаје „Он [мисли се на Лазаревића, прим. Ј. П. М.] је тврдио да сам се ја против тих светиња бунио тамо негде око године 1916. Хтео је да каже да сам Аустрији служио.“ Премда Лазаревић,

у својој критици, то не тврди директно (Лазаревић наводи како је Црњанском прво сметала Видовданска етика „и то му је нарочито сметала негде између 1916. и 1918. године“), Црњански му даје за право, и додаје: „Читалац је видео како“, где заправо читаоца позива да се сложи са судом обојице књижевника, а заправо ставом самог Црњанског.

Приметан је још један модус говора о прошлости, који Црњански примењује у коментару о песми „Ода о вешалима“. На делу је раскорак између жеља и могућности, између мржње према Аустрији и родољубља. Тако Црњански саопштава „да је било могуће, ја бих тада радо био приредио и превртање возова који су се кретали на Балкан, или су долазили са Балкана“. Осим тога, он је „у оно доба“ радио све што су радили и његови вршњаци, уз додатак „и више од тога“. Шта је то *више* не саопштава се, али стоји коментар: „Све су то зрна песка у мору патње нашег народа“, и објашњење: „А сем тога, и да сам о томе рекао више, нико ми данас, не би веровао. Хтео сам да кажем да ову песму, ове патетичне стихове, нисам исисао из прста.“ „Коментар уз ову 'Оду'“ завршава исказом: „Будући лешинари наше литературе могу писати о мени шта хоће, али моје име не могу наћи међу таквим“, мислећи притом на оне који су тражили да им се „родољубље“ урачуна у пензију. Овим поступком Црњански, изгледа, свесно гради слику о себи за време Првог светског рата као о неком ко можда није био на страни своје земље али се, на свој начин, за ту земљу борио – било помоћу стихова или преко осећаја мржње који му је каткада, како тврди, у толикој мери паралисао говор да је муцао.

У *Ишаки и коментарима* Црњански проговара и о својим политичким уверењима. Тако, рецимо, на самом крају књиге, уз коментар који иде уз песму „Епилог“, за себе каже да се „био декларисао, јавно, тада, за социјалисту, и био сам практично, али нисам испуњавао, своју дужност партијску“. Уједно објашњава и како је дошло до краја његове соција-

листичке авантуре – изнео је теорију како ће индустријски јаче земље и у социјализму искоришћавати земљорадничке земље попут наше.

Познато је да је наш аутор желео да ова књига изађе 1958. године, и да на тај начин обележи два своја јубилеја, 65 година живота и 40 година од објављивања прве песме „Судба“ у сомборском часопису *Голуб*. Околности су биле такве да се она појавила 40 година након *Лирике Ишаке*, збирке која је Црњанског подстакла да ове коментаре и напише. Занимљиво је да он бира само двадесет две песме из своје ране збирке, те додаје осам нових песама, као и прозне делове који се не наводе хронолошким редом.

У прилог хибридности *Ишаке и коментара* иде и укључивање одређених прозних текстова Црњанског, попут „Писма из Париза“, „Крф после рата“, „Наша небеса“... Нешто мало другачији тон има „Апотеоза“, која је уједно и једна од прича у збирци *Приче о мушком*, циклус „Иза видовданске завесе“. Преко „Апотеозе“ се уводи један од топоса експресионистичке прозе, *јавна кућа*. Радован Вучковић сматра да се теме ослобођеног ероса и сатанизоване жене грешнице, које су, по њему, преузете из књижевности декаденције, на најуверљивији начин демонстрирају на примеру јавне куће. На његово мишљење надовезује се и оно Бојане Стојановић Пантовић, која истиче *култи проситишуйке*. Може се рећи да га експресионисти преузимају од претходника, па и од Бодлерове збирке *Цвеће зла*, коју су „доживљавали углавном на естетски начин, као тријумф лепоте над моралом“ (Стојановић Пантовић 2003: 78). Чини се да „Апотеозу“ треба читати првенствено на начин као што је то чинио Растко Петровић, дакле као „цео рат, страшни, крвави, сублимни рат, испод речи онога који диже чашу у покој душе Проке Натуралова, ћесарског каплара кога су стрелили“ (Петровић 1930: 4), а то што се у томе приказу рата налази и топос јавне куће, има, чини се, више ефекат не да слави него да ружи рат,

и приказује га у изворном, огољеном виду (отуда и форма здравице и наслов апотеоза – да додатно појачају тај ефекат).

Једно је сигурно: *Ишака и коменшари* је „нови књижевни текст, са самосталном вредношћу“ (Петковић 1996: 13). Премда аутор на једном месту у коментарима записује како прошлост и садашњост „трче тако као два кловна, паралелно, али се више никад састати неће. Не могу“, његов текст, рукопис, начин компоновања и структура као да покушавају да овековече сусрет ова *два кловна*. У тој „игри“, коју Црњански демонстрира, може се назрети уверење Жака Дерида да је игра „увек интеракција одсуства и присуства, али ако се радикално тумачи, игра мора бити схваћена као нешто што претходи присуству или одсуству; биће се мора појмити као присуство или одсуство које започиње са могућношћу игре, а не обрнуто“ (Дерида 1988: 307). Све то само иде у прилог оној проницљивој стратегији којом Црњански обликује коментаре.

Када се са наратолошке позиције сагледа дело *Ишака и коменшари*, уочава се оно што Дерида означава као „нови статус дискурса“, те резултира поступком који се своди на постепено одсуство чврстог средишта, које самим тим имплицира и свест о губљењу стабилне структуре у приповедању. Сагледано на овај начин, а имајући у виду крајње модерне поступке приповедања које Црњански остварује у својим потоњим романима, *Ишака и коменшари* се у развојном луку да посматрати и као дело које претходи позном Црњанском. Може се видети како и уз помоћ којих стратегија приповедања Црњански готово брише границу између приповедног и доживљајног *ја*, у којој се мери *иџра временским димензијама*, у којој мери монтира, колажира и конструише причу о прошлости, чиме остаје на трагу крајње модерног сензибилитета који у потпуности боји његов опус.

Извор

Црњански 1993: Милош Црњански. *Лирика*. Дела Милоша Црњанског, том први. Прир. Живорад Стојковић. Београд: Задужбина Милоша Црњанског – L'Age d'Homme – БИГЗ – Српска књижевна задруга.

Литература

Вучковић 2000: Радован Вучковић. *Српска авангардна проза*. Београд: Откровење.

Дерида 1988: Žak Derida. „Struktura, znak i igra u diskursu humanističkih nauka“. Prev. Jasmina Lukić. U: *Strukturalistička kontroverza*, zbornik radova. Прир. Ričard Meksi, Euđenio Donato. Београд: Prosveta, 289–317.

Јовановић 2014: Александар Јовановић. „Песникови коментари и биће песме: од *Лирике Ишаке* до *Ишаке и коментара*“. У: *Милош Црњански: поезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 40–53.

Јовић 2014: Бојан Јовић. „Лирика и коментари: о Црњанским текстовима уз (сопствену) поезију“. У: *Милош Црњански: поезија и коментари*. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 54–69.

Лазаревић 1921: Бранко Лазаревић. „Лирика г. Црњанског“. *Српски књижевни гласник*, књ. II, бр. 1.

Ломпар 2018: Мило Ломпар. *Црњански: биографија једног осећања*. Нови Сад: Православна реч.

Манојловић 1987: Тодор Манојловић. „Сећање на књижевни Београд пре четири деценије“. *Основе и развој модерне поезије*. Београд: Завод за издавачку делатност „Филип Вишњић“.

Петровић 1930: Растко Петровић. „Светски рат у иностраној и нашој књижевности – Милош Црњански“. *Време*, 4.

Раичковић 1996: Стеван Раичковић. „Црњански“. *Један мојући животи*. Прир. Мирослав Максимовић. Београд: БИГЗ – Српска књижевна задруга, 195–198.

Стојановић Пантовић 2003: Војана Stojanović Pantović. *Morfologija ekspresionističke proze*. Београд: Artist.

Jelena Panić Maraš

THE DIALOGUE WITH ONESELF:
ITHACA AND COMMENTS

Summary

This paper tackles *Itaka i komentari (Ithaca and Comments)*. This Miloš Crnjanski hybrid achievement from 1959 was approached as a narrative text, a poetic reading as well as a literary achievement. It is pointed out the author has certain narrative strategies and the ones of presenting events from the past where the game of time dimensions on the past-present line is noticeable. In this regard, certain tension on the line of the lyrical and biographical self is observed which is resolved, as it seems to us, not on the *Itaka i komentari* pages, but through *Lament nad Beogradom (Lament over Belgrade)* poem. This leads us to the interpretation that *Itaka i komentari* contribute to a different view on our author's early work while also encouraging, flaring up, bursting into a flame that lyrical I that, we would say, obtains its unique expression in *Lament nad Beogradom* poem just so that it would be forever silenced after having risen.

Key words: narrative strategies, time dimensions game, commentary discourse, past-present, and experiential self

Бојан Јовић

Институт за књижевност и уметност, Београду

userx64@live.com

ПЕСНИЧКИ ХРОНОТОП(И) МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Сажетак: У раду се оцртавају основне координате уметничког времепростора у песништву Милоша Црњанског и њихов однос према песничком гласу који их обликује и носи. Разматрају се усмеравања лирскога *ја* ка свету предметности, ка савременом тренутку, ка прошлости (митолошкој и историјској), и ка будућности, премештања и путовања кроз географију и културу, често пробијање и мешање временских, просторних, душевних и телесних области које условљава сложени однос према (личном) времену и простору (осећање повезаности, носталгија, жудња, сета, бездомност, итд.). Показује се да је наглашена хронотопска проблематика присутна у песништву Црњанског од самих почетака до остварења из његовог позног поетског дела.

Кључне речи: Милош Црњански, поезија, песнички хронотоп

Иако се термин „хронотоп“ у књижевном проучавању по правилу не примењује на песништво (Бахтин га, као ознаку за језичко обликовање уметничког света, у жанровском значењу повезаном са динамиком књижевног система, употребљава пре свега у вези са романом, потом и да укаже на извесне поетичке односно културне појаве и видове), то не значи да се перспектива коју он собом носи не може применити у проучавању поезије. Време и простор неоспорно играју важну улогу у пес-

ништву, тако да се, и када се анализи одговарајућих питања приђе без употребе самог термина, односно без конотација које подразумевају шири теоријски контекст Бахтинове мисли, оваквим приступом истичу специфичне особине књижевног обликовања значајне (и) за анализу поезије.¹ Са друге стране, хронотоп се ипак спорадично јавља као хеуристичко средство у изучавању песништва, поготово у приступима у којима се поезија одређује као „време и простор згуснути у сликама“ (Пробстејн 2017: X). И тамо, међутим, где такав приступ изостаје, или где је пак реч о обликовању поетског света без изразитих временско-просторних координата – односно, где се говори о „чистој“ лирици, која није погодна за питања питања „где?“ и „када?“, појам и даље налази примену, сада као ознака за одсуство одговарајућих својстава („нулти хронотоп“). У виђењима ове врсте, на другом се крају распона успостављених временско-просторних облика у лирици постулира „реални“ хронотоп, обележен присуством историјских и географских ознака које конкретизују песнички доживљај. Подручје између њих, које се одликује

1 Особености временско-просторног обликовања у књижевности виде се најпре у могућности приказивања догађаја који се одвијају у исто време на различитим местима, или пак прелажења из једног временског слоја у други. Књижевно обликовање, даље, не преноси временски ток у целини већ из њега издваја само уметнички значајне одсечке, означавајући „празна“ трајања различитим формулама („колико дуго, колико кратко“, „неколико дана има“...), на тај начин динамизујући заплет / текст, и уводећи психолошку обележеност. Даље, тренутна промена просторно-временских координата, природна за књижевност, чини непотребним описивање међупростора (нпр. пута). Стварне просторне слике у литератури не могу или не морају описати одређено место у свим детаљима; довољно је само појединачним знацима навестити које су појединости битне за аутора и носе изразито семантичко оптерећење. Остали, по правилу велики, део простора „довршава“ се у машти читаоца (Јесин 2000: 64–65). Са друге стране, у књижевном обликовању присутни су и супротни поступци, наглашена „растења“ простора и „развлачења“ времена, којима се постиже да сам књижевни поступак обликовања времена и простора нарације буде знатно обимнији од просторно-временског распона у тексту.

развијањем догађаја у „нестварном“ времену и простору (сан, машта, визија), припада „имагинарном хронотопу“, међуоблику у коме „померање“ топографских координата доводи до промене и често неодређене линије раздвајања реалног и нереалног (Гурвич 1990: 12–13; Инжеватова 2000: 19).²

Остављајући по страни унеколико упрошћено схватање сложености (одређивања) природе (различитих) реалности,³ односно шаблонско одређивање суштине и динамике песништва / лирике, у потрази за специфично „лирским“ хронотопима,⁴ примена оваквог приступа може да пружи основ за потрагу за делатним присуством ове проблематике у изражавању ауторске позиције и њеном месту у песничкој поетици. Када је, пак, реч о поезији Милоша Црњанског, хронотопска би анализа требало да се усмери како ка самосвојним поетским особинама тако и ка експлицитној поетици. Овакав задатак захтева обимно и подробно истраживање које би се ослањало на обухватање књижевног дела Црњанског у целини, тим више што се оно одликује наглашеним приближавањем поезије и прозе, од-

2 Разврставање ове врсте примењује се и у општијим запажањима о природи лирике и поезије – наведени, најстабилнији, облици лирских хронотопа пружају основ за истраживања посебног положаја и границе лирског стваралаштва, односно типологије одговарајућих „топоса“. Лирски хронотопи виде се као неравномерно распоређени по епохама и врстама песничког стваралаштва – нулти је опште распрострањен и обједињује песнике различитих времена и народа; имагинарни хронотоп је близак нултом; песме са конкретним историјским и географским ознакама, пак, далеко су ређе (Гурвич: 1990). При томе се истиче да мотивација песничког напуштања „нултог хронотопа“ захтева посебну пажњу истраживача и разматрање сваког конкретног случаја.

3 Било би нужно повезати хронотопска истраживања (песништва) са изучавањима особености других стварносних модела (митског; физичког; психолошког; историјског; биолошко-физиолошког ...).

4 Примера ради, специфичност лирског хронотопа одређује се песниковим избегавањем прецизних временских и просторних ознака и посматрањем себе „ниоткуда“; тежњом да се уједине сва времена, при чему је основно време лирске песме садашњост, која „сећа“ прошлост и усмерена је ка будућности без краја – Кормилицина 2000: 8.

носно епског и лирског начела, са свим жанровским последицама које та приближавања подразумевају.⁵ За ову прилику ћемо у кратким цртама покушати да укажемо на најистакнутије примере датих особености и да размотримо неке од видова и улога хронотопске проблематике на примерима појединачних или групних песничких остварења која су настала у различитим раздобљима стваралаштва Црњанског.⁶

Ране песме

СУДБА (1908)

На сињем мору
Лађа једна броди;

5 Постоји већи број истраживања временских, и мањи просторних, особина поетике уопште, односно прозе и драме Црњанског, без изричите употребе или помињања хронотопа, док су проучавања ових родова у којима се изричито помиње хронотоп знатно малобројнија (Nedelcu 2021). У њима се на различите начине и у различитом степену ипак повезују временски и просторни вид Црњанскових текстова. Хронотопска истраживања поезије Црњанског, међутим, готово да не постоје.

6 Иако исказан тешко прозирном теоријском терминологијом, озбиљан покушај обухватног тумачења временско-просторних особености књижевног стваралаштва Црњанског, повезаних с анализом ауторске позиције, општијим мисаоним системима и књижевно-културним стремљењима, садржан је у виђењу Зорана Глушчевића, по коме се нова слика Црњансковог света гради „у две равни и на два нивоа свести: један је хоризонтални, други вертикални. Хоризонтални је у домену магије, вертикални у домену етерично-спиритуалних моћи и стремљења душе.“ Први ток би имао одбрамбени, егзистенцијални, утопијски, компензаторско-терапеутски и инструментално-функционалистички карактер, у функцији идеализације живота, усмерен да пружи психо-емотивно, и естетско прибежиште од земаљских нискости и животних ружноћа, гадости или једноставно баналности. Други ток би имао сабирно-флуидни, духовно-експанзиони, вредносно-смисаони, етерично-спиритуални карактер, и као духовна вертикала представљао независну област. Магијска свест у хоризонталној равни повезује тачке виталне партиципације, езотеријска свест значи стално уздицање у духовно самопревазилажење субјекта, кроз уздицање као дословни и „симболички процес који се одиграва „изнад нечега што је доле“, материјално и земаљско“ (Глушчевић 1996: 29).

Да могу знати:
Куда је судба води?

Ветар таласа море,
Валови личе гори.
Немоћно, тешком муком се
Са њима лађа бори.

Прошла је бура;
Море покоја нађе.
А пена таласа грли
Последњи део лађе.

Најранија објављена песма Црњанског, „Судба“, у листу *Голуб*, јесте сразмерно једноставног склопа, подељена на три строфе; свака од њих приказује један тренутак у времену, одељак „приче“ о несрећном усуду лађе на мору, преломљене кроз опажање лирскога ја. Прва строфа уводним стиховима обликује приказ пловидбе, у завршном двостиху јасно показујући да се сцена гради кроз песниково опажање и глас. У складу са насловом, лирско ја уводи и појам судбинског, вишом силом унапред одређеног следа догађаја, такође исказујући и личну заинтересованост тј. знатижељу. Следећа строфа баца лађу право у олују, у којој се пловило на једвите јаде одржава на површини. Трећа пак, пева о смирењу мора, са наговештајем да је лађу снашла злехуда судбина, да се она распала и потонула. У стиховима, међутим, у потпуности изостаје емоционална реакција лирскога ја на удес, одсутан је било какав облик саосећања – чак би се могло рећи да је начин приказивања (раздрагано) дечије наиван: „А пена таласа грли / Последњи део лађе.“ Опет, иако сасвим сведена, тематика „Судбе“ Црњанског призива шири контекст књижевне традиције обраде теме морепловљења у броду у олуји (појачан сталним епитетом у архаичној синтагми „сињем мору“).⁷

⁷ Песму је критика по правилу занемаривала, до тренутка када је сам Црњански утицао да се унесе у књигу *Лирика, проза, есеји* (1962) за едицију „Српска књижевност у 100 књига“. Очигледно надахнута Љермонтовљевом песмом „Једро“, написаном у духу

У ПОЧЕТКУ БЕШЕ СЈАЈ (1912)

Далеко горе испред мене слива се небо са травом.
И свуд око мене стоје руже тајанствено,
спуштеном главом.

Тужно је ићи чак до пољана,
што тамо леже чак под небом,
овде је свака реч очарана
овде је свако срце очарано
овде се најлепша песма пева
сваког убогог дана.

Тужно је ићи чак до пољана,
што тамо леже чак под небом,
јер је гадно тамо речи црне
јадати из срца раскидана.
И видети да од цвета до цвета
и видети да од жене до жене
и видети да од бајке до бајке
и видети да од дана до дана
узалуд смо ишли.

Тужно је ићи чак до пољана.

У другој раној Црњанској песми од значаја за уочавање хронотопских особености, „У почетку беше сјај“, лирско *ја* више није раздвојено од обликованих призора који добијају умногоме сложену природу. У два уводна стиха песнички субјект одређује простор и своје место у њему, у опозицији „Далеко горе испред мене“ / „свуд око мене“, истовремено уводећи слику небеских (тј. асфоделтских?) пољана и мотив антропоморфизованог / персонификованог биљног света (руже спуштене главе), тиме успостављајући атмосферу митопоетичности / мистичности. Након установљења почет-

европског романтизма (опширније видети Јешић 2004: 7–23), „Судба“ представља изненађујуће зрело и сведено читање, строгом композицијом јасно усмерено ка постизању другачијих поетичких ефеката кроз издвајање три кадра судбинске предодређености, са дословном и пренесеном (емоционалном) удаље-ношћу лирскога *ја*.

не опозиције тамо/овде, у стихове се, осим описног, уводи и стварно кретање, најпре просторно, потом и временско, обележено осећањем туге, које наговештава да је одлазак до вишњих пољана метафора за живот. Уводи се рефрен и супротстављене целине, где се измењују опозиције овде / тамо (живот / смрт) – поступак који ће се наметнути као битан за Црњанскову поетику (*Сѣражилово, Ламенѣ*). За разлику од „Судбе“, песма „У почетку беше сјај“ је изразито емоционално обележена, при чему осећања (кроз обухватно лирско *ја*) прожимају обликовани свет, кроз наговештај способности ружа да показују саосећање. Потом се говор, очараност / љубав, весеље („најлепша песма“) повезују са временско-просторном одредницом овде и стално („сваког убогог дана“). На крају пута – тамо и горе (на пољанама под небом) емоција је у потпуности другачија, будући да је „гадно тамо речи црне / јадати из срца раскидана“, пред сазнањем да је све оно што се нашло на путу „од дана до дана“ и што припада различитим областима стварности (биљним, еротско-телесним, предањским) узалуд.

Лирика Ишаке, и око ње

ПОБЕДИ (1918)

Видех твоја кола од крвавог злата,
 Засута ружама и женама голим
 У мору модрих телеса прели ме плачем старим
 робова, сатрапа, императора и богова
 онај урлик диван: „Thálatta! Thálatta“.
 Тад сину небо сјајно, ко младост
 у њему плану страшном сенком Рим.
 Деца и звери и жене голе путем
 падаху по теби, поливене вином.
 Видех на њима маске и хетере и целата,
 У белој свили сузну, стидну Мадону са сином
 у бујици крви и круна и злата.
 Победио је сваки народ, сви цареви,
 Победила су деца и разбојници.
 Победила је смрт. Победила је сласт.

Једину никад не вукоше твоја кола:
Част.

За разлику од раних песама, које показују јасне хронолошке црте искуствене стварности без увођења елемената (из) конкретног географског или историјског домена, остајући везане за егзистенцијална питања у преносном или непосредном облику, при чему је лирско ја или статично или се креће дуж временске осе, истовремено и кроз простор, и уводећи надређено – судбинско – подручје /предодређеност, вишу силу/ или душевну област лирскога ја и психолошко време – значењски обележено: предзнак, предосећање, сећање, ре-интерпретација), песме настале у раздобљу након Првог светског рата садрже вишеструке временско-просторне планове у складу са авангардистичким (односно суматраистичким) симултанизмом.

У том светлу, песма „Победи“, иако не спада у Црњанскова остварења првога реда, доноси другачији приступ обликовању временско-просторних равни, чија је природа сада динамизована и унеколико нејасн(и)ја. Лирски субјект песму отпочиње из неодређене временске позиције, наглашавајући лично виђене елементе тријумфалне поворке (кола од крвавог злата, руже као метонимија пучког одушевљења) и уводећи перспективу гротескно-телесног (обнажене жене; модра телеса), и новог временског слоја, давније прошлости („плачем старим“). Такође, уводи се распон друштвене структуре античког света кроз навођење хијерархије њених припадника / представника, од најнижих слојева, робова, преко сатрапа, императора, до богова).

Истовременост различитих епоха успоставља се откровењским доживљајем: непосредно искуство тријумфалне поворке (које упућује на славодобитничко расположење након Великог рата) пробијањем старогрчког узвика *Thálatta*⁸ подсећа

8 Узвик призива догађај описан у четвртој књизи Ксенофонтове *Анабазе*, из 4. века пре нове ере, када је део војске грчких плаће-

песниково ја на поворке из старог Рима. У слојевиту временско-просторну слику оргијастичког победоносног бешчашћа уведена је и хришћанска димензија (Богородица са малим Исусом), чиме се појачава значењска ускомешаност књижевних, историјских и верских слојева,⁹ обележена изразито моралистичко-критичким ставом лирскога ја.

У песмама *Лирике Ишаке* тема повратка из рата, асоцијативно наговештена у „Победи“, изражена је разговетније и у другом кључу, навођењем истовремено географских и митолошко-књижевних топонима (Троја; Итака) који упућују на изједначавање са митским јунаком и (поново) са античком књижевном традицијом, насупрот позицији садашњости израженој кроз авангардни програм и помињање истакнутих савремених песника (Крлежа, Ђурчин).¹⁰ Стихови исказују манифестни, истовремено разочарани, иронични и активистичко-оптимистични став – кључним топонимом збирке успоставља се и интертекстуална веза са кратком драмом Готфрида Бена *Ишака* (1914), чиме се у интерпретативни контекст уводе и координате експресионистичке поетике.¹¹ Тиме *Лирика Ишаке* уводи истинску авангард-

ника у служби Кира Млађег („Десет хиљада“) након пораза, почео да се, под Ксенофоновим вођством, повлачи ка Црном мору. Након бројних борби и мука успели су да доспеју до планине Техес (Мадур), и угледају море, што су пропратили узвицима радости „Thálatta! Thálatta!“ („Море! Море!“).

9 Црњански тако тежи да оствари „сложеност једног вида тако зване ванвремености или безвремености: тренутак изван сваког временског следа који ипак обухвата паралелно постојање различитих временских планова“ (Велмар-Јанковић 1978: 20).

10 Са друге стране, у песми „Традиције“ временска равна позиционирана је у будућност; психолошко и соматско време (будуће буђење мајчинског нагона) уводе родни моменат, напредно са просторним, хијерархијским односно међу половима (мушкарац горе / жена доле).

11 „Завирите дубље у ствари ако нас желите учити! Ми смо младо поколење. Наша крв кличе небу и земљи а не ћелијама и бескичмењацима. Да, газимо Север под ногама. Јужна брда већ пуцају. О душо, отвори раширена крила; душо! душо! Морамо да сајамо. Морамо да будемо екстатични. Наша душа је Дио-

ну стратегију усмерену ка разобличавању узвишене реторике карактеристичне за предратну српску поезију, ка исмевању тема романтичне љубави, професорског педантизма и (лажног) родољубља. Упућивања на антику у Црњанскомом првенцу присутна су како у наслову тако и у самој структури књиге: у „Прологу“ и „Епилогу“, лирским текстовима којима песник уоквирује збирку, изричито се успоставља веза теме Одисејевог повратка из Тројанског рата и савременог људског стања после ратних искустава. Класично наслеђе овде се користи као средство за проблематизовање предратне естетике и њених идеолошких претпоставки, при чему је основни хронотопски предложак, повратак ратника,¹² дат са битном разликом ситуације савременог јунака наспрам класичног парњака. Авангардни херој се – за разлику од хомерског Одисеја, који кући долази у основи непромењен, одстрањује узурпаторе и успоставља традиционално стање ствари – у новој ситуацији враћа на своју Итаку разочаран, осећајући да је свет безнадежно изгубио равнотежу и целину. Циклично време мита замењено је спиралним временом савремене историје, у коме не успева реконструкција нарушеног поретка. Сходно томе, расположење према садашњици је у великој мери иронично, са тугом као основним осећањем, које представља не само индивидуално психолошку емоцију већ и онтолошки и аксиолошки утемељено стање („туга ослобађа све“).

Подругљиво напомињући да његову жељу за убиством на Итаки спречавају законска ограничења (и,

нис и Итака!“ (Бен 1914: 303). Бен у свом тексту користи израз „Итака“ у широком значењу, као метафору за дом, исконску колевку човечанства и његових виталних, екстатичних сила, смештених у топлим морима Медитерана.

12 Четрдесет година касније, осврћући се на програмску песму *Лирике Ишаке*, „Пролог“, Црњански експлицитно размишља о присутности античких мотива истичући да су тројанске и микенске алузије у његовим стиховима *Лирике Ишаке* хотимичне, и оцењујући да је *Одисеја* и даље највећа песма човечанства, док је повратак из рата најтужније човеково искуство, што је био и основни садржај његове поезије.

што је још важније, искуство небројених бесмислених смрти у рату), авангардни песник / Одисеј своје намере преноси у поетички и у идеолошки дискурс.¹³ Пре-вредновање и ре-интерпретација представљају ауторско настојање да се поништи непосредна традицијска прошлост и успостави веза (књижевне) древности и савремених тежњи, окренутих ка критици затечених вредности и афирмацији будућих књижевних, политичких и идеолошких остварења. Збирка доноси нове хронотопске моменте: у „Видовданске песме“ уводе се конкретн(и)ј и топоними (Грачаница, Јадран, Југославија; Ловћен) и савремене и историјске личности (Балша, Душан, Принцип; Његош). Са друге стране, општа просторна одредница „небо“ сада јасно представља позитивно обележено астрално подручје које означава душевно уздизање.

Након Итаке

Песме објављене непосредно након *Лирике Итаке* успостављају суматраистичко осећање истовремености и свеприсутности, утемељено пре свега у доживљају лирског *ја*, напоредо са све израженијим осећањем носталгије, неодрживе жудње за домом / отаџбином песника који лута у туђини, призивајући и одговарајући књижевно-културни контекст. Песме оваквих хронотопских одлика по правилу су насловљене конкретним просторним ознакама (Суматра; Стражилово; Србија), и у њима су, поред присуства стварних топонима, наглашено присутни симболизовани космички елементи (Месец; Сунце; Млечни пут, звезде...). Црњански већ уочене поступке просторног позиционирања лирског *ја* проширује и на духовно-душевну унутрашњост, спајајући је, преко једног од својих најранијих мотива (сјај), са звезданом сфе-

13 У великом броју случајева ознаке лирских жанрова или мотива који потичу из антике („Дитирамб“, „Ода вешалима“, „Химна“, „Елегија“, „Партедон“) стварају напетост између генолошких очекивања и стварног садржаја песама; на тај се начин негира уобичајено развијање тема везаних за националну историју, етику јунаштва и љубавна осећања.

ром (у песми „Привиђења“, 1929). Тиме успоставља везу између нематеријалног и материјалног начела (зрак-сјај-звездани прах), задржавајући поставку да кретање нагоре води лирско ја од телесног топлог доле-и-овде ка уздигнутом леденом простору, сада без упућивања на конкретније топониме или хромо-нине. Светлосна суштина, међутим, не пружа утеху пред узалудношћу телесно-чулног, чија се природа смешта у домен сени.

Последње песничко дело Црњанског, *Ламенџ наг Београдом* (1956 / 1962), призива цео распон хронотопских решења из различитих раздобља. Пре свега, *Ламенџ* показује дубоку сродност са најранијим песмама, како по формалној организацији и временско-просторној поставци лирског ја тако и по ставу – судбинском песимизму. Песнички субјект се ситуира у овде, тиме и у сада; из те позиције, у којој ћутке бди и мре, лежи хладан, усмерава се дуж временске осе, у свет прошлости, привиђења и сновиђења. Оваква репетитивна слика се смењује са представом Београда, која се, такође рефренски, доводи у везу са димензијом будућности. У стиховима у којима се лирско ја суочава са своји (прошлим) животом, јавља се ковитлац слика са преовлађујућим географским одредницама; именованим и неименованим људима; мотивима из животињског и биљног света. Готово у потпуности изостаје упућивање на слој културе (са изузетком назнаке венецијанског карневала), и књижевне конотације, док је митолошка позадина присутна само у далеком наговештају. Песников глас обликује исказ у координатама географских појмова – топонима, у коме се сећања на просторе преплићу са сећањима на мртве другове (Сибе; Добровић). Тако се уводе Јан Мајен, мој Срем, Парис, Еспања, наш Хвар, Венеција, Лижбуа и Финистер, напоредо са елементима суматраистичко-етеричких визија, од трешања у Кини, шеика у Сахари, преко кула у ваздуху до лептира, булке, галеба и месеца на пучини. Њима се, у визији својеврсног обрнутог суматраизма, супротстављају затамњене, злосут-

не слике чудовишта, полипа, шимпанзи, авети и корморана црних крила, који урлају, вриште, мрмљају и шапућу, на различитим језицима, подсећајући на неизбежну перспективу пропадања и смрти. Светла, вечита небеска визија Београда, без обзира на то што је, у крајњој линији, обележена као област с оне стране живота, ипак носи наду упокојења и помирења са самим собом и сопственим животом.

Уместо закључка

На основу назначеног може се приметити да песништво Милоша Црњанског, од самих почетака до остварења из позних дана, показује изразиту, сложену и разноврсну хронотопску обележеност. Систематско разматрање природе обликованог света свакако би захтевало обимнију и подробнију расправу, при чему би било неопходно повезати хронотопска истраживања песништва са истраживањем врста и родова у стваралаштву Црњанског, како би се видело да ли се запажене особине и други поступци јављају односно преображавају сходно генолошким особеностима.¹⁴ Овде је, међутим, довољно нагласити да је у стиховима Црњанског присутан распон од стварности са препознатљивим општим елементима природног окружења, без употребе конкретних топонима и хрононима, до спорадично заступљених временско-просторних одредница (односно од „нултог“ до „имагинарног“ хронотопа, у зависности како се они дефинишу) док се о чистој, не-предметној лирици или пак о стварносним моделима са прецизно одређеним и распоређеним временским и просторним ознакама не може говорити као о учесталој појави. При томе се, већ и на основу

14 На пример, поређење бродолома из „Судбе“ са кратким описима бродолома Аранђела Исаковича у *Сеобама*: „Једног дана, као што се то често дешава у тој земљи, кроз пролетну топлоту и процветале воћке, удари мраз и ледени плусак. На ветру, који повија кишу, по рекама, лађа Аранђела Исаковича, пуна коња, што беше на путу, преко, к Турцима, би захваћена водом и преврнута. Једва га извукоше, већ укоченог“ (Црњански 1966: 298).

сасвим сведеног узорка, показује присуство различитих врста временско-просторних координата и односа лирскога ја према обликованом свету. Песнички субјект посматра стварност, удаљен или непосредно, бива у епифанијском трену пренесен у друге просторе и времена, претпоставља будући тренутак телесног времена (полна зрелост / тежња за продужењем врсте; старење, сећање / смрт) и просторно представљање родних односа (мушко горе – женско доле) појачан смештањем у природни околиш и прожимањем са њим – антропоморфизацијом.

Заједнички називник ових видова обликовања песничког хронотопа јесте кретање, односно прогицање. У различитим комбинацијама, у стиховима Црњанског покрет је увек присутан – понекад је лирски субјект статичан док је окружење динамизовано или динамично, кроз опажање или сновиђенско привиђање / присећање, односно конкретан покрет делова или целине стварности. У другим приликама песнички субјект се креће, ка одредишту – линеарно или циклично (повратак), или пак без циља, у равни, или се (најчешће) успињући према духовно-душевно вишој, и, у исто време, неживотној, сфери. Са друге стране, ако и све стоји, биолошко време и даље протиче, означавајући телесени ход јединке ка неминовном крају; код Црњанског се, међутим, ове димензије најчешће јављају истовремено.

Понуђени сведени и неминовно непотпуни преглед настојао је да истакне тренутке увођења или појавне облике темељних хронотопских поступака у лирици / поезији Црњанског. Питање је, међутим, да ли се, у вези са њима, може говорити о суштинском развоју, будући да се показује да се неке битне особености, формалне и тематске, јављају у различитим, неретко сасвим раним раздобљима стваралачког и животног пута Милоша Црњанског.¹⁵ То упућује на

15 Указно је нпр. да се слика Београда као са једне стране древног града који је палимпсест бурне историје, са друге као горњег града који је изван историјске и људске пролазности, конструисе у делу Црњанског много пре *Ламенша*, од 1925. до 1930, у

опрез у доношењу коначних закључака везаних и за динамику песничких дела и за њихово тумачење са становишта биографије Црњанског, будући да се, као и код мноштва писаца нашег међуратног и модернистичког раздобља, може показати да поетика претходи животним искуствима и да заправо одлучујуће утиче на њихово доживљавање и обликовање.

Литература

- Бен 1914: Gottfried Benn. *Ithaca*. In: *Prosa und Szenen, Gesammelte Werke in vier Banden*, hrsgb. v. Dieter Wellerhoff, Bd. 2, Limes Verlag, Wiesbaden, 1962.
- Велмар-Јанковић 1978: Светлана Велмар-Јанковић. „Песник тренутка који нестаје“. У: *Књија о Црњанском*. Ур. Мило Ломпар. Београд: Српска књижевна задруга, 2005.
- Глушчевић 1996: Зоран Глушчевић. „Магијско-утопијска хоризонтала и звездано-етерична вертикала у новој слици света Милоша Црњанског“. У: *Милош Црњански: теоријско-естетички присјуи књижевном делу*, зборник радова. Ур. Милослав Шутић. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Гурвич 1990: Гурвич И. А. „Форме хронотопа в лирике“. // *Пространство и время в литературе и искусстве: метод*, под ред. Ф. П. Федорова. Даугавпилс: Даугавпилс. пед. Ин-т.
- Инжеватова 2000: Нина Александровна Инжеватова. *Художественное пространство в русском словесном творчестве*. Инжеватова, Нина Александровна, Самара, <https://cheloveknauka.com/hudozhestvennoe-prostranstvo-v-russkom-slovesnom-tvorchestve>
- Јаћимовић 2014: Слађана Јаћимовић. „Ламени над Београдом – песничке координате једне судбине“. У: *Милош Црњански: поезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска.
- Јесин 2000: А. Б. Есин. *Принципы и приемы анализа литературного произведения*. Третье издание, Москва: Флинта – Наука.

годинама у којима се није могло наслутити куда ће га судбина одвести (Јаћимовић 2014: 263).

- Јешић 2004: Недељко Јешић. *Млади Црњански*. Београд: Народна књига – Полиграф.
- Кормилицина 2019: Кормилицина Анастасија Сергеевна, Кормилицина Дарња Сергеевна. „Време и пространство в сборнике стихотворений Виктории Тихомировой“. „Чилижник“ <https://files.school-science.ru/pdf/17/637b298812484.pdf>.
- Nedelcu 2021: Octavia Nedelcu. „Dimensiunea temporal-spațială în romanul Jurnal despre Čarnojević de Miloš Crnjanski“. *Romanoslavica*, XLVII nr. 1.
- Пробстејн 2017: Ian Probst. *The river of time: time-space, history, and language in avant-garde, modernist, and contemporary Russian and Anglo-American poetry*. Boston, MA: Academic Studies Press.
- Џацић 1995: Петар Џацић. „Град сунца или *Ламенїи наг Беоїрагом*“. Ур. Мило Ломпар. Београд: Српска књижевна задруга, 2005.
- Црњански 1996: Милош Црњански. *Сеобе*. Сабрана дела Милоша Црњанског, том први. Београд – Нови Сад – Загреб – Сарајево: Просвета – Матица српска – Младост – Свјетлост.

Bojan Jović

THE POETIC CHRONOTOPE(S)
OF MILOŠ CRNJANSKI

Summary

The paper outlines the basic coordinates of the artistic space-time in the poetry of Miloš Crnjanski and their relationship to the poetic voice that shapes and carries them. The directions of the lyrical self towards the world of objectivity, towards the contemporary moment, towards the past (mythological and historical), and towards the future, displacements and journeys through geography and culture, frequent breaking through and mixing of temporal, spatial, mental and physical areas that condition a complex relationship to (personal) time and space (feeling of connection, nostalgia, longing, homesickness, homelessness, etc.). It is shown that the emphasized chronotopic problematic is present in Crnjanski's poetry from the very beginnings to the realization of his late poetic work.

Key words: Miloš Crnjanski, poetry, poetic chronotope

Светлана Шетаовић

Институт за књижевност и уметност, Београд
svetlana.seatovic@ikum.org.rs

МЕДИТЕРАНСКИ ХОРИЗОНТИ У
ПОЕЗИЈИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Сажетак: У раду се анализирају односи простора Медитерана и Јадрана, њихове симболичке, митске и културолошке улоге у поезији Милоша Црњанског. Ти простори обележавају се од првих песничких искустава у Ријеци пре почетка Првог светског рата, прате еволуцију песама у књигама *Лирика Ишаке* и *Ишака и коменџари*, а потом у поемама. Простор као модел, културолошки и симболички оквир јадранских обала, острва и друга, италијанска страна Јадрана са просторима Тоскане, уз сећања на писце савременике и медитеранце у *Ембахадама*, преписку са Ивом Андрићем, представљају хетерогеност стварних и књижевних садржаја. Тиме се успоставља реконструкција преко имаголошког и интердисциплинарног приступа поезији овог песника. Питање завичаја и завичајности, оне стечене рођењем и изабране на просторима Јадрана и Медитерана, представља основну тему рада.

Кључне речи: Медитеран, Јадран, симбол, култура, простор, мемоари, поезија

*Ко та је родио? Маји једна од камена као
Мештровићева;
ко му је био ошац?
– Ох, он је син Дон Кихотов.*

(М. Црњански, 27. јул 1918, писмо Јулију Бенешу из Коморана у Загреб¹)

1 Писмо Милоша Црњанског загребачком издавачу Јулију Бенешу; део из аутобиографске белешке коју је издавач Бене-

Панонија и Медитеран – родни и избрани завичај

Панонија и Медитеран, а посебно обе обале Јадрана, у песничком опусу Милоша Црњанског чине јединствену целину саткану од контраста, сличности, синонима и антонима, рођеног и избраног, другог завичаја. Поетска аутобиографска слика Црњанског – који за себе каже да му је мати од камена као Мештровићева, чврста и стамена, а он син Дон Кихотов – само потврђују идентитетска лутања, путовања као што су то била Одисејева до Итаке, који је, трагајући за домом, доживео буре и олује Средоземља, док је наш песник живео, као у сну, идеале и авантуре попут Дон Кихота. Животни токови и поезија Милоша Црњанског, поред Суматре, далеких црвених корала и идеје о суматраизму која је постала и облик манифестног текста у српској авангарди – призивају и обресе медитеранског хоризонта и јадранских обала, које ће потом бити делимично потиснуте далекоком Шпанијом, фасцинацијом Андалузијом, у путописима изатканим у записима и репортажама „У земљи тореадора и сунца“.

Милош Црњански је песник чије је рођење везано за просторе Паноније, Баната, али је рано стигао и на Јадран, у Ријеку, и ти први младалачки утисци, а потом готово потреба једног Банаћанина да воли море, од Јадранског до Тиренског, Јонског, Средоземног, припада просторима избраног завичаја, а с њим и велико књижевно наслеђе медитеранске²

шић желео да штампа уз поетску комедију *Маска* – в. Црњански 2022: 49.

² Милош Црњански је својим образовањем, културом и најширим уметничким афинитетима откривао везе између Медитерана, а пре свега Италије, покрајине Тоскане, феномена Венеције као уметничког и словенског центра културе, као и интеграцију готске културе и фреско-сликарства византијског утицаја које је налазио у Сијени. Паралелизам Фиренце, реке Арно и Дунава, па потом и Тоскане и Фрушке горе развио је у поеми *Сиражилово*. Тиме је Црњански од првих песама „Судба“ (1908) до

културе, које је уграђено у његово дело. У поезију, али и целокупно дело, посебно у путописе, уткани су простори Јадрана, његова острва, Италија, Тоскана, Рим, Шпанија, а посебно Андалузија. Пратећи искључиво поезију видимо да је Црњански у њу унео и сећања на Ријеку и искуство ратовања на италијанском фронту, на реци Сочи, одблеске Венеције, трагове дубровачког камена, као и слике реке Арно и Тоскане у *Сџражилову*, одблеске посете Крфу, у поеми *Србија*. Песнички опус Милоша Црњанског од *Лирике Ишаке* до *Ишаке и коментара*, књиге која доноси синтезу животног и песничког пута, а потом песме „Лето у Дубровнику године 1927“ чине лук који обухвата и Јадран и његово залеђе, на чијем се

искуства везаног за боравак у Риједи на Експортној академији 1912/1913, преко низа песама у *Лирици Ишаке*, а потом и у *Ишаки и коментарима*, укључујући пре тога поеме *Сџражилово* и *Србија*, а на крају и „Лето у Дубровнику године 1927“ објединио искуство песника, војника на Западном фронту на Сочи, приватна путовања и боравке у Италији, на Крфу, Риму, искуство боравка у Шпанији током тридесетих година, које је оставило трага у путописима и роману *Кай шпанске крви*. У новије време историчари уметности ће покренути истраживања веза Балкана и архитектуре византијског стила са Медитераном. На тај начин је конципирана и студија Јелене Ердџан, *Медиџеран и друџи светови, џиџања визуелне кулџуре XI–XIII век*, Нови Сад: *Mediterran publishing*, 2015. Однос српске и италијанске културе и ширег простора Медитерана први пут је књижевноисторијски и критички обрађен у колективној монографији *Acqua alta. Mediteranski pejzaџи и modernoj srpskoj i italijanskoj knjiџevnosti* (2013), затим у зборнику *Кулџуре у џиџалоџу*, књ. 2 (2013). – У претходних десет година истраживала сам утицаје медитеранске културе и везе писаца са простора Медитерана (Италија, Француска, Шпанија, Грчка, регион Далмације) и књижевне везе са српским писцима, а потом то синтетизовала у студији: С. Шеатовић, *У залеђу Средоземља. Медиџеран у модерној српској књижевносџи*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2019, 352 стр. Везе Црњанског у компаратистичком погледу са Италијом и италијанском културом раније је анализирао италијаниста Ж. Ђурић, *Иџалија Милоша Црњанскоџ*, 2006. У новијем периоду италијаниста Сања Роић у радовима: „Crnjanski i Talijani: imagoloџка skica“, у: *џta sanjamo? Knjiga radova povodom 70. rođendana profesora Dušana Marinkovića* и „Crnjanski, Dante i gospođica Portinari“, у: *Књижевносџи, кулџура, иџенџиџети*. Зборник у часџи Јована Делића.

ободу сместио Дубровник, док поеме *Сѣражилово* и *Сербиа*, са различитих позиција, једна из тосканске и на линији паралелизма Дунава и Арна, а друга подстакнута сећањем на боравак српске војске и народа на Крфу у Великом рату, сугеришу симултанizam и двојство овде / тамо, прошлост / садашњост, али су то и линије које повезују цвет трешње на Фрушкој гори и пролеће на тосканским брдима, док друге уносе мирисе медитеранског вучјег острва и бола за Сербиом, коју, као и у *Сеобама*, као зорњачу тражи песнички и приповедачки субјект.

Мапа животних путања и поезије – Јадран и Италија

Када бисмо желели да направимо мапу јадранских и медитеранских крстарења Црњанског,³ и симултанизма са поезијом, онда би тај пут почео од 1912. и 1913. у Опатији (Абацији), Ријеци (Фијуме), где се уписује на Експортну академију, где на Сушаку пише роман *Син Дон Кихошов*, где у пролеће 1913. напушта Експортну академију и путује по Приморју, па онда у пролеће 1915. борави у Ријеци, у болници, затим је на западној линији италијанског фронта, на реци Сочи и у градићу Сан Вито 1918, потом опет у Опатији на лечењу, као реконвалесцент, а затим 1921. у Риму, код Андрића, и у Фиренци и Тоскани са Видом Ружић, будућом Црњански. У месту Фиезоле 1921, на брду изнад Фиренце, пише *Сѣражилово*. На Хвару, код Сибе Миличића, летује у ували Лучишће са Петром Добровићем, и путују до Виса. У августу исте године је са Видом у Дубровнику, и ту објављује веридбу. У лето 1922. године борави у Херцег Новом, са Миланом Дединцем и Раст-

3 Прецизни подаци о хронологији живота и рада према: „Хронологија“, Раичевић 2021: 839–850. Због низа података које и сам песник некада у коментарима уз песме у *Ишаки и коменшарима* или мемоарима *Ембахаде* пише непоуздано, једини најпоузданији извор је систематска монографија *Аџон и меланхолија: животи и дело Милоша Црњанског* Горане Раичевић, заснована на документима.

ком Петровићем. Током 1923. за *Политику* пише фељтоне из Фијуме, која тада припада Италији. Већ 1924. летује на Сушаку, у јулу и августу. Године 1925. одлази на Крф линијом Бари–Бриндизи–Крф, враћа се у Бар и одлази у Дубровник, као дописник *Времена* а поводом десетогодишњице страдања Срба у *йлавој гробници* на Јонском мору. Тада пише *Сербију* подстакнут запуштеним гробљима наших преминулих рањеника. Низ летњих боравака у Дубровнику 1927, 1928, на острву Корчула и другим местима у Далмацији, оставља трага не више на песме *Лирике Ишаке*, тада већ одавно објављене, али утиче на сублимисање његових јадранских искустава за писање коментара уз *Лирику Ишаке*. Боравак у Риму у звању дописника⁴ Централног пресбирора, од маја

4 Позиција Милоша Црњанског наводи се као место аташеа за културу или аташеа за културу и информисање, а понекад се у текстовима историчара књижевности нађе и податак да је био аташе за штампу. Све је то нетачно јер се не бележи нигде у доступним службеним записима *I Documenti Diplomatici Italiani: 1938–1940* – у наведеним изворима нема нашег писца акредитованог за позицију било ког дипломатског нивоа. Напротив, Милош Црњански био је искључиво дописник Централног пресбирора који је основала Влада Краљевине Југославије; указима Милана Стојадиновића, тадашњег председника Владе, Црњански је био дописник у Берлину од 1936. до 1938, па потом и од маја 1938. до априла 1941. у истом статусу. Његов задатак је био да пише репортаже и извештава о стању у Немачкој, а потом у Италији, током фашистичке диктатуре, за часопис *Време*, који је био под утицајем Стојадиновића. Црњански је извештаје Стојадиновићу писао свакодневно, а повремено је писао текстове за *Време*, који су, посебно из Италије, доносили позитивне домете Мусолинијеве владавине, који су се односили на социјалне програме. Истраживањима у Државном архиву Италије, обављеним у јулу 2022. године, недвосмислено смо утврдили да Милош Црњански нигде није забележен као дипломата, али ни као сарадник пропагандног одељења *Ministero della cultura popolare Direzione generale Propaganda*. У посебној књизи, која је чувала податке о основама пропагандног рада Италије у земљи и иностранству (*Nuclei di propaganda Italia e all'estero*), налази се дугачак списак сарадника који су били политичари, угледни писци и професори универзитета. Једина особа из Југославије која се налази на том списку је др Светислав Стефановић, о коме се чува и веома богата преписка са Посланством у Београду, са документима о бројним облицима сарадње. Такође,

1938. до априла 1941. године, и путовања широм Италије, пословно, у Венецију, Фиренцу, Напуљ, на Сицилију, летовања на Тиренском мору и скијања у Абрцу, такође су могла да оставе трага на писање коментара за *Ишаку и коменшаре*, или да бар утврде постојаност и објашњења одређених простора утканих у песничко ткиво, а свему овом треба додати и читање италијанских класика у изворном облику (Данте, Петрарка). Последње путовање, које није

Црњанског нема ни у богатој преписци и заоставштини Вирџинија Гајде, новинара и пропагатора фашизма, и човека блиског режиму Бенита Мусолинија (Archivio centrale dello Stato, Roma, ID 952). У *Ембахагама* Црњански наводи да је ручао са Гајдом и размењивао информације, али у Гајдиној заоставштини нигде нема ни помена о Црњанском – иако је Гајда био новинар који је пратио дешавања и у, у то време, земљи веома важној за Италију. Све ово доводи до закључка да нема основа да се Црњански (што потврђују подаци у отвореним архивима у Италији) може сматрати ни сарадником, још мање пропагандистом. С друге стране, све то додатно открива тежину његовог материјалног положаја: он није имао дипломатски статус, па ни финансијске привилегије. Тако Црњански у *Ембахагама* пише да је тражио премештај из Берлина у Париз, или Пешту, под изговором да га у хладној Немачкој мучи реума. Одговор Милана Стојадиновића на ту молбу било је обавештење да мора у Рим, да тамо може да огреје кости, јер, после Дучићевог одласка, мора да има неког писменог. То је био и једини пут у животу Милоша Црњанског када није тражио да иде у Рим, и било где у Италију, јер је дословно бежао од немачког националсоцијализма и италијанског фашизма. Злонамерна су зато сва тумачења која виде подршку Црњанског Мусолинију зато што су се у истој књизи нашли разговор који је 1929. године са Мусолинијем водио новинар и биограф Емил Лудвиг, и Црњансков превод дела Х. Џ. Велса, под насловом *Дикшајтор* – тај превод објављен је тек 1936. године. – Овај тужни невољни одлазак у Рим Црњански описује у *Ембахагама*: „Рим, у који сам дошао, није више онај Рим, у који сам долазио, за време свог боравка у Италији, године 1921, ни онај који је био, за време мог боравка, године 1925. А ни ја нисам онај из тих година. Овога пута не гледам Италију очима путника, ни песника, ни путописца, него очима 'аташеа' неког давног, венецијанског посланика у Риму, или очима бактериолога. Полазна мисао ми је безизлазност, наша, између Берлина и Рима. Између Хитлера и Мусолинија. Наду, коју су имали у Београду, да се, међу њима може лавирати, ја нисам имао. Мени се будућност чинила потпуно неизвесна [подв. С. Ш.]“ (Црњански 2010: 249).

оставило директан траг на песничко дело, био је лични, животни захтев, и потреба, да се још једном сретне са изабраним завичајем, по повратку из Лондона у Београд. Тада је молио да оде на иста места на којима је, у Фиренци и градићу поред Фиренце Фиезоле, боравио са Видом. Тада, путујући из Лондона преко Француске и Париза до Минхена, 13. августа 1965. стиже возом у Венецију, одакле се јавља супрузи Види. Наредних дана одлази у Фиренцу, на једнодневни излет, и у Падову, одакле супрузи Види у Лондон шаље дописнице. Већ 18. августа 1965. је у Трсту, а потом прелази у Опатију, у Југославију, у кућу амбасадора Срђе Прице. Последњи пут путује Италијом у јесен 1969, путевима Микеланђела, о коме спрема књигу (објављена постхумно). Поред свих ових сазнања о путовањима, дужим боравцима на Јадрану и Италији, тачно је запажање Сање Роић:

More је за Crnjanskog najprije bio Jadran, svojevrsan kutak Mediterana, nekadašnji „Golfo di Venezia“ kako su га zvali Mlečani. Prije nego što га је vidio, čitao је pjesme Dalmatinca Mirka Korolije koji је „kao Jadran šumeo“ (Роић 2019: 117).

Ова веза са Мирком Королијом и указивање на прве песничке узоре везане за море и простор Далмације показују дубину песникових личних и литерарних афинитета. После повратка из егзила у Београд, 1965. године, Црњански упоставља везе са професором италијанистике на Филолошком факултету у Београду Еросом Секвијем. Посебан прилог из заоставштине професора Секвија доноси нам доказ колико је песник био привржен налеђу италијанске културе да чак, на молбу овог професора, учествује на конференцији Трећег италијанско-југословенског симпозијума писаца, у организацији ријечког часописа *La Battana*, 29. и 30. 9. 1967. у Опатији. Према писању С. Роић, и увидом у заоставштину Е. Секвија, присуство Црњанског изазвало је велику пажњу у јавности, а говор на италијанском,

објављен у наведеном часопису издвајамо, у преводу Сање Роић, као потврду корпуса блиских песника сродника, а пре свих Дантеа:

Da, riječ, jezik, to je najuzvišeniji trenutak poezije, i danas. Bilo je tako i u Danteovoj poeziji kao što se danas događa u poeziji Amerikanca Roethkea. Dante je, na primjer, rekao: „Tad presta malo strava da mi smeta / što svu noć srcu nije mira dala“ (I, 19) ili „I padoh ko što mrtvo tijelo pada“ (V, 142) ili „tako smo išli polagano oba [...] dirnuvši malo život preko groba“ (VI, 100–102). I to je jako moderno. Mislim da samo Ezra Pound može biti primjer danteovskih ili barem kvazidanteovskih namjera: kao primjer danteovske univerzalnosti. Ali, on istovremeno navodi i citate. Eliot nije tako velik: on je dobar engleski tradicionalist a njegov anglo-katolicizam izgleda provincijalan spram Danteovog katoličanstva. Monsieur Perse je, sa svoje strane, strastven čitatelj, ogromne, nevjerovatne kulture, ali, barem za mene, piše prozu.

Suvremeno pjesništvo u Italiji i u cijelom zapadnom svijetu ide, čini se, sasvim različitim putem, ima posve različit stil. Osim nekolicine Amerikanaca svi su se drugi povukli iz danteovskog središta povijesne zbilje. Dante se bio smjestio upravo u središte povijesne zbilje svoga vremena i svoga grada: bio je sav usmjeren na afirmaciju svoga „ja“, u borbi za svoju vjeru. Ono što se naziva hodom povijesti navodi i danas pjesnike da traže nove vrijednosti u poeziji. Ali, pjesnici se povlače. Filozofiraju.

Najgore je to što su jezici sve različitiji, svijet je kula babilonska. Mislim da bi se nove vrijednosti možda mogle pronaći u svojevrsnoj pjesničkoj internacionali: ne mislim pritom na pjesme *op* i *pop*, nego na poznavanje drugih naroda, drugih jezika. Jezično eksperimentiranje u suvremenoj poeziji je, po mom mišljenju, i danas najočiglednija namjera pjesnika: moglo bi se reći da je to gotovo karakteristika današnje poezije. Ali, čini mi se da je to posve različito od velike Danteove reforme. Ja nisam filolog, pa ipak je doista čudesno vidjeti kako talijanski narod, pa čak i oni što ih zovu običnim pukom, poznaju Danteove stihove i koriste ih kao po-

slovice. I poslije 700 godina jezik se nije izmijenio. Nije mi poznato ništa slično tome negdje drugdje, danas. Ovo hoću da kažem: prošlost je neuništiva (Роић 2019: 121).

Како наводи С. Роић, са неколико дописница Црњански се јавља Секвију из Фиезола, код Фиренце, где прославља 76. рођендан и пише књигу о Микеланђелу, а одушевљено и даље цитира Леопардија, Кардучија, а пре свих и највише Дантеа. Све се то догађа током путовања у Италију у јесен 1969. године. Данте остаје прва и највећа мера универзалности и вредности коју песник и даље највише цени, а поред њега ту је и Езра Паунд, па и његов веома тежак животни пут који га је на крају сместио у вољену Венецију. Биће то посебан знак привржености Црњанског изабраној култури медитеранског света.

Медитеранац по избору, човек који је одабрао благодот коју му доносе Италија и обале Јадрана, био је нека врста панонског морнара који је, спајајући прапрошло Панонско са Медитеранским морем створио посебан песнички опус саткан од нити медитеранских обала и острва. Посебност овог медитеранског хоризонта у песничком опусу Милоша Црњанског је и аутентичност која га је довела у ред писаца медитеранаца по рођењу. Пародокс о блискости пејзажа Медитерана и мора код Црњанског као човека Паноније најбоље је исказао сам песник објашњавајући порекло песме „Јадрану“:

Хоћу да кажем да је љубав према мору исто тако могућа као могућност да човек воли, бескрајно, једну жену. И да је глупаво што је о мени један хрватски књижевник рекао, да Банаћанин не може осетити лепоту Јадрана, или разумети Тоскану (Црњански 1959: 37).

Црњански се тако бранио од устаљених оптужби критичара чије предрасуде према родном про-

стору књижевника, и имагинарном, представљају неку врсту престапа или поетичког парадокса. Напротив, реч је о афинитету целе генерације песника српске модерне и авангарде, који су у српској књижевности гајили до тада неуобичајену склоност, а то је оданост мору.⁵ Горана Раичевић примећује да за Црњанског постоје две љубави када долази у Опатију 1912. године, као матурант:

Пошто се већ нашао у средини која му се одмах допала, и пошто је видео шансу да оствари две своје љубави – према официрској униформи и према мору – Црњански покушава да се упише на Академију ратне морнарице у Риједи, тадашњој Фијуми... (Раичевић 2021: 68).

Нажалост, није успео да се упише у жељену академију, и принуђен је да студира на Експортној академији. (Са становишта Црњансковог живота у целини, можемо рећи да је остао веран мору и то Средоземном, Јадранском, чак је одушевљен и просторима Северног мора, где ће сместити своју Хипербореју.) Црњански је остао у Риједи, учио мачевање и остале борилачке вештине, али прве афинитете проналази и у књижевном свету, у мемоарима Ђакома Казанове, поистовећујући се са великим венецијанским љубавником из 18. века. У коментару уз песму „Јадрану“ Црњански ће о напуштању Ријеке рећи:

Међутим, годинама, ја сам се стално враћао и туда пролазио и имао многа људска бића тамо, која сам познавао и волео. Као и Растко Петровић, Дероко, Дединац, и ја сам остао веран мору, и не само у славим стиховима и на језику (Црњански 1959: 36).

Јосип Ужаревић даје нам једно од могућих објашњења односа човека и простора:

⁵ Видети уводни текст „Сан о мору“, Шеатовић 2013: 11–18.

Простори су попрешта разлике, акције, изненађења, игре (Аристотелова илузија), у њима се и на њима материјализирају идеје. Човјеку се у битноме смислу остварује (и) просторно. Простори су носитељи памћења („меморија мјеста“), идентитета, културе, они чине основу умјетничког обликовања. Но највиши облик афирмације (вредновања) простора вјеројатно је вјера у ускрснуће тијела у животу будућег вијека (Ужаревић 2011: 9).

Ужаревићева идеја о простору у коме се материјализују идеје базична је за разумевање Црњанског као писца и песничко *ја* засновано на двострукости и двојности односа медитеранског и родног панонског као одјека двострукости и двојности идеја и поетичких начела његовог дела. Процеси удвајања визуелних перспектива и индиректно формирање двоструке слике простора и позиције песничког субјекта доприносе сложености симболичких структура. Црњански у истом коментару уз песму „Јадрану“ наводи да је, по повратку из Париза 1921. године: „[...] у лето становао сам код Миличића на Хвару, у његовој рибарској кући, у Лучишћу. Са нама је био и Петар Добровић“ (Црњански 1959: 37). Уводећи целокупну слику о војњи и олуји коју ће доживети са Миличићем и Добровићем пловећи од Хвара до Виса, и уз то читајући Петра Хекторовића, песник описује своју јадранску авантуру на мору, али и културолошки, књижевноисторијски симултанizam Хекторовићевих стихова и савременог тренутка уметника авантуриста. Цела ова атмосфера везана је за доживљаје јадранских острва, дружење сликара и песника, што је инспирисало и Црњанског и целу ту генерацију авангардиста. Тако се форматирао изабрани завичај који је био одређен простором мора, острва, обала и наслеђем културе Јужних Словена.

Ужаревић разматра и функцију завичајног простора и виртуелне стварности која је нужен пут ка повратку себи у 20. веку. Начело локалности Ужаревић сматра „једним од основних механизма жи-

вота“ вреднујући га као систем највишег ранга, тј. највиши ниво мудрости налази се у томе начелу:

Зато ће, недвојбено, опет доћи до опће афирмације завичајне идеје. Оплемењена глобалним искуством тј. спознајом да су сви облици и сви механизми живота најинтимније повезани управо са Земљом – с њезиним копном и морима, ријекама и језерима, с њезином атмосфером (небом) и ужареним средиштем, њезиним тлом и гравитацијском снагом којом нас привија уза се – идеја завичаја добит ће нову снагу и нови сјај (Ужаревић 2011: 383).

Црњанском је та идеја завичајности – од које је бежао или је удвајао са идеалним просторима других, медитеранских цивилизација – била сасвим жива јер трагање за идеалним простором и савршено плавим небом завршиће се у нашем Дубровнику.

Односи копна и мора, двојство два основна елемента земље и воде, доводе нас и до актуелне геофилозофије, и то баш на простору Медитерана, у студијама Катрине Ресте *Геофилозофија Медитерана* (2017), веома блиске Броделовом разумевању Медитерана као споја копна, увала и пучина у јединственој целини премреженој мултикултуралношћу (Бродел 2012).

На крају животног пута и по повратку у Београд, Црњански ће рећи да је Београд и Србија његов завичај, а не Срем:

Али завичај који је Срем... али завичај, прави, знате, који волите, који осећате, за мене је Србија. Зато што сам изабрао нешто што је толико напаћено, што је толико несрећно кроз векове, сада посебно последњих 100 година. То је мој завичај. Ја се у Београду осећам као код куће... Према томе, завичај је нешто што изаберете (Црњански 1992: 143).

Међутим, та завршна слика о изабраном завичају уткана је у лабудову песму Црњанског *Ламенти*

над Београдом. Остатак песничког опуса заснован је на изабраном завичају простора и културе Јадрана и Средоземља, наслеђу италијанских класика и уметничких дела ренесансе.

Црњански на западном фронту – Италија и Сан Вито

Пролазећи различите војне положаје у току Великог рата Црњански, стицајем околности, у пролеће 1918. године долази на италијански фронт. За овог младог песника и војника то је посебно искуство, које ће бити везано са предратним искуством боравка у Ријечи, у Експортној академији, где је долазио у контакт с италијанским становништвом и италијанским писцима савременицима, али и са романтичарском поезијом Ђакома Леопардија.⁶

6 Сања Роић, италијанста, наводи могуће сусрете Црњанског са делом Дантеа, и то посебно у оригиналу, што је директна веза мање са *Лириком Итаке*, али више са *Итаком и коменџарима* и делом *Љубав у Тоскани*: „No, susret s Danteom, kakav se, po mome mišljenju, do Crnjanskog nije dogodio u srpskoj književnosti, zbiva se u poglavlju 'O fiorentinskoj Beatrici', trećem poglavlju knjige *Ljubav u Toskani*. Kritika mu je posvetila najmanje pažnje, ono se ne navodi u prvim recenzijama zbirke, a u kasnijim se radovima Danteova *Vita nova* spominje jedino kao poticaj naknadnom pisanju komentara uz *Liriku Itake*. Svakako su tome pridonijele osuda Marka Cara i kasnija polemika, ali i tada teško dostupni izvori na koje se autor oslonio pri izvođenju svoje teze. S druge strane, u Jugoslaviji je 1921, kada je Crnjanski posjetio Firencu, objavljeno devet prijevoda Danteovih djela ili fragmenata i čak 134 rada o Alighieriju i njegovim djelima. [...] Interesantno je da Crnjanski Anicu Savić označava kao 'pesnikinju' premda je negativno recenzirao njene pjesme a sigurno je poznao njene znanstvene i stručne radove iz oblasti filozofije i klasične filologije. Crnjanski je čitao Carduccijeve komentare i radove o Danteu. Premda u poglavljima 'Perugia' i 'Assisi' točno navodi da su ti gradovi smješteni u pokrajini Umbriji a ne u Toskani, Crnjanski koji je doputovao tražeći Ljubav, pronašao ju je u liku Amora odnosno Ljubavi u poglavlju 'O fiorentinskoj Beatrici', koje je stoga centralno i naslovotvorno za cijelu zbirku. Navodim naslov *Vita nova* na latinskom, kako stoji u originalu. U pogovoru ovom izdanju obrazložen je izbor latinskog naslova (Alighieri 1999: 95). Ni Ljubomir Maraković ni Isidora Sekulić ne spominju u recenzijama ovo poglavlje, a kasnije se navodi samo struktura knjige *Vita nova* kao poticaj pisanju komentara uz *Liriku Itake* (Olga Stuparević, Marko Nedić u zborni-

После Великог рата, 1921, Црњански ће, како смо већ рекли, у Италију доћи из Француске, 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 Ријечи и послератног у Тоскани остати епизода ратног доласка на фронт на реци Сочи.

Милош Црњански, као студент, по ратном распореду Врховне команде долази на Сочу, у Сан Вито, на реку Таљаменте у пролеће 1918. године. Специјалним официрским возом Црњански стиже из Пеште у Италију. Аустријским трупима у северном делу Италије командује, парадоксално, српски генерал Светозар Боројевић. Генерал Боројевић⁷ је стигао до чина фелдмаршала, а у историји је назван „Лавом са Соче“ јер се изузетно истакао у стратегији и борбама на италијанском фронту. Парадок-

ку *Književno delo Miloša Crnjanskog* iz 1972). Ni Đurić ne spominje ovo poglavlje u svojim iscrpnim analizama Crnjanskih izvora za poglavlja 'Pisa' i 'Siena'. Jaćimović smatra da Crnjanski 'preskače' Firencu i 'nadomešta tu prazninu na neobičan način poglavljem posvećenim Danteu i njegovom Novom životu, odnosno kako ga on doživljava, dnevniku o ljubavi prema Beatrici, iliti, realnoj devojci Biče Portinari' (Jaćimović 2009: 125). U bibliografiji danteovskih priloga u srpskoj književnosti, izrađenoj na osnovu korpusa časopisa (Klajn, Savić 1968) navodi se 'Prikaz o Beatrici' u dva nastavka u *Srpskom književnom glasniku* 1926" (Роић 2020: 437–438). Видети и: „Nedaleko mjestance Fiesole, koje je proslavio Boccaccio, odakle je s brijega promatrao grad i rijeku Arno, mjesto su nastanka *Strazilova*. Osjetio je tada da atmosferu drevne Toskane zrcale Danteove riječi i posegnuo za knjižicom *Vita nova* kako bi proučio, razumio i riješio 'enigmu Beatrice' i potom je ispisao u svom tekstu o Firentinki, gospođici Beatrice Portinari. Pristupio je, dakle, povijesnom, književnokritičkom i traduktološkom istraživanju, a zatim ponirao u tkivo Danteove poezije i proze kao povjesničar i pjesnik – i, što je jednako važno, kao nadahnut i pedantan prevodilac Danteove proze“ (Исто: 440).

7 Видети сајт на италијанском језику посвећен Великом рату и аустроугарским генералима на италијанском фронту, Енциклопедију Британика и Српско национално вијеће о знаменитим Србима у Хрватској: <http://www.itinerarigrandeguerra.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>

си су били пред Црњанским, а управо генерал Боројевић неће наћи место у новој Краљевини Срба Хрвата и Словенаца. Милош Црњански проводи неколико дана у Удинама, Сан Виту – грешком Централне команде у Бечу. Сведочанство о том боравку и трагу који је оставио на књижевно дело налазимо у песми „Прича“ (Сан Вито 1918) и „Мрамор у врту“, а посебно у коментарима у збирци *Ишака и коментари* (1959), у којима се открива потпуно расуло аустријске војске. Кроз коментаре се види да су Италија и предели у северној Италији за Црњанског простори нестварни а догађаји парадоксални и контроверзни. Боравак овог младог песника, на кога ће Италија оставити један од најјачих културолошких и цивилизацијских утисака, основа је типичног авангардног доживљаја, а потом и поетичког поступка. Црњански је, наиме, био поново распоређен на ратиште у Италији у септембру 1918, и сведочи о припремама и фарбању униформи у сиву боју. Ипак, одлуком власти у Бечу, крајем августа 1918. године, сви студенти се хитно враћају на универзитете и ослобађају војне обавезе.

У „Коментару о Сан Виту“, који је тумачење контекста песме „Прича“, Црњански говори како се нашао на другој страни Јадрана, у пролеће 1918. грешком распоређен у Сан Вито, на северни италијански фронт. Мада је песма „Прича“ сасвим интимна, обележена присуством fine 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 је стигао у Сан Вито у време када цвета бели багрем, и ова алузија је сасвим истоветна аутобиографском искуству. Носталгија и благи тон којим се боји овај сусрет једног пара усред рата, завршава се овим стиховима песника луталице:

Кад багрем догодине замирише,
Ко зна где ћу бити.
У тишини слутим
Да јој се имена не могу сетити
Никад више.

Да ли је и сусрет са неком девојком био део доживљаја Црњанског у рату – још увек није сасвим јасно из биографских извора, али је овај доживљај багрема у Сан Виту неспоран.

Стицајем чудних војних и политичких околности Црњански се, понављамо, налази на северном италијанском фронту у пролеће 1918. године. Црњански то описује овако:

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 обешешаци, 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“, и 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 у том пустом граду у коме је остало врло мало становништва, гледају другим очима: „Оне весело циче. И смеју се, кад италијан-

ски проговорим“ (Црњански 1959: 106). Тако већ и на примеру језичке баријере видимо како се мења перцепција сваког окупаторског војника ако говори језиком домицилног становништва. Сусрети култура и језичке баријере сламају се пред свим политичким и другим освајачким претензијама којима се укидају основе комуникације.

С обзиром да су Црњанског малобројни становници препознали као човека који је, пошто говори италијански, вероватно Италијан, обраћају му се тужећи се на опште стање. Нажалост, оног тренутка када схвате да није Италијан, повлаче се и гледају зачуђено се питајући ко је овај официр.

Црњански у Сан Виту одлази да види позориште, у које 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 снаге“, послате из Беча, али је њихова улога сведена на проституцију. Милош Црњански је, дакле, услед грешке Врховне команде из Беча, као Србин кратко боравио 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 офицере. Црњански ће ту добити књигу са свим подацима о италијанским пуковима са којима ратује аустријска војска. Наредба је била да током дана и једне ноћи научи све податке напамет, и да следећег дана пође на ратне положаје. У тој књизи, како пише Црњански, биле су:

Боје, ознаке, официри, па чак и поверљиви подаци о томе како се који пук држао при поласку на бојиште и вагонирању у железнице (Црњански 1959: 107).

Посебну пажњу у овим коментарима Црњански посвећује једној рељефној мапи која је стајала над столом једног мајора. Та карта била је пуна застави-

ца које су се непрестано померале како се мењало стање на ратишту.

Следећег дана Црњанског шаљу, колима, на прву линију, у коњички пук, али се мајор пита да ли је човек кога шаље Пољак или Србин. Када схвати да је реч о Србину, забринуто гледа, и сасвим је јасно да је било који човек словенског порекла непожељан на овом ратишту јер је вероватно увек спреман да се пре приклони италијанској страни него да штити интересе Аустрије. Дезертерство је последње године рата било масовно у аустријској војсци, а најчешће су дезертирели војници словенског порекла.

Највеће изненађење за Црњанског представљао је ађутант, неки пољски принц, који га прима и сам се чудећи шта ће им он као човек за саслушавање. Црњанском је већ сасвим јасно да се налази на сасвим погрешном месту, али његово изненађење наступа тек током вечере када у пуковској трпезарији види пет различитих јела на раскошном столу, и на крају сладолед. Рат је, дакле, доведен до апсолутног бесмисла и Аустрија је у дубокој конфузији. Док, с једне стране, у позадини, официри једу репу и купус, на првим положајима се, у отменим палатама, служи пробрана храна. На још веће изненађење Црњанског, сваки официр за столом је барон или гроф. Једино питање за ту господу у јеку рата јесте питање како се једе шпаргла! и то док се с друге стране чује како идилично грми италијанска артиљерија. Рат, буржоаска размаженост, велика царевина у расулу најбоље се виде очима овог песника и студента српског порекла који је само део забуне, или како је сам знао да каже, „случаја комедијант“.

Већ следећег дана поподне Црњанског враћају у Сан Вито, спремају му печену гуску и шампањац да би вечерао на путу. Успут сазнаје да се следећег дана на тим положајима очекује крвава битка. Слике су заиста надреалне: реком Таљаменте пливају лешеве коња, људи гладују, док на првој линији

фронта буржоаски слој официра расклашно ужива у ђаконијама.

По повратку у Сан Вито Црњанском се официр смеје, каже да је све било грешка, враћају га у Удине, а пошто је био бар један дан на фронту, добија месец дана одмора у Опатији. Тако се Црњански смешта у хотел-болницу у Опатији, где се посвећује збирци поезије *Лирика Ишаке* – која настаје током рата.

Збирка симболичног назива асоцира на дуга ратовања и лутања Одисејева на повратку родној кући. А где је дом Милоша Црњанског? Рођен је у Чонграду у данашњој Мађарској, а тадашњој Аустроугарској монархији. Србин родом, човек који је говорио немачки, мађарски, италијански, луталица у Великом рату – који га на чудан начин, како сам каже, одводи на мали „излет у Италију“, после опоравка у Опатији послат је у Коморан. Црњански ће из тога закључити: „Рат је тих дана, на Балкану, постао крвави еп, док се у Бечу претварао у фарсу“ (Црњански 1959: 115). Једина алузија која остаје на италијанско ратиште је застрашујућа – Црњански у Коморану врши лакшу службу на железници, и пише да се само ноћу враћају возови из Италије препуни лешева, који се ту сахрањују тајно, са што мање сазнања локалног становништва.

Почетком септембра 1918. Црњански је опет додељен у батаљон који се спрема за ратиште у Италији:

Фарбају на нама, у сиво, све што би могло да блесне на сунцу. Претварамо се у сиво плаву гомилу, као у прашину (Црњански 1959: 116).

У последњем тренутку, међутим, како смо већ рекли, из Беча стиже одлука да се сви студенти повлаче из рата и враћају на своје факултете. Тако се Црњански нашао на факултету у Бечу, уместо у Италији на фронту, али и у Бечу га убрзо стиже револуција, а онда и крај рата.

Низ парадокса у којима се налази сам Црњански, као и његов народ, одвео је песника, грешком администрације у Бечу, на другу страну Јадрана. У следећем „Коментару уз повратак из Италије“ Црњански описује како стиже у Опатију, а у Опатији у пролеће 1918. године Црњански мења перспективу: песничко и биографско *ја* сада је насупрот Ријеке, где је упознао Приморје пре рата. Као у калеи-доскопу мењају се перцепције, померају се позиције јунака и биографског бића – оно тек сада, при крају рата, не зна шта је његов идентитет. Црњански се Јадрану враћа на посебан начин и после Великог рата, када је, како рекосмо, 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 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 и Црњански и његова генерација песника.

Јадран је у овој песми („Јадрану“) 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 Словенима подстакнут побуном у аустријској морнарици, у којој су великим делом били Словени, што подразумева и Неретву и гусаре, али и употребу „јужног наречја“. Идентитетско питање Милоша Црњанског у великој држави народа у каквој се 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“, показује сву сложеност тога простора, његову геофилософију и потврду у интегралистичкој слици Јаранског мора са словенске стране, јер Асманова нам каже да

[С]ећања 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 *Ишака и коменџари*, истина и блуд биће смештени у доба карневала у једној гондоли у Венецији. Ипак, први стихови потврђују наше ставове о карневалу као тренутку слободе и веселости духовног бића. 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 Месец по свету“, и то је једно од општих места двојства душе која је на јави „богат сељак весељак“, а ноћу као месец,

бледа и невесела. Где би се таква душа ноћу скрила?
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 мир је нашла 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 душе умирене 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. Црњан-

ски није случајно одабрао ни наслов песме, а наслов је, како теоретичари⁸ 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 целокупно дело Милоша Црњанског прожето таквим бахтиновским гласовима унутрашњег бића, бића често разапетог између нагона и начела, жеље и могућности. Ту се најбоље огледа пуни смисао карневала и вишегласје модерног песничког дела којим и почиње наш слободан стих у револуционарним идејама експресионистичке поетике. Због тога је ова душа карневализована, или она која црпе своје место у снази карневалских мимикрија и Бахтиновим тумачењима полифоније романа, али и самог предмета песме. Душа је код Црњанског двојна, дању весела као пијани сељак весељак, 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 с 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 пали су 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. Поновни долазак у

8 Видети Maiorino 2008: 5.

Италију Црњански доживљава тек као песник, 1921. године, и то искуство постаје основа за књигу путописа *Љубав у Тоскани*. У тим путописима небеса Италије ће за Црњанског представљати спас, донети стишавање, лечење свих ратних рана.

Јадран пре, после и током Великог рата

Ишака и коментари биће објављени 1959. године, са прозним коментарима у којима Црњански сваку песму тумачи у аутобиографском контексту, сећајући се периода када је пролазио кроз ратишта Европе а опорављао се на Јадрану, у Ријеци и Опатији. Црњански се у коментарима присећа и школских дана проведених пре Великог рата у Ријеци, на обалама Јадрана. У песми „Јадрану“ Црњански призива најшири историјски и културолошки контекст Јадранског мора обележеног са две стране: наше, „крне и крваве“, и оне друге, италијанске. Мада је већ и пре Првог светског рата читао Леопардија, Кардучија и бројне италијанске писце, његова оданост мору и словенском пореклу била је интегралистичка. У истом коментару уз песму „Јадрану“ Црњански ће казати и то да је остао веран мору. Та верност мору заједничка је бројним писцима који су се развијали после Првог светског рата, укључујући Дучића, који припада старијој песничкој генерацији. Позитивно конотирана свест о другој, вишој цивилизацији која је везана за море, развија се у српској књижевности код Иве Андрића, Милоша Црњанског, али и код Растка Петровића и Милана Дединца, Јеле Спиридоновић-Савић, у периоду који почиње после Првог светског рата. Уједињењем Јужних Словена и стварањем Краљевине СХС / Југославије 1918. године, многи писци, а посебно Црњански и Андрић, делове свога опуса усмеравају ка Јадранском мору, укључујући обе стране, далматинску и италијанску. У таквим друштвеним и политичким околностима које су, понављамо, писце после Првог светског рата приближиле Јадранском

мору, треба имати у виду и чињеницу коју прецизно наводи Јован Цвијић у *Психичким особинама Јужних Словена*, наводећи, као изворни географ, чињеницу да су Далмација и њено залеђе једна целина:

Далмација је у ствари само приморски део динарског залеђа. Она се не може потпуно развити, ако не чини једну државу са овим залеђем. [...] Најмногобројније и најактивније далматинско становништво чине досељеници из унутрашњости (Цвијић 2006: 140–141).

Јован Дучић, песник симболизма, почетком 20. века позитивно се односи према наслеђу Дубровника, и као песник рођен само 20 километара у залеђу мора, уноси позитивније ставове према мору, мада се тек после Првог светског рата код већине мења перцепција мора, а посебно Јадрана и његових острва, што је учинило уједињење Јужних Словена у једну државу – Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца, а потом Краљевину Југославију. Иво Андрић сведочи да му је једном приликом Дучић рекао да се одмакне од тих брда и да се спусти на море, па ће додати да је тако „Дучић пролио море испред његових очију“.

Милош Црњански објављује збирку *Лирика Ишаке* 1919; у њој се појављује Јадранско море као једно од мора, али су његове опсесије, у складу с експресионистичком поетиком, упућене ка Суматри и далеким коралним морима. Ипак, неколико песама посвећено је управо Јадрану: „Јадрану“, „Сан Вито“ и „Моја песма“. Црњански ће посебно, изван ове збирке, објавити песму „Лето у Дубровнику године 1927“, у којој ће његова духовна трагања пронаћи мир тек ту, испод Срђа, у залеђу наших гора и мора. *Ишака и коментари* биће објављени 1959, са прозним коментарима у којима Црњански, понављамо, сваку песму тумачи у аутобиографском контексту сећајући се периода када је пролазио кроз ратишта Европе а опорављао се на Јадрану. Црњански се у коментарима присећа школских дана проведених

пре Великог рата у Ријеци, опет на обалама Јадрана. У песми „Јадрану“ Црњански призива најшири историјски и културолошки контекст Јадранског мора обележеног, како рекосмо, са две стране: наше, „црне и кржаве“, и оне друге, италијанске. За Црњанског је ова песма веома важна јер сведочи о слојевитости наше културе уткане у таласе тога мора, коју песничко *ја* прегнантно дозива:

Заборавио си бијесне и грозне гусаре? И галије од Неретве, црне и кржаве? И песме и мачеве наше дуге и тмуре? И једра и весела, урличући кроз буре? (Црњански 1959: 29).

Црњанском је важно да то исто море, као највећу тајну и средиште памћења, подсети на постојање наших словенских трагова, гусара и песама. Најдубљи траг који Црњански види у Јадрану јесте „наша песма“ као надвремена нит у таласима и бурама тога мора што нас је раздвајало, потчињавало и хранило. Контроверзност Јадрана Црњански покушава да истакне најделикатнијим дамарима нашег присуства оличеног у песми, али искључиво оној народној, изграђеној на снази идеје ослобођења:

Чуј, како се ори песма наша тврда гласа. Неклекла никад, несретна, ал бијесно весела, са кржаве обале једнога народа цијела (Црњански 1959: 29).

Таква песма обележена тугом и „бијесно весела“, која јесте несрећна, али никад поклекла, поетолошка је слика народа који је вековима стајао са те друге, поробљене, али никад, бар песнички, покорене стране Јадрана. Песма је настала 1913. године, како објашњава и Црњански, док је боравио у Ријеци на Експортној академији. Повод је била побуна морнара у аустријској морнарици и, како Црњански каже, то је била револуционарна реакција више народа:

Међу побуњеницима није било само Славена, било је револуционара свих народа у Аустрији, али је схватљиво што сам се ја при томе, поетски, сетио Сења и Неретвљана (Црњански 1959: 36).

Пред Први светски рат Црњански је био обузет идејом револуције и ослобођења, па је, како и сам каже, ову песму због тога написао у „јужном дијалекту“. У истом коментару уз песму „Јадрану“ Црњански ће казати да је остао веран мору:

Као Растко Петровић, Дероко и Дединац, и ја сам остао веран мору, и не само у славим стиховима и на језику (Црњански 1959: 36).

У коментару „На рибању са месецом“, који је смештен после коментара уз песму „Јадрану“ у *Ишаки и коментари*, Црњански лута Приморјем, како и сам то каже, али излази и на рибарење ноћу, код Сења, у заливу Морлака. Овај коментар настао је 1923. године, али се слика о Јадрану није значајније променила. Опис тога рибарења ноћу обухвата свест и о рибарима са две стране Јадрана, онима који су „наш свет“, истарски и хрватски, и онај други који је италијански, и стиже из региона Анконе. Најупечатљивији доживљај на Јадрану, ноћу, поред месечине, опет је песма наших људи, за коју Црњански каже да звучи „као да јаучу.“ У антрополошком и менталитетском смислу тај свет рибара и словенског народа обележен је песмом која је нека врста лелека што прелази са оца на сина. Управо слика Јадрана као дуге тужбалице која опева све јаде личних и колективних мука, основни је белег ове стране обале. На оној другој, италијанској, свет је весео, лак, лепршав, без туге којом је натопљена наша народна песма. *Ишака и коментари* представљају слику Јадрана која је конституисана у годинама пред рат и током рата. Сасвим другачија поетички, лепша и нежнија перцепција италијанске стране Јадрана у опусу Милоша Црњанског стиже

већ од 1920. У путопису *Љубав у Тоскани* (1930) Црњански тражи мир на италијанској страни Јадранског мора. 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 била насупрот свих Словена. Тиме је створена једна шизофрена ситуација у којој Црњански, смирујући савест, бежи од својих обавеза. 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 Црњански каже:

Полазим 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 пун прашине просјака и монаха. Духовни мир Црњански налази управо у симболима цивилизације која је у историји српске књижевности грубо пресечена, јер се турским освајањима 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 свога народа који није могао да мења своју позицију народа између два лимеса, Источног и Западног римског царства, како га назива Фернан Бродел, народа који је био на границама два дубоко подељена света, коме је само подела на католички и православни свет донела до-

датну и компликовану културолошку позицију. Са друге стране, тај преко потребни мир Црњански налази у раној пизанској ренесанси, која се ослања на византијско фреско-сликарство, па ће и култ Богородице у тосканским градовима, пре свега у Пизи и Сијени, бити ослоњен на сликаре византијске и ита-локритске школе. Црњански дакле трага за тим пизанским прахом покушавајући да са те друге стране мора пронађе нашу везу с идентитетом Византије, и прекинутим нитима цивилизацијског раскола.

Милош Црњански потом, у Краљевини Југославији, још почетком двадесетих година путује далматинским острвима и бележи историју и културу тих острва. Ипак у овом синтетичком прегледу треба додати и ово: Црњански је управо у путопису „Сплит“ видео прави југ, ванредну лепоту у којој су брда сишла у море. Све је у Сплиту светло и прозрано, каже он, а то је оно што тражи његово духовно биће. Међутим, баш у том сусрету са Сплитом Црњански ће исказати најупечатљивије ставове о човеку копна, народу засталом у цивилизацијском развоју, коме је неопходно ритуално „купање у мору“. Спустити се у море за Црњанског тих двадесетих година 20. века значило је да се народи са севера, који су као бујица, са тамбуром и оружјем, стигли чак до Цариграда, и кад су поубијали све пред собом – застали су пред приморјем и градовима. Црњански истиче да је неопходно да Јужни Словени – пошто свој поглед тих двадесетих година шири на све народе Југославије, на делове Војводине, Загорје, северне делове Хрватске и Словенију – сиђу у море како би се ритуално спустили у ту другу, вишу цивилизацију.

Да ли је море само метафора Света, његове отворености? На изванредан начин и то је одговор на ово питање. Јадран између сна и јаве је и метафора и поетички поступак Црњанског у поезији *Лирике Ишаке*, коментарима и путописима, јер баш на тој танкој линији стоје та два света – свет реалности и имагинације, простор људске жеље и могућности. Због тога се код Црњанског мешају историјски

подаци, прецизни описи уметничких дела више су имагинарни јер овај песник путописац трага првенствено за мером среће која ће Јужним Словенима допустити да се укључе у токове уметничких и цивилизацијских промена.

У тексту „Наша небеса“ Црњански ће, у коментарима уз *Лирику Ишаке* и придружене песме, где се враћа из небеса страних и туђих земаља да би се посветио нашим небесима, која су за њега тада и небеса Бачке и Баната и Загорја и Срема, али: најсветлија и најрадоснија небеса су небеса Дубровника:

Без и једне појаве туге. Са ведрином острва што плове као ружичасте рибе, према вечеру. Небеса као дивље шкољке, са хујањем плаветнила у себи (Црњански 1959: 289).

Поступак Црњанског да са временске дистанце од преко 40 година пише прозне додатке, коментаре уз песме, и да унесе низ нових песама у целину која чини његову *Ишаку*, како ју је формирао у јуну 1958. године у Лондону, открива накнадни концепт једног изабраног завичаја који би се могао назвати његовом Итаком. Та Итака сабрала је и младост, искуства живљења у Опатији, Ријечи, утакмице на Сушаку, путовања по Италији, лутања Далмацијом и после објављивања *Лирике Ишаке*, ратна искуства сажета у песми „Прича“ и у коментару о Сан Виту, па напослету и поеме *Сџражилово* и *Србија*. Све је то Итака траженог и после пронађеног завичаја. Стога се тема медитеранског хоризонта прелама и са биографским искуством и песничким сазревањем, и пронађеним и одабраним завичајем на путевима Јадрана, италијанских обала и тосканских висоравни. Због тога медитерански хоризонти и јадранске обале нису ни национална тема, ни љубавна, постратуматска тема уморног ратника и песника, већ песничка и животна путања којом се трагало за миром који је налазио под небесима Дубровника или у благиности тосканских брда.

Стражилово. – У поеми *Стражилово* удвајају се Дунав и река Арно, симултанizam слика слаже се као двојство дома и новог изабраног завичаја. Дунав и Арно заиста су удвојене слике у којима, долином, Дунав тајно тече, док облаци силазе Арну на дно. Обрнута перспектива у којој се Дунав држи земље а Арно је узнет на небеса, или чува обресе небеса, судар је панонског и медитеранског света. Само на овом примеру контрастне слике видимо колико се панонски пејзаж држи тла а тоскански има етеричност, коју је Црњански најавио већ у „Објашњењу Суматре“.

У првом доживљају реке Арно, у *Љубави у Тоскани*, Црњански путник прелази преко мостова и „осетих да ходим у неком животу у коме сенке нема“, али ће и шетајући Пизом казати: „Под жутом голо тињом и сиротињом зидова, идем мирно, непознат, онамо, где знам да је, у даљини, море“ (Црњански 1995: 54). Тако Црњански етеричност и реку Арно, и мостове преко Арна у Пизи доживљава као простор у коме нема сенки, али је исто тако важно да он у току ове реке слуги близину Тиренског мора. Тако се етеричност и радост због реке која се улива у море умножавају као идеали Црњансковог света: ваздух и море. Стога Арно није само река у којој се огледају небеса, већ и река која води ка мору.

У поеми *Стражилово* с једне стране остаће ноћ, теревенка, грожђе, виногради дионизијски мотиви стражиловског краја, али песничко *ја* ће казати и: „Лутам још витак са сребрним луком / расцветане трешње из заседа мамим, / али иза гора, завичај већ слугим / где ћу смех под јаблановима самим / да сахраним.“ Тако дионизијски, распојасани завичај бива опет танатолошка слика са симболима панонског пејзажа, јаблановима под којима ће нестати смеха. Зашто? Због чега није могуће вазнесење завичаја на небеса? Зашто се Арно, у коме се небеса купају, не може вазнети ка Дунаву? Веселости и чилости ће нестати јер то песнику не дају две дојке, а ми ћемо казати: родна Мајка земља.

Одговор даје Црњански: „И тако, без веза / стиже ме, ипак, родна, болна, језа. / И, тако, без дома, / ипак ће ми судба постати питома.“ Поетичко начело веза свега са свиме, идеално начело да је све у најдубљој вези – није могуће. Болно, уморно поратно биће песника још тражи радости и сјаја, али већ скрхано казује: „И тако, без бола, / вратићу се, болан воћкама наших винограда / И тако, без мира, / па тиће горко, много шта, од мог додира.“ Мира нема и стога ће биће уместо утехе у туђини морати да се болно врати воћкама наших винограда. Наше и туђе биће апострофирано: „Лутам, још, витак, по мостовима туђим, / на мирисне реке прилежем, па ћутим, / али, под водама, завичај већ видим, / откуд поћох, присут лишћем жутим / и расутим.“ На мостовима и рекама трага се за утехом, али у двоструко обрнутој слици доњег, хтонског света, у коме ће песничко ја опет угледати завичај, „тужан у јесењој одори“. Завичај је укотвљен у најниже пределе, у утробу Земље, и ни реке, ни мостови туђи не могу га вазнети, подићи у ваздух. Песничко биће нада се „новом мору јутра“, „седнем на облак, па гледам светлост“, што је део његове страсти, али место свог живота песничко биће у тосканској туђини, која се уздигла међу небеса, и ваздух, живи колективну трагедију „буре и сенке грозних винограда“, не налази, па ће и у *Љубави у Тоскани* казати:

За љубав сам пошао, да у њу утопим нове народе. О
Словенство, љубав нас чека, њоме ћемо заплуснути,
као ова равенска разблуда, све што је досад било
(Црњански 1995: 110).

Идеју о обнови и ревитализацији, култивизацији Словенства наћи ћемо и у одељку:

Дошао сам, јер осетих једног дана јасно своју судбину
Словенства, безмерну будућност што ме је слала
у Тоскану, у име Руса и Пољака, Бугара и Словака.
[...] После страховите чулности и зверчања, угашеним

оком, у Паризу, са висине прозора мансардских, запевах изненада и спустих руке, опет, на драгу Русинску и Новгород, на хрпе руских новина и испупчену планину Балкана и над беднике Гогољеве. [...] Понегде већ засвирах, као у фрулу, у потоке плаве. Народ хоћу да саградим (Црњански 1995: 111–112).

Песничко биће *Сѝражилова* трепери, дрхти од река и небеса, милује ваздух, али „свиснућу, то и овде слутим, / за гомилом оном, једном, давном, младом / под сремским виноградом“. Арно руди „пун звезда и зрака“ као идеал поетике Црњанског. Свеопшти дух песника, који је и пошао у Тоскану да нађе лека себи и народу свом, нада се да „дух мој све смрти ће да залечи“. Напокон, тишина ће све стићи и уморно биће које у дионизијској игри завашава смрт, али не успева да пронађе мир јер „прах, све је прах кад дигнем увис руку / и превучем над провидним брдима и реком / и неизмерно слабе трешње што се вуку / са мном, по свету, са земљаним лелеком“. У *Сѝражилову* Црњански двоструким, контрастним сликама панонског и фирентинског пејзажа трага, али не проналази пута до уздизања симболичких пејзажа свога завичаја. У *Љубави у Тоскани* песник ће закључити да је дошао да у Тоскани и Пизи доживи нешто револуционарно:

Тајно се надам да ћу овде наћи други део развратне жалости и чистоте византинске, у коју се спуштасмо вековима, Дунавом и Дњепром (Црњански 1995: 112).

Црњански у *Љубави у Тоскани* развија идеју новог рађања, новог света, феномен Породиље који се укршта са мотивима Богородице, и то посебно у Сијени, која је под њеном заштитом и у чијем крилу се овај град развијао. Завичај се поставља као основна мотивација путовања, па као што се у *Сѝражилову* трага, тако се и у Сијени пише о новом животу, али укрштеном са сликом завичаја:

Каква тишина! – и писање, и пут, слива се у смисао дисања због других, за многе, па се мутно, под очним капцима, са стасом девојке јављају и бурни таласи брда и дубови завичајни (Црњански 1995: 152).

Симултанизам страног и завичајног ствара код Црњанског двострукост слика, опречност доживљаја, оног што се жели, а то је ново рођење и освешћење завичаја другом, вишом културом. Истовремено, укрштајући завичај са туђином Црњански удваја и времена јер призива слике прошлости, сећања која се укрштају са садашњим тренутком што се одвија у туђини. Исти поетички поступак спроводи се у *Сџражилову* као и у *Љубави у Тоскани*. Јосип Ужаревић, тумачећи симултанизам времена, позива се и на помало заборављени запис А. Б. Шимића „Симултано пјесништво“ из 1923. године, што је сасвим блиско времену у коме настају *Сџражилово* (1921) и *Љубав у Тоскани*. Симултаност простора Црњански остварује у *Љубави у Тоскани*:

Тако ја у свету видех: да се све може пренети морем, у туђини, научих: да се на ничему може сазидати брдо, пролећно и мирисно. Бесвесна и бедна, урођена туга, под првом кишом, у замагљеној сијенској пољани, што личи на воћњак, нестале и, као и пред огромним, пизанским зградама, у провидну безбрижност се претвори. Тоскана и мени Породиљу показа. Тако се пробих кроз страшне, словенске жалости и тад, кад за најближе своје знам, нисам више желео и селима нашим да се вратим, нисам више умео, спазих сличност, исти мирис и јединосуптност мог Срема и Тоскане, и све се смири и на добро окрете, јер и Сијена значи љубав, а љубав се као зрак, око света увија (Црњански 1995: 136).

Двојство у коме се одвија *Сџражилово*, као и симултаност у којој тече *Љубав у Тоскани*, потврђују јединство поезике Црњанског, али и распон језгра његовог песничког и путописног опуса, који се ослања на две тачке: родни завичај, панонски свет и

медитеранску цивилизацију. Та располућеност и трагање у коме се ствара обрнута перспектива Дунава и Арна, заснива се на поетичком и културолошком двојству које се разрешава у миру и спокоју сопственог порекла. Идентитет се потврђује међу небесима Дубровника, а трагања за лепшим и етеричнијим ваздухом у Италији остају само путовања, и жеља да се тамо нађе спокој. Љубав и мир ће бити само привидни јер тек ће наш Дубровник дати ону светлост за којом се скитало прашњавим путевима Тоскане.

Сасвим други доживљај Медитерана наћи ћемо у поеми *Србија*. Тамо ће Црњански видети и осетити дух предака, напаћених ратника, чије сенке ће нарушити лепоту крфског пејзажа.

Србија. – Поема *Србија* настала је 1925. године на Крфу, и додата је накнадно, као и *Сџражилово*, првом издању *Лирике Ишаке*. Објављена је у оквиру „Три поеме“ 1928. године. Црњански је у састав *Ишаке и коменшара* 1959. године укључио ове три поеме. *Србија* је поема која има исту просторну и идејну релацију медитеранског пејзажа као и *Сџражилово*, али натопљеног свежим сећањима на Албанску голготу и још мрачнију и тамнију позицију завичаја.

Новица Петковић приметио је да су за *Србију* везане превасходно мрачне слике, она је „име за химерични завичај“, па је стекла улогу „утопијског хронотопа“. Она је подједнако мрачна као и слика фрушкогорског завичаја у *Сџражилову*, или као простор у коме Вук Исаковић чезне за недостижном Србиом изнад које светли звезда Даница. Србија у поеми светли као и зорњача, коју је песник пошао да тражи када се преко Алпа спустио у Северну Италију. Опет, како је до сада примећено, наступа просторна удаљеност, однос овде и тамо, страно и завичајно. Ово овде у *Србији* је острво Крф, плава гробница, премрежено лешевима хиљада жртава

за Србију, а кости и духови тих жртава се још нису смирили: „Безмерно је свитало и ја, неизвесна сен, / за острвом овим, осунчаним вукодлаком, / још у мутном сну, у вале и пене разнесен, / поскочих морем рујним, на игру лак, и / лаком.“

Синтагма „осунчани вукодлак“, којом се именује Крф, острво спаса и острво последње пресахле наде српског племена, код Црњанског има вишеструку симболику. С једне стране апострофира се осунчаност, светлост острва у медитеранском архипелагу, његов примарни географски и климатски положај, а са друге – приписује му се крвожедност мрачног вукодлака из словенске митологије. Тако се сравању просторна, географска и наша, српска перцепција преломљена кроз историјско памћење жртава Албанске голготе, који су своје коначно станиште нашли на Виду или у плавој гробници. Низ асоцијација танатолошке природе протезаће се као контрастна песничка слика потекла од синтагме „осунчаног вукодлака“, у коју се сливају лепота медитеранског пејзажа и чежња за завичајем, Србиом „У Србији, зорњачу тражим“, или „Умрећу због Србије, а нисмо се ни срели“. Црњански каже: „Повише ме у беду, да Те дивну, рајску, знам, / али не додирнем дисањем и не сагледам. / Тридесет година да чекам да ми се јавиш / и зеницом твојом, грозном, над земље / заплавиш. // Таласај, / милуј, спавај / као јарак сад чека завичај, / да трулим, и да се никуд више не винем / жив.“

Црњански тиме раздваја основне елементе: 1. воду као плавет, море, пучину, или бистри поток; 2. земљу као родну земљу, јарак, брдина тврда, жито; 3. ваздух кроз који просијава светлост сунчева или светлост месеца или ишчекиване зорњаче. Све је једно и све је у свету повезано, медитерански и завичајни пејзаж који се међусобно допуњавају, додају један другоме наносе историје, културе, природних особина, градећи вишеструку песничку слику у којој се преламају и динамички изграђују светлост и сенке, копно и море, дан и ноћ као отац и мајка:

„За тамни јаз лепоте државе сам лудео, / у души мирис горак рађања удисао, / па и кад бих, смућен, у туђини заблудео, / брак, на родном тлу, враћао је свему смисао!“ Док је у *Стражилову* стална контрастна позиција завичаја и туђине, у *Србији* завичај је тужно сахрањен у туђини, па ни медитеранска светла планетарног шара нису успела да сачувају своја првобитна и најаутентичнија својства. Еротизација пејзажа, која је била присутна свуда, нестаје у крфској перспективи Србије. Иван В. Лалић ће у својој песми „Плава гробница“, крајем осамдесетих година (1985–1989), контрастирати светлост, соларне и танатолошке мотиве, па ће и усред подневног сунца, коме је овај песник био наклоњен (као што ће то бити и Душан Матић у песми „Море“, или Јован Христић у „Mezzogiornu“) испливати синтагма „црно сунце“ као највероватнији одјек „црног млека“ Паула Целана из „Фуге смрти“. Тако ће и Црњански, пре свих каснијих (Матић, Лалић, Христић) фасцинација средоземним подневом, и предсократовцима (Парменидом), казати да пред њим стоји „осунчани вукодлак“. Србија на Крфу хучи као бура, док је детињство, Фрушка, равни житне, расцветани Срем, „брдовита“, само далеки обрис завичаја у који би песничко биће да се врати, али тамо „као јарак чека завичај“ јер Србија је Црњанском била што и зора. Узалудност безбројних жртава расутих по крфском пејзажу, међу маслињацима, на имањима, у мору, дуж целог острва, чини да у „Коментарима“ уз *Лирику Ишаке* и поему *Србија* Црњански нихилистички закључује:

Враћамо се у Крф путем који води кроз та гробља.
Краљевство Срба, Хрвата и Словенаца није на њих
(жртве рата) потрошило досада ни толико колико
кошта, на Крфу, магарац (Црњански 1993: 355).

Овим записом 1925. године Црњански завршава коментар уз поему *Србија*, па нам сасвим јасно бива откуда толико таме на Крфу – прелила се из

завичаја, а сам је Крф постао други, тужни завичај који већ тада, само 8 година после рата, није могао да засветли у симболици жртве и жртвовања на којој почива свеколика српска култура. Србија не мари за своје крстаче расуте по Крфу, Виду и плавој гробници, па и пејзаж од шуме маслињака, поморанџи и лимуна у плавети Јонског мора не може да се вине у висину до зорњаче за којом вапи уморно песничко биће.

Спокој ће наћи тек у Дубровнику, под нашим брдима и нашим небесима.

„Лето у Дубровнику године 1927.“ – У песми „Лето у Дубровнику године 1927“ тло је напoкoн нестало, етеризам је потпун: „Тла давно нестaje. И већ трне, / у телу мом, безбрижност младости, пре / ванредна.“ Насупрот ваздуху, миру, младости призива се Срем, па уз јесење зраке сунца Бачка се отела у небесни прах, „лебде кораџи, бат мој и шеве са класја“. Песничко биће је и завичајни, панонски пејзаж одвојило од земље, па сада и „бат лебди“, све је у апсолутном покрету: „од земље одлазим“ па опет: „Тла давно нестaje“, а и „разум само трепери од звезда овога лета“. Тако се тек у Дубровнику, после свих лутања, душа уздиже, па чак и разум трепери од светлости звезда. Срећна, етерична, ваздушаста слика Срема и Бачке, у којима тла нестaje и све лебди под сунцем Срђа, а живот се у трешње, ипак мења, односи коначну егзалтацију и епифанијски доживљај. Црњански је у путописима и репортажама „Кроз Далмацију“, које су штампане од 3. до 18. маја 1923. године у *Полицици*, објавио утиске са путовања у Шибеник, на водопаде Крке, у Сплит, Трогир, Каштел, Хвар и Корчулу. Годину дана касније објављује и текст о Рабу, и „рибање на месецу“, а 1928. године, у листу *Време*, текст о Дубровнику. У оквиру односа медитеранског и панонског ови путописи имају свој одраз и у поезији која је настајала тих година.

У путопису посвећеном Дубровнику Црњански бележи своје доживљаје веома сличне ономе што ћемо наћи у песми:

Нераздвојни смо ми још од оне чудне године кад сам лутао, обишавши по јануарском мраку ртове Бретање, оставив Париз у позном пролећу, сишав с Алпа, у расцветане долине фиорентинске и сијенске, проводећи лето над великим, римским луковима водовода и на прашним путевима пред Равеном, да бих најпосле, опијајући се лепотом Перуђе и умбријских видика, угледао међу кубетима раскошним, у Млечима, запенушене, зелене таласе Јадрана, у лагунама, и вратио се, да се смирим, наслонивши плећа опет на брда своје земље, и одморим од све те промене и празнине света, од све те помаме за туђином, под својим Срђом. Тада нисам ни слутио да ћу на нашој обали наћи град који ће ме дубином неба и тишином живота, лепотом биља и ноћних сазвежђа својих, примирити (Црњански 1995: 203).

Ни сва лепота Тоскане није успела субјекту рањеном после Великог рата да пружи мир, већ је тај спокој пронашао на нашим обалама Јадрана:

Док је над целом земљом магла и снег, довољно је да кажем себи: Сад је у Дубровнику Сунце, па да осетим како ме издалека греје (Црњански 1995: 202).

Тако се смирај открива и у самој помисли на наш Дубровник, његову прозрачност и светлост, па чак и кад завладају хиперборејске магле и зиме.

Између панонског, фрушкогорског пејзажа и медитеранских слика, симбола, од карневалске Венеције и питоме и отмене Тоскане, преко јадранских острва и заувек осунчаног Дубровника, Црњански ће спајати неспојиво, окупати словенско племе у мору, вајати стихове од светлости и сенки, морских ширина, бескрајног плаветнила, надајући се да ће међу тим градовима и пространствима наћи љубав и благост која нам је измакла. Зато зорњачу

тражи да се вине у висине, у провидан ваздух, и уздигне себе и своје племе од Земљиног шара. Мир и вечно сунце песничко биће наћи ће тек тамо, под Срђем, у нашем Дубровнику. Да ли је тај словенски, српски Дубровник мера и тачка сусрета, укрштаја континенталаца и медитеранаца, па само у том обличју где су и наши стварносни трагови Црњански налази не фантазију, него истински етерични мир? Црњански нам, по свој прилици, баш тако и казује, изненађујући и себе и нас, да је мир могућ тек „наслонивши плећа на брда своје земље“.

Дучић, Андрић, Сибе – јадранске, медитеранске и песничке везе са Црњанским

Да ли је веза Црњанског, Сибе Миличића и Јована Дучића, песника јадранских и медитеранских простора, али и Иве Андрића, успостављена преко дипломатских и новинарских послова на обалама Јадрана или у Италији? То је нит која везује песничке, јадранске и медитеранске просторе ових писаца савременика и путника.

У српској књижевности је као медитеранац духом и рођењем најпре и најтемељније препознат Јован Дучић. Иако нису били пријатељи, Дучића и Црњанског везивало је искуство боравка на просторима Јадрана и Италије и Шпаније, крајем 20-их и током 30-их година. Све до капитулације Краљевине Југославије у априлу 1941. године, њихове дипломатске и новинарске мисије укрштале су се на овим медитеранским просторима. Последњи пут су се видели у Португалији, у Лисабону и Синтри, где су били смештени после капитулације у пролеће 1941. Само на први поглед удаљени, Милош Црњански и Јован Дучић су са подједнаком страшћу волели Јадран, Дубровник и наш Срђ, како су обојица говорили двадесетих година 20. века, али су исто тако обожавали Рим. Док је Дучић чак три пута боравио у Риму у дипломатским мисијама – у време балканских ратова 1912, затим од 1932. до 1936, Црњан-

ски је у Рим стигао на место дописника Централног пресбирова Владе Србије тек од маја 1938. до 1941. године.

Када стиже у Рим 1938. године, Милош Црњански је већ песник новог сензибилитета после Великог рата, прва и водећа фигура авангардне поезије, са збирком *Лирика Ишак* објављеном 1919, романом *Сеобе*, *Дневником о Чарнојевићу*, афером поводом *Љубави у Тоскани*, која је коначно објављена 1930. године, писац са теретом обележеног десничара после укидања часописа *Игеје* (1935).

У *Ембахадама* Црњански помиње и сусрет са Дучићем на Бледу, на конференцији Мале Антанте у августу 1938, када га описује као угледну личност, као првог нашег амбасадора писца који је већ био „монумент“. С друге стране, иако никада нису били у сукобу, Црњански није посебно ценио Дучићеву поезију, прозу, па је чак омаловажавао и његово познавање ренесансне уметности. Ипак, Црњански каже:

Ја сам годинама живео, са Дучићем, у пријатељским односима. Никад са њим нисам имао сукоба. Није тачно, ни да сам му завидео на слави, а још мање да сам га „мрзео“. [...] Уживао сам у лепом, херцеговачком, српском језику Дучићевог говора. [...] Било је уживање слушати бутаде Дучића. [...] Ја сам га у дипломатији сматрао за најомиљенијег козера (Црњански 2010: 297–298).

Црњански најлепше, свадбено путовање, и то два месеца, проводи у Фиренци, путује Тосканом, пише поему *Сџражилово*.⁹

Тежња да оде у Италију, Рим, Тоскану, Црњанског је почела да опседа одмах после завршетка Првог светског рата. Та потрага за изабраним завичајем на обалама Јадрана трајала је готово непрестано. У преписци са Ивом Андрићем, кога је упознао у Болници милосрдних сестара у Загребу

⁹ Видети изузетно тумачење односа простора Стражилова и Тоскане у поеми *Сџражилово* у раду Morabito 2013: 225–248.

пред крај Првог светског рата, Црњански повремено износи податке везане за њихове прве песничке књиге, а касније и сећања на море, Јадран и сталну чежњу за Римом. Црњански пише из Београда у Сплит, Андрићу, 20. 5. 1919, и са сетом и болом се присећа овог далматинског града:

Како живим? – ни радосно, ни тужно, него невесело [подв. С. Ш.]. Зовете ме у Сплит. Боли ме то [подв. С. Ш.] јер га се сећам кад сам га посетио у једној барци у доба кад сам био здрав и млад, у доба кад сам био један од најбољих играча footballa и радостан јер ми је Кочић штампао песме. Не могу да дођем, немам пара, а немам ни времена (Црњански 2022: 73).

Придев „невесело“ Црњански је често користио и у *Лирици Ишаке*, а касније ће користити и у коментарима. То посебно стање духа „невесело“ пратиће и његово психичко стање и меланхолију која му је премрежила и целокупно дело, а и живот. Љубав према Сплиту, сећања на Јадран и младост, и само неколико година колико није боравио у том граду, изазивају бројне „болне“ асоцијације.

Током 1920. Црњански опет пише Андрићу, који је у Риму, и моли га да му нађе било какав посао да би и сам дошао у вечни град јер у Београду види беду, скупоћу, живот је труо и за несвршеног студента, сада, на Београдском универзитету, једина нада је отићи до Рима:

Будите спремни да тамо новембра дођем у Рим. Нађите ми неко место у Риму, макар у каквој трговини, мислите о овом озбиљно. Апсолутно је немогуће доћи до каквих стипендија. Све су укините [...] Биће немогуће отићи у Далмацију јер је и тамо ужасна скупоћа [...] ја не знам куда ово води. Ви бар имате да гледате, а и ја бих у Риму био миран, јер ја сам сав миран само кад ми се очи смире [подв. С. Ш.]. Овде је све блутава сад. Нити се може радити, нити сањати (Црњански 2022: 76–77).

Одушевљење Римом као инспирацијом избија из писама Андрићу и даље током 1920. године:

Слушао сам од госпође Стефановић оперске певачице о томе како сте у Риму. Ипак, драги мој, треба да сте весело, далеко од ових гадурија, а ма како било, видите сунце под Монте Читориом, а то је нешто. А ове кафане, министарства, и жене доводе до лудила. Тамо је бар туђина. Не боли... да могу, ја бих сутра дошао у Рим... Ја сањам и досадно ми је [подв. С. Ш.]. Толико сам очекивао од Београда, а толико ме разочарао. Ја Вас видим сваки дан, како се и Ви шетате по Беспућу, како гледате Рим и смешим се (Црњански 2022: 77–78).

Из Дубровника Црњански јавља да се верио Видом Ружић 15. 8. 1921. године. У писму од 4. 9. 1921. године Андрићу пише опет с молбом да му нађе „помоћничко место“ у Риму – дошао би јер је свуда на овом простору лоше, а он је тада на војној вежби у Мостару, који му „смрди по турски“, али ће се бар срести са Шантићем. Од Андрића моли да му набави „оне књиге о талијанском романтизму“. Из преписке можемо видети да је Црњански по сваку цену желео у Рим, у Италију, и да увелико очекује литературу о италијанском романтизму. Потом, 12. 2. 1922. године пише Андрићу да преводи Казанову, а како смо видели, тема Казанове обузимала га је и интересовала још 1913, док је био у Ријечи. У пролеће 1922. пише да ће на море, на Корчулу. У писмо од 30. јула 1925. јавља се Андрићу прилично срећан јер је путовао на линији Бари–Бриндизи–Крф–Бар, и потом Дубровник, а већ 5. 8. 1925. јавља се из Опатије. Затим, 12. 8. 1925. шаље разгледницу из Фиренце, лето проводи у Дубровнику 1928. и док је ангажован „као неки аташе за културну пропаганду“ у Берлину, и даље се жали на досаду, магле и сања сада о Шпанији, у којој је сада Дучић а потом ће и Андрић.

Црњански је склапао пријатељства и показивао посебну пажњу и поштовање према песницима и уметницима са којима је крстарио далматинским острвима. Црњанском је посебно близак пријатељ био Јосип Сибе Миличић,¹⁰ и то су афинитети који су повезивали Црњанског не само са савременицима, већ са уметницима који су на било који начин били пореклом са Јадраном, Далмацијом или Италијом. Драган Аћимовић у сећањима на сусрет са Црњанским у Лондону пише: „Много је волео Сиба Миличића који је, изгледа, био златан друг. Не може да га прежали“ (Аћимовић 2005: 64). Посебно Аћимовић истиче да Црњански не може да прежали Сибу наводећи стих из *Ламенџа наг Беотрагом* у коме Црњански каже: „Мој Сибе полудели, зинуо као пеш...“ Црњански, према Аћимовићевим сећањима, дирљиво говори и о Петру Добровићу:

Волео је такође Петра Добровића, нарочито његов начин приповедања са мађарским акцентом и убацивањем мађарских речи; његов бруталан, мушки тон. Ту ми је Црњански рекао оно што сам пре рата, чуо од Бошка Токина. Упитан: Шта је суштина уметничке креације? Добровић је одговорио: „К... баратон, ко га нема нека не слика.“ И како је само трагично умро Добровић, у лифту, рече Црњански, а какву је лепотицу за жену имао. Ту Црњански само уздахне. Нисам приметио да је о ма коме или о ма којој говорио са толико топлине и то пропратио уздахом (Аћимовић 2005: 64–65).

Сећања на просторе Јадрана, Италије, колико кроз поезију толико кроз коментаре које ће писати 40 година касније у Лондону, па затим преписка са писцима, алузије и сећања на Сибу Миличића,

10 Видети: *Јосип Сибе Миличић: време, простор, судбине*, међународни интердисциплинарни зборник радова. Ур. Светлана Шеатовић, Сања Ројић. Београд: Институт за књижевност и уметност – Центар за компаративнохисторијске студије Филозофског факултета у Загребу – Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 2018.

Петра Добровића, Милана Дединца, Растка Петровића – указују, у целини, на трајну везу са пријатељима везаним за одређени простор мора и приобаља. Баш како и сам каже, у коментарима уз *Лирику Ишаке*: остао је веран мору, ту се затвара круг његових трагања и вечних опсесија.

Веома дирљиво сећање на Сибу Миличића, дипломатију и море Црњански даје у *Ембахадама*. Црњански и Миличић срели су се и на Бледу 21. 8. 1938, на састанку Мале Антанте, и тај сусрет био је веома важан јер је уједно био и последњи. Тада ће се на Бледу наћи и Иво Андрић као министар спољних послова, Јован Дучић, амбасадор у Румунији, а све ће их везивати љубав према Риму, Италији, италијанској уметности.

Миличић је у то време генерални конзул у Холандији. Био је леп, стасит човек, прави донжуан, и поред прича и купања у Бледском језеру, хвалисања о лепој девојци из Дубровника, према сведочењу Црњанског, Миличић каже да је довољно зарадио да остатак живота проведе на путу око света на неком броду. Црњански из тога живописног сусрета закључује:

Сибe никад није постао министар, него је на конзулат идуће године добио Хитлерову бомбу. Конзулат се срушио и једва се спасао. На Бледу сам га последњи пут видео. Ум човеков је за морем, а смрт му је за вратом (Црњански 2010: 300).

Опсесија морем и путовањима заједничка је целој тој генерацији писаца, али само за Црњанског можемо рећи да је кроз цело своје дело развијао широк дијапазон медитеранских простора иако му они нису били ни родни ни завичајни. Дучић је низом путописа готово цео Медитеран описао у *Градовима и химерама*, Андрић у приповеткама о писару Дражеславу Бојићу, у „Жени на камену“, „Летовању на југу“, белешкама о Херцег Новом и у последњој деценији проведеној у кући у Херцег Новом и есејима

о мору, док је Миличић остао веран свом исконском острвском пореклу, и цео опус у коме се појављује мотив мора и медитерански амбијент усмерен је на родни завичајни Хвар.

Медитерански хоризонти Милоша Црњанског одраз су лично изабраног завичаја који је и просторни и културолошки и литерарни слој који је обојио његову поезију. То није један простор, већ мноштво простора, језика, и пре свега италијанске културе, Дантеа, али и одјек једног времена у коме су подједнако сањали мора, и путовали, песници ратног и међуратног периода, 20. века. Струне медитеранских сенки пашће и на песнике послератне српске поезије (И. В. Лалића, Ј. Христића), само у сасвим другом, и мање болном контексту искустава рата и страдања која су видели и Андрић и Сибе и Црњански.

Литература

- Аћимовић 2005: Драган Аћимовић. *Са Црњанским у Лондону*. Београд: „Филип Вишњић“.
- Асман 2011: Алаида Асман. *Дуја сенка прошлости: култура сећања и полифика повести*. Прев. Дринка Гојковић. Београд: Библиотека ХХ век.
- Бродел 2001: Фернан Бродел. *Медитеран и медитерански свети у доба Филипа II*, том 1. Прев. Мирко Ђорђевић. Београд: Геопоетика – ЦИД.
- Дучић 1991: Јован Дучић. *Дипломатски списи*. Прир. Миладин Милошевић. Београд: Просвета.
- Ђурић 2006: Жељко Ђурић. *Италија Милоша Црњанског*. Београд: Мирослав.
- Јаћимовић 2013: Слађана Јаћимовић. „Полемичка тензија у Љубави у Тоскани Милоша Црњанског“. У: *Asqua alta. Медитерански језици у модерној српској и италијанској књижевности*, зборник радова. Ур. Светлана Шеатовић Димитријевић, Марија Рита Лето, Персида Лазаревић Ди Ђакомо. Београд: Институт за књижевност и уметност, 267–288.
- Јосип Сибе Миличић: време, простор, судбине*, међународни интердисциплинарни зборник радова. Ур. Свет-

- лана Шеатовић, Сања Роић. Београд: Институт за књижевност и уметност – Центар за компаративно-историјске студије Филозофског факултета у Загребу – Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 2018.
- Maiorino 2008: Giancarlo Maiorino. *First Pages A Poetics of Titles*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press University Park.
- Мићић 2018: Срђан Мићић. *Ог бюрократије до дипломатије. Историја југословенске дипломатске службе 1918–1939*. Београд: Институт за новију историју Србије.
- Morabito 2013: Rosanna Morabito. "Stražilovo e la Toscana nella geografia del giovane Crnjanski". У: *Acqua alta. Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности*, зборник радова. Ур. Светлана Шеатовић Димитријевић, Марија Рита Лето, Персида Лазаревић Ди Ђакомо. Београд: Институт за књижевност и уметност, 225–248.
- Раичевић 2021: Горана Раичевић. *Ајон и меланхолија: живош и дело Милоша Црњанског*. Нови Сад: Академска књига.
- Роић 2019: Sanja Roić. „Crnjanski i Talijani: imago-loška skica“. *Šta sanjamo? Knjiga radova povodom 70. rođendana profesora Dušana Marinkovića*. Ур. Dubravka Bogutovac, Virna Karlić, Sanja Šakić. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu – Vijeće srpske nacionalne manjine grada Zagreba.
- Роић 2020: Sanja Roić. „Crnjanski, Dante i gospodica Portinari“. У: *Књижевности, култура, идентитети*. Зборник у част проф. др Јована Делића. Ур. Александар Јерков, Светлана Шеатовић, Предраг Петровић. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Ужаревић 2011: Josip Užarević. *Möbiusova vrpca. Knjiga o prostoru*. Београд: Službeni glasnik.
- Црњански 1959: Милош Црњански. *Ишака и коментари*. Београд: Нолит.
- Црњански 1992: Милош Црњански. *Исцунуо сам своју судбину*. Прир. Зоран Аврамовић. Београд: БИГЗ.
- Црњански 1993: Милош Црњански. *Лирика*. Дела Милоша Црњанског, том први. Прир. Живорад Стојковић. Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског

- L'Age D'Homme – БИГЗ – Српска књижевна задруга.
- Црњански 1995: Милош Црњански. *Путописи I*. Дела Милоша Црњанског, том девети. Прир. Никола Бертолино. Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског – L'Age D'Homme – БИГЗ – Српска књижевна задруга.
- Црњански 2010: Милош Црњански. *Ембахаге*. Прир Нада Мирков. Београд: Задужбина Милоша Црњанског – Православни богословски факултет.
- Црњански 2022: Милош Црњански. *Прејиска*, књ. прва. Прир. Горана Раичевић, Миливој Ненин. Београд: Задужбина Милоша Црњанског – *Catena mundi*.
- Шеатовић Димитријевић 2013а: Светлана Шеатовић Димитријевић. „Ишака и коментари – између Панонског и Медитеранског мора“. *Културе у дијалоју. Књижевности и мултикултуралности*, зборник радова, књ. 2. Ур. Александра Вранеш, Љиљана Марковић. Београд: Филолошки факултет, 61–79.
- Шеатовић Димитријевић 2013б: Светлана Шеатовић Димитријевић. „Сан о мору“. У: *Acqua alta. Медитерански џезажи у модерној српској и италијанској књижевности*, зборник радова. Ур. Светлана Шеатовић Димитријевић, Марија Рита Лето, Персида Лазаревић Ди Ђакомо. Београд: Институт за књижевност и уметност, 11–18.
- Шеатовић 2019: Светлана Шеатовић. *У залеђу Средоземља. Медитеран у модерној српској књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- <http://www.itinerarigrandeguerra.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>

THE MEDITERRANEAN HORIZONS IN
MILOŠ CRNJANSKI'S POETRY

Summary

The paper analyzes the relations between the space of the Mediterranean and the Adriatic, and their symbolic, mythical, and cultural roles in Miloš Crnjanski's poetry. They are marked since the first poetic experiences in Rijeka prior to First World War, following the evolution of short poems in *Lirika Itake (Lyrics of Ithaca)* and *Itaka i komentari (Ithaca and Comments)*, and then in longer poems. Space as a model, the cultural and symbolic framework of the Adriatic coasts, islands, and other, Italian sides of the Adriatic including Tuscany together with memories in *Embahade (Embassies)* represent the heterogeneity of real and literary content in Miloš Crnjanski's poetry. Entirely considering the space and its echoing in this poet's pieces of writing, the paper also deals with the imagological and interdisciplinary reconstruction of the map of moving of this author, journalists, and an adventurer across the Mediterranean horizons. The sea, its perimeter, islands, and landscapes describe the road and are shown as a basis for symbolic poetic images based on the cultural history of spaces registered in each of these cities, provinces, or islands. Following the author's biographical path and the evolution of poems related to the Mediterranean spaces, the paper shows a special line a poet's affinity toward these cultures and spaces is based on. Additionally, it also represents a significant foundation Miloš Crnjanski's poetry was built on.

Key words: Mediterranean, Adriatic, symbol, culture, space, memoirs, poetry

II

Бојан Чолак

Институт за књижевност и уметност, Београд

btcolak@yahoo.com

ПОЕЗИЈА И РЕВОЛУЦИЈА:
„ВИДОВДАНСКЕ ПЕСМЕ“
МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Сажетак: Рад анализира циклус „Видовданске песме“ Милоша Црњанског, објављен у збирци *Лирика Ишаке* непосредно након завршетка Првог светског рата. Већина песама овог циклуса претходно је штампана у периодичним гласилима у Аустроугарској монархији. Полазећи од чињенице да их је писао аустроугарски војник српске националности који се борио против Србије, а заправо се предано залагао за ослобођење српских територија, у раду се преиспитује досадашња претежно антиратна карактеризација Црњанских стихова. Увођење историјског дискурса довело је до једног другачијег читања Црњанскове поезије настале у време Великог рата, па се тако она интерпретира као ангажована, друштвенополитичко-активистичка. Посебан акценат стављен је на контекстуализацију „Видовданских песма“ у оквиру тада распрострањене анархистичке идеологије.

Кључне речи: „Видовданске песме“, поезија, револуција, анархизам, Аустроугарска монархија, Први светски рат, ангажована књижевност, политички активизам

*Песме које су ушле у збирку Лирика Ишаке
јесник је писао, и штампао, за време Првог
свешског рата, са њуним својим јошњисом,
у униформи аустроугарског
војника, и официра.*

*Устукнуо је мало, ја сам био у ратном
одегу аустријској војника. Чинило му се
што мало невероватно, уз оне ње сме.*

М. Црњански

Пишући о књижевности после Првог светског рата Јован Деретић указује на отклон од поетичких образаца предратних писаца, али и на одбацивање „система вредности националне литературе који су уочи рата кодификовали главни ауторитети српске књижевне мисли Јован Скерлић и Богдан Поповић, пркосно истичући оне вредности што су у том систему биле одбачене или запостављене“ (Деретић 2013: 1021). Према Деретићевом мишљењу, „наша књижевност обнавља се у интернационалној духовној клими антиратног расположења, дефетизма и опште кризе традиционалних вредности грађанског друштва“ (Исто). Рекло би се да литература, која је за предмет имала изучавање поетике послератних писаца, наведене ставове и потврђује, па се у тумачењима као општа места наводе антитрадиционализам, антимилиитаризам и интернационализам:

Рат је био заједнички доживљај и заједничко искуство свих. Наш песник враћа се из рата с истим осећањем бесмисла и духовне пометње као и било који други европски писац који је проживео ратне страхоте (Исто).

Иако Велики рат без сумње означава прекретницу у развоју српске књижевности,¹ тешко да се наведени Деретићеве закључци могу да односе на целокупну послератну књижевну продукцију – а

1 „Писци који су се појавили током Првог светског рата и нарочито након њега називају се модерним, јер доносе модернистичко искуство као нов и савремен моменат књижевног искуства. Они се могу поделити на радикалне (авангардне) и традиционалне модерне, али се значајно разликују од писаца које обично везујемо за период до Првог светског рата“ (Ломпар 2018: 462).

посебно на дела настала у току рата и непосредно након њега – јер Први светски рат за Србију није имао исто значење као за већину европских земаља.²

Наиме, 1914. године делови Србије и даље су под окупацијом Аустроугарске монархије, а многобројни историјски извори указују на тежак положај и велико незадовољство народа у окупираним територијама: „Omladina Bosne i Hercegovine toga doba bila je razočarana nacionalnim, socijalnim i ekonomskim položajem svoje zemlje pod stranom okupacijom“ (Динић 2014: 104) ... „Политика Аустроугарске [...] одвијала се као доследна негација свих словенских, нарочито југословенских интереса“ (Микић 2014: 10).

Тежњу за сједињавањем с Матицом интензивирали су успеси српске војске у балканским ратовима, који су изнедрили низ песама и збирки најзначајнијих песника тога периода, у којима се славе и величају освета и победа (Алекса Шантић, Владислав Петковић Дис...).³ У том смислу је једна од можда најрепрезентативнијих збирка *На старим ођњишћима* (прво издање 1913, друго 1914) Алексе Шантића о којој је забележено:

Натуристички представљено страдање ратника [...] неће довести [...] до егзистенцијалног очајања као ни до конструисања антиратног наратива, због

2 У литератури је забележено да је Први светски рат био први војни сукоб у историји који је изазвао најшири могући спектар књижевних одговора, у распону од одушевљене патриотске афирмације до разочараног *reductio ad absurdum*. Док су једни певали о прочишћењу кроз рат, други су истицали самопожртвовање (библијска доктрина) и исказивали хришћанску веру да ће доћи до коначне победе добра над злом, да би свака илузија херојске крви и славе устукнула пред натуралистичком сликом крви и мртвих тела.

3 Премда се у делима насталим током 1912. и 1913. године у којима се запажа ратна тематика налази и на осећање губитка због смрти ближњих (као, рецимо, код А. Шантића), оваква дела ретко су обојена антиратним расположењем. Углавном је ту реч о личном губитку (мајке). Више о томе, на примеру Шантићеве поезије, в. Чолак 2019.

чега из стихова и изостаје револт, бунт. Напротив, [...] у добром делу читаве збирке величају се рат и његове жртве (Чолак 2019: 97).

Императив ослобођења – доминантно присутан на свим подручјима где се стварала српска књижевност на почетку друге деценије XX века – запажа се и у другим окупираним срединама, у којима се добрим делом образује и под утицајем друштвених и културно-књижевних прилика у Србији. Вероватно је најпознатији пример великог хрватског песника Тина Ујевића, чији су предратни текстови и поезија, након боравка у Београду, постали још интензивније обликовани у знаку идеала слободе и ратне реторике (више о томе в. Чолак 2020, Чолак 2022).⁴

Имајући у виду све наведено може се закључити да Први и Други балкански рат нису у књижевности произвели антиратна и дефетистичка расположења управо стога што су након њиховог завршетка значајни делови Србије задобили слободу. И када је реч о Првом светском рату, резултат је сличан – крах Аустроугарске монархије довео је до враћања преосталих српских територија.

4 „Пре него што је Ујевић посетио Београд, 1912. године, у Загребу је публиковао и песму 'У пркос' (фебруар, *Просвјеша*) у форми тринаест катрена, у којој су снажно изражене филозофија пркоса и категорије мужевности, животне воље и достојанства. Месец дана касније [након посете Београду] у *Савременику* му излази приказ песничке збирке Алексе Шантића, који, с тематско-мотивске стране, као да се наставља на ову песму, будући да се и у оквиру њега славе мужевност, животна воља, борба. Међутим, док наведена песма остаје у тематско-мотивском пољу животног витализма – лирски субјект одбија да поклекне упркос злехудој судбини и песимистичком односу према животу тако што сопствени идентитет реконструира у супротности према категоријама песимизма и слабости, а проналазећи виталистичко упориште у сопственој души – есеј ће попримити активистички тон, чиме ће бити наглашена неопходност борбе и (само)жртвовања зарад слободе. Управо у позиву на (само)жртвовање појединца зарад виших циљева, тачније зарад остваривања националне слободе, Ујевић у Шантићу препознаје себи сличног друштвеног прераоца: 'treba smrti, treba muka, treba mučenika: to je velika riječ [...] velika riječ koju je trebalo kazati i to upravo danas' (Ujević 1965: 315)“ (Чолак 2022: 64, 65).

О положају Срба у оквиру Аустроугарске монархије писао је на више места (како у текстовима насталим непосредно након окончања рата тако у оним каснијим) и Милош Црњански, који ће константно истицати жељу за територијалним ослобођењем тих крајева и њиховим сједињењем с Матицом:

При почетку XX века наш народ је био заостао у XIX веку. Партије су прежвакавале идеологију Јована Ристића, Светозара Марковића, Старчевића, Натка Нодила. Циљ наше политичке акције, обично, била је нека покрајинска аутономија. Из тог пријатног, аустријског, дремежа тек су нас атентатори пробудили својим борбама и пуцњима. Сви су они долазили са такозваног дна народа (Црњански 1993: 193).

У периоду пред Велики рат, на подручју Аустроугарске запажено је значајно присуство ангажоване, политичко-идеолошке књижевности, а Боривој Јевтић, 1913. године, говори и о младобосанском књижевном правцу везујући га изнад свега за имена Владимира Гаћиновића, Димитрија Митриновића, Јову Варагића, Петра Слијепчевића, Велимира Јелића, Милоша Видаковића (Јевтић 1913). И Јован Деретић истиче значај младобосанаца за књижевно-културни преображај:

Нов правац у књижевности започео је у ствари пре рата, око 1910, и његов носилац била је млада генерација, југословенска национална омладина чија је авангарда била Млада Босна (Деретић 2013: 1027).

Познато је да је Млада Босна била „multinacionalna organizacija, zasnovana na revolucionarno-anarhističkim i ateističkim principima, sprovodeći ideju jugoslovenstva“ (Динић 2014: 214), као и да је снажно утицала на почетно књижевно стваралаштво многобројних међуратних писаца. Јован Кршић наводи да су „pripadnici Mlade Bosne čitali anarhističku

literaturu i da su s anarhistima delili veru u opštu socijalnu revoluciju, a na svoju nacionalnu oslobodilačku akciju gledali kao na deo te revolucije“ (Секељ 1987: 78). У прилог овој тврдњи иду и речи Гаврила Принципа да га је анархистичка лектира подстакла на атентат.⁵ О утицају анархистичких списа могло би се говорити и у вези с Принциповом песмом „Умирање“:⁶

Уместо да смо у рату
Где бојне трубе јече
Ево нас у казамату
На нама ланци звече

Сваки дан исти живот
Погажен, згњечен и стрт
Ја нијесам идијот
Па то је за мене смрт

Ал' право је рекао пре
Жерајић соко сиви
Тко хоће да живи нек' мре
Тко хоће да мре нек живи.

Многобројне историјске студије посвећене су утицају руских анархиста на младобосанце. Међутим, чини се да није довољна пажња усмерена на испитивање присуства анархистичке идеологије у књижевности, посебно оној насталој уочи и за време Првог светског рата.⁷ С обзиром на то да је Милош Црњански у „Коментару уз 'Пролог'“ навео да је ње-

5 Више о могућем културном и литерарно-образовном утицају српске баштине на Принципа в. Вулевић 2021.

6 О односу песме „Умирање“ Г. Принципа и песме „Здравица“ М. Црњанског в. Чолак 2014.

7 Идеја револуције и начела активизма и (само)жртвовања уочавају се и у дневничким записима Иве Андрића из 1912. године: „Danas je Jukić počinio atentat na Cuvaja. Kako je lepo, da se zatežu tajni konci dela i bune. Kako radosno slutim dane velikih dela, i diže se i gori hajdučka krv. Bez čednosti i dobrote i žrtava prolazi moj život. Ali volim dobre. Neka žive oni, koji umiru po trotoarima onesvešćeni od srdžbe i baruta, bolni od sramote zajedničke. Neka žive oni, koji povučeni, ćutljivi u mračnim sobama spremaју bune i smišljaju uvek nove varke“ (цитирано према: Буленс 2018).

гова намера, с песмама штампаним за време рата, била „родољубива, политичка, анархична“ (Црњански 1993: 158), у средишту овог истраживања наћи ће се анализа анархистичке доктрине у циклусу „Видовданске песме“, без чијег поимања, рекло би се, тешко да је могуће и разумети политичко-родољубиву мисао „ратног“ Милоша Црњанског.

Ласло Секељ потцртава: „*Differentia specifica anarhizma [...] jeste koncepcija revolucije kao istovremenog procesa rušenja starog društva i samorealizacije humanističkih ideala radi čijeg ostvarenja se revolucija i vodi*“ (Секељ 1987: 1). Циљ анархиста је образовање „*društva bez države i privatne svojine*“ (Исто: 14), те „*bezuslovno uklanjanje autoritarnog principa u svim oblicima njegovog ispoljavanja: crkva, država, zakoni, politika*“ (Исто: 37). Једини ауторитет који се признаје је „*kolektivni duh i javni duh društva – utemeljen na jednakosti i solidarnosti*“ (Исто: 14, 15).

Готово сви текстови Милоша Црњанског у којима износи политичко-идеолошке ставове публиковани су након Првог светског рата, чиме је умногоме отежан увид у његову друштвено-политичку мисао и у његова уверења из времена пре и током Великог рата. У том смислу драгоцен извор представља Црњансково књижевно дело настало у предратном и ратном периоду, посебно његова политичка поезија (термин којим је сам песник, 1959. године, одредио песме из циклуса „Видовданске песме“). Уз то, од несумњиве помоћи ће бити и текстови написани 1919. године, али и они касније публиковани, у којима је могуће ишчитати пишчев однос према Аустроугарској, Србији и Југославији. Ту се посебно мисли на коментаре из збирке *Ишака и коментари* (1959).

Премда је у *Коментарима* Црњански, између осталог, одредио циљ своје ратне поезије и као анархистички, услед одсуства непосредних извора (изузимајући пишчева рана књижевна дела) не може се са сигурношћу тврдити у ком је облику он прихва-

тио анархизам и како га је тумачио, али се на основу анализе „Видовданских песама“ могу описати основна начела његове интерпретације анархизма.

Вероватно најуочљивија анархистичка догма присутна у уводном циклусу збирке *Лирика Ишаке* јесте мисао да је „buržoazija nepomirljivi neprijatelj naroda“ (Секељ 1987: 40). С овом тезом у уској вези је и анархистичка побуна против монархистичког облика владавине. Црњансков негативан однос према властели и монархистичкој власти свакако се може везати и за чињеницу да је одрастао у оквиру Аустроугарске монархије, у којој је положај Срба и других словенских народа био незавидан.

Михаил Бакуњин, познати руски револуционар и анархиста, јасно је истакао разлику између друштвених класа, па буржоазију и аристократију поставља насупрот класи пролетаријата или радника и сељака, при чему за „odlučujući subjekt socijalne revolucije uzima seljaštvo“ (Исто: 63).

И Милош Црњански, у циклусу „Видовданске песме“, у више песама слика сељака као друштвеног побуњеника и револуционара, којем супротставља саможивост, блуд и неморал аристократске класе. Тако се, у песми „Спомен Принципу“, српским царским средњовековним личностима опонира не само Гаврило Принцип, млад револуционар, „син једног сиромаша, пролетера, земљорадника“ (Црњански 1993: 194), „чија је 'бунтовна и крвава геста' прекинула 'учмали и прљави живот'“, ⁸ него „и хајдуци и раја, који се с видовданским јунаком из 1914. године постављају у исту духовну раван“ (Чолак 2014: 415):

О Балши и Душану силном да умукне крик.
Властела, Војводе, Деспоте беху срам.
Хајдучкој крви нек се ори цик.
Убици дижете видовдански храм.

⁸ Речи Доброслава Јевђевића, уредника часописа *Дан*, којима је Гаврило Принцип описан у уредничком уводном слову за први број овога листа.

[...]

Освети мајци нашој нек се ори цик.
Раји, рити дижете косовски храм.

Стихом *Убици дижете видовдански храм* Црњански полемише с тада актуелним Мештровићевим скулпторским делом *Видовдански храм*: „Уместо подизања храма велможама Црњански узвикује: 'Раји, рити, дижете косовски храм'“, па отуда „наслов циклуса, у ужем смислу, треба читати као потребу Црњанског да својим песмама изгради Видовдански храм раји, насупрот Мештровићевом“ (Чолак 2014: 417).

У коментару „Уз песму о Принципу“ Црњански говори о ондашњем односу друштва према сарајевском атентатору, али указује и на значај његовог чина:

Његов акт одобравала је само наша сиротиња и омладина. Буржоазија није одобравала акт Принципа. При крају рата, сви су у нас говорили само о потреби подизања једног велелепног Косовског храма према нацрту Мештровића. [...] Сарајевски атентат значио је велику промену у историји нашег народа, па и појединаца који су том народу припадали. Босанци су са масовне, већином литерарне патриотске акције Пречана прешли на директну, терористичку акцију која је убрзала смрт Аустрије (Црњански 1993: 195–196).

Крајње негативан опис српске средњовековне властеле запажа се и у „Војничкој песми“, у којој се царски двор представља „као простор блуда и неморала, кићења и позе“ (Чолак 2014: 417), али и у којој се лирски субјект (само)одређује као сељачки⁹ син:

9 Црњански ће касније писати о тадашњој сопственој идеализацији радничке класе: „Пре рата, пре Првог светског рата, на нашег радника, мало је ко, сем социјалиста и марксиста, обраћао пажњу. 'Народњики', као што сам и ја био, дивили су се сељаку. О њему су стварали једну идеалну, и идеализирану, слику. Наивну“ (Црњански 1993: 186).

Нисам ја за сребро ни за злато плако,
нити за Душанов сјај.
Не би ја руком за царске дворе мако,
за онај блудница рај.
[...]

А шта је мени до велможа у свили,
са соколом на руци.
Отац ми је себар што на точку цвили,
а кћер му глођу вуци.

Може се, према томе, закључити да Црњански, попут Бакуњина, супротставља не само два сталежа (буржоазија / сељаци), него и два облика владавине (монархија / хајдуци, устаници), при чему исказује изричито критички став према првом,¹⁰ док, баш као и наведени револуционар и анархиста, у сељаку види будућност народа.

Према мишљењу руских анархиста, религија је један од облика испољавања ауторитарног принципа, а како је „autoritet negacija slobode“, која је „ostvarenje čovečnosti i najviša ljudska vrednost“ (Секел 1987: 42), они су устајали против религије и свих облика њеног испољавања. Пишући о руским анархистима Секел наводи:

Slobodi kao pobuni odgovara rušilačka, destruktivna strana anarhističke teorije revolucije. To je pobuna ljudskog individuuma protiv svakog božanskog i ljudskog [...] autoriteta. To je pobuna protiv najstarijeg fenomena teologije – protiv Boga – i protiv njenog mlađeg brata – države (Исто: 42, 43).

И у Црњансковим „Видовданским песмама“ наилази се на стихове у којима се исказује побуњенички став и конструише негативан однос према свим облицима ауторитета:

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

10 О односу М. Црњанског према историји у оквиру циклуса „Видовданске песме“ в. Чолак 2014.

У „Војничкој песни“ цркве се доживљавају као царски храмови, као симболи елитне културе која се супротставља „народној“:¹¹

Баш ништа ме за цркве душа не боли,
за силнога цара дом.
За грчке иконе полегуша голи
у робовском храму мом.

Дао је њиној души опроштај
гуслара сељачки пој.
У њивама ми је сарађен лелек тај,
у проклети вечан зној.

Занимљиво, Црњански је обе песме („Спомен Принципу“, „Војничка песма“) у којима критикује средњовековну властелу испевао у првом лицу јединине. Међутим, док је „Војничка песма“ више у знаку устајања против монархије, у „Спомену Принципу“ славе се освета, убиство и жртва, тачније конструира се најважније анархистичко начело – императив побуне, револуције, рушења, па се отуда јавља и снажан ратни наратив.

Већина песама циклуса „Видовданске песме“ у којима се исказује револуционарни поклич и изражава анархистичка идеологија, испевана је у првом лицу множине (*ми*). Овакав облик оглашавања лирског субјекта није редак у српској књижевности тога периода, посебно у поезији у чијој се основи налазио активизам (А. Шантић, В. П. Дис...).

Имајући у виду да се за време Првог светског рата Милош Црњански борио као аустроугарски војник, може се претпоставити да је то *ми* глас српског – или шире посматрано (југо)словенског – аустроугарског војника. Занемаривање чињенице да су се ти војници борили против Србије и њених са-

¹¹ Занимљиво би било детаљније испитати, код Црњанског, овај однос елитне културе, канонизоване, филтриране моћи према расутој, некохерентној, анонимној, „народној“, „ниској“ култури. И у великом делу путописних репортажа Црњански исказује емпатију према нижим слојевима, тзв. „обичном човеку“, коме супротставља културу. Више о томе у: Јаћимовић 2009.

везника, а да су се заправо предано залагали за ослобођење од аустроугарске окупације и победу Србије, довело је до тога да су се „Видовданске песме“ неретко тумачиле као циклус антиратних стихова, премда је реч о активистичким песмама у којима се позива на револуцију (устајање против Монархије, али и подстицање побуне словенских војника у аустроугарским четима), освету и жртвовање зарад слободе (сједињења са Србијом / Југославијом).

И каснији Црњански осврти на поезију обухваћену уводним циклусом *Лирике Ишаке* упутиће на ангажовани карактер тих стихова, при чему посебно важну улогу у том смислу имају *Коменџари* из 1959 (*Ишака и коменџари*),¹² али и полемика коју је Црњански 1934. године водио с Мирославом Крлежом,¹³ „с обзиром на то да је у њеном средишту Црњансков однос према рату и револуцији, односно питање да ли је Црњански у ратном и поратном стваралаштву прокламовао пацифистичке или милитаристичке / револуционарне идеје“ (Чолак 2023).

У реаговању на Крлежину тврдњу да се у циклусу „Видовданске песме“ исказују антимилитаристички и дефетистички ставови, Црњански полази од песме „Наша елегија“, указујући да „оно [...] што г. Крлежа у свом часопису наводи [...] и није моја песма“, те да је тенденциозним изостављањем девет од двадесет и четири стиха песми дат „негативан смисао“: „кад се, међутим, ти редови уметну, види се да је та песма

12 Говорећи о својим почетним песничким интенцијама Црњански још у „Коментару за 'Пролог'“ бележи: „Тај пролог је био нека врста литерарног, па и политичког програма песниковог. Он је у то доба надао се, да ће, код нас, бити нека врста нашег Фрајлиграта“ (Црњански 1993: 158). Велики српски песник, дакле, успоставља извесну паралелу између својих песама и револуционарног песништва Фердинанда Фрајлиграта, који је осуђен због учешћа у завери за рушење државне власти.

13 Милош Црњански и Мирослав Крлежа улазе у полемику изазвану текстом „Оклеветани рат“, који је српски књижевник објавио у *Времени* (16. март) поводом прославе организоване у Скопљу због ступања у српску војску регрута из Старе Србије који су учествовали у одбрани Смедерева и Београда 1914. године. Више о томе в. Чолак 2023.

далеко од тога да буде 'дефетистичка', него да је, на-против, један до пароксизма лудачки крик младога човека (био сам тада тек прешао двадесету) за мржњу и отпор против противника“ (Црњански 1999: 404).

У прилог потврде своје тезе навешће, између осталих, стихове песама „Дитирамб“ и „Јадрану“. И док у вези с првом акцентује још тада присутну мисао да је „живот 'за слуге част' и да је весео само за 'гњили свет'“, те да „песник патетично узвикује да воли: 'Тебе, о роде, јер весео мреш'“ (Исто: 404, 405), у другој истиче „да је најлепше 'за грумен сунца убијати и рано умирати'“ (Исто: 405), чиме упућује на револуционарни карактер наведених стихова. И заиста, поводом обе песме недвосмислено се може говорити о песничком активизму и ангажованим стиховима, о чему је у литератури већ било речи:

У песми „Јадрану“ указује се на још увек присутан непокоран ратнички дух сењских ускока и неретванских гусара који Црњански глорификује, препознаје га као жив, активни, никад неугасли борбени, слободарски импулс. [...] Лирски субјект обраћа се Јадрану, пребацујући му због заборава (гусара, галија, песама, мачева, једара весеља, тешких мрачних глава, њиховог борбеног духа који се не предаје). Потом га императивом позива да погледа шкољ у тренуцима удара и насртаја таласа, да чује песму тврда гласа која оглашава непокорност и позива на борбу и умирање зарад слободе – осећања узвишенија чак и од Љубави (Чолак 2014: 418, 419).

[...] Слављење непокорног духа народа, спремног увек и изнова на страдање у борби за слободу, главна је мисао и песме „Дитирамб“. Непростајање на слуганство, неустрашивост и ратнички порив препознају се не само као унутрашњи императиви рода с којим се песник поистовећује (императиви засновани на свести о вишевековном пркосу, борби и страдању), него и као спецификуми тога народа. Ови принципи отелотворују судбину песничког рода, а њихово евентуално изневеравање за последицу има одрицање (Исто: 419).

У одговору на текст „М. Црњански о рату“, Црњански реагује на Крлежину опаску да је постао реакционар наглашавајући да је „Војничка песма“ поникла „у атмосфери оне револуционарне, али и националистичке генерације чије је знамење оно, што је у свом затвору написао Гаврило Принцип: ми смо прво националисте, па онда револуционари“ (Исто: 406).

Упркос томе што је Црњански на више места указао на милитаристички и активистички карактер стихова циклуса „Видовданске песме“, у историји књижевности они су готово једногласно тумачени као антиратна поезија. Узрок томе могао би се наћи у песниковом окретању пацифистичкој идеологији, на коју се наилази већ 1919. године у чланку „Васпитање и револуције“, као и у роману *Дневник о Чарнојевићу* (1920).¹⁴

Црњански је, дакле, у полемици с Крлежом, песми „Наша елегија“ порекао дефетистичке и антиратне тонове, упућујући да је ту реч о супротним тежњама – о мржњи и отпору према противнику, а што је, према песниковом мишљењу, могуће ишчитати из стихова које је Крлежа тенденциозно изоставио:

Да нам понуде рај,
све звезде са неба скину.
Да нас загрле који нас море,
и њина земља сва изгоре,
и клекну пред нас у прашину.
Да нам сви руке љубе,
и кличу и круне мећу,
и опет затрубе трубе
цвеће и част и срећу.

Уколико бисмо лирски субјект – оглашава се као *колеktivно ми* – идентификовали као аустроугарског војника српске националности, који се у аустроугарским редовима бори против Србије, онда би нам уочљивије било да је ту заправо реч о

¹⁴ Више о томе в. Чолак 2023.

стиховима који позивају на одбацивање (вишедеценијских) лажних (монархистичких) обећања и на слављење пораза (своје аустроугарске војске). Реч је о елегiji аустроугарског војника, који последњим стиховима прокламује:

Нами је добро.
Проклета победа и одушевљење.
Да живи мржња смрт презрење.

Тезу да је реч о стиховима који позивају на одбијање ратовања против Србије, тачније у којој се објављује глас побуњеног аустроугарског војника српске националности, потврђују и стихови песме „Ода вешалима“, која у циклусу из 1919. године следи одмах након „Наше елегije“. Избором вешала (смрти) уместо ратовања против Србије исказује се лојалност своје национу. Чин вешања Аустроугари су примењивали као казнену меру и средство покорављања властима и међу цивилним становништвом, а Црњански вешала спомиње у коментару за песму „Здравица“:

Овако изиђох првих дана августа, у касарни КуК. регименте бр. 29 у Бечкереку, пред ађутанта пука (мајор Таш). Он је ударао песницом по мојим актима и тврдио да ће ме навући на вешала (Црњански 1959: 64).

Саботажа као вид супротстављања црно-жутој застави истакнута је у коментару за песму „Ода вешалима“:

Читалац је можда стекао утисак да је КуК регимента бр. 29 само кукала и јадиковала и да се никад није бунила. Читалац се вара. [...] Затвори су били, већ крајем год. 1914, пуни мародера, а саботажа је, у аустријској војсци, нарочито у словенским пуковима, била општа. [...] Кад би се припремало вагонирање маршбатаљона, саботажа би се појачала. Поред свих казни било је пуцања самом себи у ногу, у руку, и

инфицирања болестима. Венеричним. Један румунски пук, из Арада, увео је моду трахома. Трахом је страшна, прилепчива очна болест. [...] Инфицирајући се трахомом, аустријски пешак надао се да ће сигурно изостати из формација које су слате на бојиште (Исто: 220).

И историјска литература забележила је избегавање војске, намерно разбољевање како се у њу не би ишло, дезертерство као чин верности Србији, одупирања Монархији и храбрости. Миленко Палић пише:

Odgovor ugarskih Srba svim ovim i drugim postupcima vojnih i civilnih vlasti, tokom ratnih godina pretežno je bio – izbegavanje vojničkih obaveza u najrazličitijim vidovima – skrivanjem i neodazivanjem pozivu u vojnu službu, narušavanjem ličnog zdravlja radi onesposobljavanja za vojnu službu, napuštanjem vojnih jedinica i predajom „neprijatelju“ na frontovima, tj. dobrovoljnim padanjem u zarobljeništvo i docnijim prijavljivanjem za dobrovoljno stupanje u srpsku vojsku (Палић 1995: 382).

Милош Савин закључује: „Dezerterstvo je pored antiratnog, sve više poprimalo ekonomsko-socijalni i nacionalno-oslobodilački karakter“ (Савин 2010: 359).

Јован Пејин, који се бавио проучавањем штампе о Србима у Банату 1917. године, говори о лажном конструисању српске лојалности у тадашњим угарским гласилима и дезертерству Срба у истом дану у којем су се заклињали да ће се борити за мађарску отаџбину:

У пропаганди лојалности, угарске власти нису имале мере. Тако војници ХХИХ регименте, зване Српска, чије је средиште до рата било у Великом Бечкереку, док су се налазили на одмору, обраћају се градоначелнику Золтану Перишичу свечаним речима – да ће се борити за мађарску отаџбину. Torontal објављује

изјаву и преноси свечану атмосферу, која делује отужно због чињенице да је већина војника Срба из те јединице заробљених на руском фронту ступила у I српску добровољачку дивизију. Регимента је из Великог Бечкерека пребачена у Коморан због дезертирања Срба (Пејин 1988: 99).

Ситуација заклињања аустроугарској застави и одмах потом прибегавања дезертерству, избегавања служења војсци присутна је и у Црњанскомом тексту „Апотеоза“ (1919):¹⁵

Чашу блудници, оној, којој је платио стотинарку да га зарази баш оног дана, кад се, спреман у бој, заклињао да ће по дану и по ноћи, у свакој борби, на земљи и у води и у зраку, остати веран застави својој што се победоносно вила, у банатским рукама, некад, по Европи (Црњански 1920: 39).

И у литератури се наилази на запажање:

Отуда многобројне болести које је Прока Натуралов (али и други војници, укључујући и самог Црњанског) намерно изазвао пре оличавају његову храброст и лојалност Србији, него што су израз антиратног осећања или нејунаштва.¹⁶ Због тога Црњански и истиче: „Стидио бих се да је здравица славна, поносим се мада сам последњи“ (Исто: 35). Стид се, према томе, везује за оне који су се борили и тиме показали верност Монархији и ћесару. Супротно – „погрбљеност од најгаднијих болести“, весеље, песма и игра

15 „Апотеоза“ је први пут штампана у *Književnom jugu*, да би се у оквиру збирке појавила у књизи *Приче о мушком* (1920), као део циклуса „Иза видовданске завесе“.

16 М. Богдановић поводом „Апотеозе“ и намерног обољевања од венеричних болести с циљем избегавања аустроугарске војске бележи: „У овом чудном и неочекиваном контрасту између изванредно високог мотива, и средства толико наказног да се нешто неестетичније тешко да замислити, крије се једна неслућена снага. Трагични пристанак једног доброћудног малог човека да најпрљавијом стварју откупи своју националну честитост има несумњиву поезију“ (Богдановић 1993: 149).

репрезентују херојство банаћанске дивизије којим се часно излази пред Милоша (Чолак 2015: 424).

Отуда се у „Оди вешалима“ (поред тога што је основна песничка намера била да опева предмет „који изазива притајени страх“, „справу смрти, ништења“ /Петковић 1996: 35/ како би исказао „хладан цинизам, иза ког назиремо гневни револт“ /Исто: 36/, постојала је и тежња за преобликовањем вредносног система), уместо боговима, царевима и владарима, похвална песма пева онима који су спремни да иду у смрт зарад виших циљева и принципа:

Што се кријете у робијашки врт,
и цветате иза зида?
Још нас има што волимо смрт,
и на вама висити од стида.
[...]
Та ви сте још сваком народу донели
понос и спас и радост.
Та к вама су ишли који су тели
част на свету и младост.
[...]
Оћемо да вас дочекамо сјајно
са песмом у вашу славу.

Лепше се на вама по небу шета,
по земљи има блата.
[...]
Па кад је срце лудо тако
Да више воли поштење
И све за чим је свет толико плакао
но помије и корење.

У „Оди вешалима“ исказана је провокација чији је циљ да се компромитује избор живота по сваку цену, због чега се и категорија стида проблематизује – част и понос осећања су оних који су изабрали умирање на вешалима, док стид остаје на онима који су се определили за „помије и корење“, тачније за недостојан, ропски положај човека који, попут стоке, има власника.

Осим што се служио песничким жанровима како би потцртао слободу као врховно начело, али и изградио један другачији вредносни систем, Милош Црњански је у своју поезију инкорпорисао и поједине кратке књижевне форме, микрожанрове, попут клетве и заклетве, баш као што су то чинили и народни певачи у тематским круговима, посебно оном о Косовском боју. У више Црњанских песама (и то неретко у онима у којима је насловом истакнут традиционални песнички жанр – здравица, дитирамб, елегија...) наилази се на микрожанрове – својствене, између осталог, и ратничкој реторици, управо због афективне снаге коју испољавају – чија функција у основи није била толико усмерена према спољашњем непријатељу (мада има и тога, у „Нашој елегији“) колико да властити народ позове на неопходност консолидације и заклинање на верност принципима, и жртвовање зарад слободе, али и да изрази своја идеолошка уверења:

О Балши и Душану силном да умукне крик.
[...]
Слави и Оклопницима нек умукне пој.
(„Спомен Принципу“)

О роде ти си изабраник њин.
Клекнеш ли животу понизна лица
нисам више твој син
(„Дитирамб“)

Док један од нас на земљи дише:
да ни један врт не замирише.
(„Здравица“)

Проклета победа и одушевљење.
Да живи мржња смрт презрење.
(„Наша елегија“)

Зарицање на жртвовање зарад виших циљева било је обавезни део и статута тадашњих тајних организација, као што је била Уједињење или смрт, па би се и ту могла тражити Црњанскова инспирација.

Узимајући у обзир све речено, као и чињеницу да је доминантно присутан бунтовни глас лирског субјекта који се оглашава у првом лицу множине позивајући на мржњу и умирање, тешко да се у вези с уводним циклусом може говорити о пацифизму и његовим карактеристикама – критичком погледу на војску, осуди употребе насиља, одбијању да се појединац жртвује вољи групе, отпору против традиционалне слике мушкарца, који је конструисан да осваја, убија, умире, а нарочито се проблематичним чини да се критички и негативно говори о убиству и рату као средству за постизање циљева. Пре ће бити да је реч о ратној реторици, ангажованој поезији, политичком активизму и слеђењу основних начела анархистичке идеологије (залагање за револуцију, за рушилачку, деструктивну побуну, критиковање монархистичког концепта власти, истицање мишљења да је буржоазија непријатељ народа, прокламовање социјалне једнакости и вере у сељака, одбацавање Бога и религије као облика ауторитарног принципа, апострофирање слободе као највише људске вредности...). Ипак, треба истаћи и то да Црњански није у потпуности прихватио анархистичку доктрину, јер, између осталог, није одбацао традиционални концепт државног уређења, него само монархистички облик власти.

На основу овога би се Деретићева тврдња да рани период Црњансковог дела „обухвата време од 1917, када је Црњански у загребачком часопису *Савременик* почео објављивати своје лирске песме, до почетка 30-их година“ (Деретић 2013: 1056), могла проблематизовати будући да се разликује пишчев однос према револуцији и теми рата у циклусу „Видовданске песме“ од оног на који се наилази рецимо у *Дневнику о Чарнојевићу* или друштвено-политичким чланцима двадесетих година („Васпитање и револуције“).

Извори

- Црњански 1919: Милош Црњански. *Лирика Ишаке*. Београд: С. Б. Цвијановић.
- Црњански 1920: Милош Црњански. *Приче о мушком*. Београд: С. Б. Цвијановић.
- Црњански 1959: Милош Црњански. *Ишака и коментари*. Београд: Просвета.
- Црњански 1993: Милош Црњански. *Лирика*. Дела Милоша Црњанског, том први. Прир. Живорад Стојковић. Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског – L'Age d'Homme – БИГЗ – Српска књижевна задруга.
- Црњански 1999: Милош Црњански. *Есеји и чланци II*. Дела Милоша Црњанског, том једанаести. Прир. Живорад Стојковић. Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског – L'Age d'Homme.

Литература

- Богдановић 1993: Милан Богдановић. „Милош Црњански: 'Приче о мушком'“. У: Милош Црњански. *Приче о мушком*. Београд: „Драганић“.
- Буленс 2018: Gert Bulens. *Evropski pesnici i Prvi svetski rat*. Prev. Jelena Stakić. Loznica: Karpos.
- Вулевић 2021: Гордана Вулевић. „Критички осврт на белешке Мартина Папенхајма о његовим разговорима са Гаврилом Принципом“. У: *Први светски рат и словенске књижевности*, зборник радова. Ур. Станислава Бараћ, Биљана Андоновска. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Деретић 2013: Јован Деретић. *Историја српске књижевности*. Зрењанин: Sezam Book.
- Динић 2014: Vladan Dinić. *Sarajevski atentat 1914: Princip i Veliki rat*. Beograd: Novmark.
- Јаћимовић 2009: Слађана Јаћимовић. *Путописна проза Милоша Црњанског*. Београд: Учитељски факултет.
- Јевтић 1913: Боривој Јевтић. „Млада Босна“. *Босанска вила*, бр. 23, 23–25.
- Константиновић 2013. Radomir Konstantinović. *Miloš Crnjanski*. Beograd: Otkrovenje.

- Ломпар 2018: Мило Ломпар. „Милош Црњански и Први светски рат“. *Лейхойис Майице срјске*, г. 194, књ. 501, св. 4, 462–469.
- Микић 2014: Ђорђе Микић. *Сарајевски аџенџаџи као јужнословенска буржоаска револуција*. Бања Лука: Архив Републике Српске – Удружење архивских радника Републике Српске.
- Палић 1995: Milenko Palić. *Srbi u Mađarskoj-Ugarskoj do 1918*. Novi Sad: Futura publikacije.
- Пејин 1988: Јован Пејин. „Штампа о Србима у Банату у 1917. години“. У: *Србија 1917*, зборник радова. Ур. Славенко Терзић. Београд: Историјски институт.
- Петковић 1996: Новица Петковић. *Лирске еџифаније Милоша Црњанског*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Савин 2010: Miloš Savin. „Situacija u Banatu krajem I svetskog rata“. *Istraživanja*, br. 21.
- Секељ 1987: Laslo Sekelj. *O anarhizmu*. Београд: Истраживачко-издавачки центар SSO Србије.
- Чолак 2014: Бојан Чолак. „Однос према историји и песнички активизам у 'Видовданским песмама' Милоша Црњанског“. У: *Милош Црњански: џоезија и коменџари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска.
- Чолак 2015: Бојан Чолак. „Тематско-мотивска сродност *Аџоџеозе* и *Видовданских џесама* Милоша Црњанског“. У: *Први светски рат и срјска књижевност*. *Научни сасџанак славистиа у Вукове дане 44*. Београд: Међународни славистички центар.
- Чолак 2019: Бојан Чолак. *Поеџичка и џексџолошка чиџања џоезије Алексе Шанџића*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Чолак 2020: Војан Љолак. „Tin Ujević o pesnicima srpske moderne“. У: *Ја као своја слика: дискурзивност и концепти ауторства Тина Ујевића*, зборник радова. Ур. Marina Protrka, Anera Ryznar. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada – Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Чолак 2022: Бојан Чолак. „Песнички активизам раног Ујевића“. *А(џра)кџија Ујевић: аванџарда, анџажман и револуција у делу Тина Ујевића*, зборник радова. Ур.

Бојан Јовић, Б. Чолак. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Чолак 2023: Бојан Чолак. „Революционар или пацифиста? (Милош Црњански vs Милош Црњански и Милош Црњански vs Мирослав Крлежа)“. В: *Полемике и избори*, сборник с произведения. Софија: Универзитетско издателство.

Bojan Čolak

POETRY AND REVOLUTION: MILOŠ
CRNJANSKI'S *VIDOVDAN* POEMS

Summary

This paper analyzes Miloš Crnjanski's *Vidovdan Poems* cycle published in *Lirika Itake (Lyrics of Ithaca)* collection immediately after the First World War ended. The majority of poems belonging to this cycle were previously printed in periodic newsletters in the Austro-Hungarian Dual Monarchy. Starting from the fact they were written by the Austro-Hungarian soldier of Serbian nationality, who fought against Serbia, and, in reality, passionately advocated the Serbian territories' liberation, the paper questions Crnjanski's verses' previous mostly anti-war characterization. Introducing historical discourse led to a different reading of Crnjanski's poetry created during the Great War. Hence, it was interpreted as engaged, socio-political-activism. Special emphasis was placed on the contextualization of *Vidovdan Poems* within the anarchist ideology prevalent at the time

Given the lyrical subject's rebellious voice is dominantly present, speaking from the first person plural, calling for hatred and dying, it is difficult to talk about pacifism and its characteristics – critical views on the military, judging the use of weapons, refusal to sacrifice an individual to the will of a group, the resistance against the traditional image of a man designed to conquer, kill, die. What is particularly problematic is talking critically and negatively about murder and war as means of achieving goals.

It is more probable that what is prominent in this case is war rhetoric, engaged poetry, political activism, and following the anarchist ideology basic principles (commitment to the revolution, destructive rebellion, criticism of the monarchist concept of government, expressing the opinion the

bourgeois class is the enemy of people, proclaiming social equality and faith in a peasant, rejecting God and religion as forms of authoritarian principle, emphasizing freedom as the highest human value...). However, it should be noted that Crnjanski did not fully accept an anarchist doctrine, because he did not reject the traditional concept of state regulation, but only a monarchist form of government.

Key words: *Vidovdan Poems*, poetry, revolution, anarchy, the Austro-Hungarian Dual Monarchy, the First World War, engaged literature, political activism

Дуња Душанић

Филолошки факултет Универзитета у Београду
dunjadusanic@gmail.com

РОБОВИ СТЕ ДОК ИМАТЕ СУЗА:
ЕЛЕГИЈА, РАТ И ТРАДИЦИЈА У РАНОЈ
ПОЕЗИЈИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Сажетак: Овај рад бави се односом модерне и традиционалне елегије кроз испитивање новина у функцији и жанровским обележјима тзв. *модернистичке елегије* или *антиелегије*. Читајући песму „Наша елегија“ Милоша Црњанског у контексту кризе елегијског жанра подстакнуте страдањима у Првом светском рату, у раду се преиспитују досадашња тумачења односа Црњанског према књижевној и националној традицији.

Кључне речи: елегија, модернистичка елегија, антиелегија, *Лирика Ишаке*, *Видовданске песме*, поезија Милоша Црњанског

Елегија стоји на почетку и на крају песничког пута Милоша Црњанског. Од „Наше елегије“, објављене у загребачком *Савременику* 1918, до *Ламениа над Београдом*, објављеног у Јоханесбургу, а потом и у Београду 1962. године, тај пут је обележен – некад сасвим изричитим, а некад сасвим имплицитним – дијалогом с овим жанром. Ипак, о Црњанском се најчешће не мисли као о елегичару, па чак ни као о писцу „елегичног темперамента“ (*elegiac temper*), да се послужим синтагмом Џона Викерија (Vickery 2006). Тумачење улоге елегије и елегичног¹

¹ Под „елегијом“ овде подразумевам жанр, а под „елегичним“ квалитет који се јавља у текстовима различитих жанрова. Речју „квалитет“, а не „модус“ или „начин“, преводим категорију коју Алистер Фаулер (Fowler 1985) назива *mode*, како бих избегла за-

у поезији Милоша Црњанског превазилази амбиције овог рада. Међутим, верујем да чак и летимичан осврт на однос Црњанског према елегији у периоду када је његов дијалог с лирском традицијом био најинтензивнији, може побољшати разумевање његових и, шире узев, модернистичких ставова према елегији, као и према друштвеним и културним појавама с којима је овај жанр, кроз своју дугу и сложену историју, био повезан.

Не улазећи на овом месту у ту историју, елегију ћу схватати у њеном најстаријем значењу тужбалице или јадиковке, и посматраћу је са становишта њене примарне функције – оплакивања.² Према

буне до којих могу довести ови значењски преоптерећени термини. За Фаулера, *mode* се односи на квалитете попут „трагичног“, „епског“, „пасторалног“, „комичног“ итд., који најчешће настају екстензијом историјских врста (*kind*) и функционишу трансжанровски. На пример, пасторални квалитети срећу се и у лирској, и у драмској, и у наративној књижевности, независно од „спољашње форме“ текста, па тако говоримо о Спенсеровј *Вилинској краљици* као „пасторалном епу“, о *Како вам грађо* као о „пасторалној комедији“, о *Астиреји* Онореа д' Урфеа као о „пасторалном роману“, о Теокритовим идилама или Милтоновом *Лисидасу* као „пасторалним елегијама“, итд. Многи квалитети се јављају и изван књижевности: рецимо, кад говоримо о „епским“ размерама неког уметничког дела или о „трагичности“ живота, ми, у ствари, користимо жанровска одређења модално. У случају посткласичне елегије уопште, а посебно од романтизма наовамо, однос између жанра и квалитета је изузетно флуидан. Неки проучаваоци елегије, рецимо Летиција Рејбо (Reibaud 2021), разликују елегију као жанр од елегије као „тоналитета“ (*tonalité*), али тај термин ми се не чини нарочито срећним (као ни други, подједнако неодређени изрази као „расположење“, „атмосфера“, „штимунг“ итд.), јер умањује богатство тонова, ставова и емоција које доживљавамо као елегичне.

2 Иако је елегија позната по својој замршеној историји, разноврсним и променљивим функцијама, данас је углавном прихваћено да грчка реч *elegeia* (ἐλεγεία), изведена од *elegos* (ἐλεγος), означава тужну песму која се певала уз пратњу аулоса (за исти дувачки инструмент, налик на данашњу обоу, на јерменском се користи реч *elegn*, која има исти корен као и грчко *elegos* – в. Chantraine 2009: ἐλεγος). Осим у садржинском, *elegeia* се користила и у формалном значењу (песма испевана у елегијском дистиху). Донедавно се сматрало да су ове две употребе међусобно неповезане и да је класична елегија, ма какве

мишљењу распрострањеном нарочито у англо-америчкој књижевној критици (уп. Reibaud 2021: 13–34), елегија је преживела кризу у којој су се традиционални лирски жанрови нашли почетком 20. века. Опстанак елегије је, међутим, подразумевао и дубок преображај њених обележја и конвенција. Док се класична елегија, од Теокрита до позних романтичара, трагајући за одговором на смрт и губитак усредсређивала на питање утехе, модерна елегија је најчешће сумњичава према обећањима загробног живота и према сопственој утешитељској улози. Ако су све сумње, несигурности и преиспитивања у Милтоновом *Lycidasu* на крају ипак водили победничкој визији преминулог међу свецима, у модерним елегијама песници „оптужују и себе и мртве, оспоравајући како сопствено дело тако и књижевну традицију, и одбијајући правоверне, утешне помисли, попут оне да ће преминули наставити живот у природи, Богу или поезији“ (Ramazani 1994: 4).

Овај антитрадиционализам најчешће је тумачен као последица дубоке нелагодности модерних западних друштава према смрти, коју је Први светски рат на драстичан начин изнео у први план. „Рат је отворио такав попор у историји да је трајно оскрнавио и жанровски облик и утешитељску функцију елегије, како за војнике тако и за цивиле“ (Gilbert 2006: 372). Суочени с милионима погинулим „као стока“, сахрањеним без гроба, без ближњих, често и без правог погребља, односно, како је то чувеном приликом формулисао Вилфред Овен, без погребних звона – “What passing-bells for these who die as cattle?” – многи су посумњали у могућност овозе-

биле њене споне с тужбалицом, била чисто формално жанровско одређење. Тиме се објашњавао и широк тематски распон песама које су у антици називане елегијама и које нису имале много везе са оплакивањем (као што је, рецимо, био случај са римском љубавном елегијом). Грегори Нађ је, међутим, показао да су ова два значења у Старој Грчкој првобитно била повезана и, описавши сложен однос елегије према епу, с једне, и трагедији, с друге стране, скицирао развој класичне елегије из обредног ламента – в. Nagy 2010.

мањске или оноземањске надокнаде за толике губитке. Традиционални обреди и утешне поруке почели су да им делују у најмању руку неаутентично, ако не и сасвим лажно. Песме Вилфреда Овена настале су управо у отпору према званичним и традиционалним видовима оплакивања мртвих. Првобитно насловљене као *Енглеске елегије* (*English Elegies*), за Овена и људе његове генерације те песме нису биле, према његовим сопственим речима (Owen 1983: 535), „ни у ком смислу утешне“ (“in no sense consolatory”). Оне су почивале на уверењу, које је с неупоредивом сажеташћу изразио Волас Стивенс у „Смрти војника“ (“The Death of a Soldier”), да је с Великим ратом смрт почела да значи „апсолутни“ заборав, који ни обреди ни споменици не могу да зауставе – “Death is absolute and without memorial”.³

Ову слику је, ипак, неопходно нијансирати: у односу према смрти, губитку и жалости, Први светски рат није донео потпуни раскид с традицијом. Новији културни историчари овог периода показали су да је рат довео до, парадоксалне, „ретрадиционализације жалости“, у оквиру које су многи ожалашћени појединци и заједнице радије посезали за блиским и познатим представама смрти и губитка, него што су настојали да својој патњи дају неки нов или оригиналан израз (Winter 1995: 2–5).⁴ Иако је

3 “Life contracts and death is expected, / As in a season of autumn. / The soldier falls. // He does not become a three-days personage, / Imposing his separation, / Calling for pomp. // Death is absolute and without memorial, / As in a season of autumn, / When the wind stops, // When the wind stops and, over the heavens, / The clouds go, nevertheless, / In their direction” (Stevens 1931: 120).

4 Винтер је можда превелики нагласак ставио на традиционализам послератних представа смрти и губитка, али његова студија *Sites of Memory, Sites of Mourning* (1995) јесте била важан коректив у односу на књижевну критику, готово искључиво усредсређену на канонска остварења, махом англофоног песничког модернизма. Као што сам покушала да покажем на примеру „Плаве гробнице“ Милутина Бојића (Душанић 2017), однос према традицији је, када је о оплакивању погинулих у рату реч, био знатно сложенији, и не исцрпљује се једноставним поделама на „традиционално“ и „модерно“.

смрт учинио масовнијом и анонимнијом него икад пре, рат је истовремено дао снажан подстицај разним, па и песничким, изразима туге и жалости, у оквиру којих су наслеђени поступци, форме и жанрови долазили у додир с новим темама и традицији непознатим искуствима. Резултат тога сусрета умео је да буде крајње амбивалентан. Наизглед изразито антиелегијски импулс у делима многих модерних песника – од Сигфрида Сасуна (Sassoon 1918: 42), који се с погинулим саборцима опрашта наизглед нехајним, горко ироничним „Живели!“ (“Cheero! / I wish they’d killed you in a decent show” – “To Any Dead Officer” / „Било ком мртвом официру“) до Езре Паунда, који у поеми *Хју Селвин Моберли* одбија да жали за милионима погинулим “pro patria, non ‘dulce’, non ‘et decor’” (Pound 1926: 190) – у ствари је израз далеко сложенијег и болнијег односа према превеликим губицима.

Декларативно антиелегијски став у поезији Првог светског рата треба, према томе, узети с резервом. Јасно је да, постављајући питање колико је оправдано писати елегије за људима и вредностима изгубљеним у рату, ни Овен ни Сасун ни Паунд нису сматрали да за њима не треба жалити. То је сасвим очигледно у Овеновој „Химни проклетој младости“ (“Anthem for Doomed Youth”), која се, не без разлога, истиче као пример ратом мотивисаног раскида с дотадашњом елегијском традицијом (в. Ramazani 1994: 72–73). Док се у другој строфи традиционалним видовима жаљења ипак супротставља нека утешна порука (кроз идеју да за мртвима жале они који их се сећају), цела прва строфа је радикалан антиелегијски гест, у оквиру којег се набрајају и редом одбацују конвенционални видови жаљења за мртвима. Погребне поворке, молитве, црквена звона, све то би, каже песнички субјект, било „ругање“ (*mockery*) жртвама. Уместо људског нарицања (*voice of mourning*), нека их оплачу крештави хорови митраљеза, граната и чудовишно гневних пушака:

What passing-bells for these who die as cattle?
– Only the monstrous anger of the guns.
Only the stuttering rifles' rapid rattle
Can patter out their hasty orisons.
No mockeries now for them; no prayers nor bells;
Nor any voice of mourning save the choirs, –
The shrill, demented choirs of wailing shells;
And bugles calling for them from sad shires.
(Owen 1983: 99)

Овенова „Химна“ почива на вишеструкој инверзији. Песма не изневерава само жанровска очекивања сугерисана насловом – нити је у питању химна, нити у њој има ичег химничног, напротив – него и очекивања која бисмо евентуално имали од песме за мртве, било да је реч о надгробној оди или елегији. Наизглед циничном сугестијом да погинуле треба испратити заглушујућом буком артиљерије уместо молитвама, појањем и звонима, Овен поручује да су традиционални изрази жалости и утехе исто толико неприкладни и blasphemични колико и идеја да би машинерија која је милионе послала у смрт – могла да их ожали. На тај начин Овен устаљеним облицима жаљења супротставља сопствену поезију, као вид сећања на оне за којима звона не звоне, сугеришући оно што је имплицитно присутно у свакој елегији: да је сама песма, у извесној мери, компензација за губитак који се њоме оплакује (Ramazani 1994: 3). Другим речима, када говори да постоје прикладни и неприкладни начини да се ожале страдали у Великом рату, Овен не оспорава елегију као такву, већ одређена жанровска обележја класичне елегије, сматрајући их немоћним да се изборе са призорима и последицама ратног страдања. Попут Овенових, модерне „меланхоличне елегије“ или „антиелегије“ обележене су снажним, понекад и агресивним отпором према мисли да је губитак уопште могуће или потребно ожалити. Уместо непосредних израза туге и жалости, оне нуде иронију и сарказам, уместо

утехе и исцељења – непрестано обнављање болног сећања на губитак.⁵

У очигледном сазвучју с овом (анти)елегијском тенденцијом у модерној поезији је и „Наша елегија“ Милоша Црњанског. Сагледана у оквиру циклуса *Видовданских њесама* и у оквиру целине *Лирике Ишаке*, ова песма покреће важне интерпретативне проблеме, које Црњански ни у једном тренутку није отклонио. Они постају јаснији када се узме у обзир контекст у ком се „Наша елегија“ првобитно појавила. Објављена новембра 1918, на самом крају Првог светског рата, у Загребу, који је тада још био у саставу Двојне монархије, она је и хронолошки и идеолошки повезана с песмама политичког садржаја које је Црњански објављивао у *Савременику* за време рата, у периоду 1917–1918: „Јадран“ (објављен у *Савременику* 1917, год. XII, бр. 5), „Химна“ (год. XII, бр. 7), „Победи“ и „Здравица“ (год. XIII, бр. 3), „Гротеска“, „Робовима“ и „Ода“ (односно, цензурисана „Ода вешалима“, год. XIII, бр. 8). Са изузетком песама „Победи“ и „Робовима“, све оне ће после рата бити уврштене у *Видовданске њесме* – као „Химна“, „Јадрану“, „Здравица“, „Гротеска“, „Наша елегија“ и „Ода вешалима“ – где ће чинити отприлике половину овог циклуса. Њима се, тоном, поступком и смислом, придружује и песма „Дитирамб“, коју је Црњански, штампајући је први пут у *Лирици Ишаке*, сместио иза „Спомена Принципу“. Остатак циклуса чине песме објављене по завршетку рата (најбоље међу њима, попут „Спомена Принципу“ и „Војнич-

5 Делом под утицајем психоаналитички инспирисаних студија о енглеској елегији Сакса (Sacks 1985) и Рамазанија (Ramazani 1994), модерна елегија је у англоамеричкој критици почела неизоставно да се доводи у везу с недовршивим, патолошким туговањем, односно с меланхолијом, која се, према класичној, Фројдовој теорији, супротставља нормалном „раду жалости“ (*Trauerarbeit*). Отуда се у многим потоњим радовима синтагме *melancholic mourning* и *modernist mourning* користе готово као синонимима. Оваква замена често је заснована на непрецизним, ако не и сасвим погрешним тумачењима – в., рецимо, Rae 2007 и Rosenthal 2011; уп. Fuss 2013, за критику овог становишта.

ке песме“, објављене су у *Књижевном Јују* и *Дану* 1919. године, док је песма „Југославији“ објављена у *Савременику* исте године). Ако из њих изузмемо „Замореној омладини“, која је по свему ближа песмама из *Нових сенки*,⁶ те песме не само хронолошки већ и садржински имају недвосмислено *јослерајни* карактер: „Војничку песму“, „Вечног слугу“, „Југославији“ и „Поздрав“ не би ни (сасвим дословно) имало смисла читати друкчије него као *јослерајну поезију*. Томе насупрот, песме објављене у *Савременику* – које је Црњански, као што је радо истицао, штампао у униформи аустријског официра (в. Црњански 1959: 9) – носе печат ратних околности у којима су настале.

MILOŠ CRNJANSKI: NAŠA ELEGIJA

Ne boli nas. . .
 Građanice više nema,
 šta bi nam takovska groblja?
 Marko se gadi budjenja i zore,
 grobovi čute, ne zbore.
 U nebo diže naš
 prezriv osmeh roblja.

Ne ćemo pobedu ni sjaj.
 Da nam ponude raj,
 sve zvezde sa neba skinu.
 Da nas zagrlje koji nas more,
 i njima zemlja sva izgore,
 i kleknu pred nas u prašinu.
 Da nam svi ruke ljube,
 i kliću i krune meću,
 i opet zatrube trube
 cveće, i čast, i sreću.

Mi više tome ne vjerujemo,
 nit išta na svetu poštujemo.
 Ničega željno ne očekujemo,
 mi ništa ne oplakujemo.

Nama je dobro.
 Prokleta pobeda i oduševljenje!
 Da živi mržnja, smrt, prezrenje.

6 То мисли и Јешић, који из циклуса *Виговданских песама* изузима „Пролог“ и песму „Замореној омладини“, а циклус изнутра дели на нешто друкчији начин него што ја то овде чиним, остављајући „Нашу елегију“ на рубној позицији, али ближе послератним песмама, попут „Југославији“. Мени се чини да нема убедљивих разлога да „Нашу елегију“ сматрамо радикално друкчијом од песама објављених у *Савременику* за време рата, напротив; в. Јешић 2004: 53–54.

Прештампа у *Лирици Ишаке* 1919. године, у оквиру *Видовданских џесама*, где се наша заједно с песмама објављеним после рата, „Наша елегија“ добила је друкчије, наглашено *џослерајно* значење. Потом је наредних стотину година тумачена као израз антиратних ставова њеног аутора и бунтовног, авангардног раскида с националном песничком традицијом, оличеном у предратној и ратној родољубивој поезији. *Видовданске џесме*, и у оквиру њих „Наша елегија“, тумачене су у целини на овај начин, и то упркос опоменама пажљивијих читалаца, пре свега Недељка Јешића, који је указао на овај интерпретативни проблем:

Критичари и тумачи *Лирике Ишаке* – од 1919. па све до данас – као да нису уочили ову суштинску разлику, па су, изузев Александра Петрова, у целом циклусу видели исте песничке побуде и иста расположења, у којима се препознавао песников нихилизам, дефетизам и антиратни протест, и истовремено указивало на његово разрачунавање с „видовданском“ митологијом и обарање свих вредности, па и на анархоиндивидуалистичку побуну и тоталну негацију (која иде до порицања живота и слављења смрти), на обесвећивање националних светиња и ругање свему – из очаја, цинизма, пуштахилука итд., итд. (Јешић 2004: 52).

„Наша елегија“ заиста почиње отвореним и хотимично провокативним антиелегијским гестом који би могао навести на овакав закључак – „Не боли нас“. Гест се понавља, с емфазом, и на крају песме – „ми ништа не оплакујемо. // Нама је добро“ (Црњански 1994: 118⁷). На први поглед делује као да стихови и немају другог садржаја

7 Сви наводи из *Видовданских џесама* дати су према издању *Лирике Ишаке* које је приредио Гојко Тешић 1994. године. Тешић је у додатку штампао и првобитне верзије песама, објављене у часописима у периоду 1917–1919. Цитати из песама објављених у *Савременику* овде су дати према верзијама из *Савременика*, а на основу Тешићевог издања.

осим овог геста; песма је протест против традиције, укључујући ту и обележја која су елегичну чинила препознатљивим жанром – оплакивање, њену основну функцију, и утешитељску топику, њену обавезну конвенцију. Друга строфа састоји се из каталога конвенционалних компензација за губитак, награда које колективни субјект песме редом одбија: победа, сјај, рај, звезде с неба, загрљај бивших непријатеља и њихова капитулација, опште дивљење, власт, цвеће, част, срећа. Ни обећањима традиционалне религије у виду загробног живота, ни њеним световним еквивалентима, обећањима модерне државе у виду „победе и одушевљења“, субјект песме више не верује: „гробови ћуте, не зборе“, за „робље“ нема апотеозе, „Ми више томе не верујемо, / нит ишта на свету поштујемо. / Ништа жељно не очекујемо“.

За чиме говорник „Наше елегичне“ револтирано одбија да плаче, шта је то што се не може надокнадити празним обећањима? И, не мање важно, ко је колективни субјект песме? Ко смо ми којима је добро?

То за чиме се декларативно не жали у првој строфи је изричито именовано као места сећања (*lieux de mémoire*) средњовековне и модерне Србије – „Грачанице више нема, / шта би нам таковска гробља? / Марко се гади буђења и зоре, / гробови ћуте, не зборе“. Другим речима, оно што је изгубљено – сан о слободној, самосталној српској држави (уснули Краљевић Марко нема намеру да се пробуди) – не само што се не може надокнадити него је за колективни субјект песме и сама помисао на надокнаду на неки начин увредљива. Помињање Грачанице на овом месту је крајње индикативно: у сећање читалаца не призива само задужбину Краља Милутина већ и потоњу судбину српских манастира, овековечену у косовским песмама Милана Ракића. Тек што је ослобођена у балканским ратовима, Грачаница је поново изгубљена у Првом светском рату, када су бугарске снаге, у новембру 1915, манастир запоселе и опљачкале (Ђурчић 1988: 34–35). На по-

задини ових стихова постаје јасније да се колективно ми у „Нашој елегiji“ односи на српску заједницу, и да субјект проговара са становишта Срба, који су, принуђени да се повуку из Београда и Србије, поново изгубили своју земљу. Горди пркос поражених који одбијају да жале заступљен је, рецимо, и у ратној лирици Милутина Бојића, писаној у исто време као реакција на слом и повлачење војске и цивила преко Албаније: „Ја плакати нећу над кулама палим, / Ни у пустом дому тугованке плести, / Јер не можеш собом небо ми одвести, / А ја знам на песку дићи Јерусалим!“ (Бојић 1917: 49). На њих мисли и приповедач *Дневника о Чарнојевићу*, очајан при помисли да се они „селе, опет селе“ и да ће се „све ово“ опет „заборавити“:

И чуо сам како иду гладни, посрћући по арбанашким горама и заседама; како се селе, опет селе. Чуо сам како падају и издишу међу лешинама коња, и чуо како око мене читају да су хрватске чете прве прешле границу. А један ми пријатељ оснива јадранске банке и пише да ће се све ово заборавити. Да, заборавиће се и играће пијани коло над згариштима. Мој стари учитељ у Темишвару скочио је са трећег спрата и убио се због свега овог. О кад би сад сви ми по туђини почели скакати са трећег спрата, што би имао чему да се смеје свет (Црњански 1993: 59).

„Робље“ које гордо одбија да жали за изгубљеним, јесте и српско становништво које је остало код куће, под аустријском и бугарском окупацијом. Но, робље су, пре свега, модерни аустријски Срби, попут Црњанског, који слободну државу нису ни имали у свом непосредном искуству, већ само као део једне митске представе о српској историји. Њима се обраћа песнички субјект „Гротеске“, цинично их подстичући да зидају храмове који ће остати пусти („Зидајте храм / бео ко манастир. / Нек шета у њему Месец сам, / и плаче ноћ, и мир“) и ругајући се њиховим илузорним надама да ће Аустрија (или било

која друга империја⁸) испунити своја обећања и дати им права:

У храму над Милошем и Марком
уоквирте златом, на олтару жарком
печате плаве, и румене,
жуте, и црне, и зелене.
љубичасте и шарене.
Печате плаве, и румене,
жуте, и црне, и зелене,
љубичасте и шарене.

Печате устава, и права,
печате закона и штатута,
привилегија хиљаду пута,
обећања са свих страна
народа мог.
Да види Бог.

(„Гротеска“, Црњански 1994: 116–117)

Расут по царствима, издељен црквама, изгубљен у непрекидном егзодусу, српски народ није повезан ни државом, ни религијом, ни химном, само крвљу (при чему крв овде, наравно, има двоструко значење – поднетих жртава и племенске везе):

Немамо ничег. Ни Бога. Ни господара.
Наш Бог је: Крв.
Расцветаше се гробља и планине,
Расуше ветри зоре по урвинама.
Ни мајке, ни дома за нас нема
Ни станка, ни деце.
Оста нам једино крв.

(„Химна“, Црњански 1994: 113)

Тај род који „весело мре“ апострофиран је у „Дитирамбу“:

⁸ Ова идеја је сасвим изричито сугерисана у *Лирици Ишаке*, где је стих „обећања са свих страна“ замењен стихом „обећања и фермана“, који садржи јасну алузију на обећања и акте Османског царства.

Теби о роде јер весео мреш,
а смрт је само част,
гусле не дају да за живот зреш,
за служинску почаст.

Наша је судба урликом мрети
охоло страшно по горју.
Певати гласно разапети
по стењу, кршу и борју:

Да је живот за слуге част,
и над весео гњили свет
витлати себе смрти у почаст,
као стег крвав и свет.

Стег дичан буна и убица.
О роде ти си избраник њин.
Клекнеш ли животу понизна лица
нисам више твој син.

(Црњански 1919а: 15)⁹

Све наведене песме почивају на истој бинарној логици у оквиру које се идеја часне смрти супротставља нечасном, ропском животу. Као варијација на ту основну опозицију јавља се гест пркосног одбијања плача, који се супротставља оплакивању и утеси коју оно доноси. Та логика је на дејству и у последњим стиховима „Наше елесије“, који су најчешће навођени као пример песниковог дефетизма и нихилизма:

Проклета победа и одушевљење.
Да живи мржња смрт презрење.

⁹ „Дитирамб“ наводим према првом издању *Лирике Ишаке*, зато што се 9. стих у овом издању разликује у односу на издање из 1994. Такође, први стих друге строфе, који у *Лирици Ишаке* гласи „Тебе о роде јер весео мреш“, очито садржи или локализам или штампарску грешку, што се види из наставка: „гусле не дају да за живот зреш“. Иначе, песма је први пут штампана у *Лирици Ишаке*, не, како Јешић каже на једном месту, у *Савременнику*, али смислом, поступком и тоном одговара поезији коју је Црњански писао за време рата.

Стихови се, међутим, не односе на српску победу у већ завршеном рату, јер нису ни могли да се на њу односе, већ се сасвим очигледно надовезују на каталог из друге строфе:

Нећемо ни победу ни сјај.
Да нам понуде рај,
све звезде са неба скину.
Да нас загрле који нас море,
и њина земља сва изгоре,
и клекну пред нас у прашину.
да нам сви руке љубе,
и кличу и круне међу,
и опет загрубе трубе,
цвеће и част и срећу.

Поклич „Да живи мржња смрт презрење“, као и његова варијација у песми „Здравица“ („Да живи гробље! / Једино лепо, чисто и верно. / Да живи камен и рушевине! / Проклето што цвета у висине. / Ми смо за смрт!“), има, према томе, смисао *јесџа*, односно *декларативної* одбијања компензације. Ништа не може да надокнади наше губитке, чак ни кајање и потпуно понижење непријатеља, нема помирења ни компромиса („Да нас загрле који нас море, / и њина земља сва изгоре, / и клекну пред нас у прашину“) – то је прави смисао ових стихова, и он не може бити даље од „апатичног“, „антиратног“, „анархоиндивидуалистичког“ или неког другог дефетизма.¹⁰

Изразит националистички набој, о ком сведоче песме из првог дела циклуса, присутан је и у другим отворено политичким песмама из истог периода, које нису ушле у *Лирику Ишаке*: у „Победи“, која критику империјализма развија кроз античке ре-минисценције („Видех твоја кола од крвавог злата, / Засута ружама и женама голим. / [...] Једину никад

10 Јешић сматра да су ови стихови „накалемљени“ на остатак песме и да садржински не одговарају целини. Стихови могу деловати „накалемљено“ зато што су недорађени и не сасвим успешли, али садржински сасвим одговарају целини песме; в. Јешић 2004: 61–62.

не вукоше твоја кола: Част“ – Црњански 1994: 103), у памфлетској посланици црногорском краљу Николи I („Никола I“) и у песми „Робовима“, која сузе и оплакивање експлицитно приказује као слабост и препреку слободи: „Робови сте док имате суза“ (Црњански 1994: 106).

Најизричитије је, међутим, присутан у „Оди“, где је смисао изневеравања традиционалних жанровских очекивања уједно и најочигледнији. Свакоме ко је читао ову песму за време рата, морало је бити јасно да вешала која су овде предмет ироничне похвале нису било која вешала, већ вешала на којима је аустријска војска разапињала српско цивилно становништво по Мачви и окупираним територијама. У сваком случају, то је било јасно уредништву *Савременика* које је, у страху од аустријске цензуре, изменило њен првобитни наслов – „Ода вешалима“ – уклонивши из њега спорна вешала (в. Црњански 1994: 245–246). Из истих разлога је, на негодовање Црњанског, крај „Химне“, „Ој. / Она је наш страشان Понос“, замењен за цензуру прихватљивијим стиховима, „Ој. / Јер нама верују још само / На нашу крв! (Црњански 1994: 113). Другим речима, као што је у „Оди“ јасно да нема ничег похвалног у вези с вешалима, што би субјект песме одобравао, тако је и у „Нашој елегiji“ јасно да „нама“ није и не може бити „добро“ и да нас штошта боли. У том погледу је Црњански био неочекивано доследан када је, много година касније, одговарајући Крлежи, у тексту „Мирослав Крлежа као пацифист“, поводом „Наше елегije“ изјавио да се види „да је та песма далеко од тога да буде 'дефетистичка', него да је, напротив, један до пароксизма лудачки крик младога човека (био сам тада тек прешао двадесету) за мржњу и отпор против противника“ (Црњански 1934: 5).

Песме написане за време рата нису повезане само хронолошки и идеолошки. Ако се ближе погледају њихови наслови, као што су то својевремено учинили Александар Петров (1971) и, нарочито,

Новица Петковић (1996: 27–38), постаје јасно да су ове песме биле замишљене (и изричито формулисане) као песников дијалог с књижевном традицијом. Тај дијалог остварен је посредством жанровских (химна, елегија, здравица, ода, дитирамб) и квазижанровских (гротеска) одређења у насловима песама. Не само да је посезање за традиционалним жанровима овде хотимично, него је крајње индикативно и то што Црњански посеже углавном за класичним наслеђем, уписаним у темеље оне Европе која је у том тренутку нестајала у блатњавим рововима. Повратак томе наслеђу је за многе модернисте, попут Аполинера и Џојса, имао смисао преиспитивања не само књижевне традиције него и уништене европске цивилизације. За Црњанског, међутим, овај дијалог био је пре свега вид присвајања класичног наслеђа: он се није разрачунавао с ратним страдањем и националном прошлошћу посежући за жанровима народне књижевности, тако што би, рецимо, пародирао тужбалицу или епску песму. Писати *оду* вешалима, *химну* крви или *елегију* српској држави, значило је саопштити своју побуну језиком који је био свима разумљив, јер је то био језик којим су европска царства вековима славила своје владаре и оплакивала своје губитке. Отуда је и елегија *наша*; смисао овог наслова би се, уз извесно поједностављивање, могао парафразирати: „овако ми оплакујемо“.¹¹

Изневеравање жанровских очекивања остварено декларативним одбацивањем елегијских конвенција после рата је добило други смисао. Укључена у *Видовданске њесме*, „Наша елегија“ је тада почела да се тумачи као послератна песма, а гест на којем је почивала као оспоравање „видовданског пантео-

11 Тиме, наравно, не желим да сугеришем да је класично наслеђе било туђе српској култури и књижевности, нити да је гест Црњанског имао смисао културног присвајања (*cultural appropriation*). Однос према класичном наслеђу у модернизму и његове политичке импликације када је реч о тзв. „малим књижевностима“, изузетно су сложена питања, у која на овом месту не могу да улазим. О Црњанском и класичном наслеђу у контексту послератног модернизма в. Jović 2017.

на“ као „канонизованог врха српске културе“ (Петковић 1996: 33–34). *Лирика Ишаке* критикована је као неуспео покушај „простог и простачког рушења вредности“ једног нихилисте и апатрида, којем је „сметала Видовданска Етика, и то му је нарочито сметала негде између 1916. и 1918. године, и бацио се, као она мајка детињим пеленама на звезде, правцем на њене олтаре“ (Лазаревић 1921: 531). Због оспоравања видовданске етике је и хваљена: у рушилачком и антинационалном духу ју је тумачила и књижевна левица, почевши од Крлеже тридесетих и настављајући с Марком Ристићем педесетих година, за кога је видовдански циклус био „екстремни крик анархистичког песничког дефетизма“ и „одговор песника који је интензивно доживео сву лаж националистичке фразе, и који се згадио, а који није умео да нађе другог излаза из апсурда једне цивилизације него тај излаз у тоталну негацију“ (Ристић 1964: 70). А у том духу ју је, ретроспективно и са дистанце од четрдесет година, донекле приказивао и сам Црњански када је, пишући *Ишаку и коментаре*, настојао да сопствену личност, каријеру, па и поезију, приближи погледима на свет и измењеним политичким приликама социјалистичке Југославије.

Погрешан утисак да је у свим песмама из *Лирике Ишаке* заступљен исти однос према српској националној традицији, резултат је и чињенице да су предратне и послератне песме груписане у циклус, који, као посебан поступак организације материјала, има сопствене законитости и значењске ефекте (в. Шеатовић Димитријевић 2014). Песме из видовданског циклуса нису, међутим, повезане јединственим идеолошким ставом, нити су то могле бити. То, наравно, не значи да у *Видовданским њесмама* нема и критике, и рушења, и гађења над послератним поретком, и ужаснутости над ратним разарањима, и солидарности с његовим (класним) жртвама. Као што је већ речено, песме из друге половине циклуса, бар неке од њих, изразито су по-

слератне, и према новом поретку се односе амбивалентно. С једне стране, оне се интензивно баве питањима која су била свеprisутна у европским друштвима и уметности тога доба, као што је проблем смисла минулог рата и огромних људских жртава, као и начина на који модерна уметност може да се одреди према тим питањима. С друге стране, она су заокупљена и проблемима с којима се суочавала новонастала Краљевина СХС, питањима која су сасвим експлицитно тематизована у „Југославији“, „Војничкој песни“ и „Вечном слуги“. Другим речима, песме објављене за време рата плод су размишљања и осећања песника који је себе видео као гневног поданика Аустроугарске монархије, и који протестује против своје потчињености.¹² Песме објављене после рата настале су у оквиру новог поретка и на темељу радикално друкчијег доживљаја садашњости. Између та два доживљаја испречило се искуство повратка из рата, о којем је Црњански говорио у својим сећањима на послератну књижевност и које је, четрдесет година касније, у *Ишаки и коменџарима*, одредио као главну тему *Лирике Ишаке*:

Вратити се, као „књижевник“, из рата, после свих војничких ужаса и беда, пун надања, уверен да је свим патњама крај и да почиње златно доба живота, па одмах, при првим корацима, затећи онај Загреб и онакав Београд какви су били децембра 1918. и јануара 1919, значило је запрепашћење и невеселост, коју може разумети само онај који се враћао као и ја. Збрка живота, догађаја и лица [...] била је тако грозна да је сваки *l'art pour l'art* изгледао ћакнутост. [...] Ја сам био, после свега оног што сам преживео у

12 Новије биографије Црњанског, Мила Ломпара (2018) и Горане Раичевић (2021), наглашавају да је искуство живота у аустријској царевини пресудно одредило политичке ставове Црњанског и да је оно било у основи његовог уверења – до којег је, како вели у *Коменџарима*, био дошао „у свом животу кризалије и аустријског *mercena rea*“ – да је „најбољи лек за све недаће нашега народа једна своја држава“ (Црњански 1959: 138).

рату, опет ђак, што чека да отворе универзитет, а то није било нимало мање смешно. Место веселог живота, место одмора, чекале су нове патње и горчине цео тај народ, расут на три стране [...]. Док су се по Београду размилели послератни афераши, док су и неписмени грабили места, ми смо, тзв. „футуристе“, препирали се, у „Москви“, око слободног стиха, на велико увеселеније публице (Црњански 1929: 344).

Контекстуализујући доживљај о којем је Црњански писао у сећањима на послератни Београд, Недељко Јешић скреће пажњу на историјске и нарочито биографске чиниоце који су допринели промени у песниковим ставовима:

Противречна расположења у којима је Црњански дочекао крај рата, убрзо су се при његовим првим сударима с новом, поратном стварношћу, претворила у тотално разочарање, затим у згађеност над свим. Утицали су на то у великој мери и метеж који је затекао у земљи по повратку из Беча, затим лично незадовољство што као бивши аустроугарски официр није примљен у југословенску војску и, у вези с тим, страх пред неизвесном будућношћу. А раздраживао га је и неподношљиви победнички тријумфализам, праћен заглашним празнословљем и приземним фоклорним манифестацијама. Поврх свега, постало му је несносно и успаљено родољубље, посебно оно литерарно, које је одзвањало патетичном фразеологијом из песничких збирки пристиглих са Крфа и из Солуна, као и из имитаторских песама штампаних непосредно после рата у којима је заједно с победама српске војске и минулим ратовима величана и славна национална прошлост... (Јешић 2004: 63).

„Пролог“ *Лирике Ишаке* и „Спомен Принципу“ најпознатији су песнички изрази овог сложеног егзистенцијалног доживљаја, који је у темељу поетичких и политичких ставова Црњанског непосредно после рата. Ти ставови су сазревали све док свој дефинитивни облик нису добили у „Објашњењу Су-

матре“, али у једној битној ствари су остали исти: страхоте рата су до те мере разориле вредности на којима је почивао стари свет да су обесмислиле и стара уметничка средства. У нешто сировијем виду, ови ставови се препознају већ у критичким текстовима које је Црњански објављивао непосредно после рата. Страдања се не могу приказати превазиђеним, предратним средствима, не могу се – како је то написао поводом *Мозаика* Милоша Г. Ђурчића – наслапати у мозаик:

Али сад ничу сонети, углађени феудални дитирамби, а то није екстаза, не то је жалосна и свесна игра крвљу. [...] Видим бедног крвавог војника, како умире по лешинама коња и по блату и видим песника, како га из своје собе гледа и пише о њему у зноју лица свога сонете. Треба стати. Ово није хтео Скерлић, ни много деликатнији Б. Поповић. Гадна беше наша национална лирика пуна алкохола, али је ова свесна, цизелирана поезија хероизма још гаднија. Војска беше сељак, а сељак се не може наслапати у Мозаик. И бити националан није облигатно, али ко пева о крви и то као Симонидес у углађеном стилу, треба да зна да је исти Симонидес био међу крвавим Лакедејмонцима. Косово 1915. није феудално Косово пропасти царске. И не може у сонете (Црњански 1919б: 529–530).

Ово је Црњански из 1919. године, онај који је написао „Спомен Принципу“ и „Војничку песму“, суочен са стварношћу нове, сањане државе, пун огорчења и социјалног ресантимана. Али ово није Црњански који је писао док је рат беснео Европом, а Аустроугарска готово свакодневно славила победе над Србијом.¹³ Важно је, међутим, истаћи да је отпор

13 Не треба потценити утицај аустријске пропаганде на јавно мњење за време рата, и отпор који је она изазивала међу југословенски оријентисаном омладином. Колики су утисак остављале вести о победама, што стварним што наводним, над српском војском, види се из Бартуловићевог сведочења у књизи *Мој пријатељ Тонислав Малвасија*: „Пошто су нас сматрали све скупа за велеиздајнике, тамничка управа није ни најситнијем парчету новине допуштала да допре до нас, а писма што смо их примали,

Црњанског према комеморативном кичу у послератним годинама био мотивисан поетичким и политичким, а не само личним и социјалним разлозима, како то Јешић тврди.¹⁴ У том смислу су нарочито индикативни поступци који се јављају у прози коју је Црњански објављивао у овом периоду. Свеједно је, каже говорник „Апотеозе“, објављене у *Књижевном Јују* 16. маја 1919, да ли потичу из народне или из неке друге традиције – суочене с таквим изазовом какав је рат, познате могућности представљања испостављају се као неадекватне и неаутентичне. „Не могу да вам опишем, господо“ се зато јавља као једини етички и естетички прихватљив рефрен његове здравице:

Пијем у славу дашчара пуних стеница, над главама
њиним; *нажалост* не знам да вам их оишем, *јос*јодо.
Оне нису *зигане* у *хладном мермеру*, као цркве, нису
барок, ни *рококо*, ни *ренесанс*, ни *јошика*, ни *ампир*.
[...] Пијем у славу њихових малих прозорчића и у
славу лекара, белих и угојених, који су им долазили,
одевени у бело, као жене. Господо, у славу њихових
постеља, срамних, пуних црвених, крвавих, мрља,
које не моју да вам оишем, јер нису личиле на руже

била су тако строго цензурисана, да су вијести из спољњег свијета стизале до нас са големим задоцњењем и у веома изобличеној форми. Једино неповољне ствари дознавали смо брзо, зато што су нам их злурадо достављали чувари, Швабе; или зато што смо чули звоњаву са цркава у славу њихових побједа; или зато што смо кроз решетке видјели барјаке на кућама у даљини и чули дреку поворки, које су се испод наших прозора претварале у најсвирепије пријетње против 'српских и словенских свиња'“ (Бартуловић 1940: 66). Реакција на тријумфализам ове врсте посредно је тематизована у Андрићевој песми „1915“, објављеној у *Књижевном Јују* децембра 1918. Ни у њој, као ни у песмама Црњанског писаним за време рата, изразито негативно конотирана победа, која отвара старе ране и подсећа на „наш Сан“, очигледно се не односи на победу Србије и Сила Антанте: „Сан се наш више ни у сну не сања, / Па чему шум тај? Ваш поновни корак / Чему ме буди, а на живот без Сна, / На живот кратак и на живот горак? // Или можда вашем великом триумфу / Треба још слика мог бола и сна?“ (Андрић 1918: 406–407).

14 Уп. Раичевић 2021: 120–121.

авињонске. [...] Ову чашу оној жени што је допратила мужа и насмешила се једним осмехом који не моју да вам оишем, јосиго, јер не личи на осмех Ђоконде. [...] Чашу ову оној мајци што је, смежурана и седа, погурена и хрома, дошла и рекла сину: „Чедо моје, како би те нана о св. Аранђелу оставила без колача?“ Господо, не моју да је оишем, за националистше, јер није личила на царицу Милицу. А ни интернационалистима, јер није личила на Рембраншову мајер (Црњански 1919в: 394–399, курзив Д. Д.).

Опет је, наравно, у питању *тест*: догађаји о којима „Апотеоза“ говори и те како су описани, упркос декларативном одбијању приказивања. Полемички изражена, идеја која прожима „Апотеозу“, и која је темељно поетичко начело младог Црњанског, јесте да је свет пресудно обележен догађајима, укључујући и оне локалног карактера, као што је стрељање шустера Проке Натуралова, који се више не могу доживети, сагледати, па ни представити постојећим уметничким средствима. Приказујући их, послератна књижевност не може да се претвара као да Светског рата није било, зато што би на тај начин изневерила и свој предмет и своју сврху. Ако жели да буде аутентична, књижевност се мора супротставити комеморативном кичу, који је, за Црњанског, само друго лице заборава. Овај став је заступљен у песми „Вечни слуга“, кроз отворену опомену („Оплакали сте рат / и мислили: сад је крај“) и сатиру на рачун званичних облика комеморације, као што су јавне свечаности („Окитиће мрамором сале / и спустити завесе жуте / да лешине зидове не провале / и да ћуте!“) и меморијална уметност („Обесиће одоре шарене / и ноге и руке војника, / а рушевине и обешчашћене жене, гледаће само са слика“). Одбијајући да оплаче рат, модерни песник одбија да се помири са губицима, и да на њих заборава.

Задржала сам се на „Вечном слуги“ зато што је овде најјасније изражен песников протест против различитих видова неаутентичности у односу по-

слератног друштва према рату. Та неаутентичност у песми има и политичке и уметничке импликације. Јавни облици комеморације приказани су као језива гротеска, која уместо памћења подстиче заборављање, као опресивна тишина која намеће ћутање о стварним жртвама рата. У трећој строфи наговештене су контуре музеја, као простора памћења *par excellence*, претвореног у неку врсту куће страве, у којој су слике рушевина и обешчашћених жена окачене поред шарених одора и распарчаних удова војника. Иако на први поглед делује као да „Вечни слуга“ оспорава сваки покушај естетизације патње као морално неприхватљив, јер се на тај начин жртве унижавају, постајући део комеморативног спектакла и роба којом се тргује у политичке сврхе, било би погрешно закључити да Црњански тврди да поезија не треба да ода пошту жртвама. Напротив, за Црњанског, као и за друге модернисте, уметност која би се, ћутећи о жртвама, претварала као да рата није било, осудила би саму себе на крајњу неаутентичност.

Ако су, на идеолошком плану, песме попут „Наше елегике“, с једне, и „Спомена Принципу“ и „Војничке песме“, с друге стране, неускладиве, питање је зашто та неусклађеност не ремети утисак да су *Видовданске њесме* ипак нека врста целине. Групишући ратне и послератне песме политичког садржаја заједно, и називајући их *видовданским*, Црњански није употребио овај придев зато што се према Видовдану односио с иронијом, прешавши нагло, под утицајем личног разочарања, из фанатично *видовданској* расположења у иконокластички *антивидовдански* став. Иако не треба по сваку цену инсистирати на кохеренцији, ни у поезији ни у политичким ставовима Црњанског, груписање песама које се различито односе према кључним питањима ратних и поратних година – нацији, традицији, претходној поезији, рату, страдању, губицима – имало је дубљу логику, која се не исцрпљује једноставним поделама и једнозначним етикетама.

Другим речима, *Видовданске њесме* јесу повезане политичким преокупацијама – у најширем смислу те речи – али то не значи да их спаја и неки доследно артикулисан политички став, који би се могао недвосмислено поистоветити било с *видовданском* било с *антивидовданском* идеологијом. Оно што их у дубљем смислу повезује је настојање да, у различитим околностима и из различитих перспектива, одговоре на питање шта је аутентична лична, колективна и, за самог Црњанског можда најважније, песничка егзистенција – ропски живот или пркосна смрт, носталгични плач или Принципова *action directe*, уљуљкивање у заборав или одбијање да се заборави, уметност ропског подражавања или бунтовничке слободе. Ако у томе делују емфатично и агресивно, сурово и „ни у ком смислу утешно“, то је зато што се налазе на почетку трагања које ће Црњанског, само коју годину касније, одвести до аутентично нове уметности.

Извори

- Андрић 1918: Иво Андрић. „1915“. *Књижевни Јуї*, год. 1, књ. 2, св. 10–12: 406–407.
- Бартуловић 1940: Нико Бартуловић. *Мој њријашељ Тонислав Малвасија*. Београд: Геца Кон.
- Бојић 1917: Милутин Бојић. *Песме бола и њноса*. Солун: Аквароне.
- Црњански 1919а: Милош Црњански. *Лирика Ишаке*. Београд: С. Б. Цвијановић.
- Црњански 1919б: М. Ц. „Милош Г. Ђурчић: *Мозаик*“. *Књижевни Јуї*, год. 2, књ. 3, св. 11–12: 529–530.
- Црњански 1919в: Милош Црњански. „Апотеоза“. *Књижевни Јуї*, год. 2, књ. 3, св. 9–10: 394–399.
- Црњански 1929: Милош Црњански. „Послератна књижевност II (Сећања на год. 1919–1920)“. *Лешојис Машице српске*, год. 103, књ. 320, св. 3 (јун): 344–359.
- Црњански 1934: Милош Црњански. „Оклеветани рат“. *Време*, 16. 3: 5.
- Црњански 1959: Милош Црњански. *Ишака и коменџари*. Београд: Просвета.

- Црњански 1993: Милош Црњански. *Дневник о Чарнојевићу*. Прир. Гојко Тешић. Београд: „Драганић“.
- Црњански 1994: Милош Црњански. *Лирика Ишаке*. Прир. Гојко Тешић. Београд: „Драганић“.
- Owen 1983: Wilfred Owen. *The Complete Poems and Fragments. The Poems*, vol. 1. London: Chatto and Windus.
- Pound 1926: Ezra Pound. *Personae: the collected poems of Ezra Pound, including Ripostes, Lustra, Homage to Sextus Propertius*, H. S. Mauberley. New York: Boni & Liveright.
- Sassoon 1918: Siegfried Sassoon. *Counter-attack, and Other Poems*. E. P. Dutton & Company.
- Stevens 1931: Wallace Stevens. *Harmonium*. New York: Knopf.

Литература

- Душанић 2017: Дуња Душанић. „Плава тробница Милутина Бојића и елегичка поезија о Првом светском рату“. У: *Поешика Милутина Бојића*, зборник радова. Прир. Јован Делић и Светлана Шеатовић. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност – Библиотека „Милутин Бојић“ – Дучићеве вечери поезије, 555–568.
- Јешић 2004: Недељко. *Млади Црњански*. Београд: Народна књига – Полиграф.
- Лазаревић 1921: Бранко Лазаревић. „Лирика I. Црњанској“, *Српски књижевни гласник*, књ. II, бр. 1: 529–535.
- Ломпар 2018: Мило Ломпар. *Црњански: биографија једног осећања*. Нови Сад: Православна реч.
- Петковић 1996: Новица Петковић. *Лирске епифаније Милоша Црњанског*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Петров 1971: Александар Петров. *Поезија Црњанског и српско јесништво*. Београд: „Вук Караџић“.
- Раичевић 2021: Горана Раичевић. *Ајон и меланхолија: животи и дело Милоша Црњанског*. Нови Сад: Академска књига.
- Ристић 1964: Марко Ристић. „О дефетизму и национализму“. *Насер тиетро*. Београд: Просвета, 65–127.
- Ђурчић 1988: Слободан Ђурчић. *Грачаница: историја и архивскоштура*. Београд – Приштина: Просвета – Јединство.

- Шеатовић Димитријевић 2014: Светлана Шеатовић Димитријевић. „Циклуси Лирике Итаке“. У: *Милош Црњански: њоезија и коментари*. Прир. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 165–177.
- Chantraine 2009: Pierre Chantraine (и др.). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. Paris: Klincksieck.
- Fowler 1982: Alastair Fowler. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Fuss 2013: Diana Fuss. *Dying Modern: A Meditation on Elegy*. Durham: Duke University Press.
- Gilbert 2006: Sandra Gilbert . *Death's Door: Modern Dying and the Ways We Grieve*. New York: W. W. Norton.
- Jović 2017: Bojan Jović. “From Ithaca to Magna Graecia, Icaria and Hyperborea – Some Aspects of the Classical Tradition in the Serbian Avant-Garde”. У: *Brill's Companion to the Reception of Classics in International Modernism and the Avant-Garde*. Прир. Adam J. Goldwyn, James Nikopoulos. Leiden: Brill, 73–105.
- Nagy 2010: Gregory Nagy. “Ancient Greek elegy”. У: *The Oxford Handbook of the Elegy*. Прир. Karen Weisman. Oxford: Oxford University Press, 13–45.
- Rae 2007: Patricia Rae (прир.). *Modernism and Mourning*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- Ramazani 1994: Jahan Ramazani. *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. Chicago: University of Chicago Press.
- Reibaud 2022: Laetitia Reibaud. *L'élégie européenne au XXe siècle: persistance et métamorphoses d'un genre poétique antique*. Paris: Classiques Garnier.
- Rosenthal 2011: Lecia Rosenthal. *Mourning Modernism: Literature, Catastrophe, and the Politics of Consolation*. New York: Fordham University Press.
- Sacks 1985: Peter Sacks. *The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats*. Baltimore: Johns Hopkins Press.
- Vickery 2006: John Vickery. *The Modern Elegiac Temper*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Winter 1995: Jay Winter. *Sites of Memory, Sites of Mourning: The Great War in European Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dunja Dušanić

AS LONG AS YOU HAVE TEARS TO SHED YOU
WILL BE SLAVES: ELEGY, WAR, AND TRADITION
IN THE EARLY POETRY OF MILOŠ CRNJANSKI

Summary

This article explores the beginnings of a tradition of modernist mourning in Serbian poetry by focusing on the poem „Naša elegija“ (“Our Elegy”), written by the Serbian Modernist poet Miloš Crnjanski in response to the First World War. Published in 1917 in Zagreb, in Austria-Hungary, this anti-elegy was later added to Crnjanski’s seminal collection of verse, *Lirika Itake (The Lyric of Ithaca)*, published in Belgrade in 1919. There it stood alongside older poems, written during the war, and more recent ones, reflecting Crnjanski’s changing attitudes to the political realities of the early post-war years. By focusing on the context of its initial publication, I offer a new reading of “Our Elegy”, which departs from the existing interpretations of Crnjanski’s early poetry to cast a new light on the relationship between modernism, nationalism, and the changing shape of elegy.

Key words: elegy, modernist elegy, anti-elegy, war elegy, Miloš Crnjanski (1893–1977), elegy and nationalism

Горан Радоњић

Филолошки факултет Никшић, Универзитет Црне Горе
gmrandonjic@yahoo.com

МИЛОШ ЦРЊАНСКИ И ТРАДИЦИОНАЛНИ ПЈЕСНИЧКИ ЖАНРОВИ: ХИМНА И ОДА

Сажетак: Пјесме у којима се Милош Црњански ослања на традиционалне пјесничке жанрове имају посебан значај, а међу њима се издвајају „Химна“ и „Ода вешалима“. Црњански користи те жанрове како би преговарао о вриједностима, и у том преговарању на нов начин дефинисао и традицију и заједницу којој припада. Окреће се прије свега усменим формама које су у вези са ритуалом, извођењем, и које имају у виду заједницу. Те жанрове углавном не користе пјесници модерне, већ су више карактеристични за романтичаре. Примјеном перспективе новог формализма открива се како се модификовањем старих жанрова у пјесмама Црњанског проблематизују употребе традиционалних жанрова које воде потчињавању и одржању моћи. Тим поступком се критици излаже не само империјална (аустроугарска) идеологија, него и она у новој, уједињеној послеријатној држави, а указује се на могућност да се односи и на стање у било ком времену, све од антике. Црњански открива да традиционални пјеснички жанрови имају и субверзивни потенцијал. Зато се његов пјеснички поступак може тумачити не као негација тих жанрова, него као њихова реафирмација.

Кључне ријечи: ода, химна, модернизам, романтизам, нови формализам

У „Објашњењу 'Суматре'“ Милош Црњански обзнањује, сасвим одсјечно, модернистички: „Пале су идеје, форме и, хвала богу, и канони!“ (Црњански

2008a: 224); „прекинули смо са традицијом“, „одбацили смо бивше законе“ (Исто: 225). Могло би отуда, барем на први поглед, бити необично што се бројне његове пјесме веома ослањају на традиционалне пјесничке жанрове. Штавише, Црњански има релативно много пјесама које већ у наслову именују неки жанр, упућујући читаоца управо на традицију и конвенције.¹

Образложење које Црњански даје за такав став према традицији комплексно је. Осим значаја за разумијевање поетике Црњанског и модернизма као епохе, оно има и шири теоријски значај. Црњански веома наглашава утицај друштвеног контекста, и то како у „Објашњењу“, тако и деценијама касније, у интервјуима. Међутим, у изузетно значајном есеју о енглеским пјесницима из 1973. године упозориће на недовољност таквога тумачења. Наиме, он констатује како се у иностранству за Елиота и Паунда обично истиче да им је поезија посљедица Првог светског рата, па каже да је то „донекле тачно“, као и за поезију Вистана Хјуа Одне да је посљедица Шпанског грађанског рата. Затим додаје: „Требало би, међутим, примерити реакцију те велике тројице енглеске поезије, на чисто литерарну, формалну, духовну естетику, чак и филолошку, на поезију својих претходника“ (Црњански 2008б: 263).

Књижевна еволуција за Црњанског има двије стране, у њој се укрштају спољашњи фактори, ванкњижевни, које можемо сматрати и културолошким, са унутрашњим, који су у самој књижевности. Ти су фактори вишеструко повезани. Додајмо: осим тога смјера, који подразумејева утицај на текст, у игри је и супротан смјер, повратно дјеловање новог текста према књижевности и према култури.

Ту можемо разабрати двије врсте аргумената. Прва врста могла би се сажети у идеју, на којој се заснива етнографски приступ Александра Вес-

¹ Александар Јерков каже да у првом циклусу *Лирике Ишаке*, а, додајмо, и не само ту, „постоји својеврстан каталог песничких облика“ (Јерков 2010: 273).

ловског, да нови садржај тражи нову форму. Друга врста аргумената била би слична формулацији коју је, у полемици са Веселовским,² дао Виктор Шкловски: „Нова форма настаје не зато да изрази нов садржај, него зато да замени стару форму која је већ изгубила своје уметничко својство“ (Шкловски 2015: 43–44). Црњански сагледава књижевну еволуцију сасвим у духу тадашњих идеја, мада у то вријеме није могао знати за руске формалисте, него је самостално дошао до врло сличног гледишта – што додатно говори о његовом дубоком разумијевању књижевности.

Један новији теоријски правац, нови формализам, пружа могућност за још једну перспективу која ће управо тежити да освијетли повезаност спољашњих и унутрашњих фактора. Може освијетлити још један важан елемент и за значење самог Црњанског, а то је како наш пјесник активира и проблематизује значења која традиционални жанрови носе. Тај је правац нека врста реакције на различите тенденције са краја двадесетог и почетка двадесет првог вијека, које су у први план стављале контекст (свето тројство критике тога периода: раса, род, класа), а и надовезивање на раније школе као што су руски формализам и англоамеричка нова критика. Фредрик Богел истиче „скрупулозну бригу за форму“ (Богел 2013: 7), као и да нови формализам „поново промишља природу и значај текстуалних тензија, контрадикција, и дисхармонија; он показује нов интерес за питања моћи и политике; и он се фокусира на културолошке и политичке важности форме“ (Исто: 9). У том приступу проблематизује се на нови начин форма, и сагледавају конотације које она носи: „Форма је разликовна карактеристика умјетности; нема разлога да претпоставимо да је она непроблематично дата, као бројање слогова у јампском пентаметру“ (Донохју 1995: 121, наведено према Богел 2013: 8).

2 О томе в. Ејхенбаум 1972: 20–24.

Када је у питању књижевни контекст, јасно је да Црњански има негативан однос према поезији модерне – мада, ипак, не до краја.³ Црњански ће се надовезати на романтизам, па ће рећи: „[П]оезију уопште сматрам као нешто што се не може писати без тога што је наш романтизам био: то одушевљење, та веза са читавим једним народом, са читавим једним крајем, то је била Војводина, али и Србија у исто време“ (Црњански 2017: 132). Сем везе са нашим, указаће и на везу са енглеским романтизмом, гдје се посебно издваја Перси Биш Шели,⁴ чије ће пјесме „Ода западном ветру“ и „Химна интелектуалној лепоти“ истаћи у есеју „Моји енглески песници“ (Црњански 2008б: 258–260). То су двије пјесме које се и по наслову и по поетици могу повезати са Црњанским.

Ода је за енглески романтизам један од централних жанрова. У принципу, ода као стари, антички жанр јесте пјесма похвале или слављења, обраћа се свом предмету, користи јавни тон (в. Кенистон 2012: 64). Има, како каже Даф, ауторефлексивни карактер: „Овај ауторефлексивни елемент у жанру иде, може се рећи, још од Пиндара, чије су оде побједницима утврђивале моћ пјесника једнако као што су славиле постигнућа атлета и хероја“ (Даф 2009: 209). Она није без опасности: „Зато што су често пригодне, њихов чин слављења може дјеловати усиљен; заправо, оде су чувене због своје тенденције да се приближе баналности, смијешном“ (Кенистон 2012: 64). Од два извора или модела оде, Пиндаров и Хорацијев, у потоњој књижевности више је присутан онај Хорацијев. Хорацијеве оде су приватне, интимне, нису дидактичке, користе правилне строфе, катрене, за разлику од Пиндарових неправилних и дугих.

3 Примјера ради, то што у „Објашњењу 'Суматре'“ поводом једног Дучићевог стиха каже: „одосмо даље“ (Црњански 2008а: 226) – може се схватити и као знак некаквог континуитета.

4 Тумачећи Шелија Црњански истовремено говори о себи. Слично је са Езром Паундом.

Црњански се, међутим, више окреће пиндаровском моделу оде, и у њему не његовој формалној страни (строгој структури: строфа – антистрофа – епода) него њеном општем карактеру и функцији. Пиндарове епиникије говоре о вриједностима, учвршћују их – имају колективну димензију као примарну. Ту димензију налазимо код Црњанског: ода је, као и химна, основа за преговарање о вриједностима.⁵

С обзиром на друштвени контекст може се рећи да окретање традиционалним жанровима код Црњанског има изразита обиљежја субверзивности. То се нарочито односи на двије пјесме, „Химну“ и „Оду вешалима“, па им се ваља и посебно посветити. Критика их је, наравно, истакла, и у том контексту и коментарисала. Тако, Светлана Велмар-Јанковић наглашава одрицање као став: „Одричу се оне вредности које су основ човековог постојања у друштву, вредности што су их успоставили религија и митологија, традиција и историја“ (Велмар-Јанковић 2005: 69). Лирски субјект у „Видовданским песмама“, како то види Велмар-Јанковић, јесте „Одисеј који се вратио из рата да ратује са националним митовима. Он ужива у рушењу као што ужива у својој огољеној унутарњости, коју доживљава као чисту и истиниту“ (Исто: 72). Додајмо да аналогија са Итаком није потпуна. Црњански није кренуо у рат из своје истинске отаџбине, већ из Аустроугарске, у коју се неће вратити, него долази у нову, тек створену земљу. Међутим, аналогија са Итаком доводи до тога да се сугерише како између Аустроугарске и ратног и предратног времена, на једној страни, и нове земље и послератне ситуације, на другој страни, постоје суштинске сличности.

⁵ Термин преговарање користим у значењу које му даје Стивен Гринблат, који каже: „[У]мјетничко дјело је производ преговарања између ствараоца или класе стваралаца, опремљених комплексним репертоаром конвенција које дијеле у заједници, и институција и пракси друштва“ (Гринблат 2005: 28).

И нека друга тумачења углавном прелазе преко питања контекста. А он је ту битан, чак и пресудан. Најприје, у ком времену се став какав препознајемо у „Химни“ и „Оди вешалима“ јавља, и шта га мотивише? Затим, који је и какав тај човјек чије се постојање проблематизује, и које је то друштво, каква је заједница којој он припада, те чије су вриједности које се нападају, о којима се преговара? Најзад, ко чини публику којој се пјесма обраћа?

Новији истраживачи, прије свих Недељко Јешић (Јешић 2004) и Слободан Владушић (Владушић 2020), скренули су више пажње на контекст у коме су те пјесме настале и у коме су први пут објављене. А оне су настале током Првог свјетског рата, и објављене у загребачком часопису *Савременик* 1917. године. И сам Црњански је, не без поноса, истакао да је своје политичке пјесме писао и штампао „у униформи аустријског официра“ (Црњански 2008а: 95, Црњански 2017: 23–24). У „Коментару уз 'Пролог'“ каже и да намјера тим пјесмама „била је тада родољубива, политичка, анархична“, док у тренутку када се појављују коментари интенција „само је литерарна“ (Црњански 2008а: 95). Може бити и разумљиво да се Црњански у времену изгнанства одриче било каквих политичких интенција. Истовремено, и теоријски и критички важно, указује на то како промјена контекста утиче на значење, а свједочи и о томе да Црњански разумије књижевну комуникацију поново у складу са новијим теоријама.

У првом издању *Лирике Ишаке* испод наслова првог циклуса стоји да су пјесме објављене „Год.: 1916–1917. у *Савременику*“ и „Год.: 1918–1919. у *Књижевном јују*“.⁶ Недељко Јешић тумачи како та назнака ствара утисак да се односи на читав први циклус збирке, па показује да у том смислу заправо није сасвим тачна.⁷ Она ипак има тачност у општем

6 Доступно је то прво издање на: <https://velikirat.nb.rs/items/show/1266>.

7 „Црњански је постао сарадник *Савременика* тек у лето 1917. и у тој години објавио је у њему само четири песме (од којих су

смислу, јер је њена функција да усмјери разумијевање публике, скрене пажњу на првобитни контекст неких од тих пјесама.⁸

Пјесме које је 1917. године објавио у *Савременику* су: „Вјетри“ (у броју V, из августа 1917, 186), „Јадрану“ (Исто, 186–187), „Серената“ и „Химна“ (VII, из новембра, 282), а наредне године у истом часопису: „Гардиста и три питања“ (број 1, јануар 1918, 6), „Победи“ (III, март 1918, 132), „Здравица“ (Исто, 133), „Песма“ (Исто, 137), те „Његош“ (у броју 8, август 1918, 330), „Ода“ (Исто, 332), „Гротеска“ (Исто, 333), „Робовима“ (Исто, 333), „Портрет“ (Исто, 334), док је непосредно након рата изашла „Наша елегија“ (број 12, децембар 1918, 561).⁹

Упоређивање свих пјесама, односно верзија из часописа и оних у збирци могло би нам рећи нешто о техници Црњанског. За ову прилику, ограничивши се на двије изабране пјесме, уочавамо важне промјене. Најприје, пјесма „Химна“ у коначној верзији састоји се из пет строфоида, гдје трећи представља варијацију првога – па се може сматрати и рефреном:

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

две биле *видовданске*), док је већину песама које су ушле у *Видовдански* циклус објавио 1918, а једну и у 1919. години; друго, сарадник *Књижевної јуџа* постао је тек почетком 1919. год., и у њему је објавио само две песме; треће, од укупно 14 песама у овом циклусу у ова два часописа објављено их је девет, док је једна (‘Војничка песма’) објављена 1919. у часопису *Дан* (Београд / Нови Сад)“ (Јешић 2004: 51).

8 Јешић Црњанском приписује другачију мотивацију, наиме, да то чини „да би импресионирао читаоце (такође и критичаре) својом смелашћу да *шакве* песме штампа за време рата у Загребу, као аустријски поданик“ (Исто).

9 Пјесме изашле у *Савременику*: „Химна“, „Серената“, „Вјетри“, „Јадрану“, „Здравица“ и „Гардиста и три питања“, и онако како су тада објављене доступне су на: https://velikirat.nb.rs/items/browse/1?search=SAvremenik&submit_search=.

Завејаше горе међаве снега,
Несташе шуме, брда и стене.
Ни мајке, ни дома не имадосмо,
селисмо нашу крв.

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

Расцветаше се гробља и планине,
расуше ветри зоре по урвинама;
ни мајке, ни дома, за нас нема,
ни станка, ни деце.
Оста нам једино крв.

Ој.
Она је наш страشان понос.

У верзији из *Савременика* имамо или астрофичност, или двије строфе (није лако разлучити због начина на који је штампано) са по осам стихова, гдје су прва три строфоида спојена, као и посљедња два. Разлика у броју стихова најприје долази од почетка пјесме, који у *Савременику* гласи: „Немамо ничег. Ни Бога. Ни Господара. / Наш Бог је: Крв“, што ће бити поновљено као седми односно осми стих. Рекло би се, нијансе. На другој страни, завршетак пјесме драстично је промијењен, па умјесто посљедњег стиха у *Савременику* стоје два:

Јер нама вјерују још само
На нашу крв!

Ту измјену начинио је сликар Петар Коњовић, што ће, како свједочи Милан Кашанин, изазвати код Црњанског „ужас“ (Кашанин 1974: 206).¹⁰ Необична ствар је то преправљање. Кашанин га приписује томе што је Коњовић био „пун самопоуздања“ (Исто). Загреб из тог времена, од прољећа 1917. до јесени 1918. године, како га описује Кашанин, такав је да су у њему југословенски оријентисани интелек-

¹⁰ О томе, као и уопште о објављивању пјесама Црњанског у *Савременику*, в. Раичевић 2021: 106, 106 н7.

туалци налазили уточиште, и живјели далеко од ратишта, уз објављивање књига, часописа, одлазак на представе и у кафане, његовим ријечима: „мирно, да не кажем идилично“ (Исто: 214). Без обзира на то, цензура је постојала, па и у *Савременику*. Црњански ће се осврнути на то у „Коментару уз ову 'Оду'“: „кад би цензура нешто брисала, Бенешић [уредник *Савременика* – Г. Р.] би то давао музичару Коњовићу, своме пријатељу, да допева“ (Црњански 2008а: 171).

Можда нам о разлогу може нешто рећи природата те измјене: унесени су елементи који су оригиналу сасвим страни, супротни. Прво, као да се нуди неко оправдање за ставове у претходним стиховима. Појављују се неки недефинисани ауторитети којима се то оправдање нуди, код којих се жели стећи повјерење. Споран постаје и говорник и они у чије име се наступа. Умјесто поноса, па и страшног, то што немају Бога ни господара постаје њихов недостатак. Крв онда испада нешто као залог, у недостатку других, којим се код тих ауторитета жели гарантовати искреност, па и вјерност.

„Ода вешалима“ је претрпјела само једну измјену, брисана је ријеч „вешалима“. Црњански ће рећи, иронично, да је у Аустрији цензура „таква била“ (Црњански 2008а: 171).

Вратимо се сада питањима о контексту, гласу који се исказује, вриједностима и заједници. Без обзира на начелну фикционалност, у одређењу лирског субјекта можемо се и морамо ослонити на биографски моменат, који сам Црњански истиче. Он је припадник народа који живи ван своје матице, при чему је тај народ (српски) и ту матицу (Србију) Аустроугарска је означила као кривце за Сарајевски атентат, и према њима покренула одмазду и почела рат. То значи да себе с правом схвата као да је изван аустроугарског друштва, штавише, да му је супротстављен. Самим тим, и вриједности које то друштво прокламује, и наратив који их успоставља, он посматра с иронијом и невјерицом – зато што

су га његова лична судбина и судбина народа коме припада увјериле да су те вриједности и тај наратив лажни. Они се представљају као „основ човјековог постојања“, а заправо су средство потчињавања и одржавања доминације.

Посматрано на тај начин, „Химна“ би била сатира окренута према аустроугарској стварности и култури. С тим у вези, почетак пјесме могао би се схватити и као пародија која упућује на тада званичну аустроугарску химну, која је у то вријеме почињала стиховима „Боже чувај, Боже штити / нашег Цара, нашу земљу!“ („Gott erhalte, Gott beschütze / unsern Kaiser, unser Land!“). У томе контексту пјевање да нема ни Бога ни господара означава раскид с Империјом и са њеним вриједностима.

У основи химне као жанра је да ствара осјећај заједништва, гради и јача везу међу члановима заједнице. Публика којој се „Химна“ у *Савременику* обраћа јесте двострука. На једној страни, то су чланови аустроугарског друштва, са којима се лирски субјект пјевањем отворено конфронтира, на другој страни су они који се осјећају слично лирском субјекту, и који управо на томе осјећању блискости могу да изграде међусобне везе, и да постану заједница.

Та пјесма јесте истовремено антихимна – противна свему ономе што званична химна те државе заступа, и вриједностима на којима то друштво тврди да почива, али има и елементе истинске химне – жели да створи једну нову заједницу, која, упркос потчињености и понижењима које трпи, осјећа и понос због свога постојања. Заједница се, међутим, не ствара само на негацији – у каснијим пјесмама такве тематике Црњански ће дати и афирмацију, уз појмове на којим се та нова заједница може изградити. Ти појмови су крв, и посебно хајдучка крв, род, као и улоге слуге, сержана, сељака.

Слободан Владушић тумачи да је ту крв „мотив који истовремено упућује и на живот и на смрт: про-

тицање крви је оно што обезбеђује живот, док просипање крви сугерише смрт, како властиту тако и смрт другог, чија се крв просипа“ (Владушић 2020: 186). Владушић примјећује да пјеснички субјект у *Лирици Ишаке* пјева из једне „ми-позиције“: он се из рата вратио сам, али „његово певање није усамљеничко, баш зато што обликује један нов колектив“: „тај нови колектив није замишљен као нови (национални) идентитет, већ реинтерпретација постојећег идентитета, а то је, наравно, српски национални идентитет“ (Исто: 178).

Црњански ће у *Лирици Ишаке* „Химну“ објавити без Коњовићеве исправке, наравно, и са различитом интерпункцијом, али, у нашем контексту важно, и без ознаке о времену настанка, иако је то у неким случајевима учинио, између осталих и са пјесмом „Серената“, у којој је упутио и на мјесто и на вријеме њенога настанка, а не објављивања. С обзиром на два различита поступања у односу на двије пјесме које су у *Савременику* заједно, једна испод друге, штампане, непостојање ознаке за пјесму „Химна“ можемо схватити као свјесну и намјерну одлуку, као неку врсту минус-поступка. То, наравно, не значи да је однос према том времену, тј. Првом свјетском рату, престао да за њу буде важан, али више није био једини однос. Као пјесма из збирке *Лирика Ишаке*, „Химна“ сада успоставља везе са контекстом у коме се та збирка појављује, дакле са послеријатном стварности. То поготово долази до изражаја кад у наредним издањима буде изостављен и наслов циклуса и временска назнака. Може се рећи да амбиваленцијом у погледу контекста пјесма иде и корак даље: упућује на сличност између двије стварности, које, поготово из послеријатне перспективе, изгледају као да су у снажној антитези. У складу је и с оним што назначава аналогија са Итаком. Двоструки контекст „Химне“ сугерише да се у погледу вриједности и осјећања суштински ништа није промијенило. То ће експлицирати, рецимо, и пјесма „Вечни слуга“:

Оплакали сте рат
и мислили: сад је крај.
О мученици,
вешала расту више
него син, жена и брат
и верна су, у бескрај!

Окитиће мрамором сале
и спустити завесе жуте,
да лешине зидове не провале
и да ћуте!

Обесиће одоре шарене
и ноге и руке војника,
а рушевине и обешчашћене жене,
гледаће само са слика.

Мрамор, завјесе, одоре и слике могу се схватити, по принципу метонимије и метафоре, као подизање споменика и стварање уљепшане слике о рату. То, за Црњанског, значи сакривање истине о смрти и о људској несрећи. Стога пјесме Црњанског желе да разоре ту, како сматрају и многи други модернисти, идеолошку и лажну слику о Прогресу и о вриједностима које су тријумфовале. То није само посљедица трауме, него и нека врста дужности коју пјесник осјећа: „На мртвима сам провео младост“ – рећи ће у пјесми „Нова серената“. Символ таквог виђења јесу, између осталог, вјешала.

Симболом вјешала успоставља се веза са пјесмом „Ода вешалима“ и учвршћује аналогија између ратне и послеријатне стварности. У „Оди вешалима“ очигледно је преговарање о вриједностима, о чему свједочи осма строфа:

Па кад је срце лудо тако
да више воли поштење
и све за чим је свет толико плако
но помије и корење.

Исказује се тежња да се на вјешалима виси – од стида. У „Коментару уз 'Здравицу'“ Црњански каже како је у затвору први пут слушао о вјешалима

(Црњански 2008а: 141), а у „Коментару уз ову 'Оду'“ да је међу онима који су страдали било и његових познаника и рођака (Исто: 160), али говори и о мржњи према Аустрији, коју је осјећао због терора који је она чинила у Србији (Исто: 170).¹¹ Зато се, наравно, слављење вјешала не може узети као озбиљно: „Иронично славећи вешала, песник у ствари узноси њине жртве“ (Јешић 2004: 58). То конкретизовано значење шири се у шестој строфи до универзалности:

Та ви сте сваком народу донели
понос, и спас, и радост.
Та к вама су ишли који су хтели
част на свету, и младост.

Ако би се у контексту ратног *Савременика* ово могло разумјети као својеврсни алиби, у контексту *Лирике Ишаке* то постаје говор о свим народима, нека врста космополитизма. Односи се на савременост, али и на сва времена. У сагласју је с оним што стоји у коментару уз пјесму „Вечни слуга“: „Мени се онда чини да сам погрешно мислио да се борбе воде између Аустрије и револуције, између Империје и моје нације. Борбе се, вечне, чини ми се, воде између Добра и Зла“ (Црњански 2008: 193–194).

Заједница какву Црњански скицира вишеслојна је. У првом реду она подразумијева српски род, што је у складу са општом амбицијом Црњанског, исказаном и у путопису *Љубав у Тоскани*: „народ хоћу да саградим“ (Црњански 2008в: 81).¹² Саградити народ значи поставити неку врсту основе која се тиче вриједности. Заједница затим подразумијева југословенско братство (в. обраћање Загорцу у пјесми „Југославији“). На крају, тежња је да се сагради заједништво свих народа. Концепција је одређена епохом којој Црњански припада.

11 Тешко је не сложити се са Јешићем: „Заиста је објављивање овакве песме док је још трајао рат представљало дрску храброст, што Црњанском може да служи на част“ (Јешић 2004: 58).

12 В. о томе: Радоњић 2021.

Брига за заједницу и осјећање дужности које га наводи да учествује у преговарању о темељним вриједностима националне културе повезују Црњанског са српским пјесницима модерне. Види се, међутим, и разлика у односу на Дучића и Ракића, који су афирмисали племићку, владарску и витешку традицију, према којој Црњански има иронијску дистанцу – заправо, према томе што је она постала званична идеологија. Одбојност према таквом државотворном наративу Црњански ће донијети из Аустроугарске, па га ни у новој верзији није схватао другачије:¹³ побједнички српски и југословенски наратив Црњанском сувише личи на онај империјални аустроугарски. Зато ће умјесто наратива о властели и владарима као свој род именовати хајдучку крв и сиротињу, чији је представник Гаврило Принцип. То је у вези и са оним чувеним стиховима по којима ће сјени припадника Младе Босне плашити господу. И не само ону из Беча.

По виђењу традиције Црњански ће бити ближи Шантићу и, наравно, романтичарима, пјесницима, а и Вуку Караџићу. Српски романтичари су афирмисали идеју о народу и његовој виталности. То је за њих било и дистанцирање од тадашњих „виших“ кругова, њихове отуђености и извјештачености, и то једнако у идејама и у самом језику који користе. То је концепција блиска онима из европског романтизма, па је у томе и још један од разлога зашто Црњански наш романтизам сматра великим у европским оквирима.

Можда та стална потреба за заједницом и за учествовањем у њеном дефинисању долази и од тога што је Црњански рођен ван Србије, у окружењу које је његовом народу било непријатељско и гдје је очита и стална била тежња да се његов народ разједини и асимилије, прије свега наметањем неких вриједности и идеолошких наратива.

13 И сам термин „државотворно“ Црњански ће, поводом Ракића, користити иронично.

Рекли смо да се Црњански окреће пиндаровском моделу, чији је дио и јавно извођење. Како каже Бруно Кари, у Пиндаровим епиникијама јавља се прво лице, које се некад односи на пјесника, некад на хор, а некад не упућује ни на једно ни на друго, него је то говорник који има улогу да прославља оног коме је пјесма посвећена (Кари 2010: 19–20). Јавља се и са сврхом да генерализује: „Ту се прво лице користи да би се артикулисале вриједности за које се очекује да их типичан члан друштва дијели“ (Исто: 20). У сваком случају, код Пиндара се говори из центра културе и заступају се званичне вриједности.

То је у вези и са функцијом оде и химне, као и уопште поезије како је Пиндар схвата, и са функцијом пјесника. Како тумачи Мирон Флашар: „У безбројним варијантама, готово из песме у песму, Пиндар понавља ову мисао: химна је огледало и награда великих дела; вредност и заслуге остају у мраку ако их химна не прослави“ (Флашар 2017: 321). Такође: „У друштву где су усмена традиција и херојски идеал меродавни, песма је чувар успомене и славе; песник има две основне функције: сакралну, да саставља химне боговима, и друштвену, да пева дела јунака и чува успомену на њих“ (Исто). Јасно је да су такви ставови веома слични Платоновим, који је сматрао да у идеалну државу треба пустити само химне боговима и похвале јунацима, облике који су повезани са култом. Флашар истиче да су, поред везе са култом, два мотива заједничка Пиндару и Платону, а то су аристократски став и етичко мјерило, и зато они дијеле став о функцији пјесме (Исто). Ти жанрови, дакле, утичу на формирање и одржање заједнице. То што их Платон као једине пјесничке жанрове прихвата, значи можда и да он подразумијева како су њихова жанровска својства гаранција њихове, условно речено, „државотворности“.

Због свега овога је удар на вриједности који химном и одом Црњански чини тако снажан и уз-

немирујући, у ком год контексту да се посматра, јер се проблематизују не само вриједности него и сам медиј који омогућава да се те вриједности намећу као природне и непроблематичне.

Неке елементе тих античких жанрова Црњански задржава и реafirмише, док неке друге радикално проблематизује и негира. Црњански вјерује у важност поезије и у кључну улогу пјесника: пјесма је мјесто гдје се учвршћују или обарају вриједности, гдје се о њима преговара. То га чини блиским Пиндару, за кога, рецимо, Милош Ђурић каже да „свагда говори као пророк и свештеник, као учитељ врлине и мудрости“ (Ђурић 2011: 264). Са друге стране, Црњански је и ту близак романтичарској поетици, посебно Шелију, и његовој славној формулацији: „Песници су непризнати законодавци света“ (Шели 1956: 139). Очигледна је и разлика у позицији коју пјесник заузима: док Пиндар наступа из центра културе, из центра моћи, Црњански, као и романтичари, говори са маргине – он се супротставља доминантним вриједностима и наративу који те вриједности одржава. Узгред, Црњански, наравно, није задовољан том позицијом, него жели да наметне своје вриједности, што сам представља као оживљавање старих вриједности. Црњански реafirмише етичку димензију поезије, али аристократски став, став који подржава вриједности владајуће групе – одбацује. Он уздиже вриједности нове заједнице, а та заједница је народ.

С тим у вези је и употреба множине: код Црњанског на мјесто лирског *ја* долази *ми*. Тиме се наглашава да се говори не само о сопственим, посебним искуствима, осјећањима и вриједностима, него о нечему што је својствено многима, али и још више: то што им је заједничко постаје онда основ и да се дефинише једна посебна блискост међу тим људима, да се створи једна нова заједница. Функција *ми* у контексту у коме се јављају пјесме „Химна“ и „Ода вешалима“, и не само оне, аналогна је функцији коју колективно *ја* има у контексту Пиндаро-

вих епиникија. Код Пиндара, извођење ту обредну функцију чини очигледном: било да је у питању монодија или хорска пјесма, говори се у име колектива, то је глас свих који присуствују, и свих који чине заједницу чије се вриједности утврђују и славе. Наслањајући се на тај моменат Црњански тежи да трансформише и саму пјесничку комуникацију у којој учествује. Умјесто појединца који се обраћа читаоцу, са којим има само посредну везу писане комуникације, гради се нешто што је аналогно усмености, са функцијом какву имају античке химне и оде, што значи да ми Црњанског тежи да створи утисак о непосредном контакту са публиком, и има неку врсту обредне функције – то постаје заједничка пјесма о новим, заједничким вриједностима, а учесници у комуникацији, пјесник и њему блиски читаоци, постају једна нова заједница.

Нова заједница прави се на другачијим основама у односу на оне какве налазимо у класичним формама попут химне, оде, здравице, дитирамба: прави се на заједничком осјећању меланхолије, пораза, безнађа, трауме, али и проналаска утјехе управо кроз стварање једне нове заједнице.

Начин на који Црњански користи традиционалне пјесничке жанрове химне и оде у вези је са контекстима, ратним и послјератним, у којима се његове пјесме јављају. Посматрано из перспективе новог формализма, Црњански нам открива и једно шире, рекло би се универзално значење оде и химне: оне могу бити и средство за успостављање и очување доминације. То је већ и у самим Пиндаровим епиникијама присутно: заједница коју оне граде не укључује све људе, прије свега не укључује жене ни робове, али ни све мушкарце Грке, него само један релативно узак аристократски слој. Штавише, вриједности мађине и наратив о тим вриједностима ту се представљају као вриједности свих. Резултат је да, умјесто да укључе све људе, они већину људи убјеђују да су дио заједнице, а заправо их остављају обесправљене и потчињене. Тако је и кад је у питању

Платон, који заправо сматра да жанрови химне и оде самом својом природом доприносе очувању аристократског поретка, а што значи владавине једног уског круга над већином обесправљених.

Црњански, међутим, показује да се и сами жанрови химне и оде могу модификовати тако да постану субверзивни. Они подривају владајући поредак двоструко: у ставовима и у моделу којим се ти ставови подупиру. Тиме се показује још нешто: пародија пјесничких жанрова химне и оде код Црњанског те жанрове не снижава нити негира, него их реafirмише и ревитализује, даје им нове могућности. Црњански тиме проширује и репертоар пјесничких техника, о чему свједочи и његова посљедња пјесма, *Ламенџ наг Београдом*.

У ширем смислу, таквим пјесничким поступком Црњански не само да брани мјесто и улогу књижевности у друштву, него и отвара нове могућности за дјеловање у култури. Као модернистички умјетник он има непоколебљиву вјеру да умјетност има средишњи значај за човјека. Најзад, начин на који користи конвенције химне и оде дио је општег пројекта Милоша Црњанског да ревитализује саму културу којој припада, тј. да наратив о српској култури учини ширим, обухватнијим, тачнијим, и љепшим.

Литература

- Богел 2013: Fredric Bogel. *New Formalist Criticism: Theory and Practice*. London: Palgrave Macmillan.
- Велмар-Јанковић 2005: Светлана Велмар-Јанковић. „Песник тренутка који нестаје“. *Изабраници: седам есеја о пјесницима*. Београд: Стубови културе, 59–87.
- Владушић 2020: Слободан Владушић. „Милош Црњански и (на)род“. У: *Дани Милоша Црњанског: Стогодишњица „Лирике Ишаке“*, зборник текстова са манифестације „Дани Милоша Црњанског“, 29. новембар – 1. децембар 2019. Ур. С. Владушић. Нови Сад – Ново Милошево. Матица српска – УГ Суматра, 173–193.

- Гринблат 2005: Stephen Greenblatt. *Towards a Poetics of Culture. The Greenblatt Reader*. Edited by Michael Payne. Malden, MA: Blackwell, 18–29.
- Даф 2009: David Duff. *Romanticism and the Uses of Genre*. New York: Oxford University Press.
- Донохју 1995: Denis Donoghue. *Speaking of Beauty*. New Haven and London: Yale University Press.
- Ђурић 2011: Miloš N. Đurić. *Istorija helenske književnosti*. Beograd: Dereta.
- Ејхенбаум 1972: Boris Ejhenbaum. „Teorija „formalnog metoda“. *Književnost*. Prev. Marina Bojić. Beograd: Nolit, 3–48.
- Јерков 2010: Aleksandar Jerkov. „Estetika neveselog: Poetički sistem i modernizam ranih stihova Miloša Crnjanskog“. *Smisao (srpskog) stiha. Knjiga prva: De/konstitucija*. Požarevac – Beograd: Centar za kulturu – Institut za književnost i umetnost, 265–286.
- Јешић 2004: Недељко Јешић. *Млаги Црњански*. Београд: Народна књига – Полиграф.
- Кашанин 1974: Милан Кашанин. *Сусрећи и њисма*. Нови Сад: Матица српска.
- Кари 2010: Bruno Currie. *Pindar and the Cult of Heroes*. New York: Oxford University Press.
- Кенистон 2012: Ann Keniston. “Trying to Praise the Mutilated World: The Contemporary American Ode”. Erik Martiny (ed.). *A Companion to Poetic Genre*. Hoboken, N. J.: Wiley-Blackwell, 64–76.
- Радоњић 2021: Горан Радоњић. „Путопис Љубав у Тоскани Милоша Црњанског: функције и значења“. У: *Дани Милоша Црњанског: Стогодишњица „Лирике Ишаке“*, зборник текстова са манифестације „Дани Милоша Црњанског“, 29. новембар – 1. децембар 2019. Ур. Слободан Владушић. Нови Сад – Ново Милошево. Матица српска – УГ Суматра, 161–188.
- Раичевић 2021: Горана Раичевић. *Ајон и меланхолија: живој и дело Милоша Црњанског*. Нови Сад: Академска књига.
- Флашар 2017: Мирон Флашар. *Поетика Пиндарова*. Изабрана дела. Том 1, *Античка књижевност. Теорија књижевности. Лингвистика. Лингвостилистика*. Прир. Војислав Јелић, Александар Лома, Ненад Ристовић. Београд – Нови Сад: Филозофски факултет Универзитета у Београду – САНУ – Матица српска, 315–330.

- Црњански 2008а: Милош Црњански. *Лирика Ишаке и коментари*. Сабрана дјела, 6, Београд – Подгорица: Штампар Макарије – Октоих.
- Црњански 2008б: Милош Црњански. „Моји енглески песници“. *Есеји*. Сабрана дјела, 10. Београд – Подгорица: Штампар Макарије – Октоих, 204–273.
- Црњански 2008в: Милош Црњански. *Путописи*. Сабрана дела, 16. Београд – Подгорица: Штампар Макарије – Октоих.
- Црњански 2017: Miloš Crnjanski. *Ispunio sam svoju sudbinu*. Beograd – Podgorica – Trebinje: Štampar Makarije – Obodsko slovo – Hercegovina izdavaštvo.
- Шели 1956: Перси Биш Шели. „Одбрана поезије“. *О поезији: избор енглеских есеја*. Прир. Боривоје Недић, прев. Ранка Куић. Београд: Просвета, 109–139.
- Шкловски 2015: Виктор Шкловски. „Веза између поступка грађења сижеа и општих поступака стила“. *О теорији прозе*. Прев. Мирјана Грбић, Филип Грбић. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 36–79.

Goran Radonjić

MILOŠ CRNJANSKI AND TRADITIONAL POETIC GENRES: THE HYMN AND THE ODE

Summary

The poems in which Miloš Crnjanski relies on traditional poetic genres are particularly important, among them “A Hymn” and “An Ode to the Gallows”. Crnjanski uses these genres in order to negotiate the values, to define in a new way both tradition and the community he belongs to. Above all, he turns to oral forms that are related to the ritual and performance. They are also related to community. Those genres were not used by the poets of pre-Modernism. However, they are more characteristic for romantic poets. The modification of ancient genres in Crnjanski’s poems creates an effect of challenging the use of the genre that leads to subordination and preservation of power. In that way, both the imperial (Austro-Hungarian) ideology and the one belonging to the new, united country created after the Great War are challenged. Accordingly, Crnjanski unveils the sub-

versive potential of the traditional poetic genres. Therefore, his poetic techniques can be interpreted not as a negation of those genre, but as a their reaffirmation.

Key words: ode, hymn, Modernism, Romanticism, New Formalism

Корнелије Квас

Филолошки факултет Универзитета у Београду

kornelije.kvas@fil.bg.ac.rs

СИМБОЛИ И ГРОТЕСКА У ПЕСМИ „ГРОТЕСКА“ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Сажетак: У раду се анализира песма „Гротеска“ Милоша Црњанског, као део збирке *Лирика Ишаке* (1919). Полази се од хипотезе да је том збирком песама Црњански направио поетички преврат у српској поезији, а да је песма „Гротеска“ од посебног значаја у смени поетичких парадигми. Методолошки оквир рада чини препознавање гротеске која се у песми не остварује само као стилска фигура, већ као поетички принцип. Симболички смисао анализирана песма остварује реализацијом начела гротеске, чиме се постиже инверзија видовданске етике, као и експресионистичка и модернистичка побуна против рата. Уочавају се и интертекстуалне везе између песме „Гротеска“ и других песама збирке *Лирика Ишаке*, посебно првог по реду циклуса под називом *Видовданске њесме*. У томе контексту у позадини песничког субјекта је лик Одисеја, који осуђује сваки подухват који доноси уништење живота. Према томе, песма „Гротеска“ супротставља се идеализацији рата и митологизацији историје. На симболичком плану идеологија владајућег друштвеног слоја представљена је као један од начина испољавања демонског у гротескној форми. Реализација гротескног принципа у песми има за циљ отпор свакој идеологији која доноси разарање и смрт.

Кључне речи: експресионизам, Црњански, симбол, гротеска, традиција, мит, Одисеј

1. Увод

Лирика Ишаке (1919) Милоша Црњанског обележила је послератни модернизам или прецизније експресионизам, књижевни покрет који одбацује претходне књижевне обрасце и „све друго што је подсећало на предратну поезију: логику, смисао, јасност“ (Деретић 2007: 1027). Поетичка тежња ка напуштању „уобичајеног смисла“ речи, како би се оне довеле у „нове, неочекиване спојеве“ (Исто) једна је од главних одлика тога правца. Песници експресионизма теже неуобичајеним језичким, стилским и жанровским укрштајима, како би исказали бунт према дотадашњем начину мишљења и певања. Експресионизам у српској поезији представља обрачун младих стваралаца са старим песницима, теоретичарима и критичарима; то је одлучан раскид са „класицистичким редом и јасноћом естетике Б. Поповића, и истовремено с рационализмом и реализмом идеологије Ј. Скерлића“ (Исто). Одбацују се две до тада доминантне поетике: национално-просветитељски утилитаризам Јована Скерлића и нормативни формализам и ларпурлартизам Богдана Поповића, Симе Пандуровића и Бранка Лазаревића. Црњански се *Лириком Ишаке*, а посебно првим циклусом под називом *Видовданске ђесме*, обрушио на националну традицију и митологију како би остварио ново виђење и поезије и друштва.

Поетички подухват Црњанског посебно је видљив у петој по реду песми, „Гротеска“. Као и остале *Видовданске ђесме*, и њу одликује реторичка песничка интонација, која се „испољава, поред основне говорне усмерености (ускличне, наредбене, упитне), и честим понављањима и синтаксичким паралелизмима“ (Petrov 1988: 31). Понављањем прве строфе као последње у „Гротески“ је остварена прстенаста структура; при томе, прва строфа је и рефрен. Са другим песмама *Лирике Ишаке* „Гротеска“ чини групу песама-посланица, „у којима се поетски субјект неке обраћа“ (Исто: 30). Метафориза-

цијом и симболизацијом појединих речи оне постају стожери смисла песме и то тако што се „основно значење речи [...] употребљава у новом, углавном гротескном контексту“ (Исто: 40). У *Видовданским њесмама* речи-стожери су именице и глаголи који покрећу нови, симболички смисао песме.

Глаголи обраћања у „Гротесци“ јесу: *зидајџи* у првој строфи први стих („Зидајте“, 1, 1), *дизајџи* у другој („дижите“, 2, 1), и *уоквиријџи* у четвртој („уоквирте“, 4, 2). Наведеним глаголима, у другом лицу множине, песнички субјекат обраћа се „не свом народу него неком непознатом слушаоцу, и то не једном, већ некој скупини, а то може да буде и скуп различитих личности (моћника) или разних народа (великих)“ (Исто: 40). Према томе, речи *зидајџи*, *дизајџи*, *уоквиријџи* су глаголи-стожери песме.

Са глаголима-стожерима синтаксички су повезане следеће именице-стожери: *храм*, *сфинџа* и *џечајџи*. Конструкција *зидајџи храм* („Зидајте храм“; 1, 1; 3, 1; 6, 1) понавља се три пута, у три једнаке строфе. У прстенастој композицији песме она се посебно истиче: у првој строфи отвара песму, у рефрену заузима њено средиште, и затвара је у последњој строфи. Склоп *дизијџи сфинџу*: „А на храм дижете црну / сфингу“ (2, 5–6), у песми се јавља једном. Синтаксичка конструкција *уоквиријџи* [...] *џечајџи* понавља се три пута у четвртој и петој строфи, при чему је, због смисаоне елиптичности, други и трећи пут глагол изостављен, али се подразумева.

Смештање конструкција *зидајџи храм*, *дизијџи сфинџу* и *уоквиријџи* [...] *џечајџи* у гротескни контекст има као последицу „извртање по супротности повезаних слика и значења с лица на наличје“ (Петковић 1996: 39). Остварују се и гротескни ефекти као што су „обртање лествице вредности, пародијска помицања и карикатурална претеривања“, па долази чак и до „ругалачког изобличавања“ (Петковић 1996: 39). Осим што остварују гротескне ефекте, наведене конструкције структурални су

стубови песме помоћу којих она гради свој симболички смисао.

У наставку тумачења сваку конструкцију посебно ћемо анализирати. Пошто се први смисаони темељ *зидајте храм* остварује у првој, трећој и шестој строфи песме, више пажње посветићемо његовој првој појави, да бисмо касније, у оквиру друга два носећа слоја, потврдили његову почетну симболичку актуализацију и уочили начине функционисања у новом језичком и поетском окружењу.

2. Зидајте храм

Зидајте храм
бео ко манастир.
Нек шеће у њему Месец сам
и плаче ноћ и мир.
(1, 1–4)

Прва строфа песме организована је око конструкције *зидајте храм* из првог стиха, и њене допуне „бео ко манастир“ (1, 2). Ствара се конвенционална и уобичајена слика сакралног здања, при чему поређење са манастиром и придев „бео“ истичу духовну узвишеност и моралну чистоту грађевине. Наредна два стиха, „Нек шеће у њему Месец сам / и плаче ноћ и мир“ (2, 3–4), преокрећу слику храма.

У референцијалној равни читања гради се представа месечине која се помера по храму указујући да је здање урушено и да кроз отворе продире сабласно светло. Уместо месечине која складно пробија кроз манастирске прозоре, добијамо представу многобројних отвора и шупљина у зидовима, кроз које се неометано и са свих страна шири месечева светлост. У фигуративном читању, уместо свештеника који врше службу и верника који се моле, настаје слика персонификованог Месеца који усамљен шета по разрушеном здању. У херменеутичком читању заповест *зидајте храм* гротескно је пародирана, јер уместо складне, целовите грађевине настаје

урушено здање са необичним становником – Месецом. Мировању верника супротстављено је кретање Месеца, а заједници верујућих његова, бојом појачана, сабласна самоћа.

У следећем, последњем стиху строфе, духовној радости која осветљава биће верних опире се плач ноћи и мира. Употребом речи „плач“ покреће се један део семантичког потенцијала лексеме ноћ – тама и црнина – и добија значење велике туге, јадиковке, изазване страдањем и смрћу. На основу принципа близине остварена су значења лексеме која затвара стих: мир више није одраз спокоја, већ је у питању смрт, као у изразу *вечни мир*. Храм постаје да буде место молитве верника, у коме се буди духовна радост изазвана вером у вечни живот. Он постаје симбол пустоши и смрти. Гротескни призори изазивају неочекиваност и изненађење, а утисци страве и језе последица су преображеног света.

3. Дижите сфингу

А на храм дижите црну
сфингу народа мог.
Нек се све звезде што језде осврну
за осмех чудовишта тог.
(2, 1–4)

Други носећи слој песме настаје развијањем израза *дижити сфингу*. На гротескни храм, који никада неће и не може бити завршен, песнички субјект тражи да се постави сфинга: „А на храм дижите црну / сфингу народа мог“ (2, 1–2). Сфинга је црне боје, и на тај начин успоставља се однос синонимности између придева црн и активираниог семантичког потенцијала лексеме ноћ из претходне строфе – црнине и таме – који симболизују смрт. Конструкција *дижити сфингу* донекле је припремљена претходним носећим изразом *зидати храм* у гротескном окружењу, али је ефекат изненађења појачан. Говорник се обраћа моћницима у име народа („народа мог“, 2, 2), тражећи да се на гротескни храм подигне

обележје његовог народа: црна сфинга. Долази до „ругалачког изобличавања“ на које је пажњу скренуо Новица Петковић (1996: 39), као и до обртања лествице вредности: уместо постављања крста захтева се подизање црне сфинге. Храм из прве строфе тако је додатно десакрализован јер у уобичајено продире нешто страно и непознато.

Стихови: „Нек се све звезде што језде осврну / за осмех чудовишта тог“ (2, 3–4) појачавају представу језовите, тамне ноћи из прве строфе: песнички субјект тражи од звезда да се осврну зарад осмеха чудовишта испод њих. Чудовиште је црна сфинга на врху храма, и представља симбол смрти. Универзум („све звезде“) мења свој устаљени ток како би пажњу усмерио на ужасну стварност: све је преокренуто зарад („за“) „осмех(а) чудовишта тог“ (2, 4).

Новица Петковић тумачи ове стихове нешто другачије: „Покретне звезде, опет, осврћу се за осмехом једног таквог грозоморног чудовишта“ (Петковић 1996: 39). Док се, по њему, звезде осврћу за осмехом чудовишта – пратећи осмех сфинге – за нас оне (а са њима и сав универзум) мењају путању како би заслужиле осмех, како би добиле осмех чудовишта као награду што преокрећу устаљени ток и поредак. Гротескна представа храма тако заузима средишњи простор, ка коме се све окреће, тражећи признање и награду.

И у једном и у другом случају примењено је поетичко начело гротеске. Таквим поступком преокреће се традиција на оригиналан, песнички начин:

Поезија присваја способност да критички промишља национални идентитет, заснован на видовданској етици и косовском завету, али и да разобличава званичну уметничку артикулацију тог идентитета, у песми „Гротеска“ где се декомпонује Мештровићева високопарна и еклектичка замисао видовданског храма (Петровић 2013: 183).

Употребом гротеске Црњански се „поиграва с главним обележјем Мештровићевог храма (спајање различитих и неспојивих култура и традиција)“ (Чолак 2013: 417).¹ Тај процес наставља се трећим носећим изразом *уоквирше [...] њечаше* и понављањем првог носећег израза *зигајше храм*.

Пре него што анализирамо трећу носећу конструкцију песме (*уоквирше њечаше*), уочићемо значај понављања прве носеће конструкције, и читаве прве строфе, сада као треће. Претходна конструкција *дигише сфинџу* додатно је означила храм као место преокретања хришћанских вредности, које симболизује крст. На место крста поставља се сфинга. Уместо обећања спасења и вечног живота, црна сфинга доноси смрт. Њена појава уноси промену у рецепцију прва два стиха. У првој строфи они испуњавају очекивања читаоца да је храм бео, док у трећој строфи они означавају пародију изградње белог, чистог, светог, хришћанског храма. Подухват који се тражи у прва два стиха треће стро-

1 „Макету Видовданског храма Мештровић је завршио 1912. и следеће године ју је приказао у Београду. Састоји се од централног октогоналног дела покривеног куполом, фланкираног с три стране четвртастим просторијама покривеним октогоналним куполама. На почетку дугачког атријума налази се монументални портал. На фасадама су постављене фигуре разних животиња, са својом симболиком. Дуж атријума су поређане велике каријатиде, а на зидовима су рељефи са сценама битке [...]. На крају те галерије требало је да буде постављена велика Сфинга, која као симбол загонетне тајне чува успомену на косовску епопеју. Изнад главног улаза у храм уздиже се грађевина попут куле са пет редова фигура с крилима – кула сећања и жртвовања, симбол пет векова ропства. Како је наведено у књизи о Мештровићу, издатој у Америци три године пре његове смрти, у главном простору испод велике куполе требало је да се налази седећа фигура слепог гуслара, а около и у три просторије планирано је постављење осталих монументалних скулптура. У центру једног од тих одељења, које би својим ентеријером подсећало на период робовања, били би представљени Марко Краљевић, хајдуци и ускоци [...], у друга два Милош Обилић, Срђа Злопоглеђа, Бановић Страхиња и серија удовица које симболизују тугу за палим херојима [...]. Према неким мишљењима, вероватно због изложби у Загребу и Риму, централна фигура требало је да буде Краљевић Марко на коњу“ (Грујић 2020: 36).

фе – зидање храма белог као манастир – немогуће је извести. Трећа строфа појачава осећање безнађа. Догодио се процес који је Новица Петковић лепо назвао „извртање по супротности повезаних слика и значења с лица на наличје“ (1996: 39), јер је храм претворен у своју супротност, у простор разарања и смрти.

4. Уоквирте печате

У храму над Милошем и Марком
уоквирте златом на олтару жарком
печате плаве и румене,
жуте и црне и шарене.
Печате плаве и румене,
жуте и црне и шарене,
љубичасте и зелене.
(4, 1–7)

Печате устава и права,
закона и штатута,
привилегија хиљаду пута,
обећања и фермана,
похвала са свих страна,
народа мог:
да види Бог.
(5, 1–7)

Четврта строфа почиње стихом: „У храму над Милошем и Марком“ (4, 1), и то је јасна алузија на Мештровићев план Видовданског храма и српску јуначку митологију која је прожета видовданским митом. У гротеском онеобиченом храму подигнутом над симболима отпора робовању песник од моћника захтева да уоквире печате разних боја – то су уставом и законом гарантована права песниковог народа, хиљаду пута обећане привилегије и похвале. Гротескни контекст иронизује права и привилегије и приказује их као шарени привид – лаж и обману.

У аветном храму без верника постављена су лажна и неиспуњена обећања – то је истина коју открива гротеска – и њу, једном засвагда, треба да види

Бог. Храм је празан, дехуманизован простор и све у њему подвргнуто је истом процесу обесмишљавања. Духовна вертикала храма, која вернике води до неба и спасења, избрисана је претходно успостављеном сликом црне сфинге на врху сабласног здања. У темељима храма су јунаци Милош Обилић и Марко Краљевић, симболи народног отпора туђину и освајачу; од њих креће вертикала коју зауставља чудовишна црна сфинга – симбол смрти. Милош и Марко остају сакривени испод необичног храма, а њихов јуначки, ратнички потенцијал потиснут је здањем које симболизује смрт и разарање.

Да бисмо потпуније разумели стих „У храму над Милошем и Марком“ (4, 1) и трећу носећу конструкцију (*уоквирџе њечаџе*), потребно је уочити одговарајуће интертекстуалне везе. Интертекстуалност је „уочавање аналогија између текстова; то нису површинске сличности као што је употреба исте тематике, већ су аналогије последица чињенице да су текст и интертекст варијанте исте структуре“ (Kvas 2006: 216). Матрица песме „Гротеска“ јесте *ђрођивљене рашу*: она је инваријантна структура реализована у „Гротесци“ и другим песмама *Лирике Иџаке*. Актуализација матрице открива однос песничког субјекта према рату и српској ратничкој традицији, који избија и из следеће по реду *Видовданске њесме*, под именом „Наша елегија“. И у њој је, као и у „Гротесци“, дошло до инверзије јуначке етике и зато песник пева следеће стихове: „Марко се гади буђења и зоре, / гробови ћуте, не зборе“ („Наша елегија“, 1, 4–5). У „Гротесци“, у трећем носећем слоју *уоквирџе њечаџе*, народ је преварен лажним обећањима; у песми „Наша елегија“ он исказује став према почастима које му нуде моћници: „Ми више томе не верујемо, / нит ишта на свету поштујемо“ („Наша елегија“, 3, 1–2). Отпор рату је песнички и општенародни, дат у контрасту према ставу моћника и њиховим лажним обећањима.²

2 Аналоган однос песничког субјекта према владарима (моћницима) постоји и у „Војничкој песми“, једанаестој у *Видовдан*

Следи последња, шеста строфа, понављање прве и треће; језиви утисак гротеског храма појачан је до крајњих граница откривајући трагику изиграног, изневереног народа коме припада песник. Тај симболички смисао непосредније је исказан у песми „Спомен Принципу“, деветој у *Видовданским њесмама*: „Гладан и крвав је народ мој. / А сјајна прошлост је лаж“ („Спомен Принципу“, 2, 3–4) и „Јаук и гробље је народ мој. / А сјајна прошлост је лаж“ („Спомен Принципу“, 5, 3–4). И та песма исказује матрицу *прошвиљење рашу* остварену кроз инверзију видовданске етике.

5. Закључак

Песма „Гротеска“ Милоша Црњанског изграђена је на гротесци као доживљају једног другачијег света, који се не да сасвим и до краја обухватити и рационално спознати. Како уочава Волфганг Кајзер (2004: 24), због „стварног и истинитог садржаја“ гротеског поимања света, „мисао никада не може да се смири“ јер у свет продире добро сакривена истина изазивајући немир у човеку. Истину путем гротеске открива песник гласом бунтовника, непомирен са страхотама новооткривене спознаје. Као прави модерниста, песник Црњански руши традиционално схватање патриотизма и постојеће поетичке норме. Он подиже побуну представљајући свет који се опире идеолошкој уређености и ауторитарној монолитности наметнуте стварности – то је сврха гротеске присутне не само у овој песми, већ и у читавом видовданском циклусу.

Употребом гротеске као поетичког принципа Милош Црњански оштро се супротставља поетици Богдана Поповића. Симболички смисао *Видовдан-*

ским њесмама: „Царски двор представља се као простор блуда и неморала, кићења и позе, због чега у средњовековној историји песнички субјект (војник) не проналази подстицај за борбу и духовно утемељење. Успоставља се дистанца према оваквој националној прошлости, а лирски субјект се недвосмислено самоодређује као човек себарског соја“ (Чолак 2013: 417).

ских *йесама* извире из уметнички успешно оствареног гротескног начела.³ Како нам открива Кајзер:

Покрај све немоћи и страве пред тамним силама, које вребају у бусији овом нашем свету и могу да га отуђе, право уметничко остварење делује као какво потајно ослобођење.⁴ Тама је сагледана, тајанствено откривена, непојмљиво спознато. И тако долазимо до последњег тумачења: *уобличење тројескној је йо-кушај да се обузда демонско у свейу* (Кајзер 2004: 263).

Бунтовнички отпор младог песника идеализацији рата и митологизацији историје избија из стихова песме „Гротеска“; она је, „сасвим извесно, настала из декомпозиције и изобличавања видовданског храма у конкретној његовој замисли (као што ће бити Мештровићев), али и у много ширем и преносном значењу (као што је видовданска етика М. Н. Ђурића и Б. Лазаревића)“ (Петковић 1996: 39–40). И не само то. Након што је цитирао прве две строфе песме „Спомен Принципу“, Горан Радоњић примећује основну тенденцију *Лирике Ишаке*:

Разобличава се доминантна, владајућа идеолошка конструкција, која обухвата не само поезију, јер се ту, осим очигледног упућивања на Ракића, алудира и на Мештровића, него, може се рећи, на свеукупну језичку и културну праксу (Радоњић 2013: 137).

Његове речи још више важе и добијају на снази ако се примене на *Видовданске йесме*.

Идеологију владајућих структура песник Црњански перципира као један вид демонског. Стихови „Гротеске“, и *Видовданских йесама* у целини, износе на видело дијаболичну природу сваког по-

3 Петковић пише да се и „код Црњанског појави, а могло би се можда рећи и жанр“ (1996: 39) који не именује, наводећи прве две строфе песме „Гротеска“. Нека будућа, обимнија студија могла би се бавити гротеском као жанровским одређењем *Лирике Ишаке* или макар *Видовданских йесама*.

4 Подвукао К. Квас.

жива на рат. Црњански тежи да откривено зло задржи у крлетки поезије коју пише, стварајући песме суштински другачије од утилитаристичке, национално-просветитељске поезије за коју се залагао Јован Скерлић.

Симболички смисао песме „Гротеска“ и *Видовданских њесама* може се препознати у особеном песничком вапају који открива истину страдалника: то је крик човека кога идеологија и политика гоне у ратна страдања и погибију. И да не заборавимо: анализирана песма припада *Видовданским њесмама*, али и *Лирици Ишаке*, и зато је тихо и ненаметљиво, у позадини, иза песничког субјекта и песника Црњанског вишеструко сакривен – Одисеј. Песник прави лук од античке Грчке ка модерној Србији, од старогрчког хероја до српског војника, уједињујући их у осуди сваког подухвата који доноси разарање и уништење. У стиховима песме „Пролог“, која отвара *Видовданске њесме* и *Лирику Ишаке*, ту исту мисао песник изражава следећим, снажним исказима: „Нисам патриотска трибина. / Нити марим за славу Поетика“ („Пролог“, 3, 1–2). У питању је читав сплет интертекстуалних веза које доприносе разумевању смисла три носећа слоја „Гротеске“ и песме у целини.

Идеологија је представљена као демонска сила која води у смрт. Црњански пише посланицу тадашњој српској и југословенској књижевној, културној и политичкој елити. Тим моћницима пред очи ставља слику „храма“ као гротескног културног и идеолошког модела, који, због могућих последица по обичан свет, а и због трагичног страдања народа у Првом светском рату – изазива осећања језе и ужаса. Гротеска више није стилска фигура, већ поступак онеобичавања стварности, ефекат изненађења који треба да продрма свест и заустави ширење сваке идеологије која доноси уништење. У питању је, да на крају нагласимо, песнички и поетички став који избија из симболичке структуре песме „Гротеска“. Идеолошка или политичка читања знатно би умањила њену уметничку вредност.

Извор

Црњански 1978: Милош Црњански. *Сабране њесме*. Београд: Српска књижевна задруга.

Литература

- Грујић 2020: Вера Грујић. „Видовдански храм Ивана Мештровића“. *Најреџак*, Vol. I / No. 1: 17–40.
- Деретић 2007: Јован Деретић. *Историја српске књижевности*. Београд: Sezam Book.
- Кајзер 2004: Волфганг Кајзер. *Грођескно у сликарстџву и њеснишџву*. Прев. Томислав Бекић. Нови Сад: Светови.
- Kvas 2006: Kornelije Kvas. *Intertekstualnost u poeziji*. Београд: Zavod za udžbenike.
- Петковић 1996: Новица Петковић. *Лирске еџифаније Милоша Црњанског*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Petrov 1988: Aleksandar Petrov. *Poezija Crnjanskog i srpsko pesništvo*. Београд: Nolit.
- Петровић 2013: Предраг Петровић. „Лирика Итаке: између одисејевског и донкихотовског гласа“. У: *Милош Црњански: њоезија и коменџари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 178–188.
- Радоњић 2013: Горан Радоњић. „Поезија Црњанског и традиција“. У: *Милош Црњански: њоезија и коменџари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 134–146.
- Чолак 2013: Бојан Чолак. „Однос према историји и песнички активизам у 'Видовданским песмама' Милоша Црњанског“. У: *Милош Црњански: њоезија и коменџари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 414–428.

SYMBOLS AND THE GROTESQUE IN THE POEM
"GROTESQUE" BY MILOŠ CRNJANSKI

Summary

The paper analyzes the poem "Grotesque" by Miloš Crnjanski, which is part of his poetry collection *Lyrics of Ithaca* (1919). The starting hypothesis of the work is that Crnjanski made a poetic revolution in Serbian poetry with that collection of poems and that the poem "Grotesque" is especially significant in the shift of poetic paradigms. At the time, Crnjanski belonged to the expressionist wing of Serbian modernism, which in Serbian poetry primarily manifested as the conflict between a young generation of poets, and older poets, theorists, and critics. The collection *Lyrics of Ithaca* rejects two dominant poetics: the national-enlightenment utilitarianism of Jovan Skerlić and normative formalism and larpurlatism of Bogdan Popović. Crnjanski revalues national tradition and mythology to achieve a new vision of poetry and society. The song "Grotesque" contributes to that goal, achieving its symbolic meaning by actualizing the principle of the grotesque, thus realizing the inversion of Vidovdan ethics. In addition, the poem is the expressionist and modernist rebellion against the war.

One could recognize three constructive statements in the poem: *build the temple, raise the sphinx* and *frame the seals*. In the grotesque context, these constructions lead to the reversal of social values, parody, and mocking distortion of the textual meaning. In addition to achieving grotesque, they are the structural pillars of the poem through which it builds its symbolic meaning. Altered by the grotesque, the temple in the poem ceases to be a place of prayer and becomes a symbol of desolation. Instead of a cross, the sphinx is on top of the temple as a symbol of death. The poet requests the authorities to frame seals in the temple, which are symbolically the rights of the poet's people guaranteed by law. The grotesque context ironizes the guaranteed rights of the people by presenting them as broken promises. False promises deceived the people. In this way, a strong opposition is established between the people and the authorities.

The paper also examines intertextual connections between the poem "Grotesque" and other poems from the collection *Lyrics of Ithaca*. In this context, the character of

Odysseus is connected with Serbian soldiers and national heroes in universal, poetic condemnation of the war. Therefore, the poem "Grotesque" opposes the idealization of war and the mythologizing of history. On the symbolic level, the ideology of the ruling class is presented as one of the ways of manifesting the demonic. The realization of the grotesque principle in the poem aims to resist any ideology that brings destruction and death.

Key words: expressionism, Crnjanski, symbol, grotesque, tradition, myth, Odysseus

III

Јелена Марићевић Балаћ

Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
Одсек за српску књижевност
mitojelija@gmail.com

МИТОЛОШКИ АСПЕКТИ У ПОЕЗИЈИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Сажетак: У раду „Митолошки аспекти у поезији Милоша Црњанског“ дата је анализа митолошких елемената кроз Дионисов култ. Сабраним песмама приступљено је компаратистички. Грађа обухвата 79 песама у издању *Лирика Ишаке и све групе њесме*, које је 2002. приредио Миливој Ненин. Милош Црњански сублимише авангардни и модернистички однос према миту са циљем да обнови колектив. Суматраизам извире из дионизијског начела мира, радости, среће и боље судбине у оностраном. Дионис се декларише као највиши тип уметника. Осветљен је његов однос према Пентеју, Орфеју, Тристану и Дон Хуану, Аполону, Ахилу, Богородици и Христу. „Нова“ песма произлази из његове мистерије и репрезентује спој аполонијског и дионизијског. Неопходан предуслов за улазак у Дионисов култ је катарзична туга. Обнова Косовског мита могућа је једино интегрисањем Принципа у „Видовдански храм“, и тек на тај начин долази се до мира, благостања и слободе, које доносе Дионисове мистерије. Безнађе и лудило историјских збивања преображавају се у природу, што је, поред осталог, у темељу митског мишљења.

Кључне речи: мит, авангарда, модернизам, поезија, суматраизам, Дионис, Аполон, Орфеј, Богородица / Мадона, Христос

Свака стилска формација и епоха конституише сопствени однос према античком миту или креира

сопствене митове. Љиљана Гјургјан (1991: 97–102) писала је о „односу мита и књижевности у раздобљу fin de siècle а у авангарди“, што може бити драгоценост за покушај ближег одређивања не само третмана мита у авангарди, већ и када је реч о конкретном песничком стваралаштву Милоша Црњанског, које је концентрисано превасходно на песничку књигу *Лирика Ишаке* (1919). Она садржи 56 песама, а Црњански је за живота објавио 79 („У овој књизи налазе се све песме које је Црњански написао. [...] Дакле, овде се налази 79 песама“ /Ненин 2002: 172/). Стога ваља имати у виду какав је однос према миту у авангардном периоду када настаје *Лирика Ишаке*, али и како се мења после Другог светског рата, јер је *Ламениј над Београдом* датиран 1956. годином (Црњански 2002: 145). У том смислу питање је да ли и Црњански временом мења однос према миту или је поетички доследан када је реч о његовом целокупном песничком делу.

Чини се да Црњански у поезији синтетиче и поједине аспекте авангардног односа према миту, али и послератног. Индикативно је да се *миѠос* третира друштвеном функцијом „у обликовању и исказивању свијести човјека као политичког бића“ (Гјургјан 1991: 98), али се мит може одредити бартовски, као „де-политизовани говор“, којим је могућно безнађе и историју претворити у природу (Исто: 99). Такође, „књижевност авангарде употребиће стереотипе и митове који су темељни архитектсови наше културе да би их расветлила, иронизирала, субвертирала, пародирала“ (Исто: 101). *Лирика Ишаке* отпочиње бојно интонираним песмама и наставља се циклусом „Видовданске песме“, које не само лирски субјект, већ и песника детерминишу као политичко биће. О томе је, примера ради, подробно писано у чланцима „Косовски мит и видовдански култ у 'Видовданским песмама' Милоша Црњанског“ Николе Цветковића (1992: 74–84) и „Однос према историји и песнички активизам у 'Видовданским песмама' Милоша Црњанског“ Бојана Чолака (2014: 414–428).

Песник не негира Косовски мит тиме што има критички приступ према јавној злоупотреби овог мита у политичке сврхе: „О Балши, и Душану Силном, да умукне крик. / Властела, војводе, деспоти, беху срам. / Хајдучкој крви нек се ори цик. / Убици диште Видовдански храм“ (Црњански 2002: 32). Доводећи у везу два важна Видовдана српске историје, 1389. и 1914, он заправо „модернизује“ Косовски мит, тј. „одржава у хоризонту оно што негира управо чином негације“, на начин песника који су стварали у послератном периоду (уп. Владушић 2013: 546). Тек легитимизацијом Принциповог подвига Косовски мит може наставити да траје у народу, и одржи заветну снагу.

Друга тачка авангардног третмана мита подразумева преобликовање историје у природу. То можда објашњава и прелазак са циклуса ратне тематике на „Нове сенке“ и „Стихове улица“, у којима доминирају мотиви из регистра природе и антиципирају се песма „Суматра“ (1920) и суматраистичка поетика, по којој је Црњански препознатљив: „Растужи ли нас какав бледи лик, / што га изгубисмо једно вече, / знамо да, негде, неки поток, / место њега румено тече“ (Црњански 2002: 112). О суматраизму и миту студиозно и веома подробно писала је Ана Радин (1993: 191–219), констатујући да се суматраизам може перципирати као норма Милоша Црњанског (Радин 1993: 191). Она запажа и да се „овоземаљски и вечни живот пресликавају [...] у учестало поновљене симболе: први у празнину и ништавило, а други у бескрајни, плави круг“ (Радин 1993: 193), што унеколико одговара представи и функцији Диониса у Еурипидовој трагедији *Баханџикиње*.

У студији „Трагедија и трагично у *Лирици Ишак*е (1919) Милоша Црњанског“ Јелена Марићевић Балаћ (2020: 113–137) изнела је интерпретативну могућност по којој долази до усложњавања лирског гласа у „Прологу“, у коме се препознаје не само Одисеј, већ и Дионис, и његов људски двојник Пентеј:

Светлана Шеатовић Димитријевић истакла је удвајање „песничког ја“, када је именовала лирски субјект „Стихова улица“ „дионизијским певачем“. Ово јесте кључно запажање, будући да је удвајање Диониса у *Баханџкињама* централно питање ове трагедије. Дионисов двојник јесте управо Пентеј, кога су растргле баханткиње, као што је, према миту, „кровоока Хера“ наредила титанима да растргну Диониса. Божанску природу Диониса било је могуће доказати тако што је проговорила кроз Пентејеву смрт. Доживео је исту бол кроз коју је прошао и бог, па тако не чуди што је „Пентеј (онај који тугује) – надимак самог Диониса. У *Баханџкињама* Дионис подругљиво пророкује Пентеју туге и страсти али заправо сам он, Дионис, није далеко од свог антагонисте. Постоје два Диониса: један је прави, други привидни, направљен од комада етра, ради заваривања Хере“ (Фрејденберг 1987: 383–384). Ако се то има у виду, онда заиста стих „да туга од свега ослобођава“ јесте катарзичан и то у оном „степену више“, јер сведочи о болу човека који заправо пролази кроз божанску бол (Марићевић Балаћ 2020: 122–123).

Међутим, управо се кроз однос између Диониса и Пентеја можда може не само дефинисати суматраизам, већ и однос суматраизма и мита:

Дионис никада није присутнији, делотворнији у свету него у том часу у којем, насупрот Пентеју изложеном открићу свих погледа, бежи у невидљивост. Присутан-одсутан, Дионис је, када је на земљи, такође и на небу (Вернан, Видал-Наке 1995: 296).

На тај начин се, како је констатовала Ана Радин, „овоземаљски и вечни живот пресликавају“. Дионисова другост у спреси је са његовом епифанијом, јер се „све издељене категорије и све јасне супротности које дају повезаност нашем виђењу света међусобно дозивају, стапају и прелазе једне у друге, уместо да остану раздвојене и искључиве“ (Вернан, Видал-Наке 1995: 299). Тај аспект Дионисове другости коре-

спондира са суматраистичком „идејом о везама“, која је „израз нихилистичког односа песника према властитој егзистенцији. Утолико је 'Суматра', као разрешење побуњеничког протеста, нека врста негативистичке утехе“ (Раичевић 2005: 96).

Но, пошто се један аспект пресликава у ништавило а други у „бескрајни, плави круг“, као метафору за суматраизам, то изискује осветљавање још једног нивоа значења и функције дионизијских баханалија. Обично долази до замене теза када је реч о Дионисовим пратиљама, које су инициране у његове мистерије, будући да му жене које „лудују“ или су „обузете манијом“ заправо нису блиске: „у друштву Диониса, све ту одише чистотом, миром, радосћу и натприродном срећом [...] дакле, врло различито од убилачког лудила, од луде јарости којом надахњује своје непријатеље да би казнио њихово безбожништво“ (Вернан, Видал-Наке 1995: 308). То значи да контекст рата и парадигматичан стих „У кући ми је пијанка и блуд“ (Црњански 2002: 23) представљају бахантско лудило којим Дионис кажњава „безбожништво“, тј. оне који не прихватају његову мистерију и принцип мира. Нихилистично би, дакле, припадало сфери оних који су кажњени и од којих је Дионис дистанциран. Како би душа, као у „Прологу“, значила „један степен више“ (Црњански 2002: 23), појединац и колектив морају да прихвате Дионисов култ и да се одвоје од „лудила“ и „маније“ кроз екстатички доживљај који би се могао именовати суматраизмом или симболичким уласком у „бескрајни, плави круг“. Обред мистерије подразумева „посвећивање, откриће, унутрашњи преображај, обећање неке боље судбине у оностраном“ (Вернан, Видал-Наке 1995: 283), које се код Црњанског посредује, поред осталог, сликом неба „што високо, звездано мирише“ (Црњански 2002: 23). У есеју „Хеленски видици“ Аница Савић-Ребац (2015: 390) пише да су Хелени „сматрали екстазу као једно највише стање душе [...] трезан и у бунилу Дионисових светковина, такав је њихов највиши тип

уметника“, што управо потврђује да је одвајање од рата, крви и „лудила“ не само више стање душе, већ и путоказ да се то може досећи врхунском уметношћу.

Петар Џацић (1995: 214–215) је у везама „којима суматраисти спајају неспојиво“ видео израз „магијске, орфичке песничке моћи. Као и култ природе који се претпоставља и супротставља ритуалу реалних животних збивања“, указујући на башларовски „нарцизам чистоће“, по којем се „ваздушни Нарцис огледа у плавом небу“. „Човек је нека врста копије неба“ (Џацић 1995: 216), па се отуда међусобно огледају или удвајају. Ликови Орфеја и Нарциса били би за Црњанског, како Џацић (1995: 225) понтира, „у сагласности са 'просторима среће'“, али би овим митским ликовима требало придодати и Диониса.

Међутим, ваљало би осветлити у којој су спрези фигуре Диониса и Орфеја у поезији Милоша Црњанског, и како се потенцијално могу схематизовати. Орфеју „мит приписује реформу Елеузинских мистерија и потискивање старијег обреда Дионисовим култом“ (Дил 2022: 162), тако да се у самој тој чињеници назире важност њиховог контекстуализовања. Песниково инсистирање на „новој“ песми и стиховима омогућује да сагледамо активирање митолошке ситуације. Ако, наиме, лирски субјект пева из орфејске позиције „новог“, онда, нужно, песма која долази мора бити уроњена у Дионисов култ. Пишући о симболици у грчкој митологији Пол Дил (2022: 168) сагледава Дионисов култ у негативном кључу, тј. као заступника „прекомерности оргијања“, јер кажњава Орфеја тако што га растржу менаде (уп. Дил 2022: 166). Због тога његово тумачење, које је у одређеним аспектима изузетно и убедљиво, морамо читати пажљиво и са опрезношћу. Рецимо, индикативна је Орфејева могућност да песмом опчини и успава дрвеће, стене, дивље звери и сваки вид изопачености (Дил 2022: 162), и тако, практично, донесе суматраистички смирај,

који је, по свему судећи, дионизијског порекла. Као поткрепљење се могу навести примери песама „Траг“ и „Смирај“, у којима се апострофирају снови и мирне, рефлексивне слике љубави, никако оргијастичке и распојасане.

Затим, Пол Дил (2022: 165) се задржава на Орфејевом односу према Еуридики, која „може да оживи само ако је Орфеј надахнут племенитим жаљењем преображеним у радост што је пронашао. [...] Орфеј не сме да се осврне ка изопаченој прошлости која га је удаљила од Еуридике.“ Другим речима, Орфеј је, по Дилу, био поклоник баханалија и оргијастичког конзумирања љубави, па је због тога био лишен Еуридике као парадигме једне, животне љубави. Он је због тога добио обресе „Дон Хуана“ (уп. Дил 2022: 170) јер му „изопачена прошлост“ и потреба за бројним женама не омогућује да воли само једну. Међутим, тек када је изгуби, у њему се може јавити племенита туга, која га, парадоксално, везује за Еуридику за сва времена.

Према типологији *мишова о љубави* коју излаже Дени де Ружмон, можемо да закључимо како овако виђен Орфејев пут одговара и парадигми о Тристану (чије име у преводу значи туга), која, и када је маскирана „пијанком и блудом“ (Црњански 2022: 23), подразумева праву љубав, али и о Дон Хуану. Противтежа Тристану је Дон Хуан, који тежи „новом“, као и лирски субјект „Пролога“, али његова пожуда за новитетима декларише се као „ново по сваку цену, ма какво оно било“, и зато он постаје отелотворење човека „који не може вољети“ (Ружмон 1985: 85). Зато је Дон Хуан у *Каменом јосиу* и завршио тако што га је „ђаво однео“, као на концу „Пролога“: „Комендаторе је ишчезао, понор пакла се отворио, кличу хорови ђавола који га већ дуго чекају. Дон Хуан се суновратио у огањ: као *dissoluto punito* (кажњени развратник)“ (Мајер 1988: 72). Орфејски подтекст би, дакле, подразумевао пут од Дон Хуана до Тристана, од новог по сваку цену до освајања новог као праве љубави. Стога он није јунак кога

Дионис кажњава, већ потпуно супротно: чини се да Орфеј који воли може бити виђен као припадник Дионисовог култа или лик суматраистичких обриса.

У овом контексту од највећег значаја су циклуси „Нове сенке“ и „Стихови улица“, будући да имплицирају лутање лирског субјекта симболичким улицама царства сенки и његово поистовећивање са Орфејем. Отуда, примера ради, у песмама „Мрамор у врту“: „Дојке са пупом као кап вина / на белој ружи пуној месечина / сете ме смрти. // Тад залуд ширим гране / на тебе голу“ (Црњански 2002: 51) и „Моја Раваница“: „Блудно гледам твоју богородицу свету, / што мирише ко гробови у цвету, / па ме је стид да живим“ (Исто: 74) женско биће бива директно доведено у везу са смрћу. Оне су потврда како Орфејеве туге, тако и тристановског мита љубави и дионизијског смираја или својеврсне мистерије. У сваком случају, све поменуте фигуре представљале би оличење вишег облика уметности, не само због екстатичке компоненте, чије је извориште Дионис. Митови су, свакако, „један облик уметности [...] садрже у себи одређење етичког смисла живота, које је исто засновано на естетској појави по превасходству: на хармонији“ (Дил 2022: 169). Душа може значити један степен више, а стихови бити „мало нови“ (Црњански 2002: 23) једино ако су укореењени у митолошки образац, као сублимат етичке и естетичке вредности илити хармоније.

Пол Дил (2022: 162) позиционира Орфеја између Диониса и Аполона, дајући предност Аполону и именујући га узвишенијим. Црњански се не опредељује у корист једног или другог божанства, зато што његова поезија потврђује да их обојицу сматра узвишеним и чистим, да би на темељима онога што сматра вредним када је реч о митолошким обрацима на којима они почивају, градио своју поетику. Ако се задржимо на примеру поеме *Стражилово* (1921), можемо приметити да лирски субјект има и аполонијске и дионизијске атрибуте. Први стих је индикативан када је реч о препознавању Аполона:

„Лутам, још, витак, са сребрним луком“ (Црњански 2002: 129), будући да су лук и стреле уз Аполона од четвртог дана његовог рођења (Гревс 2008: 72). У стиховима: „И, тако, без лица, / на лику ми је сенка јарца, трешње, тица“ (Црњански 2002: 132) слутимо обресе Диониса, „рогатор“ бога (Гревс 2008: 96).

Будући да се у поеми *Сџражилово* уочава спона између Тоскане и завичаја, а да лирски субјект није у домовини, дионизијска призма постаје израженија, јер је и Дионисова позиција „изван граница Грчке“ (Вернан, Видал-Наке 1995: 281): Хера га је осудила на лудило и лутање по свету (Гревс 2008: 96), тако да он иде од Египта, преко Индије, Ефеса, Фригије и Тракије, не би ли дошао у „вољену Бојотију, где је походио Тебу“ (Гревс 2008: 97). С обзиром на то да је субјект *Сџражилова* без лица, чини се да је његов сребрни лук можда само једна од маски за којима Дионис посеже током лутања. Управо у Теби, домовини, одиграва се Еурипидова трагедија *Баханџкиње*. И песникова домовина би, према тој аналогји, требало да буде место на коме је неопходно основати Дионисов култ, који подразумева мир: „А мир, свуд је мир, кад распем што је било / и приклоним главу на оно што ме чека; / на цео један крај са ког се вино слило / и смех, и дивна бестидност, далека“ (Црњански 2002: 135).

Релација Тоскана – Фрушка гора почива на асоцијацијама које су повезане са виногради-ма и грожђем: „познао грожђе, ноћ, и теревенку“ (Црњански 2002: 129); „А, место свог живота, давно живим, / буре и сенке грозних винограда“ (Црњански 2002: 131); „И груди своје, у грожђу, криком, раскидао / наг, на дну неба, опивши се завичајем / [...] / али, свиснућу, то и овде слутим, / за гомилом оном, једном, давно, младом / под сремским виноградом“ (Црњански 2002: 132). Како тумачи Роберт Гревс (2008: 99), „главни путоказ у тумачењу Дионисове тајанствене историје је ширење култа вина по Европи, Азији и северној Африци“. Вино као пиће доводи до специфичне екстазе, којом се

премошћава ограниченост егзистенције на једном месту, виногради, грожђе и вино Тоскане дионизијском субјекту могу да омогуће да оствари екстатичност, да истовремено буде и код куће, млад, са пријатељима у сремском винограду.

Дионис је био посвећен Месечевој богињи Семели (Гревс 2008: 99), његова се мајка звала Семела, и успео је да је, подмитивши Персефону, врати из мртвих, а Теба је заправо њен завичај. Субјект *Сџражилова* говори да се неће клањати тосканском Месецу јер сазнаје да ће с пролећа „закашљати ружно“ (Црњански 2002: 129), као што спознаја о „раном умирању“ долази када се проспу „трешње по духу оболелом, / и, крај Месеца, и овде, звезда заблиста“ (Црњански 2002: 134). Долазак на Фрушку гору требало би да излечи на исти начин на који и Дионис бива исцељен од лудила, јер га је управо Реа (богиња земље и мајчинства) очистила од грехова и посветила у мистерије (Гревс 2008: 97).

У песмама „Нова серената“ и „Моја равница“ јавља се мотив Богородице, који усложњава значењски потенцијал *Лирике Ишаке*, али је важан и због односа према хришћанском миту. У „Новој серенати“ се наводи да на месецу више не дрема Дон Хуан, а субјекту се вољена у мраку чини да је „проста сирота мати божја“ (Црњански 2002: 73). Ако би се ова песма протумачила у светлу Дионисовог култа, може се учити како субјект престаје да буде Дон Хуан или развратник, већ је у вољеној којој се обраћа пронашао диловску Еуридику, која је добила обресе Богоматере, тј. превазишла овоземаљску љубав. У „Мојој равници“ се вољена изједначава са земљом завичаја, а затим и са Богородицом. Манија, лудило, разврат и друге казне које трпе они који нису део Дионисовог култа превазилазе се у последњој строфи ове песме, пред чињеницом да је „равница“ Богородица или једина драга пред којом он може да клекне, јер на њој не могу ни његове „блудне горке очи невеселе / да оставе трага“ (Црњански 2002: 74). Тако је и у „Мизери“ могућност да се жена дигне

„међу госпе“ (Исто: 75) осенчена дионизијским, орфејским и тристановским концептом чистоте и среће, до којег се долази тугом: „зарекли смо се остат несретни / бар ја и Ти“ (Исто: 76).

У песми „Портре“ апострофирају се Мадона, Дон Хуан, али и Христос и Мефисто: „Поглед ти је горак и свет, ко у мадона / [...] / Озбиљна си и тужна и поштена. / [...] / као да си мушко, што се свуд потуцо, / са Христом, Мефистом и Дон Хуаном, / у животу веселом и тужно насмејаном“ (Исто: 46). Ова песма била би синтеза свих наведених митолошких аспеката у поезији Црњанског. Жена којој се субјект у овој песми обраћа најпре је Мадона, али њена узвишеност престаје када се заљуби, и онда се може именовати само маркизом. Као да је заљубљивањем изневерила завет „Мизере“ да остане несрећна, а, самим тим, чиста. Када има црте Мадоне, она је тужна и поштена. Упоредивши је са мушкарцем који се „свуд потуцо“, Црњански очигледно алудира на то да је Дионис „мушки бог женског изгледа“ (Вернан, Видал-Наке 1995: 299), па тако потенцијално долази до удвајања између субјекта и вољене жене, јер у њеном портрету очигледно треба да препознамо његов.

Затим је у само једном стиху њено дионизијско лутање упоређено са Христом, Мефистом и Дон Хуаном. Пол Дил (2022: 169) је указао на податак који „повезује грчку митологију са хришћанским митом: у почетку хришћанства, Орфеј као победник над Дионисом био је често мешан са Исусом, победником над заводником Сотоним. Баш као и Орфеј, и хришћански јунак постаје жртвом непријатељске покварености света.“ Међутим, Орфеј не би био победник над Дионисом, већ поклоник његовог култа, као што се не би могло рећи да у суматраистичком Дионису можемо препознати Сотону. Диониса је исцелила и искупила његова бака Реа (земља и мајка), па његове поворке нису више значиле оргијастичко лудило и манију којом га је казнила Хера, већ су доносиле сан и смирај. И Орфеј и Дионис били су

жртвовани, као и Христос, који је онда искупио цео људски род и донео спасење.

На томе трагу пажњу привлачи песма „Његош“, будући да се наводи како „свему на свету беше утехе. / Свим мислима, за све јунаке, и грехе. / Али држећи главу рукама обема, / сузно, умирући помисли, болно, / да за очи невесте утехе нема. // Тада заплака у води и звоно / Светог Марка“ (Црњански 2002: 60). Кроз призму Његошевог читалачког искуства посредована је Брисеидина неутешна бол пред којом је романтичарски песник застао. Поставља се готово нерешиво питање: Зашто Брисеидина туга за Ахилом не може да постане дионизијски „простор среће“? Једини могући одговор можда би могао да се састоји у томе да је само Ахил њен Дионис, тј. једина љубав која може значити екстазу и могућност да јој душа значи „један степен више“.

Коначно, песма „Рељеф са ликом Данта“, посвећена Аници Савићевој, потенцијално говори о екстатичком прочишћењу Дионисове поворке, почев од „кентавра“ на самом почетку песме, јер се, како се види из завршнице, родио „један“ који је успео да тело „диже у прах медан, / провидан, јутарњи, што без трага / цело небо рађа језом чистом“ (Црњански 2002: 62). Дакле, ова песма је директна, интензивна и динамична слика дионизијског преображаја, тј. уласка у његов култ, или суматраистички мит.

*

Иако су митолошки аспекти у поезији Милоша Црњанског наизглед разуђени и чини се да се тешко могу схематизовати у целовиту интерпретацију, чини се да се кроз оптику Дионисовог култа могу груписати и схватити. Један од најважнијих аспеката је однос мита и трагедије, посебно Еурипидових *Баханџкиња*. Обрађена је пажња на Дионисов преображај и искупљење, што је потенцијално отворило питање између мита и суматраизма, али и дефинисања суматраизма митом. Досадашњи ана-

литички увиди (Светлане Шеатовић, Петра Цацића) били су кључни најпре за препознавање дионизијског удвајања субјекта *Лирике Ишаке*, а затим и осветљавања релације Дионис – Орфеј. На то се надовезала парадигма митова о љубави, коју је обрзложио Дени де Ружмон, темељећи је на фигурама Тристана и Дон Хуана. Дионис постаје оличење мира, радости, среће, боље судбине у оностраном, и највиши тип уметника. Дионис је, укратко, суматраизам. Одређен је релацијама са Пентејем, Орфејем и Еуридиком, Дон Хуаном и Тристаном, Аполоном, Ахилом, Христом и Богородицом, као и атрибутима вина и грожђа, тј. споне са завичајем.

Хришћански мит функционализован је у оној мери у којој допуњава и естетизује поетичку замисао Милоша Црњанског. Песник, у складу са авангардним односом према миту, превасходно расветљава, али и модернистички афирмише мит. На његовим темељима гради своје суматраистичко *вјерују*. Нортроп Фрај (1985: 64, 80) наводи да је основни интерес мита усмеравање погледа ка унутра, тј. ка самој заједници. И поглед Црњанског усмерен је управо ка српском народу и могућности колективног исцељења. Могућно је да је опредељење за Диониса било условљено управо примером из његових мистерија, које треба да донесу радост и мир, који су српском народу преко потребни.

Једно друштво може своје средишње митове да држи на уму једино ако се, повезани ритуалом, они стално изводе. Покоравање тој законитости претвара „живот у предвидљив низ повратних услова: мир, благостање, слободу“ (Фрај 1985: 77). То би се односило на Косовски мит, чија је обнова могућа једино интегрисањем Принципа у „Видовдански храм“ (Црњански 2002: 32) и тек на тај начин долази се до мира, благостања и слободе. Код Црњанског се дионизијски и аполонијски принцип преплићу. Дионизијско доноси екстазу и смирај, али аполонијско је засновано „на поштовању обреда“ (Фрај 1991: 319), и осигурава њихово одржање.

Литература

- Вернан, Видал-Наке 1995: Жан-Пјер Вернан, Пјер Видал-Наке. *Мит и трагедија у античкој Грчкој II*. Прев. Јован Попов, ред. Радован Мирковић. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Владушић 2013: Слободан Владушић. „Третман мита у поезији Миодрага Павловића, Љубомира Симовића и Бранка Миљковића“. Научни састанак слависта у Вукове дане: *Развојни токови српске поезије*, том 2. Београд: Међународни славистички центар, 543–551.
- Гјурђан 1991: Ljiljana Gjurgjan. „Odnos mita i književnosti u razdoblju fin de sièclea i u avangardi“. *Zbornik III programa Radio Zagreba*, br. 25–26, 97–102.
- Гревс 2008: Robert Grevs. *Grčki mitovi*. Прев. Boban Vein. Београд: Famile.
- Дил 2022: Pol Dil. *Simbolika u grčkoj mitologiji*. Predgovor Gaston Bašlar. Прев. Miodrag Radović. Sremski Karlovci / Novi Sad: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Мајер 1988: Hans Majer. *Doktor Faust i Don Huan*. Прев. Slobodan Sv. Miletić. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.
- Марићевић Балаћ 2020: Јелена Марићевић Балаћ. „Трагедија и трагично у *Лирици Ишаке* (1919) Милоша Црњанског“. У: *Дани Милоша Црњанског. Стогодишњица Лирике Ишаке*, зборник радова. Ур. Слободан Владушић. Нови Сад: Матица српска, 113–137.
- Радин 1993: Ана Радин. „Суматраизам и мит“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 41, 2–3: 191–219.
- Раичевић 2005: Горана Раичевић. *Есеји Милоша Црњанског*. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Ружмон 1985: Denis de Rougemont. *Mitovi o ljubavi*. Прев. Frano Cetinić. Београд: Književne novine.
- Савић-Ребац 2015: Аница Савић-Ребац. *Дух хеленства*. Прир. Мило Ломпар и Ирина Деретић. Београд: Службени гласник.
- Фрај 1985: Nortrop Fraj. *Veliki kod(eks): Biblija i književnost*. Прев. Novica Milić i Dragan Kujundžić. Београд: Prosveta.

- Фрај 1991: Northrop Frye. *Mit i struktura*. Prev. Maja Herman Sekulić. Sarajevo: Svjetlost.
- Фрејденберг 1987: Olga Mihajlovna Frejdenberg. *Mit i antička književnost*. Prev. Radmila Mečanin. Beograd: Prosveta.
- Цветковић 1992: Никола Цветковић. „Косовски мит и видовдански култ у 'Видовданским песмама' Милоша Црњанског“. *Баштина*, 3: 74–84.
- Црњански 2002: Милош Црњански. *Лирика Ишаке и све групе њесме*. Прир. Миљивој Ненин. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Чолак 2014: Бојан Чолак. „Однос према историји и песнички активизам у 'Видовданским песмама' Милоша Црњанског“. У: *Милош Црњански: поезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Матица српска, 414–428.
- Џацић 1995: Петар Џацић. *Повлашћени простори Милоша Црњанског*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Шеатовић Димитријевић 2014: Светлана Шеатовић Димитријевић. „Циклуси *Лирике Ишаке*“. У: *Милош Црњански: поезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Матица српска, 165–177.

Jelena Marićević Balać

MITOLOGICAL ASPECTS IN THE POETRY OF MILOŠ CRNJANSKI

Summary

The paper “Mythological aspects in the poetry of Miloš Crnjanski” analyzes mythological elements through the cult of Dionysus by using a comparative approach to the collected poems. The material includes 79 songs published in *Lirika Itake and all other songs* which Milivoj Nenin edited in 2002. Miloš Crnjanski sublimates the avant-garde and modernist attitude towards myth with the goal to renew the collective. Sumatraism springs from the Dionysian principle of peace, joy, happiness and a better destiny in the after-life. Dionysus declares himself as the highest type of art-

ist. This paper illuminates his relationship with Pentheus, Orpheus, Tristan and Don Juan, Apollo, Achilles, the Virgin and Christ. The “new” song stems from his mystery and represents Apollonian and Dionysian synthesis. A necessary prerequisite for entering the cult of Dionysus is cathartic grief. Restoring the Kosovo myth is possible only by integrating the Principle into the “Vidovdan temple” – the only way for achieving peace, well-being and freedom, which the mysteries of Dionysus bring. The hopelessness and madness of historical events transform into nature, which is at the core of mythical thinking.

Key words: myth, avant-garde, modernism, poetry, Sumatraism, Dionysus, Apollo, Orpheus, Madonna, Christ

Марко М. Радуловић

Институт за књижевност и уметност, Београд
markorad984@gmail.com

ХРИШЋАНСКИ МОТИВИ У ПОЕЗИЈИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Сажетак: У раду истражујемо присуство хришћанске симболике у песмама и поемама Милоша Црњанског. Најпре испитујемо значење и улогу религиозних симбола као носилаца културолошких вредности у друштвено-ангажованим песмама. Затим истражујемо колико је фигура Исуса Христа значајна за обликовање песничког субјекта *Лирике Ишаке* и модернистичког месијанизма који га карактерише. Напокон, пратимо повезаност слике Београда из *Ламентија* са различитим старозаветним и новозаветним представама.

Кључне речи: *Лирика Ишаке*, религиозни симболи, песнички субјект, модернистички месијанизам

Српска поезија између два светска рата обилује профетским исказима и мистичким жудњама којима су различити, понекад и супротстављени, авангардни покрети најављивали сопствено стваралаштво. Такво заједничко усмерење у великој мери проистиче из стваралачке потребе за програмским (само)одређењем у односу на раније песништво, као и на свет у коме (тек) треба освојити своје место. Међутим, жудња за новим које има моћ да трансформише не само људску егзистенцију већ и целокупан космос, чини се да је дубља од потребе за поетском идентификацијом. Она се јављала у форми страшног ишчекивања које подсећа на верски занос, космичке трансформативне енергије

за коју се слутило да долази са уметношћу, посебно поезијом. Чињеница да су таква уверења била заједничка одлика многих авангардних стваралаца и покрета, сведочи да је реч о епохалној жудњи за темељном променом након искуства кризе и слома основних вредности на којима се чинило да је цивилизација до Првог светског рата почивала. Отуда се нова (песничка) вера истовремено објављивала и као одбацивање старог, односно као *реакција*:

Лирика која се удаљује од бивших садржаја, одбацује и бивше форме. Није то лудорија што се она данас окреће космосу – ставља у њега и живот, – чудесним и предивним бојама, расположењима и сензацијама небеса. Треба приметити велики вал интересовања за те тајанствене висине, небројене књиге фламарiona, природних часописа и уметничких дела, све у томе враћању космосу. Та мистика је једна велика реакција, разумљива после оног што је у задње доба значио живот у Европи. Ту, није чудо, речи добијају нов сјај и боју, нове нијансе; појмови о ритму, о стиху, о форми мењају се (Црњански 1999: 28).

Разлог због кога је та нова, наслућивана и жељно очекивана поезија често остајала на нивоу програмских ставова, а ређе реализована у песничкој пракси, не треба (увек и једино) тражити у недораслости самих песника, већ у висини поетских захтева које су себи поставили. О аутентичности вере са којом се нова поезија очекивала у стваралаштву међуратних песника сведочи и чињеница да она није била искључиво средство личне поетске реализације. Наиме, кад год би неки од песника дошао до (болног) сазнања да таква поезија неће потећи из његовог пера, он је настављао да проповеда њен сигурни долазак у будућности. У том смислу посебно је илустративна песма „Катедрала“ Станислава Винавера, који је страшно очекивао нову поезију и у младости помишљао да би он могао бити (велики) песник који ће је донети. У каснијем развоју Винавер је и даље остао при слутњи истински нове поезије која дола-

зи, али је био све уверенији да неће он бити тај који ће је својим певањем остварити. Тако „Катедрала“ доноси визију зидања храма у коме „други ће неки говор / Да зазвони на уснама / Да процвета у срцима. / И молитве другачије“ (Винавер 2014). Све што, међутим, песнички субјект може да уради, јесте да „Сам, самотан и без друга“ вечно вуче камен „За све нове богомоље“. Дакле, он неће остварити поезију будућности, али ће помоћи да се до ње дође. Црњански до сличне могућности, изложене бунтовно-нехајно, долази у „Епилогу“ *Лирике Ишаке*: „На Итаки ће да се удари / у сасвим друге жице. / Свеједно да ли ја / или ко други.“

Егзистенцијална озбиљност са којом се призивала нова-велика-поезија довела је до једне врсте идеализације стваралаштва – уместо његовог миметичког карактера инсистирало се на демијуршкој природи и трансформативној снази уметности. Отуда је песништво претендовало да заузме место које је традиционална религија након Првог светског рата почела да губи. Тако је поезија тога периода (не)свесно долазила у близину различитих форми мистичког и духовног искуства. Станислав Винавер је своју жудњу за новом поезијом отворено одредио као потрагу за песничком артикулацијом мистицизма, Сибе Миличић је певао о космичкој Радости, а из Црњанских разматрања о слободном стиху видели смо да ни њему није био стран епохални поетски мистицизам. Уосталом, *Лирика Ишаке* започиње максималистичком жељом / уверењем да су нам душе макар један степен ближе небу, и спремности / помирености да у супротном могу да буду и у самом паклу: „Али: или нам живот нешто ново носи, / а душа нам значи један степен више, / небу, што високо, звездано, мирише, / ил нек и нас, и песме, и Итаку, и све, / ђаво носи“.¹ Није

¹ „Смисао није *само* у ослобођењу од свега, од свег оног што човека тера на убијање, већ је тај виши смисао у наслућеној могућности да душа значи *један степен више*, и то у односу на нешто друго, нешто изнад, са чим би се појединац, личност, човек,

случајно Црњански тежњу за нечим новим изразио кроз опозицију небеса и пакла, односно ослањањем на хришћанску слику света и историје. Као што смо већ истакли, није ту реч првенствено о жељи за новином, заједничкој песницима свих времена, којом би се искорачило у другачије просторе у односу на своје претходнике, већ о једној истрошености након искуства Великог рата, која се може превазићи једино нечим заиста преображавајућим и свеобухватним. Стога су за изражавање *добре вести* модерне поезије и очекивања промене које она доноси били погодни хришћански симболи. Наиме, као што је хришћанство – које пресудно карактерише управо квалитет новине у односу на све што му претходи – у тренутку појављивања, према појединим тумачима, свет Европе поново учинило младим, тако је и нова поезија у свести многих авангардних песника заиста значила поновно рађање света. Отуда се она очекивала с неком врстом верског жара и заноса: „Ако су фелтони литература, онда модерна поезија постаје исповест нових вера“ („Објашњење Суматре“ – Црњански 1993: 290).

Можда је управо из тог разлога Винавар сматрао да је за исказивање сложености унутрашњег живота модерности, који производи потребу за новом поезијом, другим речима да је за артикулацију модернистичког мистицизма неопходна изграђена традиција религиозног израза, чак и за саввим нерелигиозне песнике. У уводу у *Чуваре светиша* он каже:

Нама, пре свега, недостаје, у живом писаном стилу, религиозна традиција... Ко има у говору, у мисли, у општењу ту изразну традицију, њему она олакшава и омогућава јасност унутрашњег живота, који се не опчињује њоме, али у борби или у сагласности са

могао стопити, идентификовати, у шта би се могао укључити. И о тој жељи се не говори с аспекта појединца, него се исказује с општег становишта; он, песник, говори као профет у име других, многих“ (Петров 1971: 43).

њом долази до нових проникнућа, до прецизности, до даљег, одређенијег озарења. Чак и за духове дубоко нерелигиозне та је традиција неопходно потребна (Винавер 2012: 67).

Другим речима, природа авангардних поетичких усмерења, па и поезије Црњанског, показивала је структурне сличности са извесним религијским моделима света, па су за њено убедљиво артикулисање били неопходни симболи из управо такве традиције.

Тако, коначно, долазимо до главног питања нашег рада: У каквом је односу поезија Црњанског са (не)достајућом традицијом религиозног израза, односно да ли се и колико његов песнички говор ослања на, пре свега хришћанске, религиозне симболе?

У близини „црквица“

Настојећи да укаже на несумњиву везу са религиозним мотивима у делу младог песника, неретко доживљаваног као циника, која се остварује у форми неочекиваног романтичарског доживљаја наших северних крајева и њихове прошлости, Исидора Секулић духовито је приметила да Црњански „непрестано послује са некаквим црквицама, звонима, иконама, ћивотима и певницама, да понекад спомиње чудне сенке и хладовине по старим портама, да чита све записе над гробовима, да понекад рекне тешку реч од меланхолије као олово“ (Секулић И. 1977: 184).

У поезији Милоша Црњанског довољно често се јављају хришћанске теме, али још више, хришћански симболи, због чега је неопходно да се запитамо каква је њихова улога. Да ли су то само, условно речено, песничке декорације или ипак остварују један значајнији обликотворни утицај на извесне елементе поетике Црњанског?

Религиозни симболи присутни су у значајном броју песама Милоша Црњанског, у свим периоди-

ма његовог стваралаштва, због чега су представљани из понекад супротстављених семантичких углова и обликовани помоћу широког спектра фигура. У њиховој обради иронија, пародија, гротеска, али и исповест и молитва играју значајну улогу. Осим тога, слике из хришћанске религиозне традиције понекад се јављају као симболи одређеног погледа на свет којим се, кроз сагласност или супротстављање, јасније исказују одговарајуће поетске слике или поруке. Међутим, ти симболи неретко на један пресуднији начин учествују у самој песми: кроз конституисање песничког субјекта, односно кроз чин његове самоидентификације, која не мора бити искључиво програмске природе, већ често представља начин певања. Наиме, у суматраистичким стиховима Црњанског нису ретке ситуације у којима песма настаје тако што песнички субјект сам себе пева, и тим чином истовремено ствара (поетски) свет. Отуда њихов лирски субјект поприма демијуршке и месијанске квалитете, односно у себи носи уписану представу о Богу који ствара свет речју, и Исусу Христу као распетом месији.

Тако се религиозни симболи из хришћанске традиције у песништву Црњанског јављају у најмање троструком виду: 1) као симболи одређене културе и њених вредности; 2) као средство конституисања песничког субјекта; и 3) као начин да се поетским језиком изрази песников (лични) апсолут.

Религиозни симбол као културолошка вредност

Религиозне теме и мотиви заузимају посебно место у друштвено-ангажованом току Црњансковог певања, оствареног у „Видовданским песмама“. Они се ту пре свега јављају као симболи чији су позиција и значење условљени њиховим статусом у националној култури. Реч је, дакле, о темељним вредностима према којима песнички субјект заузима одговарајући став. Отуда религиозни симболи у свом

културолошком потенцијалу представљају тачку сусрета, али и успостављања разлике када је у питању грађење идентитета песничког субјекта. Негирајући те симболе лирски глас истовремено конституише сопствено биће. Управо због потребе да се самоодреди у односу на колективне симболе, то биће није наглашено индивидуалистичко. Наиме, иако отворено полемише са националним вредностима своје културе, песнички субјект то не ради искључиво у своје име. Стога се не оглашава само из *ја-позиције*, већ често и у име колектива. Другим речима, лирско *ја* бира сопствени колектив, који не налази у тзв. високим вредностима културе, већ у њеним занемареним масама. Тако настају нови симболи *йонижених* и *увређених* који заправо фигурирају као антисимболи јер се уобличавају у хотимичном супротстављању симболима тзв. буржоаске културе: насупрот племићима имамо себра што на тачку цвили, уместо победе слави се смрт, а као врхунска вредност не доживљава се више Бог него крв.

Оваква негација етичких и естетичких видова општеприхваћених вредности одвија се као симболички покушај њиховог уклањања, односно *убиства* лицемерја које они прикривају. Наиме, певање у *Лирици Ишаке* недвосмислено се одређује као супституција („кад се већ не сме“) за убијање и оно је као својеврсно поетичко убиство најпотпуније остварено управо у „Видовданским песмама“: „За модерног Одисеја песма је замена за убијање. Он би иначе убијао, али спречен у томе, пева песме“ (Петров 1971: 42).

Овакав положај симбола у „Видовданским песмама“ усложњава њихово значење. Наиме, када песник успоставља сасвим другачији однос према, на пример, Грачаници као једном од највиших религиозних, али и националних културолошких симбола, ми видимо да ту није реч о непосредном односу према средњовековном манастиру, већ о нечем другом. У питању је заправо поетска полемика са читавом традицијом репрезентације Грачани-

це и (средњовековног) света који она представља у националној култури. Та полемика заузима кључно место у самоодређењу песничког субјекта „Видовданских песама“, односно у конструисању његовог идентитета. Многе песме из *Лирике Ишаке* испеване су као полемика с Дучићем, Ракићем и Бојићем,² са којима, како каже Александра Секулић, „Црњански води нескривени песнички дијалог“ (Секулић А. 2019: 459). Стога су у њима религиозни симболи у функцији истицања културолошког значења, па је и идентитет песничког субјекта, који настаје из новог односа према њима, обележен пре свега поетичко-идеолошким садржајима.

Кључно успостављање разлике између себе и својих претходника одвија се, дакле, на нивоу другачијег односа према заједничким симболима.

У том смислу посебно је значајна песма „Наша елегија“. Она је испевана готово као антитеза извесним Бојићевим песмама, каква је, на пример, „Кроз пустињу“ (Бојић 2016). Поетски артикулишући искуство Првог светског рата, оба песника проговарају колективним гласом, донекле чак и слично интонираним. Реч је о стишаном говорењу које проистиче из стоичке помирености са судбином, и сазнања до кога се у том процесу дошло. Код Бојића се каже: „Ни чудног ни новог за нас нема више“, док Црњански своју *елегију* започиње са: „Не боли нас“. Другим речима, у питању је извесна над-позиција која дозвољава да се дубље сагледа смисао великих ратних страдања. Управо се у доживљају и виђењу тога смисла открива темељна разлика и антитетички положај два песника, што је најочљивије кроз њихов различит однос према хришћанским симболима који носе културолошко значење. Упркос свим ужасима које је Велики рат донео и које је

2 „Видовданске песме“ представљају обрачун с националном прошлошћу и традицијом. У њима је присутна скривена полемика с дотадашњом патриотском поезијом, нарочито оном од пре рата, поезијом Дучића, Ракића и Бојића и њеном помпезном сликом сјаја нашег средњег века“ (Деретић 2004: 1058).

могао да посматра као непосредни сведок, Бојић је национално историјско искуство осмислио помоћу традиционалних (хришћанских) симбола, па је тако повлачење српске војске и народа сагледао као литијни ход – „Ми, као литија, лутамо с трубама“ – који води васкрсењу и победи. Насупрот томе, колективни глас „Наше елегије“ не само да карактерише јасно изражена свест о губитку кључних традиционалних симбола и вредности – „Грачанице више нема, / шта би нам таковска гробља?“ – већ он (не) жели ништа, величајући једну врсту утешне резигнације: „Нама је добро. / Проклетата победа и одушевљење. / Да живи мржња смрт презрење.“ Тако се као једина чврста тачка у „Нашој елегiji“, парадоксално, показује мирeње с недостатком (вредности), из чега произлази слављење антивредности. Бојић Велики рат успева да изрази кроз оквир једног још увек епског (целовитог) модела света у коме историјско страдање проналази свој (метафизички) смисао захваљујући неуништивим (позитивним) вредностима. Црњански се оглашава из модернистичке перспективе у којој се неупитне вредности дотадашњег погледа на свет чине неповратно изгубљеним, а целовитост песничког гласа, уопште могућност постојања заједнице у чије име се он оглашава, осигурава (заједничка) метафизичка и фанатична равнодушност.

Да би описао ратну судбину народа, Црњански у песми „Дитирамб“ употребљава исти симбол из религиозне сфере као и Бојић. Реч је о распећу. Бојић је историјски удес српског народа у Првом светском рату алегоријски сагледао као Страсну недељу која се завршава распећем и васкрсењем:

Кретање српског народа у Бојићевој перспективи одиграва се између изгнанства из отаџбине као страдања на путу ка Голготи: „Голгота чека. Знаш ли њој да греду / Путови твоји маглом завијени?“ и поновног враћања као Васкрсења: „Јер вратићу се у исто ме реду, / Поново ведар, васкрсао, смео“. Наративни

оквир историјског удеса, који је основна тема *Песма бола и њоноса*, јесте, дакле, Страсна недеља, која се завршава Васкрсењем (Радуловић 2022: 74).

Код Црњанског је такође присутно распеће: „Столећа те дигла разапетог. / О роде благословен бол“, али оно што изостаје је – васкрсење. За разлику од песника „Плаве гробнице“ који је народ видео као изабраника вечности, Црњански своју заједницу пркосно сагледава као изабраника буна и убица: „О роде ти си изабраник њин“. Ова слика наравно не настаје једино у полемици с Бојићем, већ израста из полемике са представом о Србима у аустро-угарској (ратној) пропаганди. Црњански не настоји да покаже лажност пропагандне слике тако што ће указати на царску прошлост свог народа, како је то пре њега радио Дучић, већ тиме што се пркосно поистовећује са оним каквим га представљају, и таквој слици пружа позитивну вредност:

Принцип је, својим актом, ипак, ударио свима нама на чело жиг убица и *сви* смо ми постали сумњиви полицајцима, не само у Аустрији, него и целој Европи. Принцип нас је тако повезао боље него што смо били повезани, дотле, црквом, традицијама, крвљу. Језик којим је атентатор говорио био је јасан. Аустријском царству било је одзвонило („Уз песму о Принципу“ – Црњански 1993: 196).

Отуда се у „Дитирамбу“, за разлику од нихилизма „Наше елегije“, јавља једна позитивна вредност – част („Тебе о роде јер весео мреш, / а смрт је само част“), чији су носиоци људи из народа, какав је био Гаврило Принцип. Реч је о вредности за коју је песнички субјект спреман да умре и чије би изневеравање, виђено као живот у срамоти, било разлог да се више не буде део такве заједнице („Клекнеш ли животу понизна лица / нисам више твој син“). Црњански се, дакле, као и Бојић, користи хришћанским симболима како би песнички артикулисао историјску ситуацију, само је однос према њима доследно

другачији. Док код Бојића цео систем симбола из Библије игра улогу наративног оквира, за значење Црњанскове песме подједнако је важно оно што од религиозних симбола преузима (распеће), као и оно што од њих изоставља (васкрсење).

Част о којој Црњански пева потиче из епске традиције као уметничког израза оног дела народа са којима се песнички субјект поистовећује: „гусле не дају да за живот зреш, / за служинску почаст“. Ослоивши се на такав модел света, Црњански је у складу са својим (тадашњим) идеолошким афинитетима артикулисао дуални поглед на (српску) историју: као супротстављеност обичног народа и (средњовековних) великаша. Међутим, страст са којом се призива смрт и презире живот, носи са собом један егзистенцијални вишак који измиче било каквој идеологији и у коме видимо модерничко отрежњење након слома свих вредности европске цивилизације тога доба: „Певати, гласно разапети, / по стењу, кршу и борју: // Да је живот за слуге част, / и над весео гњили свет / витлати себе смрти у почаст, / као стег крвав и свет“. Занимљиво је у којој мери је Црњански успео да артикулише различите слојеве сопственог бића – идеолошки и егзистенцијални – тако што их је поетички убедљиво ослонио на сопствено читање (епске) традиције и историје.

Једна од песама у којој одјекује полемички тон са старијим песницима, пре свих Дучићем, јесте „Војничка песма“.³ Дучић је у „Царским со-

3 Да је своје песме стварао у бунту према тадашњем друштвеном поретку и Дучићевој представи прошлости и ослободилачких ратова, Црњански је истакао поводом коментара на песму „Спомен Принципу“: „Ни после рата, Принцип, у нас, није био омиљена тема. Његов акт одобравала је само наша сиротиња и омладина. Буржоазија није одобравала акт Принципа. При крају рата, сви су у нас говорили о потреби подизања једног велелепног Косовског храма према нацрту Мештровића. Наш велики песник Дучић видео је, тада, у Србији, императора. Он јој је узвикивао: 'Ave Serbia!' (Morituri te salutant). Ја сам написао ову песму у славу убиства и Принципа“ (Црњански 1993: 195). Анимозитет Црњанског према (царским) симболима средњовековне прошлости условљен је дакле и отпором према слици те епохе

нетима“ (Дучић 2000) опевао двор цара Душана, а сместивши те песме испред оних из циклуса „Моја отаџбина“ наговестио да се савремени ратови за ослобођење одвијају ослоњени на идеју о величини сопствене средњовековне прошлости. У „Војничкој песми“ директно се полемише са оваквом песничком представом из перспективе *обичној војника*: „Нисам ја за сребро ни за злато плако, / нити за Душанов сјај. / Не бих ја руком за царске дворе мако, / за онај блудница рај.“

Са дучићевском сликом средњовековља песник заправо одбацује и великаше те епохе, заједно са њеном високом културом – другим речима, његово учешће у рату није мотивисано осећањем припадности. Више симпатије песник има за гусларску традицију сопствене историје, односно за обичан народ, али се ни са њом не идентификује до краја. Наиме, та је традиција била ослоњена на средњовековну културу, односно, како каже субјект „Војничке песме“, дала јој је опроштај: „Дао је њиној души опроштај / гуслара сељачки пој. / У њивама ми је сахрањен лелек тај, / у проклети вечан зној.“ Дакле, песнички субјект се не идентификује сасвим ни са народном традицијом сопствене историје. Отуда утисак о његовој изопштености из комплетне традиције и изостанак осећања припадности. То осећање свакако садржи идеолошке елементе, али није у потпуности сводљиво на њих. Реч је о интимној песничкој реакцији а не о изграђеном идеолошком програму, о чему говори и чињеница да осећање социјалне неправде не доноси захтев за (позитивним) реформама, већ се песма у потпуности исцрпљује у негирању (традиционалних) вредности. Отуда је пре реч о некој врсти егзистенцијалног нихилизма, насталог услед губитка вере у традиционалне симболе и вредности.

у савременом друштву, односно осећању неправде да представе те епохе замагљују сећање на праве хероје из народа.

Управо су хришћански симболи у свом културолошком потенцијалу, односно њихова негација, у функцији исказивања губитка вере у некада темељне цивилизацијске вредности.

Месијански модернизам

У конституисању песничког субјекта Милоша Црњанског, посебно у циклусу „Стихови улица“, религиозни симболи такође имају своју улогу, пре свих фигура Исуса Христа и представе везане за њу. Поједини тумачи већ су запазили појављивање ове фигуре и указали на различите видове које она по прима у *Лирици Ишаке*:

Наглашена легитимизација песничког субјекта као сина који се обраћа Богу Оцу [у песми „Молитва“ – прим. М. Р.], болно му поверавајући да више никоме не може помоћи и да нема никакве моћи, сугерише да би лирско ја могло бити сам Исус, што нихилистичком одрицању смисла даје још потреснији и трагичнији тон. Дискретнија идентификација усамљеног песничког субјекта са болно разапетом христоликом фигуром успостављена је у песмама „На улици“ и „Ја, Ти и сви савремени парови“ (Петровић 2013: 186).

У песмама у којима доминира самоисказивање песничког субјекта, испуњено суматраистичким визијама, уочавамо да он поседује извесне месијанске карактеристике. Лирско биће тако има моћ да ублажава тугу на свету, милује руком далеке пределе, преображава се у зрак, утиче на појаве у природи. Осим тога, оно поседује „неба безграничну моћ, / сви боли света скупе се у мени“, чека на клупи разапето, или се као такво указује на зиду док му месец пробада ребра. Несумњиво је, дакле, да се извесни месијански елементи идентитета лирског субјекта конституишу кроз преузимање и преобликовање одређених атрибута који се везују за Исуса, при чему

је на делу истовремено једна врста идентификације али и отклона.

У чему је садржана сличност између субјекта *Лирике Ишаке* и приче о Исусу Христу, захваљујући којој хришћански симболи постају тако важни за конституисање и исказивање идентитета песничког субјекта?

Познато је да је песнички субјект *Лирике Ишаке*, самим активирањем овог појма у наслову, одређен причом о путовању и повратку. А по Гилберту Честертону, „прича о Христу (је) (такође) прича о путовању“ (Честертон 2015: 226). Да је Црњански био упознат са фигуром Исуса као путника, сведоче и стихови песме која тематизује страдање на крсту (о којој ћемо говорити нешто касније): „А из жила плавих, набрекних од хода / капала би крв и вода, / на клечећи женски стас.“

Честертон истиче још и то да је златно руно које Христос тражи – смрт. Песнички субјект *Лирике Ишаке*, али и каснијих поема, такође ће на свом поетичком путовању открити да је судбински везан за смрт („И док звезде гаси ветар липа, / ја се смрти дивим. / Она ми се чини једина чиста / и поносна судбина мушка“). Поред тога, у књижевности се ретко путује без Одисеја, и ту долазимо до још једне (неочекиване) тачке блискости између песничког субјекта Милоша Црњанског и фигуре Исуса Христа. Сувишно је истицати шта мит о Одисеју, присутан већ у наслову *Лирике Ишаке*, значи за Црњанског; међутим, оно на шта можда треба подсетити јесте да Честертон Христово путовање повезује са Одисејевим митом, где се истеривање трговаца из храма види као пандан убијању просаца на Итаки. У том сегменту причу о Исусу и *Лирику Ишаке* повезује преобликовани одисејевски моменат, у коме се главни јунак јавља као реформатор закона, у сталном сукобу са светом, чија је улога да успостави (нови) ред. Отуда је фигура Исуса Христа била од, најмање, троструког симболичког потенцијала

за Црњанског. Он је у њој налазио: 1) метафизичке слојеве кроз однос према смрти, односно тежња ка небесима; 2) извесно бунтовништво и супротстављеност (старом) поретку; 3) али и одређен поглед на свет који је у појединим песмама пародирао и са којим је полемисао.

Еротски месијанизам

Када погледамо поједине песме у којима доминира оглашавање песничког субјекта, лако уочавамо да се он у пресудним тренуцима исказује управо кроз симболе везане за Христово страдање – распеће, прободено ребро. Видели смо да нешто слично имамо већ у друштвено ангажованим песмама, у већ помињаном „Дитирамбу“: „Столећа те дигла разапетог. / О роде благословен бол.“ За исказивање бола заједнице којој припада песнички субјект употребљава се фигура распетог Христа. Међутим, и у случајевима у којима се песнички субјект оглашава из једне интимистичке атмосфере, у своје сопствено име, као у завршетку песме „Ја, Ти и сви савремени парови“ – долази до сличне слике: лирски субјект се јавља као неко ко чека на клупи, разапет. Да бисмо пронашли одговор на питање откуд таква фигура у оваквој љубавној песми, потребно је да је прочитамо у низу са претходном, „Љубавници“, и тако испитамо карактер и значење еротске љубави у *Лирици Ишаке*.

Еротска љубав у *Лирици Ишаке* није само интимни чин, већ у себи садржи бунтовни потенцијал којим се супротставља (неписаном) друштвеном поретку и општем устројству света. Другим речима, она никад не остаје само између двоје људи, већ настоји да суматраистички обухвати најшира (космичка) пространства. Отуда је таква љубав један од начина манифестовања месијанских потенција лирског субјекта. Бунтовни карактер ероса усмерен је на неке од традиционалних вредности укоренењих у саму цивилизацију и схватања људи: „Нико

нас неће поделити више, / на добре и грешне.“ На први поглед чини се да је, у овом случају, свет који настаје у супротности са хришћанским поставкама о добру и злу. Међутим, атрибути којима се дочарава нова реалност за којом (еротска) љубав жуди („У биљу, или нечем другом, моћном, / над пропланком једне шуме младе, / наћи ћемо опет своје наде. / У мирисном небу ноћном. / Наде свих који се болно смеше“), показују блискост са описима које налазимо у Библији. Прерастање човекове свести и трагање за нечим већим од њега, као местом где леже „наде свих који се болно смеше“, односно где ће се *они који њлачу ушешити*, проистиче из религиозног модела света који Црњансков еротско-модернистички месијанизам преузима из хришћанства и других религија. Нову стварност која настаје Црњански у потпуности илуструје новозаветним представама: „И, кад, опет, као вечни цвет, / над телима уморним, небеса заплаве. // И загрљај опет буде свет, / као злато око свете главе, / са тамјана мирисом суморним, // нећемо знати који грех то беше, / међу гресима што ко облаци плове, / што нам та тела и душе даде / дивне и нове“. Дакле, нову стварност, за којом је модернистички жудео, Црњански је изразио захваљујући хришћанским представама (светост, ореол, тамјан), док је истовремено пародирао традицију на коју се ослањао тиме што је направио кључну инверзију: грех види као силу која твори жућену нову стварност. Дакле, нису милосрђе и опроштај енергије које преображавају свет, већ је то грех.

Међутим, о ком греху је реч? Пре свега о љубави, „греху оних који воле“, греху из перспективе чврсто прописаних норми. Љубав код Црњанског има и свој лик и наличје. Она је сила која преображава, али пре него што је то постала, била је чиста физичка страст. Излаз који љубав покушава да пронађе не лежи у страсти, већ у нечему што је превазилази: „Још мало само, па ћемо суморни, / са осмехом тужним, / у страстима ружним, / стати,

/ болни, бледи, уморни.“ Отуда је љубав као страст осуђена да доживи бродолом и да свој излаз открије у љубави као духовној категорији, која превазилази љубавнике. Управо је месијански карактер песничког субјекта *Лирике Ишаке* енергија која спиритуализује еротску љубав и омогућава јој да прерасте чисто физичке манифестације. Једно од кључних осећања које такав модернистички месијанизам дели са хришћанским, и које исказује у вези са еротском љубављу, јесте осећање скорог краја света („још мало само“) и профетског објављивања нове стварности. Та жуђена стварност у својој суштини подсећа на извесне хришћанске представе и, упркос пародирању, није у апсолутној супротности са њима. Садржај месијанског модернизма, и његова надања, темеље се на вери да ће се (ускоро) испунити „песничке лудости, / и, кад прва пролетња ноћ заплави, / видећу ја још вас и живот како играте, / на небесима, а не на јави“.

Еротска љубав је у *Лирици Ишаке* својеврсна конспирација која је у тихом сукобу са светом. Отуда опис љубавника има типолошке сличности са првим хришћанима који су се окупљали, кришом, у катакомбама: „Цео нам је дан дуг, и досадан. / До вечери, кад се, кришом, састајемо. / 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.“ Љубавници су због тога изопштени, налазе се на маргини света, али, истовремено, они тај свет превазилазе и мењају. С једне стране, њихова љубав у себи носи метафизичке тежње: „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!“ С друге, она трансформише свет тиме што ратује против његових основних вредности, које се доживљавају као израз лицемерја: „Наша је страст гурнула у пропаст: / лажи, законе, новац и породицу.“ Управо из овакве супротставље-

ности обичном свету друштвени статус љубавника обележава изопштеност, коју надокнађује енергија коју им љубав доноси: „Узеше нам част, али светли сласт, / небесна, као понос, на нашем лицу... / Од понижења нам је клонула глава, / ал нам се, у телу, пролеће спасава!“ Друштвена одбаченост и небеска сласт још једном доводе у везу љубавнике са судбином и статусом раних хришћана. Љубав се доживљава као новина, баш попут раног хришћанства, а одбаченост хришћана, односно њихова лудост пред светом, вишеструко је надокнађена оним што им вера пружа. Отуда не изненађује што се у завршним стиховима песнички субјект портретише као христоллика фигура: „Тек увече, слободан ко у трави цвет, / ја те чекам. На једној клупи. Разапет.“ Портретисање љубавника и природе њихове љубави као трансформишуће силе, али и као жртве која се свесно подноси, кулминира у слици песничког субјекта као месије који мења свет, али и страда у том своме настојању. Тиме се још једном показује превратничка природа песничког субјекта *Лирике Ишаке* и његова бунтовна улога у односу на (тадашње) друштво, културу и цивилизацију. Да би портретисао такав лирски субјект који је израз месијанског модернизма, Црњански се користио хришћанском сликовитошћу.

Библијску најаву зачећа и рођења Исуса Христа, који ће свету донети спас, односно преобразити постојећу реалност, која се слави под именом Благовести, Црњански користи, у песми истоименог назива, да такође наговести настанак другачије стварности: „Нестаје ноћ, / пуна жалости и болног разврата, / а ја остајем у ведром видуку, / модрим водама, и рујним шумама, / као сен трске, лишћа, росног влата.“ Хришћанска представа о свету без Христа и са Христом, као разлика између мрака и светла, греха и доброте, код Црњанског се преобликује у визију где се стварност пре Благовести и она која након ње наступа, открива као супротност између еротске љубави и ведрога етеризма: „Љубав што

беше није више. / Судба ми блуди по небу ових дана,
/ блага и мирна, кишом опрана, / као рука некад по
телу драгана. // Над земљом више не мирише крин,
/ у пролећу, оштар, блудан, женски. / Расцветане
воћке стискама на ребра, / кроз ваздух благовештен-
ски.“ Лексема ребра у завршним стиховима доводи
у свест представу о Исусовом прободеном ребру.
Међутим, могуће је да се овде, у вези са основном
темом песме – превазилажењем еротске љубави и
женских чари – Црњански заправо ослања на ста-
розаветну причу о настанку Еве из Адамовог ребра.
Тако се ребро, које постаје симбол човекове веза-
ности за жену, у песми „Благовести“ лечи воћкама,
што указује да се љубав трансформише, односно
превазилази суматраистичким визијама о моћима
биља.

Као и код његовог претходника Ракића, и код
Црњанског налазимо песме које су настале пред
иконама и у црквама. У песми „Моја Раваница“ пес-
нички субјект се директно обраћа манастиру, од-
носно његовој икони Богородице. По томе, а и по
чињеници да активира женски (сакрални) принцип,
ова песма би могла да се доведе у везу са Ракићевом
„Симонидом“ и „Јефимијом“. Међутим, икони се у
„Мојој Раваници“ не приступа као сакралној слици,
нити као културолошкој вредности. Другим речима,
однос који се успоставља између песничког субјек-
та и раваничке Богородице не садржи ништа од ко-
лективних представа и културолошких значења, већ
се успоставља из интимне перспективе песничког
субјекта. У складу с еротопоетиком *Лирике Ишаке*,
такав однос је на граници бласфемije: „Блудно гле-
дам твоју Богородицу свету, / што мирише ко гро-
бови у цвету, / па ме је стид да живим.“⁴ Блуду у

4 Тај бласфемичан однос према Богородици Црњански је запо-
чео у песми „Нова серената“, која претходи „Мојој Раваници“. У
њој је дошло до приближавања песникове драге и Мајке Божије:
„У мраку само кад ми идеш, / а очи ти се болно смеше, / чини ми
се иде ми красна / проста сирота мати божја.“ Иако ово прибли-
жавање може да делује бласфемично, у својој суштини оно то
није. Реч је о томе да песнички субјект у својој драгој сагледава

погледу песничког субјекта одмах је супротстављен стид, чиме се показује сложеност и вишезначност односа. Како је реч о стиђу да-се-живи, алузивно се призива смрт „као једина поносна судбина мушка“. Дакле, још увек је реч о тзв. љубавним песмама и смрти као излазу, односно могућности превазилажења недостатности овоземаљског живљења. Идентификација са иконом код Ракића, и касније Попе, одвијала се углавном преко погледа: песнички субјект истовремено је посматрао представу са иконе и излагао се њеном погледу, у коме је проналазио блискост и сличност. Код Црњанског, у складу са еротизованом поетиком, долази до телесног поистовећивања: „А икона се блиста. / И ко румене очи, / вино што бела рука точи, / задиру ми у груди дојке беле, / са ранама сред врха нага / Богородице твоје.“ Оваква телесна транспозиција, односно флуидност телесног интегритета и идентитета сасвим је у духу авангардних стремљења, па се и однос Црњанског према иконама доследно разликује од онога какав су успостављали Дучић, Ракић и послератни модернисти. Ту можда лежи и разлог што је ова Црњанскова Богородица сасвим другачија, и донекле занемарена, у односу на слику Богородице код каснијих наших песника.

Бласфемија проистиче из чињенице да песнички субјект Богородицу посматра као *грађу*; међутим, сакралне енергије које лик са иконе емитује заустављају бласфемични однос и доводе до дубље спознаје песничког субјекта о Богородици као „Једин[ој] драг[ој] пред којом клечим, / јер на њој не могу ни моје / блудне горке очи невеселе / да оставе трага“. Тако идеалност Богородице ипак остаје недирнута јер песник, сасвим у складу са својом поетиком *шужної мушкої*, не може да остави на њој трага.⁵ Судар световног (лирско биће) и сакралног

извесни архетип, вишу стварност која превазилази истрошеност којој је љубав у овом свету подложна.

5 „Желим: / да после снова / не остане траг мој на твом телу“ („Траг“).

(Богородица) одвија се у виду сукоба, идентификације и дубље спознаје песничког субјекта о постојању идеалне стварности која га надилази. Реч је о подвојености лирског сопства које у љубави види страст али и ведрину која је превазилази, и који је управо између те две енергије као *разайеи*. Тама мяса и сјај мисли (Србија) полови су који одређују његово постојање, и који се поново потврђују у његовом клечању пред Богородицом. Песник тражи апсолут који његова блудна страст не може да детронизује. Тако се еротско преводи у духовно, а драгу замењују далеке биљке⁶ и Богородица, па љубавна поезија Црњанског свој исход проналази у нечем што љубав као чулност превазилази у име љубави као ведрине и духовности.

Када није везан за конкретно љубавно искуство, еротски месијанизам песничког субјекта прераста у својеврсни урбани модернистички месијанизам, који се обраћа свима, као у песми „На улици“.⁷ У њој од лирског бића зависи све(т), док су време и место његовог појављивања ноћ и град: „Кад светиљке сину / и улице пођу у висину / у тами стојим ја. / На свему што прође / мој осмех засија.“ Реч је о некој врсти урбане космогоније – ноћ у граду представљена је као време-простор свеопштег чуда на које (директно) утиче глас лирског ја: „Нестану боли, окови и лаж, / од мог погледа зависи сва драж, / свега што прође“; „Ко цветићи бели са Месеца / рађају се по улици деца. / Од смеха мог умире дан, / а свакога ког погледам, / стиже моја судба, срећа и сан“; „Кад махнем руком, нехотице, / нове звезде сину. / Тад сјајан, тужан, цео град, / личи на моје лице.“

6 „Певаће ти: да сам ја љубио јесен, / а не твоје страсти, ни чланке твоје голе, / но стисак грања руменог увенулог“ („Серената“).

7 „Не крије ли се овде, иза ове суматраистичке, привидно нежне слике, фигура песника као Прометеја, али и као Исуса, који на себе преузима патње читавог човечанства“ (Стојановић Пантовић 2013: 329).

Месијанска природа песничког бића у наведеним стиховима не садржи, строго гледано, хришћанске представе. Међутим, оне се у песму уводе поступно, пре свега кроз стих: „ја имам неба безграничну моћ, / сви боли света скупе се у мени“, у чијем подтексту можемо наслутити слику Христа кога шаље његов отац, „који је на небесима“ (Мт. 12, 50), да „грехе света“ (Јн. 1, 29) преузме на себе, и тако донесе утеху целом човечанству. У поетичком чину самооткривања сопствене месијанске природе долази до кулминације ослањања на хришћанске представе, сликом која директно алудира на Христа: „А да ме виде сви у небо иду, / по улици звезда и сребра. / Ја стојим распет сам на зиду, / а Месец ми благо пробада ребра.“ Префигурацијом, у складу са сопственом експресионистичком поетиком, једне од темељних хришћанских слика, Црњански у потпуности заокружује представу песничког бића као савременог месије, и тако твори сопствену модерничку митологију.

Метамесијанизам – дијалог са сопственим симболима

Међутим, Црњански није само користио одређене симболе везане за причу о Христу како би портретисао песничко биће, већ се том причом директно бавио у песмама „Карикатура“ и „Молитва“, такође са извесним елементима (само)идентификације. Када имамо у виду важност хришћанских представа и њихово повлашћено место у песмама („Ја, Ти и сви савремени парови“, „На улици“), онда се песме у којима се директно тематизује Христос могу разумети и као метапоетичке. Лирски глас у њима директно ступа у дијалог са представама чије је елементе уграђивао у поједине песме, и тако у потпуности разоткрива свој однос према (сопственом) подтексту, односно показује у чему је садржана природа његовог месијанског модернизма.

„Карикатура“ тематизује Исусово страдање на крсту. Уводни стихови – „О да си само једном / пао по женском телу медном / умирао би радо“ – настају као одјек на представе о Христовом искушењу на његовом путу, кроз молитву да га мимоиђе чаша страдања, односно зазивања на крсту „Оче, оче, зашто си ме оставио“. Кокетирање са бласфемијом, присутно у песми „Моја Раваница“, овде поново доводи светост у близину еротског. Повезујући Исусово страдање, женску љубав и смрт, Црњански заправо актуелизује три важне фигуре свога певања: месију, ерос и танатос. На тај начин он показује да је модернистички месијанизам његових стихова чврсто везан за ерос, који је увек у близини танатоса. Увођењем у песму фигуре Исуса, и сучељавањем новозаветне представе са сопственим месијанским песничким виђењима, Црњански заправо води (не) скривени дијалог са самим извором традиције месијанизма.

Исус са еротским искуством више не би био Божји син: „Шарени просјаци под твојом ногом / рикали би узалуд за Богом“, мада његова природа не би постала сасвим профана. Наиме, Исус би се смејао разочарано и благо, и тај би се осмех претварао у „голуба, белог и драгог“, чиме се преобликује библијски мотив крштења и Светог Духа. Разочаран и благ смех атрибут је песничког субјекта и у другим песмама *Лирике Ишаке*,⁸ што указује да се у песми одвија *аџон* између песничког субјекта и библијске представе о месији. Црњански прво настоји да преобликује хришћанску представу како би, потом, свој глас идентификовао с њом. Исус који би се одрекао традиционалне улоге зарад неких других доживљаја, постао би песнички субјект – модернистички поето-еротизовани месија. Стога не чуди завршна слика која показује да такав Исус не би био више Бог понижених и увређених, већ женâ које га обожавају: „А из жила плавих, набреклих од хода

8 У већ помињаној „Ја, Ти и сви савремени парови“ тужан осмех песника и његове драге благосиља грех.

/ капала би крв и вода, / на клечећи женски стас.“ Другим речима, идеал песничког субјекта, начин на који он себе види, нека је врста модернистичког Исуса. Отуда се он, поетски одбацујући традиционалне месијанске представе, истовремено конституише као алтернативни месија – који не нуди Бога, већ осмех благ и разочаран. Пародирањем централне представе хришћанског погледа на свет Црњански заправо обликује сопствени *модернистички месијанизам* у коме поезија заузима место које је упразнила религија. Другим речима, поетичке визије добијају снагу индивидуализоване религиозности која се обликује кроз варирање традиционалних религиозних представа. Црњански, дакле, доследно преображава хришћанске симболе: задржавајући њихов спољашњи вид, он им даје сасвим другачије значење.

У песми „Молитва“ – кроз подтекст најстарије хришћанске молитве „Оче наш“ уводи се фигура Дон Кихота: „Оче наш / сенко света седа погурена / на дрвеној раги. / Са лонцем разбијеним на глави / и очима пуних ветрењача плавих.“ Тако се Бог одређује као Дон Кихот, чиме се указује на комичку превазиђеност вредности које тај појам означава у првим деценијама 20. века. На овај начин успоставља се, за *Лирику Ишаке*, важан поетички троугао идентификације: Христос – Дон Кихот – лирски субјект. Чврсто повезивање Исуса, Дон Кихота и поезије указује на могућност да су идеја Бога и поезија постале презрени идеалистички појмови, комични и одбачени од света. Експресионистичка молитва ослања се на основну хришћанску молитву, али се симболи који долазе из такве традиције доследно преобликују. Тако се библијска представа Христовог рођења у тренутку песме показује као немогућа: „Оче наш / али син твој нема више моћи, / да се у шталама на путу у ноћи / ичем од смрти нада.“ За разлику од Христа, који је знао да након смрти долази васкрсење, песнички субјект губи сваку наду. Овакво његово признање, када се има у виду значај

смрти и њена позитивна конотираност у поетичким визијама *Лирике Ишаке*, посебно је значајно јер делује као болно суочење са сломом сопствених (поетичких) надања. Видели смо да је, у ранијим песмама, смрт одређена као „једина поносна судбина мушка“, отуда губљење вере у њу, односно у оно што она означава и може да донесе / представља пораз модернистичког месијанизма. Такав исход резонира са епохалним тренутком у коме модернизам долази до спознаје да је, по речима Хуга Фридриха, наступило време „празног идеалитета“ (Фридрих 2003). Лирски субјект „Молитве“ исповеда сумњу у могућност да се та празнина може надоместити уметношћу као вером, односно модернистичким месијанизмом и поезијом као енергијом која трансформише живот. Отуда је реч о дијалогу са сопственим поетичким апсолутом који је, у том тренутку, осуђен да остане тек на нивоу (изневереног) идеала. „Молитва“ је уједно и претпоследња песма *Лирике Ишаке*, након ње имамо само још „Епилог“. С обзиром на то, она представља резигниран исход једног поетичког пута:⁹ да би испевао слом најдубљих надања песничког субјекта, Црњански се послужио Исусовом молитвом. Тако постаје несумњиво колику улогу прича о Исусу има за лирски субјект *Лирике Ишаке*. Она се јавља у једној од најважнијих песама те збирке, у којој се интимно сумира пређени пут. Идентификација са Исусом кроз преображај хришћанских представа у жељи да се поезијом преображава свет, доживљава отржењење и песнички глас се (коначно) идентификује са Дон Кихотом – чиме се пародирају његове сопствене тежње и надања.

9 „Занимљиво је одмах приметити и смисаону позицију коју у збирци има ова песма. Иако је у коначној композицији она претпоследња, након ње следи 'Епилог', у рукописима Милоша Црњанског, на врху странице на којој је 'Молитва' откуцана на писахој машини, ауторовом руком је записано: 'Ово долази као завршетак'" (Петровић 2013: 179).

Месијанске претензије и модернистички садржај Црњансковог певања разлог су због којих се песнички субјект *Лирике Ишаке* у неким кључним моментима портретише христоликим представама, али и због којих се Исус јавља као лик, кроз полемику са њим, у песмама „Карикатура“ и „Молитва“. Стога је, поред Одисеја и Дон Кихота, Исус још један од (главних) ликова *Лирике Ишаке*, помоћу којих се гради идентитет песничког субјекта:

У поезији Црњанског говори се о сопственом искуству, не реинтерпретира се туђе... За то искуство успостављају се и различите аналогije – некад је то са Одисејем, некад са Дон Кихотом, некад Христом (Радоњић 2013: 135).

„Та, он је град мој и спасење моје“

Према Мајклу Кугану, ламент је „апел за божанску помоћ у невољи“: “appeals for divine help in distress” (Coogan 2009).

У чему је садржана невоља песничког субјекта *Ламентиа над Београдом*? Кратко речено, у суочењу са несталношћу сопственог живота. А где он тражи помоћ? Још краће: у дивинизованој представи града.

Жанр ламента садржи у подтексту библијске плачеве везане за град Јерусалим или племе Израила. Отуда није случајно Црњански назвао своју поему *Ламентиа над Београдом*: она тако чува (далеку) везу са природом жанра чије обрасце налазимо у Јеремијином плачу над Јерусалимом или Исусовом ламенту приликом уласка у тај град. Ламент над старим Јерусалимом завршаван је у Библији надом да ће уместо њега настати нови, небески Јерусалим. У односу на такве ламенте, код Црњанског се јавља кључна разлика: Београд је у његовим стиховима већ представљен као идеални, небески град, па поетски глас не ламентира над њим, већ над сопственим животом, а од идеалног града нада се

утехи. Дивинизована представа Београда, који поседује „атрибуте живог и божанског бића“ (Петров 1971: 135), функционише, дакле, као контрапункт реалности људског живота. Стога су у праву тумачи који су у Београду видели елементе Новог Јерусалима, односно поетичко остварење апсолута: „последње Црњансково песничко дело представља коначно и непорециво открочење апсолута“ (Петров 1971: 138).

Поема Црњанског, дакле, везе са традиционалним жанром чува кроз присуство описа мука и зазивања / обраћања вишој реалности (Богу). Као што смо већ нагостили, функцију Бога код Црњанског добија град: „Претпоставила бих да су у *Ламенџу* такође присутна два ТИ: Град-Судбина и Бог-Апсолут“ (Татаренко 2013: 306). У тумачењу *Ламенџа* постигнута је извесна сагласност да Београд поседује одлике поетичког божанства. Да ли је идеални Београд у Црњансковој поеми у потпуности могуће поистоветити са Богом, остаје отворено питање. Међутим, у његовом конституисању присутни су одређени атрибути и представе који поседују несумњиву везу са хришћанским виђењем Бога („У теби нема бесмисла, ни смрти“). Колико Библија фигурира као потенцијални контекст *Ламенџа*, односно колико је значајна за дивинизовану слику града, показује и чињеница да се у псалмима Бог често назива градом: „Та, у Бога је мир души мојој, од њега је спасење моје! Та, он је град мој и спасење моје...“ (62. псалам, 1, 2).

Осим старозаветних елемената, за слику Београда од важности су и новозаветне представе о Христовом распећу и васкрсењу: „Ти, међутим, крећеш, ко наш лабуд вечни,¹⁰ / из смрти, и крви, према Сунцу, на свој пут“; „Крв твоја ко роса пала је на равни, / ко некад, да хлади толиких самртнички дах.“ Дакле, елементи Христовог пута, који

10 Лабуд је и симбол распетог Христа: „U hrišćansko vreme labud pevač je postao simbol Spasitelja na *krstu*, koji u samrtnim mukama moli za pomoć“ (Biderman 2004: 193).

је започео страдањем (распећем) и наставио се васкрсењем и узношењем на небеса, преносе се на доживљај Београда као метафизичке утехе („Ти ћеш, до смрти, бити утеха мени“). Ту су, такође, и префигуриране јеванђеоске слике као што је сипање новог вина у нове мехове: „У теби један орач пева, и у зимско доба, / преливши крв, као вино, у нови мех.“ Еванђеоска изрека овде се употребљава да наговести преображај који идеални град доноси у живот песничког субјекта. Наиме, Београд има ту моћ да сачува оно што је највредније у лирском бићу, и подари му ново (поетичко) тело.

Интересантно је да, према појединим тумачима, функцију коју је ламент обављао у предмодерним друштвима, у модернизму преузимају дискурси о Меланхолији и Трауми:

In Modernity, discourses about Melancholia and Trauma take the functional place ritual laments hold in premodern societies. This entails a shift from a focus on community and convention to individuality and authenticity (Prade-Weiss 2020).

У Црњанској поеми меланхолија као спознаја и кључно осећање у вези са својим (претходним) животом игра важну улогу – она је, уосталом „доминантно осећање његове прозе и поезије“ уопште (Владушић 2013: 242). Сагледан из меланхоличне перспективе, претходни живот подсећа на античко царство сенки („Само, то више нису, ни жене, ни људи живи, / него неке немоћне, слабе, и сетне, сени“). Таквоме царству супротставља се слика Београда као Новог Јерусалима, односно рајског топоса. Слободан Владушић губљење прошлости у *Ламенџу* види у дејствовању Мегалополиса коме песник покушава да супротстави Београд као престоницу (Владушић 2013: 245). Поред тога, овакав поглед на сопствени живот може бити условљен и религиозном спознајом о пропадљивости и пролаз-

ности свега људског које излаз тражи у (поетичком) апсолуту.

Напокон у завршним стиховима Београд добија у потпуности метафизичке карактеристике, он постаје свемогућ попут Бога који се јавља и доноси утеху: „Сунце се рађа у мом сну. Сини! Севни! Загрми! / Име Твоје, као из ведрога неба гром.“ Отуда је то и последња реч на уснама лирског гласа, његово завршно сазнање и коначна утеха: „А кад и мени одбије час стари сахат Твој, / То име ће бити последњи шапат мој.“ Стога је *Ламенти* истовремено „свечана молитва, похвала, химна апсолуту“ (Петров 1971: 138).

У грађењу структуре песничких слика и атмосфере *Ламентиа над Београдом*, религиозне представе имају, дакле, важну улогу. Оне, наравно, у поему не улазе непрерађене, већ се преображавају и добијају нов облик и другачија значења, у складу с модернистичком поетиком *Ламентиа*; међутим, оне истовремено чувају трагове и свога порекла и смисла.¹¹

Поетски идентитет Милоша Црњанског

И у друштвено усмереним песмама, и у љубавној лирици, напокон и у песмама са метафизичким слутњама, Црњански је био чврсто ослоњен, између осталог, на симболе и представе из хришћанске традиције. Било да је са њима полемисао као са културолошким репрезентима моћи, уткивао их преобликоване у садржај сопственог песничког бића или их, на крају песничког пута, видео остварене у сопственом (поетичком) апсолуту, они су у његовом певању често били кључни елементи помоћу којих је градио свој поглед на свет.

11 На сличности али и кључне разлике са хришћанским представама раја и функцијом ламента, указао је Бранко Вранеш: „За тугу у рају Лествичника нема места, али поема Црњанског чува обресе древне византијске дијалектике плача“ (Вранеш 2013: 277).

Црњански је, дакле, у хришћанској симболици видео оваплоћене неке универзалне духовне вредности које су му биле важне да изрази различита поетска стања и изгради неке од битних песничких слика. Стога је тачно оцењивање улоге ове симболичке у његовом песништву неопходно како бисмо боље разумели битне моменте поетике Милоша Црњанског, односно природу његовог песничког субјекта – јер је однос према њој уграђен у саме основе његовог идентитета.

Говорити о хришћанској симболици у поезији Милоша Црњанског, дакле, значи и расправљати о идентитету његовог певања.

Извори

- Бојић 2016: Милутин Бојић. *Песме бола и њоноса*, фототипско издање. Београд: Службени гласник – Библиотека „Милутин Бојић“.
- Винавер 2014: Станислав Винавер. *Евројска ноћ*. Прир. Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.
- Дучић 2000: Јован Дучић. *Песме*. Београд – Требиње – Подгорица: Издавачко предузеће „Рад“ – Дучићеве вечери поезије – Октоих.
- Свето писмо Старога и Новог завјета. Београд 2004: Свети Архијерејски Синод Српске православне цркве.
- Црњански 1993: Милош Црњански. *Лирика*. Прир. Живорад Стојковић. Сабрана дела, том први. Београд: Задужбина Милоша Црњанског – L'Age d'Homme – БИГЗ – Српска књижевна задруга.
- Црњански 1999: Милош Црњански. „За слободни стих“. *Есеји и чланци I*. Прир. Живорад Стојковић. Сабрана дела, том десети. Београд: Задужбина Милоша Црњанског – L'Age d'Homme, 24–30.

Литература

- Бидерман 2004: Ханс Бидерман. *Речник симбола*. Београд: Плато.

- Винавер 2012: Станислав Винавер. „Увод у Чуваре светиа“. *Есеји и кришике о српској књижевности. Чардак ни на небу ни на земљи*. Прир. Гојко Тешић. Београд: Службени гласник.
- Владушић 2013: Слободан Владушић. „Црњански: од Сиражилова до Ламентиа над Београдом. У: Милош Црњански: поезија и коментари, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска.
- Вранеш 2013: Бранко М. Вранеш. „Да ли је у рају тужно? Или је то само Ламент – над Београдом“. У: Милош Црњански: поезија и коментари, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска.
- Деретић 2004: Јован Деретић. *Историја српске књижевности*. Београд: Просвета.
- Coogan 2009: Michael D. Coogan. *A Brief Introduction to the Old Testament*. Oxford: Oxford University Press.
- Петров 1971: Александар Петров. *Поезија Црњанској и српско јесништво*. Београд: „Вук Караџић“.
- Петровић 2013: Предраг Петровић. „Лирика Ишаке: Између одисејевског и донкихотовског гласа“. У: Милош Црњански: поезија и коментари, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска.
- Prade-Weiss 2020: Juliane Prade-Weiss. *Language of Ruin and Consumption: On Lamenting and Complaining*. New York: Bloomsbury Publishing.
- Радуловић 2022: Марко М. Радуловић. *Српсковизантијско наслеђе у српском јеснишћу прве половине 20. века*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радоњић 2013: Горан Радоњић. „Поезија Црњанског и традиција“. У: Милош Црњански: поезија и коментари, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска.
- Секулић И. 1977: Исидора Секулић. „Немири у књижевности“. *Из домаћих књижевности I*. Прир. Младен

- Лесковац. Сабрана дела, књ. 4. Београд: „Вук Караџић“, 174–186.
- Секулић А. 2019: Александра С. Секулић. „Тајна државе и метафизика јарка у поеми 'Србија' Милоша Црњанског“. У: *Гробља: књижевно-културна материјализација смрти*, зборник радова. Ур. Драган Бошковић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Стојановић Пантовић 2013: Бојана Стојановић Пантовић. „Топос еротике и суматраистички принцип одуховљења у *Лирици Ишаке* Милоша Црњанског“. У: *Милош Црњански: поезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска.
- Татаренко 2013: Ала Татаренко. „Поезија као исповест нове вере: о суматраизму Милоша Црњанског“. У: *Милош Црњански: поезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска.
- Фридрих 2003: Хуго Фридрих. *Структура модерне лирике – од средине XIX века до средине XX века*. Прев. Томислав Бекић. Нови Сад: Светови.
- Честертон 2015: Гилберт Кит Честертон. *Вечни човек*. Стари Бановци: Бернар.

Marko M. Radulović

MILOŠ CRNJANSKI'S POETRY
CHRISTIAN MOTIVES

Summary

This paper examines the relationship between Crnjanski's poetry with the religious expression tradition, that is, whether and to what extent his poetic speech relies on Christian religious symbols. It concludes Christian images and representations in this poet's poetry occur in three manners: 1) as national culture and its values' symbols (of power); 2) as a means of constituting a poetic entity; and 3) as a way to express the poet's (personal) absolute using the poetic language.

This paper points out religious topics and motives take a special place in the socio-engaged course of Crnjanski's poetry, realized in „Vidovdanske pesme“ (*Vidovdan poems*). They primarily occur there as symbols whose position and meaning are conditioned by their status in national culture. Therefore, it has to do with the fundamental values according to which a poem's subject takes an appropriate attitude. Hence, religious symbols in their cultural potential represent the point of meeting and divergence when it comes to building the poem's subject identity. By denying these symbols, the lyrical voice simultaneously constitutes its own being often occurring in controversy with immediate predecessors such as Dučić, Rakić, and Bojić.

Moreover, the paper shows that apart from *Odyssey* and *Don Quixote*, *Lirika Itake* (*Lyrics of Ithaca*)'s third character, Jesus Christ, occur as a particularly significant figure Crnjanski used to build a poetic identity in some important poems. Therefore, it owns at least threefold symbolic potential. In it, the poet found: 1) metaphysical layers through the attitude towards death, i.e. aspiration towards heaven; 2) some rebellion and opposing (the old) order; 3) but also a certain view of the world he parodied in some poems and which he entered a dialogue with.

In addition, this paper points out certain attributes and plays, originating from the Old and New Testament, directing towards the image of God and Jesus Christ. They are present in constituting their own poetic absolute which is Belgrade as a divinized city

In Christian symbolism, Crnjanski hence saw some universal spiritual values embodied. They were important to him to express different poetic conditions and build some of the essential poetic images. Therefore, assessing the role of this symbolism in its poetry was necessary to understand the crucial moments of Miloš Crnjanski's poetics, i.e. his poem's subject's nature is valid because the attitude towards it is incorporated in the very foundation of his identity.

Studying Christian symbolism in Miloš Crnjanski's poetry also meant discussing his poetry very identity.

Key words: *Lirika Itake* (*Lyrics of Ithaca*), religious symbols, the poem's subject, modernist messianism

Катанарина Пантович

Институт за књижевност и уметност, Београд

katpantovic@gmail.com

ТУЖНО МУШКО И МИЗЕРА: РОДНО ЧИТАЊЕ ЛИРИКЕ ИТАКЕ

Сажетак: У раду се разматрају механизми родног кодирања мушког јунака, али и женске фигуре у *Лирици Ишаке* (1919) Милоша Црњанског. Експресионизам као покрет одликовао је бунтован, циничан и критички однос према рату и свим његовим последицама. Дезинтегрисани лирски субјект, сатрвен ратом и ратним искуством, као и губитком вере у све вредности, устаје против патријархално устројене заједнице, што овај сукоб додатно усложњава психолошким, социјалним, политичким и религиозним аспектима. Таква осуда друштва почива на оспоравању сваке ауторитативности, односно свих оних инстанци на којима функционишу социјални ред и моћ, што производи различите начине конституисања родних идентитета јунака. Након кратког осврта на теоријске претпоставке родних студија, типова маскулинитета и феминитета, и начина на који они комуницирају са експресионистичким покретом (поетички и идеолошки, учествујући у структурирању родних идентитета), ови механизми биће илустровани примерима репрезентативних песама из *Лирике Ишаке*, а уз циљ да се поезији Милоша Црњанског приступи из актуелне интерпретацијске и теоријске перспективе и понуди свеже читање његовог дела.

Кључне речи: Милош Црњански, *Лирика Ишаке*, родна теорија, родни идентитет, експресионизам

Експресионизам и Црњански

Црњанскова *Лирика Ишаке*, настала у јеку експресионизма, садржи теме карактеристичне за овај покрет и за њих везане еротске и *родне* мотиве који су обликовани у широком спектру: од приказивања мушко-женских односа и антагонизма међу половима, преко завођења, амбивалентног односа према сексуалности, чулности и телесности, па до везе еротског са светом природе, које заузима различите хипостазе у опозицији еротско / контемплативно. Експресионистичка претпоставка је да се еротско и сексуално најчешће уоквирују као парови супротстављености на релацији мушко насупрот женском, у ком се „жена доживљава као антагонистичко биће чија снага може да угрози мушкарчев интегритет“ (Стојановић Пантовић 1998: 12).¹ Књижевноисторијски гледано, управо је модерна иницирала важно ослобађање од доминантног и застрашујућег „очинског“ дискурса.² Тај револт синова против над-оца (*Über-Vater*) долазио је често заоденут у „кризну мушкост“, која је била навођена као исход мање или више трауматичног, дословног или симболичког одсуства оца (Bruns 2010: 96).

1 Оно што је, на пример, заједничко романтизму и експресионизму, јесте тежња за обновом и променом социјалне и политичке стварности: устаје се против рата, лажног патриотизма и лажног грађанског морала који, коначно, ослобађа еротско, а самим тим и различите родне манифестације.

2 О овоме је најпре писао германиста Томас Анц (Thomas Anz) који у својој студији из 1989. године *Франц Кафка (Franz Kafka)* наводи да је конфликт отац–син уобичајена тема интелектуалаца експресионистичке генерације као и тада још младе психоанализе, и да стоји у средишту њихове борбе са представницима институција моћи. Године 1918. Рудолф Кајзер (Rudolf Kayser) објављује приказ драме *Син* Валтера Хазенклевера (Walter Hasenclever), а заправо својеврстан програмски текст експресионизма, *Протест против њихових очева (Protest gegen die Väter)*. То је био „протест против инхибирања младих живота кроз државу, заједницу, породицу“ (Anz 1989: 32), а Кристина Канц експресионизам назива типично мушким покретом (*Männerbewegung*, Kanz 2002: 158).

У истраживању положаја жена и женске заједнице унутар фалогоцентричне хегемоније каква је владала у време трајања експресионистичког покрета, најважније је осврнути се на начине на који су феминини атрибути и родни клишеи тада конструисани, односно каква је улога припадала женама у једном преобладајућем мушком покрету као што је био експресионизам. Немачка теоретичарка Кристине Канц (Christine Kanz) напомиње да се, узимајући у обзир данас прихваћени канон експресионистичких текстова, може стећи утисак да се ради о „чисто мушком покрету“ у ком жене нису заузимале важно место као стваратељке, док је у књижевним текстовима њихова репрезентација углавном ограничена на традиционалну дихотомију светица / блудница (*„die Heilige und die Hure“*, Kanz 2002: 158), односно улоге сестре, мајке и проститутке.³

Родно читање, или *gender* приступ у ширем смислу речи делу Милоша Црњанског до сада је био предмет појединих радова и студија о његовој прози⁴ (најпре *Дневнику о Чарнојевићу* и *Причама о мушком*), а о овим аспектима у његовој поезији пишу, додуше тематски и методолошки се више фокусирајући на еротско, па с тим у вези и (заобилазно) родно, Јелена Панић Мараш (2014: 401–413), као и Бојана Стојановић Пантовић (2014: 323–331). Како ауторке примећују, Црњански се у свом раном делу служио одређеним типично експресионистичким поступцима, при чему као рану фазу треба поетички обједињено посматрати и тумачити *Лирику Ишаке* (1919), *Приче о мушком* (1920) и *Дневник о Чарнојевићу* (1920).⁵ Ова дела

3 Видети: Ото Вајнингер, *Пол и карактер* (Otto Weininger, *Charakter und Geschlecht*, 1905).

4 Еротским аспектом прозе Милоша Црњанског најдетаљније се бавила Јелена Панић Мараш, која је 2017. године објавила студију (засновану на докторској дисертацији одбрањеној 2013. године) *Еротско у романима Милоша Црњанског* (Службени гласник – Учитељски факултет, Београд).

5 У прилог томе сведочи и чињеница да су ова дела хронолошки настајала у исто време (*Приче о мушком* су објављене 1920. го-

обједињују експресионистичке праксе у српској књижевности у првим деценијама 20. века и, у тематском смислу, проблематизују и критички се односе према породичним односима, брачној заједници, родитељству, лажном патриотизму, религији и цркви. Експресионизам као покрет одликовао је бунтован, циничан и критички однос према рату, те дезинтегрисани лирски субјект, сатрвен очајем у погледу духовног, егзистенцијалног става, али и историјског револта, устаје против патријархално устројене заједнице, што овај сукоб додатно усложњава психолошким, социјалним, политичким и религиозним аспектима. Таква осуда друштва почива на оспоравању сваке ауторитативности, односно свих оних инстанци на којима функционишу социјални ред и моћ. Ово је најизразитије у првом циклусу „Видовданске песме“ у *Лирици Ишаке*. Крајњи нихилизам пулсира у стиховима: „Ми више томе не верујемо / нит ишта на свету поштујемо / ми ништа не оплакујемо. / Нама је добро. / Проклетата победа и одушевљење / да живи мржња, смрт, презрење“ („Наша елегија“). Жеља за ослобађањем од друштвених принуда карактеристична је за експресионистичке, али и суматраистичке ставове у раном делу Милоша Црњанског, као и неких других међуратних песника. У пркосном покличу, смрт (и њен „народ весео у крви, пепелу и праху“) парадоксално бива пригрљена као принцип живота у којем, у циљу очувања људског и верског интегритета, не постоји било какав вид страха („Ода вешалима“, „Здравица“). У песмама „Наша елегија“ и „Спомен Принципу“ пева се о традицији која је изгубила смисао, као и читава историја једног народа десеткованог ратом. Подсетимо да је једна од основних замерки критичара који су се острвили на *Лирику Ишаке* (Марко Цар, Богдан и Павле Поповић и други) по њеном објављивању, била да је Црњански „рушилац народних светиња“ (Црњан-

дине, али су пре тога излазиле у загребачким часописима *Савременик* и *Књижевни јуџ*, на пример).

ски 2021: 352–353).⁶ „Сваког ћу брата, што засео чека / да преболим“, саопштава он у песми „Југославији“, да би се у другом делу песме догодио преокрет, који сведочи о растрзаном душевном стању лирског јунака: „Здраво, у сраму, покору, беди, браћа смо, браћа!“ (87). Наведени стихови пример су појединих Црњанских песничких поступака у овом периоду, како запажа Новица Петковић:

[Н]а сваком кораку налазимо разнолике деформације, и песничке, и језичке, и стварносне. Извртање по супротности повезаних слика и значења с лица на наличје, чудновате оксиморонске структуре, обраћање лествице вредности, пародијска помицања и карикатурална претеривања, чак до ругалачких избличавања, све су то видови оспоравања и деструкције [...] у разним покретима авангардне књижевности (Петковић 1996: 39).

Овакав третман језика и књижевног текста последица је кризе националног, верског, па и друштвеног идентитета, која узрокује и амбивалентност и кризу родног идентитета, што ће бити предмет анализе у овом раду.

Истраживање о родним идентитетима, а нарочито маскулинитетима, није праволинијско, већ је обележено низом контрадикција и парадокса, што резултира испољавањем различитих типова родних идентитета који, унутар појединца, могу постојати синхроно. Оно представља интересантну и плодносну интерпретацијску перспективу из које се може тумачити велики број књижевних текстова, нарочито међуратне књижевности: Радован Вучковић и сматра да су две теме које доминирају укупном српском књижевности двадесетих година

⁶ Сви наводи дати су према издању: Милош Црњански, *Поезија*. Подгорица: ЦИД, 2021. У загради ће надаље бити наведена само пагинација.

прошлог века управо рат и ерос (Вучковић 2000: 36).⁷

Gender Studies – теоријски оквири, идеје и подручје истраживања

Последњих деценија уочљива је дискурзивна превласт родне теорије (теорија рода / *gender studies*) на подручју студија културе, чији су одједи присутни и у науци о књижевности – прецизније, у тумачењу књижевних текстова. Након осамдесетих година прошлог века скуп теорија произашлих из постструктуралистичке мисли мигрирао је у студије рода и сексуалности, постколонијалне студије и студије расе, изнедривши низ подстицајних радова који се дотичу актуелних питања савременог тренутка (пол, род, сексуалност, раса, религија, политика) и који покушавају да понуде својеврсну ревизију канона, као и да оспоре доминантне интерпретацијске матрице. За родне студије није утврђена хомогена теоријска основа, али се може говорити о јединственом методолошком приступу при тумачењу књижевног текста захваљујући спектру интерпретативних стратегија које родне студије омогућавају (*close reading*, тј. помно читање, психоаналитички модус, деконструктивистички итд.).

Родна теорија развила се на психоаналитичким претпоставкама Жака Лакана (Jacques Lacan), које су најизразитије представнице француске феминистичке школе Елен Сиксу (Hélène Cixous), Лис Иригарај (Luce Irigaray) и Јулија Кристева (Julia Kristeva) критички преобликовале из угла феминистичке теорије. Тада појам рода (*gender*) постаје кључна категорија анализе не само у истраживању положаја жена и женске заједнице унутар фалого-

⁷ У том смислу, књижевношћу Растка Петровића из перспективе родне теорије бавила се Кристина Стевановић у следећим огледима: *Освајање модерног* (Академска књига, Нови Сад 2011); „Питања идентитета: Растко Петровић и студије културе“, *Књижевна историја*, год. XLVII, бр. 155, 2015: 124–149.

центричне хегемоније, већ почиње да се примењује и на мушкарце као алтернативни приступ феминистичкој критици (такозване *мушке студије*, односно *Men's Studies*). Јавља се захтев савременог доба да се род представи као сложена културолошка конструкција независно од иманентног пола, односно, биолошке предодређености. Предложено је разликовање дихотомије *џол* и *рог* на следећи начин: пол је мушки или женски (male/female), док је род маскулин или феминин, то јест, може бити назван мушкошћу или женскошћу (masculine/feminine), односно, реч може бити о маскулинитетима и феминитетима (masculinity/femininity).⁸ Маскулинитет у свом најширем значењу подразумева социјалне и културне конструкције онога што се сматра комплексом особина, односно карактеристичних форми понашања очекиваних од мушкараца у датом друштву у дато време (Радуловић 2009: 71), и углавном се препоручује употреба појма у множини – тачније, готово увек је реч о маскулинитетима, различитим манифестацијама маскулиног модуса који је, сам по себи, динамична категорија (према: Стевановић 2015: 136). У том смислу јасно је да маскулинитет поседује многобројна амбивалентна значења која се мењају у складу са контекстом. С тим у вези треба најпре понудити својеврсну класификацију најчешћих типова маскулинитета.

8 Историјски гледано, увођење разлике између биолошких полова и друштвених родних улога у 20. веку приписује се америчком психијатру и професору Роберту Столеру (Robert Stoller) који је у књизи *Пол и рог (Sex and Gender)* 1968. године раздвојио биолошку од психолошке и културолошке полности (Дојчиновић Нешић 2011: 329). Ако род није каузална последица пола, нити је тако наизглед фиксиран као пол, као што пишу Кристева, Иригарај и Сиксу, јединство субјекта је, према томе, већ потенцијално оспорено. Другим речима, без обзира на полну датост, мушкарац може исказивати особине женског рода или феминитета, и обратно: биолошкој жени могу бити приписане маскулине родне особине, што је последица сплета многобројних друштвено-културолошких околности које те родне идентитете и образују.

Најпре је реч о хегемонском маскулинитету, који заузима централну позицију у структури родних односа, из којег непосредно происходи доминантни маскулинитет (Стевановић 2015: 136), и он представља конфигурацију родних пракси које отеловљују проблем легитимитета патријархата: доминантну позицију мушкарца и субординантну позицију жене (Kannem 2012). Другим речима, хегемони маскулинитет је истовремено и нормативни модел који је друштвено доминантан: он поседује друштвени ауторитет и тешко је отворено му се супротставити и подрити га, док су остали модели скрајнути и маргинализовани. Сви који одступе од прописане родне улоге и одбију учешће у патријархалном дискурсу бивају санкционисани (Kannem 2012). Нарочито је важно споменути улогу тела и „физичке спреме“ кад је у питању овај тип маскулинитета, јер се она испоставља као одсудна у конституисању моћи мушкарца. То значи да је аутентичност маскулинитета директно пропорционална физичким способностима тела, а ако нечије физичке могућности нису довољно „репрезентативне“, онда се и адекватност њиховог маскулинитета у целости доводи у питање.⁹ У фалогоцентричном дискурсу који вреднује проблем моћи, то јест њеног распоређивања, теоретичарка Франциска Шлусер (Franziska Schlößer) сматра да су мушкарци подложни већем притиску на идентитет од жена, те да свако њихово „омекшавање“ узрокује кризу идентитета, односно немогућност препознавања властитог идентитета, традиционално повезиваном с моћи (уп. Schlößer 2008: 138). У том смислу, за конструкцију алтернативних маскулинитета, међу којима је и онај којим ћемо се ми у раду бавити, ослабљени маскулинитет, пресудна је свест аутора о „разореном, немоћном,

⁹ У овом контексту занимљив је цитат Џејмса Дикија (James Dickey) који Питер Швенгер наводи у свом есеју *Мушки модус*, а који може бити користан и за приближавање стања јунака *Лирике Ишаке*: „Све што човек опажа и мисли зависи од његовог телесног стања“ (Швенгер 2005: 59, према: James Dickey, *Soities*, New York: Double Day, 1971).

белом мушком телу које не поседује виталистички потенцијал“ (Стевановић 2015: 136). Уопште узев, реч је о типу маскулинитета који, самим тим што не може бити дефинисан као нормативни, хегемонијски, припада другом крају спектра, односно, на хијерархијској лествици налази се испод доминантног маскулинитета, што га по природи обележава *грутим*, фемининим, немоћним, ослабљеним или хибридниим. Овај модел је, међутим, означен као изузетно субверзиван, опасан чак, јер угрожава патрилинеарне парадигме и неретко се супротставља носиоцу фалогоцентризма: он искушава доминантни маскулинитет и доводи у питање његов легитимитет.

Ако је за субјект, самим тим и за маскулинитете, напоменуто да никад не могу бити у потпуности довршени, већ су принуђени да се непрестано мењају и реформишу кроз искуство, може се рећи да су алтернативни маскулинитети чак у већој мери склони овоме. Ова тврдња још више добија на значају ако се подсетимо да је доминантни тип маскулинитета обележен (физичком) снагом, активним телом, апетитом, социјалном ауторитативношћу; он у већој мери *ради* него што *мисли*, а један од најснажнијих архетипова мушкости јесте идеја да је мушкарац онај који дела, а мање онај који размишља (уп. Швенгер 2005: 48). Носиоци алтернативног маскулинитета често су окарактерисани као „јунаци немоћи“: они су одређени својим slabим, исцрпљеним, белим телом, у које је уписана моћ симболичког поретка, и због своје граничности са фемининим „неретко задржавају амбивалентан однос према женској сексуалности и мајчинству, али и према економској и емотивној заинтересованости за породицу“ (Стевановић 2015: 139).

Лирика Ишаке

Први циклус, „Видовданске песме“, иако неће бити стриктно предмет анализе овог рада, већ

најпре циклуси „Нове сенке“ и „Стихови улица“, пружа увид у нијансираност маскулинитета лирског јунака. Лирски субјекат се представља као ратник, али он кроз различите провокативне песничке слике и изјаве, пуне цинизма и огорчености, раскринкава модел хетеронормативног, „типичног мушкарца с мушким врлинама и пороцима“ (Панић Мараш 2016: 101). С тим у вези, мушки је принцип рата, борбе, часне погибије, проливања крви, али већ у пролошкој песми лирски јунак се оглашава следећим речима: „На Итаки и ја бих да убијам, / ал кад се не сме, / бар да запевам / мало нове песме“, на ироничан начин афирмишући један вид сентименталности упркос бунту, револту и бесу који би осликавали његову маскулину позицију. У другом циклусу „Нове сенке“, у чувеној песми „Гардиста и три питања“ (93–94) наводи се: „Да ме запита меко, ко кад би лептир шушко: / Што си увек тужан? / Смешећи се почаст бих шинуо / и тихо реко: Јер сам мушко. / [...] / Тужно је бити мушко“, док у трећем циклусу „Стихови улица“, у песми „Болесни песник“, проналазимо идеал и модернистички прототип песничке мушке фигуре која је обележена болешћу, пропадљивошћу и слабошћу. Стога лирског јунака *Лирике Ишаке* можемо окарактерисати као „јунака немоћи“: он је, као што је раније напоменуто, „тужно мушко“ и *болесни џесник*, одређен мањкавостима свог слабог тела, и као такав подразумева алтернативни, хибридни родни идентитет.

Када је мушко-женски однос у питању, у *Лирици Ишаке* приметно је потенцирање сирове телесности, физиолошких процеса и површне чулности. Жена није представљена као етерична и не испуњава мушкарца, однос према њој засићен је нетрпељивошћу и извесном одбојношћу, али она своју фигурацију проналази у односу мушког лирског субјекта према свету, природи, биљкама и животињама. У песми „Серената“ (95) млади војник се пред погибију обраћа својој драгој: „Чуј, плаче Месец млад и жут / Слушај ме, драга, последњи пут“, да би се

одговор и замена за женски принцип пронашли у дрвећу. Само „јабланови вити и борови пусти поносити“ поседују капацитет да пруже љубав, док се од жене опрашта јер ни она, ни ико други, изузев апострофираних елемената из флоралне природе, „нема части ни страсти, ни пламена доста“. На тај начин, жена је сублимирана у суматраистичком погледу на свет, и само је део шире контемплације, али сама по себи не поседује, нити доноси икакву вредност или жуђено испуњење. У овом односу према природи и доживљају душе препознају се одједи романтизма, као и симболизма код Милоша Црњанског, што је присутно и у песми „Традиције“ (96) где се проблематизују теме родитељства и брачног односа. У стиховима:

Зажелићеш да будеш мајка,
и очима сузним пуним бајка
и гласом пуним успаванка,
смешићеш се без престанка,
и клечаћеш преда мном:

Али са мога лица
падаће на тебе мржњом тамном
радост зулума, згаришта и шума,
и горди, безбрижни смех убица. (96)

присутна је неисцрпна тема експресионизма, критика брачних односа и хетеронормативног поретка, при чему осећање *беса* оснажује доминантну мушку позицију лирског субјекта, подстакнуто ратном траумом, али обележено равнодушношћу, па често и сасвим мизогиним односом према жени. Тај губитак сексуалне, а посредно и родне енергије и стабилности, оваплоћен је у лирској ситуацији у истој песми у коме му жена „нуди недра најежена бела“, да би он своју пажњу усмерио на „планински један стрм, / или бор, или јелу, или шуму расцветану, / или који мрачан грм“ (96). Он осећа жал за војничким животом који је у њему афирмисао храброст, мужевност и начелно маскулини принцип: „ја отац бићу тужан, што не убих, / ја отац бићу тужан, јер љубљах, /

што нисам више крвав и сам“ (96). Слично томе, у песми „Ветри“, лирски јунак угашеног виталистичког и полног потенцијала („Моје вруће усне не жуде више / жива девојачка пребела тела“) саопштава: „не жудим за сином, не планем за робља“ (123), што се у оквирима експресионистичке поетике, а и конституисања родних идентитета, може разумети као одбијање очинства јер је лирски јунак и сâм син који се бори против окрутног симболичког оца. Нескривени презир и отпор према жени и брачној заједници интензивирају се, дакле, са сазнањем да би лирски јунак могао постати отац,¹⁰ чиме његова еротска снага симболично чили (уп. Панић Мараш 2016: 102). То је представљено и у песми „Досада“ у којој су тематизовани зазор од родитељства, мајчинства женског субјекта, новорођенчета: „О, како ти је име гадно, / ал дивна судба, драго моје јадно. / Плачи само од туге и миља / и остани увек драга неродиља“ (137). У владајућем послератном бесмислу и деструктивности одбацује се помисао на продужавање ионако разореног живота: „Нико неће остат за нама“ (137). Може се рећи да идеализована веза без порода пре наликује братско-сестринском односу, такође карактеристичним мотивом у (и југословенском и европском) експресионистичком покрету, а жени се прижељкује немогућност зачећа које је инхерентна биолошка карактеристика њеног пола: „Улице су нам деца и друзи, / неће наш стид у чеду да пузи. / Није за живот твој поглед охол, / него за сласт и сан и бол“ (137).

У песми „Очи“ поново су наглашени љубав и нежност према биљном свету као тежња ка астралном, док је наклоност ка жени потиснута у други план. У овим софистицираним стиховима несумњиво романтичарског импулса, он, „разочаран од твог уморног тела, / радознало милујем блудне и меке / велике очи биља“ (122). Женска телесност, с друге

10 Сличан је случај и са Егоном Чарнојевићем у *Дневнику о Чарнојевићу*, који осећа одбојност према сазнању да може постати отац.

стране, на лирског јунака делује дестимулишуће и деструктивно. То проналазимо у песми „Љубав“ где су описани разочарање, тескоба и одвратност које је доживео угледавши своју партнерку нагу први пут: „Већ први пут кад си збацила одело / смешан ми беше твој поглед охол. / Већ први пут ми љубав беше само бол“ (121). Еротски потенцијал, као и телесно и чулно задовољство остају недовољни, незаокружени и једностранни: „Већ први пут место да слушах / у зори како се топиш као снег, / ја јурнух у шуме где упада брег, / и гране што покрјах јецају / као моја душа“, што потврђује тезу Јелене Панић Мараш да је потпуно остварење аутентичног еротског у Црњанскомом делу, а и генерално у поетици експресионизма, немогуће (Панић Мараш 2016: 102), те да се непомућена блискост и повезаност одигравају искључиво на релацији мушкарац–природа. У песми „Мрамор у врту“ (103–104) женина гола, прозирна кожа подсећа га на рат, „развалине попрскане мушком крвљу“ (курзив К. П.) – јер мушки је принцип часног проливања крви (занимљиво је на овом месту споменути да се у „Песми“ /144/ плач *йородиља* проблематизује напореда са мушким рукама мокрим од крви), док се у контексту женског принципа реферише на Еву и библијски контекст: „већ хиљаде година / змије пузе на жене мраморне“ (103). Женске дојке, које асоцирају не само на еротски стимулус, већ и на храњење, давање и омогућавање живота, лирског јунака подсећају на смрт у поетизованој слици: „Дојке са пупом као кап вина / на белој ружи пуној месечина, / сете ме смрти“ (103). Женско тело, немо, бело и хладно попут скулптуре, ипак из својих „цветова млечних“ лучи „једну кап у јесен“, чиме јесен, метафорично преиначена у егзистенцијалну атмосферу, наткриљује обоје. Жена доноси меланхолично и тескобно расположење и бива поистовећена с јесени: „Све ми се чини због тебе је јесен“ (103).

„Портре“, песма испевана у другом лицу једни-
не, пружа опис лица једне жене, тачније, њене руж-
ноће, у чему је пореди с мушкарцем:

Озбиљна си и тужна и поштена.
Кад тио свираш Бетовена
чело ти је пуно тешких бора,
као да си мушко, што се свуд потуцо,
са Христом, Мефистом и са Дон Хуаном,
у животу веселом и тужно насмејаном. (97)

Када је, међутим, жена заљубљена, одиграва се
њена телесна трансформација:

Ал чим се заљубиш...
чланци твоји и груди малене
и колена тврда ко круне од сребра,
и бледе усне што брзо зарумене,
и сјајна лака ребра
чине те маркизом... (97)

Једна од поетичких одлика експресионизма,
које припадају спектру родног кодирања јунака и ју-
накиња, а и третирања женских ликова, у том смис-
лу јесте „моменат мушког сажалења“ над ружном,
непривлачном женом (Панић Мараш 2016: 106)
која се пореди с мушкарцем, али и која неретко бива
повезана и идентификована са мајком и/или Бого-
родицом. Емотивна и еротска испуњеност утичу на
трансформацију „ружног“, грубог жениног изгледа,
и утичу на промену доживљаја њеног феминитета
и телесног интегритета у мушкарчевим очима: она
одише страшћу попут нимфе, етерична је и немило-
срдна у својој еротичности и завођењу, а љубавнику
оставља једино „две-три капи љубичасте крви“. Тако
се сегментирају два типична експресионистич-
ка родна модела жене: светица-мајка, жена која је
оличење моралне чистоте и доброте, и проститутка,
жена-заводница, која у мушкарцима буди најниже
телесне пориве и уздрмава фалогоцентрични поре-
дак. Тема сатанизоване жене грешнице преузета је
из књижевности декаденције и натурализма, слично

као и топос јавне куће, један од преовлађујућих топоса експресионистичке прозе. Бинарни доживљај жене присутан је у многим песмама *Лирике Ишаке*, између осталих и у песми „Нова серената“, где се жена пореди са дететом („вита као дете, и пречи-ста“) и Богородицом: „У мраку само кад ми идеш, / а очи ти се болно смеше, / чини ми се иде ми красна / проста сирота мати божја“ (131–132). У песми „Госпођи Х.“ говори се о удатој жени, мајци, али блудници и прељубници, што је аспект њеног родног идентитета који се декларативно идеализује, али који садржи наносе ироничног говора: „Не помаже ни муж, ни дете, ни гласовир. / За Вас је у греху мир“ (113–114). Штавише, њено мајчинство делује тобоже додатно раздражујуће и прељубу чини узбудљивијом: „Не чини ништа ако сте мајка / од тог је лепша сласт“.

Посебну пажњу треба посветити песми „Мизера“ из циклуса „Стихови улица“. По много чему се ова песма издваја у односу на остале из *Лирике Ишаке*. Као што смо на примерима претходно анализираних песничких текстова показали, лирски глас ове збирке се, углавном наоружан иронијом и самоиронијом, поиграва са сентименталношћу и с подсмехом се односи према историји, традицији и љубави, а тиме и према женској особи – она је смештена у раван чулног и телесног. Љубав представљена у песми „Мизера“ одступа од овог стереотипа јер описује сећање на аутентични догађај, сусрет и шетњу, и љубав која није првенствено и једино телесна и површна, већ додир два света, две унутрашњости. Песма на крају садржи посвету *сџуденџеси Иди Лоџринџер*, и лоцирана је у Бечу, „у револуцији“ 1918. године. Женски субјект у овој песми заузима привилеговану позицију која је сигнализвана великим почетним словом: *Ти*, чиме се она може разумети и као симбол, *ојшџа жена*, Лаура, Беатриче или Офелија. Питања у овој песми нису реторичка, то су питања на које песнички субјект чека одговоре који чине разлику између једно и двоје, самоће

и припадања, обраћајући јој се са дубоким поштовањем:

Као око мртваца једног
сјаје око нашег врта бедног,
фењери.
Да л ноћ на тебе свиле проспе?
Јеси ли се дигла међу госпе?
Где си сад Ти? (134)

Занимљиво је конструисање жене као субјекта који пати, који је бедан (име или надимак Мизера, у том смислу, садржи и старозаветне импликације), и с којом је однос најинтензивнији када су раздвојени и несрећни. Тескоба „хладне, ситне кише“ појачана је нихилистичким императивом да се не буде срећан, да се не оплемењује душа културом и уметношћу и да се не припада привилегованом грађанском друштву богатих и учених, према којима је презир човека *који се враћа из раја* посебно снажан. Њено најприхватљивије, а нарочито привлачно стање, јесте када је подједнако несрећна као и лирски глас ових песама, чиме граде особиту врсту заједништва, па и завереништва, које је изван друштвених конвенција и налога. Они, заручници несреће, припадају једно другоме докле год се придржавају датог завета да ће обоје истрајати у свом очају, својој *мизери*. Тако остварују својеврсну инверзну, парадоксалну љубав, која је занимљива надградња љубавног заједништва какво је у својим песмама опевао Сима Пандуровић.

Да ниси сад негде насмејана,
богата и расејана,
где смех ври?
О, немој да си топла, цветна,
О, не буди, не буди сретна,
бар Ти ми, Ти.

О, не воли, не воли ништа,
ни књиге, ни позоришта,
ко учени.

Кажеш ли некад, изненада,
у добром друштву, још и сада,
на чијој страни си? [...]

Стид нас беше домова цветних,
зарекли смо се остат несретни,
бар ја и Ти. (134–135)

Најзад, песма „Ја, Ти, и сви савремени парови“ тематизује лакоћу и полет једне младалачке везе, који су присутни јер нису условљени стегама малограђанштине и патријархалног поретка, већ су њима супротстављени: „Наш вити корак не везује брак, / ни невини занос загрљаја првих. / Него осмех лак, што цвета у мрак, / на усницама са две-три капи крви. / Руке нам не дрхте, од стара прстења, / него од жуди, страха и сажалења!“ (152–153). У новом друштвено-историјском тренутку са еруптивном страшћу одбацују се све дотада прихваћене конвенције које се тичу како приступа књижевности и традицији, тако и доживљаја љубавних веза – *савременим паровима*, својеврсним отпадницима, обећан је потенцијал за регенерацију: „Наша је страст гурнула у пропаст: / лажи, законе, новац, и породицу. / Од понижења нам је клонула глава, / ал нам се, у телу, пролеће спасава!“ (152–153).

Закључна разматрања

Као што је анализа песама показала, мушки и женски родни идентитети у *Лирици Ишаке* јављају се удвојени и у констелацијама карактеристичним за експресионистички покрет и, шире гледано, модерну. Родни идентитет мушког јунака напоредо се сегментира као доминантан и као алтернативан, а оба су, парадоксално, подстакнута и условљена ратним искуством. Таква позиција лирског јунака афирмише неколико модела доминантног маскулинитета: један је ауторитативни модел ратног повратника који своје крваво борачко искуство истиче као врховно, а други тежи да очува своју доминант-

ност и аутономност одбацавањем женског субјекта и традиционално патријархалних норми које налажу брак и пород. Алтернативни маскулинитет, с друге стране, са својим болесним, пропадљивим и slabим, *шужним* телом, усложњава родни идентитет лирског јунака тиме што компромитује патрилинеарну парадигму здравог, снажног, виталног мушког субјекта, и истиче преображај телесног и материјалног у духовно и астрално, као и топос преображаја мушког у женски, феминини принцип (уп. Стојановић Пантовић 2019: 247). У оквиру експресионистичке поетике суштински негативно одређење према жени не представља изненађење: еротски доживљај женског тела сведен је на тренутно чулно уживање, али осенчено свешћу о сплину, досади и несавршености таквог облика жудње, као и о пролазности и завршетку људске егзистенције. Јунакиња *Лирике Ишаке* представљена је у оквирима, у експресионизму реактивираним, дихотомије светица / блудница, према којој лирски протагониста задржава амбивалентан однос. Она је истовремено предмет жудње и страсти, али и презира у свом доследном, али и подривајућем деловању с друштвене и књижевне маргине. Изузетак је, у том смислу, песма „Мизера“, у којој се, као и у песми „Ја, Ти и сви савремени парови“ вреднује неконвенционално љубавно заједништво *проштиву свих* у времену духовног и друштвеног лицемерја. Овакво преплитање мушког и женског принципа, наместо клишеа антагонистичких улога, нуди могућност *пролећа* уместо *јесени*, самообнове и преображаја самог субјекта.

Извор

Црњански, Милош. 2021. *Поезија*. Предговор и хронологија Мило Ломпар. Подгорица: ЦИД.

Литература

- Вучковић, Радован. 2000. *Српска авангардна проза*. Београд: Откровење.
- Милош Црњански: *поезија и коментари*. 2014. Прир. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска.
- Панић Мараш, Јелена. 2014. „Две сестре и Црњански“. *Књижевна историја*, 46/153: 469–489.
- Панић Мараш, Јелена. 2016. „Приче о мушком као приче о мушком и женском“. *Наслеђе: часопис за књижевност, уметност и културу*. 13/34: 97–112.
- Панић Мараш, Јелена. 2017. *Еројско у романима Милоша Црњанског*. Београд: Службени гласник – Учитељски факултет.
- Петковић, Новица. 1996. *Лирске епифаније Милоша Црњанског*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Дојчиновић Нешић, Биљана. 2011. Одредница у: *Преједни речник комјаратистичке терминологије у књижевности и култури*. Прир. Бојана Стојановић Пантовић, Миодраг Радовић, Владимир Гвозден. Нови Сад: Академска књига.
- Радуловић, Лидија. 2009. *Пол/род и религија: конструкција рода у народној религији Срба*. Београд: Српски генеалогски центар, одељење за етнологију и антропологију.
- Стевановић, Кристина. 2011. *Освајање модерног*. Нови Сад: Академска књига.
- Стевановић, Кристина. 2015. „Питања идентитета: Растко Петровић и студије културе“. *Књижевна историја*, год. XLVII, бр. 155: 124–149.
- Стојановић Пантовић, Бојана. 1998. *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица српска.
- Стојановић Пантовић, Бојана. 2003. *Морфологија експресионистичке прозе*. Београд: Артист.

- Стојановић Пантовић, Бојана. 2014. „Топос еротике и суматраистички принцип одуховљења у *Лирици Ишаке Милоша Црњанског*“. У: *Милош Црњански: поезија и коментари*, зборник радова. Прир. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска.
- Стојановић Пантовић, Бојана. 2019. „Експресивност израза и нови дух поезије – Црњански и компаративни контекст“. *Летопис Матице српске*, 503/3: 242–248.
- Švenger, Piter. 2005. „Мушки modus“. *Časopis za feminističku teoriju Genero*, 6–7. Београд: Centar za ženske studije: 41–51.
- Anz, Thomas. 1989. *Franz Kafka*. München: Verlag C.H. Beck.
- Bruns, Claudia. 2010. "Metamorphosen des Männerbunds: vom patriarchalen Vater zum bündisch-dionysischen Führersohn". In: *Vaterlosigkeit: Geschichte und Gegenwart einer fixen Idee*. (Hg.) Dieter Thoma. Berlin: Suhrkamp Verlag. 96–123.
- Kannen, Victoria. 2012. *The 'Other' Feminists: the Challenge of Feminist Men and Masculinities*. XY articles: Men, Masculinities and Gender Politics. Retrieved from: www.xyonline.net, 18.8.2018.
- Kanz, Christine. 2002. "Differente Männlichkeiten. Kafkas *Das Urteil* aus gendertheoretischer Perspektive". In: *Kafka's 'Urteil' und die Literaturtheorie: Zehn Modellanalysen*. (Hg.) Oliver Jahraus u. Stefan Neuhaus. Stuttgart: Reclam.
- Kramer, Andreas. 2010. "The Traffic of Gender in Expressionist Prose Writing". In: *Expressionism and Gender/Expressionismus und Geschlecht*. (Hg.) Frank Krause. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 40–60.
- Schlößer, Franziska. 2008. *Einführung in die Gender Studies*. Berlin: Akademie Verlag.

Katarina Pantović

SAD MALE AND MISERA:
LYRIC OF ITHACA FROM A GENDER
THEORY PERSPECTIVE

Summary

Focal point of this paper is the analysis of different gender roles and gender identities of the male and female figure in the poetry collection *Lyric of Ithaca* (1919) by Miloš Crnjanski. Expressionist movement was characterized by the rebellious, cynical and critical attitude towards the war and its consequences. The desintegrated lyrical subject, devastated by the war and war experience, as well as by the loss of faith when it comes to traditional values, stands up against the patriarchal community and society. This contributes to even more complex psychological, social, political and religious aspects of the book. The condemnation of the society, based on the resistance against any kind of authority or power, produces different ways of shaping the subjects' gender identities. Gender identity of the male subject is represented as both dominant (warriorsplattered with blood) and alternative (a sickly poet that seeks the ethereal), defying the patriarchal prerogatives of marrying and becoming a father, whereas the representation of the woman is limited on the dichotomy of the Madonna/whore complex, typical of the "predominantly male movement" that expressionism essentially was (Kanz 2002). After a brief theoretical introduction of the gender theory basis, types of masculinities and femininities and various ways they interact with the expressionist movement (poetically, ideologically), these mechanisms will be illustrated on examples of paradigmatical poems from *Lyric of Ithaca*, with a goal to embrace a contemporary theoretical reading and interpretation of Miloš Crnjanski's poetry.

Key words: Miloš Crnjanski, *Lyric of Ithaca*, gender theory, gender identity, expressionism

Слађана Илић

Висока школа за комуникације, Београд

Библиотека града Београда

ilisladja@gmail.com

ЕРОТИКА У ПОЕЗИЈИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ: АНТРОПОЛОШКИ ПОГЛЕД НА МУШКАРЦА

Сажетак: Узимајући у обзир значај искуства рата лирских субјеката и јунака у делима Милоша Црњанског, који су се борили у туђем свету и за туђе интересе, девастираност њиховог бића у том искуству и након њега, а подстакнути њиховим односом према женском принципу на пољу еротике, настојали смо да у овом раду утврдимо до каквих је промена у њиховој личности дошло услед таквих историјских околности. С обзиром на то да је у њиховом бићу настала заправо инверзија, што смо уочили у неколиким песмама овог аутора, јер у сферу несвесног намерно потискују садржаје који би испунили его сваког мушкарца, а у сфери свесног истичу стално присуство смрти – све док се с њом не поистовете, желели смо да испитамо да ли је и шта остало од њиховог хуманитета. Такође смо настојали да испитамо да ли је њихова стална опседнутост даљинама, љубав само према њима и према природи, проистекла заправо из потребе за ревитализацијом живота и света. Наше истраживање особито је подстакла песма „Гардиста и три питања“, зато што сматрамо да су у њој, несвесно, разоткривене најскривеније мушке жеље и истински доживљај жене, што баца потпуно ново светло на проблематику мушко-женских односа у стваралаштву Милоша Црњанског, и што би у будућности могло бити инспиративно и другим истраживачима.

Кључне речи: рат, туга, бол, смрт, еротика, женски принцип, мушкарац, сенка, женска доминација

Лирски субјект у поезији Милоша Црњанског враћа се кући заувек измењен искуством рата. То искуство ствара му утисак да је све видео, или бар оно што је за њега, као и у самој природи човека, најстрашније. Шта карактерише његову измењеност? Чињеница да је на повратку из рата несрећан,¹ да се том повратку не радује, да је у њему и даље јак нагон за убијањем, да тај нагон у трајно измењеном свету² мора бити трансформисан.³ И, како је живот у том свету свуда тужан,⁴ како у њему „ништа не може да се задржи“,⁵ лирски субјект ће певати тужну песму тужнима, јер, како он сматра, туга од свега ослобађа.⁶

Он је блед и сам. Бледило је у *Лирици Ишаке*, као и у другим његовим делима, постојана карактеристика лирског субјекта, јунака, јунакиња...⁷ Оно је код мушкарца знак исцрпљености, посттрауматски стресни поремећај.⁸ Увек је у вези са смрћу, тј. лир-

1 „Повратак из рата је најтужнији доживљај човека“ (Милош Црњански).

2 „Све је замршено. Изменили су нас. Сетих се како се пре друкчије живело. И погнух главу“ („Објашњење Суматре“, Црњански 1968: 118).

3 *На Ишаки и ја бих да убијам, / ал кад се не сме, / бар да зајевам / мало нове њесме* („Пролог“, Црњански 1968: 25).

4 *А шужан је живиш на свеиу, свуг* (Исто).

5 Црњански 1968: 118.

6 *Ја њевам шужнима: / да шуџа од свеџа ослобођава* („Пролог“, Црњански 1968: 25).

7 „У мом сећању, нервозно, почеше тако да се мешају бледа лица жена, од којих сам се и ја растајао, или која сам видео по возовима и бродовима“ („Објашњење Суматре“, Црњански 1968: 118).

8 „Simptomi i potpuno razvijena klinička slika posttraumatskog stresnog poremećaja mogu se pojaviti odmah nakon stresnog događaja, ubrzo nakon njega ili nakon više godina.“ <https://www.stetoskop.info/psihologija-danas/posttraumatski-stresni-poremećaj-ptsp> – Неки од симптома избегавања ситуација у вези с траумама и симптоми опште отупелости које препознајемо у делима Милоша Црњанског, јесу: губљење интересовања за активности које су раније биле предмет интересовања, доживљај одвојености или отуђености од других људи, сужен опсег осећања и доживљај бесперспективности.

ски субјект знаковито доказује да је смрт у свему садржана. Да је тако, увиђамо и у самом „Објашњењу Суматре“. Са смрћу није повезано само све оно што је изменљиво и бледо, него и оно што је неизменљиво и сјајно:

Видео сам још Месец, сјајан, па се и нехотице осмехнух. Он је свуда исти, јер је мртавац.

Осетих сву нашу немоћ, сву своју тугу. „Суматра“, прошаптах, са извесном афектацијом.⁹

Месец је, како запажа лирски субјект, свуда исти, али, измењени искуством рата, лирски субјекти, као и јунаци романа Милоша Црњанског, такође остају заувек исти – тужни, лишени других осећања према људима, према њиховим и сопственим уде-сима, према њиховој љубави, а и на друге начине осетљиви само према природи, према ономе што припада даљинама.¹⁰

На овом месту требало би испитати природу те туге, њене сличности с меланхолијом, као и разлике између њих. Стање лирског субјекта, или књижевног јунака, повратника из рата, који је и на том повратку луталица, и у себи и на путу,¹¹ најсличнији је с раним схватањем меланхолије.¹² Хо-

9 „Објашњење Суматре“, Црњански 1968: 119.

10 „И док је осећајност споразум са светом природе, чега у стиховима Црњанског има у изобиљу, дотле је страст у вези са социјалним поретком, а оно што их повезује јесте моменат телесности који и у случају страсти, баш као и у оном осећања, врхуни у *ирироди*“ (Панић Мараш 2014: 405).

11 „Ниједној средини у којој је живео Црњански се није могао потпуно прилагодити. Остајао је искорењен јер се, као и његови јунаци, бића на путу, вечни путници, заговорници сеоба, није сасвим прилагодио животу, или, тачније, прози живота. [...] Не показује ли нам песник у *Објашњењу Суматре* и још више у делу *Код Хийерборејаца* где је главни јунак он сам, Црњански, а његов двојник онај који живи тамо 'где неко вечно сунце сја', да су повлашћени простори његов изум за добро света, али и за сопствено успокојење“ (Џацић 1995: 17).

12 „Људи су меланхолију искусили пре него што су јој наденули име и име претворили у писани траг. Први сачуван запис о

мер је описао Белерофонтова лутања. Описао је и Одисејева, а својеврсни Одисеј је и лирски јунак *Лирике Ишаке*.¹³ Тога Одисеја карактерише умор од живота, осећање празнине, каткад неспокој, а каткад анестезираност и извесна надменост спрам жене и женског принципа. Узрок те надмености заправо је немоћ лирског субјекта, одсуство снаге за обновом живота, самовољна градња специфичне тврђаве, бег од себе, као и од било чега што се у том другачијем животу након рата може догодити и/или осетити, тежња према даљинама, љубав према свему што је далеко и што припада само природи.¹⁴

умору од живота и осећању празнине и неспокоја које га прати, налазимо на једном египатском папирусу из 1850. године пре наше ере. Ближе нама, Хомер, за кога Жан Старобински каже да је на почетку свих слика и свих идеја, описује самотна лутања хероја Белерофонта, осуђеног на јад и тескобу зато што се замерио боговима. У хомерском свету, каже исти аутор, као да је за комуникацију човека са својим ближњима потребно божанско јемство; Белерофонтова депресија само је психолошки вид напуштања човека од стране вишњих сила“ (Батос 2006/7: 25).

13 „Сам наслов ове књиге упућује на Одисејев повратак из Тројанског рата и метафора је за идентично искуство Црњанског након Великог рата. Тематска доминанта ове књиге је повратак ратника и његова осећања настала још током рата, која откривају примарно духовно јединство природног света у условима његовог материјалног и културног урушавања и дезинтегрисања. У пролошкој песми ове књиге песник вели: 'Ја видех Троју, и видех све. / Море, и обале где лотос зре, / и вратих се, блед, и сам. / На Итаки и ја бих да убијам, / ал кад се не сме / бар да запевам / мало нове песме.' У исказу песничког субјекта да је видевши Троју видео све, значи да је у том великом рату стекао целовито искуство које није само његова истина о свету, већ и релевантна спознаја његових битних аспеката“ (Јовановић 2023).

14 „Али, у души, дубоко, крај свег опирања да то признам, ја сам осећао неизмерну љубав према тим далеким брдима, снежним горама, чак тамо горе до ледених мора. За она далека острва, где се догађа оно што смо, можда, ми учинили. Изгубио сам страх од смрти. Везе за околину. Као у некој лудој халуцинацији, дизао сам се у те безмерне, јутарње магле, да испружим руку и помилујем далеки Урал, мора индијска, куд је отишла румен и са мог лица. Да помилујем острва, љубави, заљубљене, бледе прилике. Сва та замршеност постаде један огроман мир и безгранична утеха“ („Објашњење Суматре“, Црњански 1968: 119).

Такво стање подразумева, у усамљености, извесну самосвојност, а ипак, то је нешто што је заједничко свим повратницима из рата: *Немамо ничеї. Ни Боїа ни їосїодара. / Наш Бої је крв. [...]* *Ни мајке, ни дома не имагосмо, / селисмо нашу крв.*¹⁵

О расположењу лирског субјекта ствараоца, тј. о његовом специфичном односу према чињеницама које песма садржи, говори сам – пародичан – наслов песме – „Химна“ – где, као и у другим песмама Милоша Црњанског названих по жанру,

Уочавамо хотимично истицање морфолошких особина које служи за појачавање жанровског фона у тексту, а при томе се тематски садржаји дају према једном осетно помереном или опречном избору. Кратко речено, особине које смо назвали морфолошким и функционалним доводе се у делимичну или потпуну опреку.¹⁶

Таква је и природа наслова „Здравица“:

Не може се потпуно разумети ни смисао почетног дистиха у једној другој песми све док се полази само од значења која у њему непосредно налазимо: *Здраво, светише, бледи као зимски дан / у сїраху.* Није довољно јасно зашто се здрави, тј. поздравља свет који је блед као зимски дан – и још је у страху, стрепњи – чак и кад се прочита наредни, други дистих у песми: *Још је весео народ један / у крви, їейелу и їраху. [...]* Јер жанр здравице подразумева да се некоме, славећи га, жели здравље, напредак, свеколико процветање, па и дуг и спокојан живот. У песми „Здравица“ све је обрнуто.¹⁷

Ова песма је тачна слика психичког стања лирског субјекта, повратника из рата, о чему закључујемо најпре на основу његовог доживљаја света.

15 „Химна“, Црњански 1968: 26.

16 Петковић 1996: 30.

17 Исто: 32–33.

Потом, на основу негација и парадокса, закључујемо о трајној растрзаности његовог бића које је, стекавши искуство рата, постало антиподно. Једина константа у њему зато може бити само туга, која је у вези с магловитошћу, хладноћом, даљинама, јер он је далек и самом себи. Његова опседнутост даљинама управо је сразмерна његовој потреби за бегом од свега, јер било који искрен, суштински сусрет са собом или са ближњим болео би превише. Можда чак неподношљиво. Он се тог бола плаши. Дакле, страх је заиста почетак свега, покушаји да се то осећање избегне јесу све друго. Зато је лирском субјекту, или пак јунаку, онда када њиме туга не влада у потпуности, потребна анестезија оличена у магли и даљинама, или пак усхићење њима. О томе се лако закључује на основу бројних парадокса који садрже и иронију. Наведени доживљај лирски субјект пројектује на читав један – свој – народ. Тако истовремено слика његово, и своје, колосално страдање, емотивну и сваку другу пустош: *Још је весео народ један / у крви, њејелу и њраћу. // Вијај облаке њролејне, румене, / њишјај их за рај. / Не шреба нам жена кад цвеша, ни кад вене. / Не бацамо децу у звездани бескрај. // За наша срца нишша није доста. / За наша срца нишша не оста. / Док један од нас на земљи дише: / да ни један врш не замирише. // Да живи ѡробље! / Једино лејо, чистио и верно. / Да живи камен и рушевине! / Проклешо шшо цвеша у висине. // Ми смо за смрш!¹⁸*

Из наведених стихова видимо да је ова песма заправо посебна врста клетве¹⁹ у којој се „благосиљају“ смрт и рушевине, и у којој се, у ствари, прижељкује гашење свих човекових сензација, чак и мириса. Такво „благосиљање“ може проистећи само

18 „Здравица“, Црњански 1968: 28.

19 „Arhaična narodna govorna tvorevina, nekad u sastavu negativne, 'crne' magije, koja se javlja u svim oblicima književnosti usmenog postanja, a zasniva se na verovanju da će se izrečeno neizostavno ispuniti. [...] Nastaje iz zle namere subjekta koji ih izriče, najčešće u srdžbi, sa željom da zlo stigne onoga kome je upućena (Rečnik književnih termina, 358).

из потпуне и константне туге, заправо очаја трајно трауматизоване особе.

Ова клетва разликује се од оне дефинисане у књижевној теорији по томе што не настаје из зле намере субјекта који је изриче, као ни из срџбе, ни са жељом да зло стигне онога коме је упућена, јер ову клетву, примећујемо, лирски субјект упућује сам себи и свом народу. На тај начин слика њихову – исту – судбину. Клетва је проистекла из превелике туге, безнадежности и очаја, које уочавамо и у преплитању војничког и родног дискурса у песми „Гардиста и три питања“. Стих из те песме – *Тужно је бићи мушко*²⁰ – баца специфично светло на Црњансково целокупно дело, показује нам комплексност позиције лирског субјекта у поезији и подстиче нас да у овом раду, испитујући његов однос према женском на пољу еротике, дођемо до суштине природе тога субјекта. У раду „Melanholija i muškost: Ratno iskustvo kao rodno iskustvo“, Татјана Росић покушала је да представи „koncept junačkog ideala i melanholičnog maskuliniteta koji je u svojim ranim radovima, upisujući u njih i svoje lično ratno iskustvo, koncipirao Miloš Crnjanski“.²¹ У њему стоји једно занимљиво запажање:

Krivica onih koji su preživeli prati junake Crnjanskog i čini ih nemirnim i nespokojnim: oni bi da ostanu verni

20 Црњански 1968: 42.

21 „Opus tekstova koje smatram relevantnim za ovu temu odnosi se na zbirku poezije *Lirika Itake* (1919), roman *Dnevnik o Čarnojeviću* (1921) i zbirku priča *Priče o muškom* (1924), kao i pesmu 'Sumatra' objavlјenu uz 'Objašnjenje Sumatre' 1920. godine. U ovom opusu, iz koga ne bi trebalo isključiti ni dramu *Maska* (1918), Crnjanski se sa posebnom strašću i moglo bi se čak reći bolnim besom bavio iskustvom Prvog svetskog rata i to pre svega muškim iskustvom Prvog svetskog rata. Sva navedena dela koncipiraju pažljivo to iskustvo i poentiraju ga na jedan dosledan i poetički jasno formulisan način: nigde u srpskoj pa ni jugoslovenskoј prozi tog vremena (pa ni kasnije) nema takvog stvaralačkog fokusiranja na unutrašnju dramu ratom osujećene i/ili obeležene muškosti kao u radovima ranog Crnjanskog“ (Rosić 2014) <https://sveske.ba/en/content/melanholija-i-muskost-ratno-iskustvo-kao-rodno-iskustvo>

mrtvima, verni bezimеној а ипак heroјској смрти на ратишту – једино у нјој они не виде варку опсене и мају материјалног света. У тој верности мртвима они трансформишу задате друштвено-политичке обрасце „старог света“ и постају амбивалентни и контрадикторни, и увек меланхолични, гласноговорници једног новог доба које „мора доћи, оно увек долази“.²²

Да је ова констатација проблематична налазимо већ у самом наслову рада, тј. у употреби термина *меланхолија*. Меланхолија и туга јесу сличне, како смо већ напоменули говорећи о првим схватањима тога појма, али, како је Фројд показао, унеколико се и разликују.²³ Та разлика значајна је за истраживања која предузимамо.

22 Исто.

23 „Меланхолију у душевном погледу карактеришу дубоко болна потиштеност, престанак интересовања за спољни свет, губитак способности за љубав, кочење сваке активности и пад самопоштовања, који се изражава кроз самооптуживање и самоизругивање и иде све до суманутог очекивања казне. Ова слика ће нам бити разумљивија ако увидимо да жалост показује иста својства, осим једног: у њеном случају недостаје поремећај самопоштовања. Иначе, све је исто. [...] Применимо сада на меланхолију оно што смо сазнали о жалости. У низу случајева очигледно је да и меланхолија може бити реакција на губитак неког вољеног објекта; у другим ситуацијама уочавамо да је губитак у већој мери психичке природе. Нема сумње да објект није стварно преминуо (нпр. случај напуштене невесте), али је изгубљен као објект љубави. Има, пак, случајева кад се осећамо обавезним да прихватимо претпоставку о стварном губитку, али не можемо да јасно разаберемо шта је то што је изгубљено, те утолико пре и смемо да претпоставимо да ни сам болесник не може свесно да схвати шта је изгубио. [...] Све то нас наводи на идеју да меланхолију вежемо за губитак објекта који је на неки начин измакао свести, за разлику од жалости код које ништа што се тиче губитка није несвесно. Непознати губитак који одликује меланхолију имаће за последицу сличан унутрашњи рад, те ће стога бити одговоран за меланхоличку спутаност. Једина разлика састоји се у томе што меланхоличка спутаност на нас оставља загонетан утисак, јер нисмо у стању да откријемо шта је тако потпуно закупило болесника. Меланхолик показује још једну црту које код жалости нема, а то је изузетно смањење осећања самопоштовања, као и ванредно осиромашење Ја. У случају жалости сиромашан и празан је постао свет, код меланхолије такво је само Ја. Болесник своје Ја описује као безвредно, неспособно

Лирски субјект у поезији Милоша Црњанског јесте изгубио интересовање за околни свет, осим за тренутне еротске сензације – које најчешће потискује у сопствену сенку, али не и за онај који припада повлашћеним, далеким просторима. Изгубио је способност за љубав, али не и према природи, нарочито не према јесени.²⁴ Иако се природи враћа, ипак у њој не налази могућност утемељења за нови почетак, како то сматра антрополог Бојан Јовановић.²⁵ Насупрот овоме, пажљиво анализирајући песме ми разумевамо да лирски субјект ни не покушава да то утемељење нађе. То се види из неколиких песама у којима експлицитно испољава одбојност према могућности стварања новог живота, а према жени која би то од њега пожелела – извесну надменост, суровост, готово подсмех. У тој поезији жена је, из његове перспективе, сведена само на тело, а то тело је каткад поистовећено с мрамором. У светлу овде наведених чињеница, о којима ћемо касније детаљније писати, видимо да природа не успева да ревитализује хуманитет таквог човека. Он јесте неделатан, иако је на путу, али њему није својствен пад самопоштовања ни самооптуживање, што је карактеристично за меланхолију.

за било шта и подложно моралној осуди: сам себи ставља примедбе, износи увреде на властити рачун и очекује да буде избачен напоље и кажњен (Фројд 2006/7: 165–175).

24 *Умрећу, ђа кад се зажелиш мене, / не вичи име моје у смирај дана. / Слушај вештар са лишћа свелој, жушој. // Певаће ши: да сам љубио јесен, / а не твоје сираси, ни чланке твоје толе, / но сийсак трања руменој увенулој* (Црњански 1968: 43).

25 „Будући да је донео разарање дотадашњих културних вредности, Велики рат је суочио песника са реалношћу у којој у примарној природи налази могућност утемељења за нови почетак. Како природа из које је потекао и човек претходи култури, враћањем природи он не само да задовољава тежњу за ревитализацијом, већ у њој открива и нешто више и супериорније у односу на културу. У природном окружењу он препознаје знакове које чита као наговештаје одређења сопственог постојања. То примарно песничко осећање о животној свеповезаности и метафорички начин његовог изражавања, одликује и Црњанског и његову рану поезију у књизи *Лирика Ишаке* (Јовановић 2023).

Зауставићемо се сада код песме „Серената“,²⁶ коју је Црњански написао у Поткамиену, у Галицији, 1915. године. На основу ових стихова уочавамо сву дубину бића лирског субјекта који верује да ће у рату умрети. У суочавању с потенцијалном смрћу, дакле, у кризном моменту, за који он слуги да је последњи, ипак се обраћа драгој, а не, на пример, мајци, ратном другу, далеком пријатељу итд. Дакле, жену којој се обраћа он назива драгом, притом се не служи иронијом. У тим стиховима, извесно, налазимо самосажалење, истовремено и неки вид надмености, који бисмо чак могли да назовемо и патолошком нарцисоидношћу²⁷ – уколико бисмо у разматрање узели и друге песме Милоша Црњанског у којима доминира еротизовани мушко-женски однос. Из разматрања тренутно изузимамо већ поменуто, веома значајну песму „Гардиста и три питања“, у којој је, вероватно несвесно, нарцисоидност мушкарца демонтирана, у шта ћемо се уверити у финалу овога рада.

Откуда та надменост? Шта је њена функција? Она, могуће, лирском субјекту обезбеђује привид да је изнад ситуације у којој се нашао, да је, према традиционалним очекивањима, задржао све карактеристике доминантног, тј. мушког. Но, о његовом очају говори чињеница да даје слику персонификованог – младог Месеца који плаче. Из „Објашњења Суматре“ знамо да је Месец мртавац, да се не мења, али овде он ипак плаче над судбином лирског субјекта. Он, заправо, плаче зато што је то лирском субјекту потребно. Из слике у слику уочавамо како лирски субјект у ствари одређује релације других са собом, и њихове могуће реакције које, заправо, не

26 Црњански 1968: 43.

27 „Kernberg je istakao da patološki narcisoidne pojedince odlikuje sindrom 'grandioznog sopstva' (precenjuju svoje sposobnosti i vlastitu važnost, ali ispod toga stoji emocionalna nestabilnost, osećanje ispraznosti i neautentičnosti), iskorišćavanje drugih i manjak empatije“ (Ahmetagić 2011: 17).

морају нужно бити такве каквим их он замишља, а то је резултат његовог психичког стања.

Зашто он љуби јесен, а не страсти своје драге, ни њене чланке голе, већ стисак увелог руменог грања? Зато што је његово биће опустошено, зато што је страх у суочењу са ратом и смрћу сломио његово биће, мада не и његове физиолошке реакције. Но, оне су, у одсуству чврстине бића, изгубиле сврху јер се показују тек каткад, у тренутним сензацијама, за шта примере налазимо у многим песмама Милоша Црњанског. Отуда, лакше је волети све оно од чега или кога се не може добити експлицитан одговор, али тај одговор замишљати, у њега веровати. Оно што подразумева конкретну релацију која се може претворити у своју супротност, може подразумевати губитак. А конкретних губитака у рату већ је превише. Стога, у скрханости сопствене личности лирски субјект љуби „стисак грања руменог увенулог“ и верује да га воле јабланови и борови јер потенцијално одсуство „части“, „страсти“ и „пламена“ оних који би га стварно волели – он слути из себе, из сопствене опустошености.

Такво његово психичко стање, и осујећене потребе, већ смо уочили у негацијама исказаним у песми „Здравица“: *Не треба нам жена кад цвеша, ни кад вене. / Не бацамо децу у звездан бескрај.*²⁸ У њој се песник не задржава само на односу мушког према женском, већ иде и даље, одриче суштинску природну, вероватно и највећу човекову жељу – да има дете. Из пустоши бића и разорене личности лирског субјекта проистиче чињеница да му жена не треба – ни кад цвета, ни кад вене. Доживљај цветања жене, као и њено увенуће, подразумева много више од физиологије – подразумева неког ко је спреман на целоживотну релацију – која оплемењује, али која и троши. Али, лирски субјект то не може. Отуда и толика његова туга. У светлу те чињенице разумемо и његову другу потресну негацију. У односу мушкар-

28 Црњански 1968: 28.

ца и жене круна љубави је, понављамо, дете. Љубав према детету, учествовање у његовом одрастању у потпуној је супротности с могућностима лирског субјекта и с постратним светом. Деструкција рата и рођење детета на сасвим су супротним половима. С првим смисао нема ништа, јер подразумева смрт, а са другим има све, јер подразумева стварање живота и његову активну, целоживотну потпору, присутност, а не опседнутост даљинама.

Та врста везе – између родитеља и детета – за родитеља је најлепша, истовремено и страшна, зато што дете, од беспомоћног новорођенчета па све до интелектуалне, емоционалне и социјалне зрелости, зависи од њега. Можемо онда разумети колико је та веза страшна за разореног учесника рата, који у свом искуству сигурно носи слике ратом разорених породица, побијених родитеља и деце, њихове трајне раздвојености из најразличитијих – ратних – разлога.

Ова немоћ лирског субјекта деструктивно је, и арогантно, баш због интензитета његове немоћи, манифестована у песми „Традиције“ у којој се он обраћа жени с којом је, извесно, у интимној вези: *Зажелећеш да будеш мајка, и очима сузним љуним бајка / и љасом љуним усљаванка, / смешићеш се без љресљанка, / и клечаћеш љреда мном: // Али са моља лица / љадаће на љебе мржњом љамном / радосљ зулума, зљаришљја и шума, / и љорди, безбрижни смех убица.*²⁹ На основу наведених стихова закључујемо о немогућности ревитализације дехуманизованог човека, повратника из рата, опседнутог природом и даљинама. Потенцијали за обнављање живота у његовом разореном бићу уопште не постоје, и његово одрицање у складу је с тим. Зато ни његова повезаност с природом није ни на који начин потентна, она је само утеха, и ништа више. Што су њени предели даљи, то су вољенији јер је и сам хуманитет лирског субјекта далеко од њега самог. Он, целовит

29 Црњански 2002: 45.

и духован, заправо никада није ту где јесте физички. Ти предели његовог духа су на Суматри, у Хипербореји, или можда међу звездама.³⁰ У опседнутости њоме лирски субјект „напишава“ свој искон, али у њему виталности нема. То је очигледно у наставку песме „Традиције“ у којој, као и у већини других песама Милоша Црњанског, он, *невесео*, није у стању да заиста љуби тело жене: *Под ѿром високом у вечери јасне, / шайшаћеш ми речи ѿлахе сѿрасне, / и нудиши недра најежена бела. / Али ће из моја оба ока невесела / јурнуши да ѿрле ѿоледи жудни / ѿланински један сѿрм, / или бор, или јелу, или шуму расцвећану, / или који мрачан ѿрм.*³¹

Из до сада наведених искустава лирског субјекта проистичу умор и туга, потреба за бар тренутним предахом и тишином. Баш то – и ништа више – како видимо у песми „Путник“, потребно му је од жене, иако му она, у сваком смислу, може пружити много више: *Не жалим ни шебе ни себе ја, / и смешим се на даљине. / Умор ми само у очима сја, / и све што ишћем од шебе / то је: часак-два / тишине, тишине.*³² Та тишина у песми „Успаванка“ има другачији појав. Поистовећена је са женским голим телом. Лирском субјекту потребна је елементарност, повратак почетку, зато што, како он мисли, или осећа, само тишина има власт над болом: *Вешар сѿудени душе, не сѿиди се мене, / нема душе, / ни закона ни часѿи, / над болом има власѿи / још само шело ѿоло.*³³ То своје мишљење, или осећање, аргументује посежући за чињеницама претходног искуства из ратом деструираног спољашњег и сопственог света: *Све што сам волео / умрло је вичући име моје, / а ја му*

30 „Отуда еротско у Црњанској поезији јесте његов одговор на заплетеност живота и околности, па стога његов лирски субјект никада није tête-à-tête са другим бићем, увек је одсутан јер, метафорично говорећи, обитава на Суматри“ (Панић Мараш 2014: 409).

31 Црњански 2002: 45.

32 „Путник“, Црњански 1968: 44.

33 Исто: 45.

не моїах ѿмоћи.³⁴ У складу с тим аргументом, лирски субјект мушки дозива жену, што ипак, у односу на већину других песама Милоша Црњанског, јесте искорак, бар трунка хуманитета, иако тај мушки дозив не подразумева жељу за освајањем, за потврђивањем мушкости, за доминацијом над женом, а камоли за љубављу. Након признања своје немоћи у већ наведеним стиховима, он би да само тренутном сензацијом начас савлада бол: *Збаци одело своје. / У целој звезданој ноћи / једина радоси над болом / у шелу швом је ѿлом. / Све нам доушша шуїа.*³⁵

Интересантан у овој песми јесте један превид лирског субјекта – човека на путу – исказан у првој строфи: *Кад шума свене / осшаће над њом звезде румене. / Понећеш свуд, ѿшла ма куд, / само срце своје ѿорко.*³⁶

Занимљиво је да то исказује баш лирски субјект који садржи принцип динамичности, обраћајући се жени која је овде, као и у целокупном делу Милоша Црњанског, принцип статичности, осим у песми „Гардиста и три питања“, где је обрнуто. Дакле, своју истину лирски субјект упућује жени уместо себи, јер он је Одисеј, а она је тек једна од жена с којом се он у своме лутању сусреће. Ми не знамо какво је њено срце, то у песми не видимо, али знамо да његово сигурно јесте горко. Ту, дакле, учавамо психолошку пројекцију,³⁷ неспремност да онај који исказује наведену истину прихвати да она важи за њега, да у далеке крајеве за којима чезне он заправо увек носи своје горко срце, и да је приближавање њима управо сразмерно увећању његове горчине

34 Исто.

35 Исто.

36 Исто.

37 Сигмунд Фројд развио је термин психолошке пројекције, и њену идеју док је радио на теоријама одбрамбених механизма. Психолошка пројекција је несвесни процес који човек користи како би заштитио его од неприхватљивих мисли и импулса. То је процес измештања нечијих осећања на другу особу.

јер: идеално је само оно што је далеко – уколико такво и остане.

О горчини срца лирског субјекта сведочи и чињеница да његов однос према женском телу није увек исти, односно, да му еротско испуњење или пак посматрање женског тела не доноси увек бар тренутно превазилажење бола. О томе, осим песме „Традиције“, сведочи и песма „Мрамор у врту“, у којој су сензације песничког субјекта сасвим супротне од сензација садржаних у песми „Успаванка“. У њој лирски субјект ратник, очигледно пресењен судбином мушкарца кроз историју, бива неутешан и онемогућен да макар на трен изађе из ауре смрти. Под утицајем смрти он мушком принципу готово непријатељски супротставља женски – зато што из сопствене искони, из мита,³⁸ а у стању ратне, па поратне кризе, жену доживљава као грешно биће, а из сопствене слабости, која је његова реалност, у ратом деструираном свету осећа је као неупоредиво постојанију од себе, што он, наравно, не експлицира, зато што то никако не жели, али ми то можемо закључити на основу тога што је пореди с вечним мрамором: *Кожа ме ѿвоја ѿуна ѿанких жила / сеѿи како сред развалина / ѿојрсканих мушком крвљу / већ хиљаде ѿодина / змије ѿузе на жене мраморне.*³⁹

На овом месту важно је да уочимо да су сред развалина остале само мраморне жене и змије, које су такође женског рода и које, по миту, како смо већ навели, симболизују женску грешност. У тој слици видимо женску моћ наспрам мушке немоћи. Лирски субјект, заправо женска постојаност, метафорички оличена у њеним дојкама „са пупом као кап вина“, сећа на смрт, што мора деловати парадоксално: Кога још дојке могу асоцирати на смрт, а не на животодајност и хранитељство, на узвишеност

38 „Грешнице које су подавале своје тело, у паклу су наге, њихове дојке сишу змије отровнице. Тако и по народном стиху – ‘А висе јој змије о дојкама’“ (Кулишић, Петровић, Пантелић 1998: 206).

39 „Путник“, Црњански 1968: 47.

и моћ? Но, логика мушкарца ратника разореног бића разликује се од логике других. Он нема моћ обнављања. Уз то, његово такво биће осећа нешто важно, али само у фрагментима, нешто што не може да уцелови. То што он не може, али ми као тумачи можемо, јесте да неко због кога је јесен коју лирски субјект тако воли, неко из чије дојке, тј. цветова млечних у лудој страсти (откуд цветови млечни на нечем што је мртво?!, питам), једна кап капне у јесен, не може ништа имати са смрћу, упркос таквом доживљају лирског субјекта: *Тада залуд ширим ѓране / на ѓебе јолу. / Све ми се чини збој ѓебе је јесен / и чим засји / у лудој ће сѓрасѓи и болу / из ѓвојих цвеѓова млечних / једна кај у јесен да кане. / Нада мном ће у лишћу светом / уди ѓвоји засијаѓи, / мрѓви, мраморни, вечни.*⁴⁰

О мушкарцу у аури смрти, штавише, о њему као персонификованој смрти, говори можда најеротскија песма Милоша Црњанског „Срп на небу“, која, управо у свету интимног, садржи гротескне детаље.⁴¹ Најпре ћемо уочити да се ова песма заснива на ономе што је прошло: лирски субјект се са траговима, додуше нефункционалног хуманитета, обраћа својој незаборављеној – она је за њега *изненадна женка* – и та чињеница дефинише природу њиховог односа. Сећање на њу он, како на основу стихова закључујемо, намерно потискује у несвесно: *Ти незаборављена моја / на родном пољу изненадна женка, / осѓај ми сенка, сенка.*⁴² Слика те „изненадне женке“ у идеалном пределу – родном пољу и зрелим кукурузима на сунцу – вероватно је баш таква зато што је далеко, односно, како смо казали, припада прошлости у тренутку када се о њој пева. Изузетном еротском набоју и њеној плодној врелини лирски субјект супротставља самог себе као

40 Исто.

41 „Ниједна песма Милоша Црњанског није набијена тако снажном и чистом еротиком као *Срп на небу*. [...] Међутим, у њој се појављују и гротескни детаљи“ (Петковић 1996: 41).

42 Црњански 2002: 87.

персонификацију смрти: *У црном дуџом свиленом
йлашћу / њо свећу блудим. / И свуд їде сћиїнем ша-
йаїшом будим / болан осмех, сузе и машћу. // Свирам
смрћ, / ал ми їудало расиїа нехотїичне звуке.*⁴³

На основу наведених стихова закључујемо о природи и психичком стању лирског субјекта. Он је несмирен, блуди по свету, језовит је. То осећамо у његовом шапату. Он, као смрт сама, долази ненадано, буди, измамљује бол. Његова смрт-музика је језива зато што је дисхармонична, она „расипа нехотичне звуке“ који се чују било када и било где. Дакле, није реч о тону, већ о неодређеном звуку, као што је и смрт у својим појавима неодређена. Примећујемо да лирски субјект у поезији Милоша Црњанског непрестано деструира идиличне, хармоничне слике и догађаје, све у чему је он актер, а што, природно, нема ауру смрти и рата, већ садржи клицу обнављања. Све то, како смо видели, настоји да потисне у сопствено несвесно.

Занимљив је и садржај његове сенке. Њој припада све што би било логично да испуни свесно једног мушкарца, један задовољан его: *Једнако ћар-
лија као далек врћ / шраїом мојим сенка моја, / йуна
жиша и неба ведра, / врела као једра недра йвоја.*⁴⁴ У вези с тим важно је да запазимо две ствари. Лирски субјект намерно чини инверзију садржаја свесног и сенке, и он је баш тиме у потпуности задовољан. То је још један доказ да повратник из рата, опчињен природом и даљинама, човек на путу, уопште не тежи обнови ни ратом деструираног света нити сопственог бића. У овој песми он, као носилац црног плашта, постаје сама смрт, гротескно приказана у раду његовог свесног, које је у дослуху са још једним мртацем који се не мења – Месецом: *И док ми се
ноћу йрейлићу на руци / їоле жене, и звуци / кравих
накиша сїрашних, / шешке свиле и лисїови йрашних,*

43 Исто.

44 Исто.

/ чим њ пред зору сване, / небо ми је росно ко равне поља-
не, / а Месец се над њима сја / као срџ.⁴⁵

И коначно да, у оквиру овог истраживања, об-
разложимо значај песме „Гардиста и три питања“. Зашто она на пољу еротског пресењује целокуп-
но стваралаштво Милоша Црњанског? Зато што је
крунски доказ женске моћи над мушкарцем, као и
доказ да се мушкарац у односу на жену својевољно
осећа подређеним. Та чињеница њега истовремено
и фрустрира и радује. Зашто? Фрустрира га јер
га опомиње на његово разорено немоћно, обнови
несклоно биће, што је све супротно од женског, а
радује га зато што га узбуђује. Важно је овде да се
подсетимо на то да су мушкарци у делима Милоша
Црњанског, као и у овој песми, војници. Важно је да
уочимо и то да је у њој, што је необично за дела овог
писца, мушкарац статичан, а да је жена динамична.
У првој песничкој слици, која проистиче из мушке
жеље, војник у гарди пред краљицом *штоји мирно*.
Он чезне да му се она обрати, да се заинтересује за
његова осећања да би могао да јој покорно испове-
ди истину о себи – да је тужан јер је мушко. Њега
узбуђује могућност да из те позиције једној доми-
нантној жени искаже истину о себи. За њега је та
сцена еротска. У њој он жели да га што дуже боли
та истина.

Како уочавамо, његова чежња увећава се с од-
суством такве жене. У другој песничкој слици он
замишља нови изненадни сусрет с њом, или можда
са неком другом доминантном женом која за њега
има статус краљице.⁴⁶ Жели да му овога пута, што

45 Исто: 88.

46 Наравно, не би било упутно у тумачењу песме искључиво
дословно, у правом значењу, разумети појам *краљица* зато што
и сам стих казује: *После да је годинама шуда нема*. Уколико је
заиста годинама туда нема, а уколико та, која након толико го-
дина стиже, долази *рујна и бледа од жуди, нежна као бела ружа,*
чистиа као роса, задихана, врела, боса, онда значи да је сигурно
реч о младој жени, која онда не може бити она иста краљица из
прве песничке слике, осим уколико време није стало и уколико

је у реалности мало вероватно, она *хрли у заїрљај*, и да му постави исто питање. Потребу да јој се потчини и сада, када га она очигледно жели, потврђују следећи стихови: *Ја бих мачем њочасїи шинуо / и њихо реко: Јер сам мушко.*⁴⁷ То што би он и у таквој ситуацији, коју баш није лако ни замислити, *мачем њочасїи шинуо*, осим уколико овде мач није фалусни симбол, што је мало вероватно, заправо је комично, што сигурно није била песникова намера. Зашто би мушкарац жени, која му хрли готово обнажена, жељна еротског испуњења, војнички исказивао почаст држећи мач? То стварно није логично. То значи да лирски субјект у поезији Милоша Црњанског и даље остаје најпре војник, значи да је пре свега у служби, па тек онда је мушко.

У трећој песничкој слици он замишља себе, опет пре свега као војника, у лепој јесењој зори, у рату, на изданку,⁴⁸ како лежи и како му она долази због његовог удеса вичући и плачући. Он би се, како се у песми каже, дигао и *њочасїи шинуо* изговарајући и трећи пут „тужно је бити мушко“.

Занимљиво је да у овој песми разоткривамо заправо праву, нехотичну, повремено и патетичну, подсвесно разоткривену, природу мушкарца у стваралаштву Милоша Црњанског, његове стварне жеље и прави доживљај жене. Оно што у њему одмах, „на прву лопту“ можемо уочити, јер је то видљиво, јесте ригидност војника. Међутим, тај војник, упркос својој узбурканој унутрашњој природи, док је то била, а касније у складу с њеном трајном разореношћу, због искуства рата, остаје војник. Он и свој интимни свет, еротске жеље, уоквирује том чињеницом. Пре ратне голготе искорак из тога био је могућ због неоштећеног животног витализма и младости. Са искуством рата то више није могуће. Но, у оба

се жељена сцена не одвија у вечности, што, на основу садржаја песме, не бисмо могли да прихватимо као чињеницу.

47 Исто: 41.

48 Разумели смо да је значење израза *на изданку* – *на самрїи*.

случаја мушкарац чезне да га жена потчини. То значи да је он нужно доживљава као доминантну. Она, доминантна, ту је над њим, слабим. Можда је баш то разлог што лирски субјект у појединим песмама жену поистовећује са мрамором и смрћу. Лакше је поверовати у то, крвав већ хиљаде година, стремећи даљинама, хладноћи.

Литература

- Ahmetagić 2011: Jasmina Ahmetagić. *Priče o Narcisu zlostavljaču: zlostavljanje i književnost*. Beograd: Službeni glasnik.
- Батос 2006/7: Славица Батос. „Лица и обличја меланхолије“. Чачак: *Градац*, часопис за књижевност, уметност и културу, година 33, број 160–161: 5–7.
- Јовановић 2023: Бојан Јовановић. „Од етеризма до апотеозе: антрополошко читање Црњанског“. Прва емисија: Суматраистичко осећање света. Трећи програм Радио Београда. rts.rs/page/radio/ci/story/1464/radio-beograd-3/5117798/.html
- Кулишић, Петровић, Пантелић 1998: Шпиро Кулишић, Петар Ж. Петровић, Никола Пантелић. *Српски митолошки речник*, друго допуњено издање. Београд: Етнографски институт САНУ.
- Панић Мараш 2014: Јелена Панић Мараш. „Еротско у поезији Милоша Црњанског“. У: *Милош Црњански: поезија и коменџари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска.
- Петковић 1996: Новица Петковић. *Лирске епифаније Милоша Црњанског*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Rečnik književnih termina*. Banja Luka: Romanov, 2001.
- Rosić 2014: Tatjana Rosić. „Melanholija i mužkost: Ratno iskustvo kao rodno iskustvo“. *Sarajevske sveske*, br. 43–44, <https://sveske.ba/en/content/melanholija-i-muskost-ratno-iskustvo-ka0-rodno-iskustvo>
- Фројд 2006/7: Сигмунд Фројд. „Жалост и меланхолија“. Чачак: *Градац*, часопис за књижевност, уметност и културу, година 33, број 160–161: 165–175.

- Црњански 1968: Милош Црњански. *Лирика*. Прир. Живоград Стојковић. Београд: Просвета.
- Црњански 2002: Милош Црњански. *Лирика Ишаке и све грује њесме*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Џацић 1995: Петар Џацић. *Повлашћени њросџори Милоша Црњанској*. Сабрана дела, IV том. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Sladana Ilić

EROTICISM IN MILOŠ CRNJANSKI'S POETRY:
THE ANTHROPOLOGICAL VIEW ON A MAN

Summary

Taking into account the importance of the experience of lyrical subjects and heroes in Miloš Crnjanski's pieces of writing, having struggled in other people's world and for others' interests, the devastation of their being in that experience and after it, and encouraged by their relationship toward the female principle in the field of erotica, this paper aims to determine what changes occurred in their personalities due to such historical circumstances. Considering that in fact, an inversion took place in their being, which is noticeable in this author's several poems, because they push contents that would fulfill every man's ego in the sphere of unconscious on purpose whereas the presence of death is constantly emphasized in the sphere of the conscious – as long as they don't identify with it, this research paper strives to examine if anything is left from their humanity and, if so, what it might be. The paper also attempts to question whether their constant obsession with faraway spaces, love only toward them and nature, actually originated from the need for the revitalization of life and the world. This research was especially encouraged by the poem „Gardista i tri pitanja“ (“The Guardsman and Three Questions”) because we think it unconsciously uncovers the most hidden male wishes and the true experience of a woman which sheds new light on the male-female relations in Miloš Crnjanski's writing and that could inspire other researchers in the future. Based on our own research, it is concluded the lyrical subject in Miloš Crnjanski's poetry is characterized by the non-functional remains of humanity, that their ob-

session with faraway spaces, the love toward them and nature are not the results of the need for life revitalization. This need does not exist in their case, but what actually exists is a need for the female dominance which is obvious in the poem „Gardista i tri pitanja“, while in other poems this truth is most often hidden and covered with the lyrical subject's arrogance in relation to a woman.

Key words: war, sadness, pain, death, erotica, the female principle, man, shadow, female domination

IV

Зорана З. Оџачић

Учитељски факултет Универзитета у Београду
zorana.opacic@uf.bg.ac.rs

КИРКИН ЗАВИЧАЈ У ИТАКИ И КОМЕНТАРИМА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Сажетак: Рад је посвећен вишеслојном односу Милоша Црњанског према завичају и туђини у збирци *Ишака и коментари*. Показујемо како се кроз мотиве и симболику мора исказују мисли о пролазности, смрти, и завичајности. Јадран – Истра, па затим Јонско море и Крф, као и низија негдашњег Панонског мора означили су живот песника и народа. Отуд су панонски пејзажи присутни у медитеранским, и обратно. Сећање на Киркино острво, које чува душе погинулих ратника, бива потребно у допуњеној збирци, уз поему *Србија*. Писање и певање о мору обликовано је са свешћу да је реч о простору историјски битном за живот српског народа, као и простору везаном за националну епопеју у Великом рату. Црњански има потребу да се суочи са острвом везаним за Одисејево лутање ка Итаки, још једном завичајном котом кључном за рефлексije о Великом рату. На крају рада показујемо како се сликом Србије-зорњаче креира завичајни апсолут домовине.

Кључне речи: симболика мора, противречност односа завичајности и туђине, флуидни медијум

Својим песмама из Великог рата Црњански се вратио деценијама касније, у другачијем животном и друштвеноисторијском контексту. Састав текстова *Ишаке и коментара* (1959) „аутобиографско-лирског дневника“ (Јовановић 2014: 40) битно је другачији од *Ишаке*, а заснован на условној целовитости прве збирке, о чему сведочи одабир свега

двадесет две од педесет шест песама из прве збирке, уз додавање осам познијих песама које, по песниковом мишљењу, „са 'Итаком' чине једну целину“ (Црњански 2016: 233). Зато је ова књига „мост између пишчевих раних и позних дела, али и битан прожимајући чинилац њиховог јединства“ (Јовановић 2014: 40). Аутоисповедни записи из различитих периода, смештени уз песме из *Ишаке* које се нижу хронолошки, „реконструишу емоционални доживљај у којем су настајале“ (Исто: 41) и обезбеђују кохезивну моћ. Коментарима, односно разнородним додатим текстовима певање из Великог рата збирци даје продубљено значење о начину на који је писац доживљавао рат и изграђивао свој вишеслојни и противречни однос према завичајности. У овом раду бавићемо се истраживањем вишеструке симболике воде која је значајна у поезији и прози Милоша Црњанског као флуидни медијум којим се исказују мисао о пролазности, смрти, и завичајности.¹

У певање о води учитане су противречне представе о завичају и туђини. Читав живот Црњанског, од раног детињства до позног животног доба, био је обележен живљењем у различитим срединама и унутар разнородних култура, унутар и изван српског културног круга. Отац, па затим наставник Берић, експерт „за наша народна и црквена права“, „кључали“ су га историјом Војвођана, Милетићевим чланцима, причама о правима српског народа, што је у аутору оставило „дубока трага“ (Црњански 2016: 19, 15). Томе је допринео живот унутар српске заједнице у Темишвару, у којем се свака српска кућа бранила „као барикада“ (Исто: 22). Етничка, културна и класна раслојеност мађарског и српског Темишвара пореди се са међусобно сраслим сијамским близанцима свиклим на вечити антагонизам и засебно по-

1 „Радња његових романа, али и његових путописа често је концентрисана око вода, а оне су и кључно место завичајног простора са којег се у путописима и лирици самерава оно што туђина нуди“ (Јаћимовић 2009: 139).

стојање („окренута леђима“ – Исто). Због тога већ у раном добу аутор постаје свестан како иста средина може бити разумевана као туђа и властита, блиска и далека, како се границе међу културама могу прелазити, што их не чини мање постојаним, те како је национални идентитет нужно чувати и бранити. Још тада, из даљине, у младости, идеализује Београд и његов културни круг као својеврсну „фикс-идеју“: опија се антологијом Богдана Поповића, Костићевим „Руварцем“, среће Скерлића, чита *Српски књижевни гласник*.

У Београд, своју „фикс-идеју“ која носи симболичку снагу завичајног језгра, те га одувек привлачи, стиже тек после Великог рата. Према њему у деценијама које следе има полемичан и противречан однос:² потребу да му се диви, инспирацију да га опева, чежњу да му се врати, али и порив да из њега побегне. (Живот у Београду убрзо по доласку престаје да му прија и већ 1920. жели да га напусти, о чему сведоче писма Андрићу – према Кољевић 2014: 72.) Читав опус Милоша Црњанског испуњен је, како то Кољевић уочава, контрадикторним и полемичким односом према завичају и туђини, преплитањем одбојности и привржености, огорчења и озарености, „идеализацијом туђине која се буди у завичају, привржености завичају који се буди у туђини“: „...на различите начине нека од тих противречја, а можда и неизбежна сазвежђа чежње за туђином и очаја у туђини, порива за бегом из завичаја и повратком у завичај, назиру се врло рано у песништву Милоша Црњанског“ (Кољевић 2014: 79, 74). Деветсто деветнаесте Итака, везана за повратак лутајућег из рата, бива логичан симбол, баш као што, у другачијем контексту, бива и крајем педесетих, када се за њом чезне из туђине. Зато и

2 „...када се изгуби, или ако се човек на овај или онај начин од њега удаљи, он постаје драматичан животни и књижевни изазов. Преплитање завичајних завештања са свим оним што туђине намећу или нуде заправо је древно обележје историје [...] и дубоко прожимање прошлости и садашњости“ (Кољевић 2014: 70).

сећање на Киркино острво, које у воденим недрима чува душе погинулих ратника, бива потребно у допуњеној збирци, уз поему *Сербија*. Изван завичаја а за завичај пресудно значајно, то острво буди снажну потребу да се на њега оде а разочарање кад се у њему бива, не само место страдања већ и свезавичајни топос – оно можда најпотпуније представља антагонистичке пориве који покрећу Црњанског у стварању. Јадран – Дубровник, Истра, па затим Јонско море и Крф, као и плодна низија негдашњег Панонског мора означили су његов и живот народа о којем пише и пева, зато су мора у којима плове завичајне коте, везана за прошлост и садашњост, над којима плове небеса која се у њима одсликавају – важан флуидни медијум који покреће мисао о пролазности, ефемерности људске судбине у великим светским потресима, али и удвајање песничког / приповедног субјекта, о чему ће даље бити речи.

За почетак помињемо мотив рибарске мреже у „На рибању са месецом“. Ноћно рибарење подразумева да се мрежа баца у тишини: она се „вуче по води, као дугачка коса. Ми се вртимо око ње и кружимо“ (Црњански 2016: 35). У опису кружења над онима који ће бити уловљени присутно је нешто злослутно, што алудира на судбину малих, немоћних бића да се одупру судбинској мрежи што се неумитно спушта.³

Копно / обала доживљава се као тело уроњено у воду: „Сва је ова обала само једно витко и дивно, румено и осетљиво тело, што се разголитило мору“ (Црњански 1999: 187). На сличан начин судбина малих народа, или бар обичних људи, детерминисана је недокучивим наумима и силама које условљавају и спутавају. Антропоморфизација обале сигнализује да простор носи карактеролошка, ментали-

³ Спознаја да је човек слаб и играчка у рукама судбине боји помињање анегдоте на Хвару 1921, која је лако могла да се заврши трагично. Црњански, Петар Добровић и Сибе Миличић се отискују на море са помало романтичном идејом да читају поезију: Међутим, услед олује једва извлаче живу главу (Исто: 32).

тетска својства људи који на том копну живе. Тиме што копну даје телесност, приповедач та својства аналогичном преноси и на флуидне зоне, које у себе примају све оно што се односи на људске судбине везане за то копно. Копно, вода, небеса, обгрљују људску судбину – зато је обала крвава (у песми „Јадрану“), тим пре што је текст „На рибању са месецом“ придодат уз „Коментар уз песму 'Јадрану'“ – а рибари и њихов улов „уловљени“ су тајним судбинским нитима.

Иако је „Спомен Принципу“ песма заснована на оспоравању, непосредном пародирању симболистичке патриотске традиције, полемичком односу према „историјским лажима“, опсенама и празном родољубљу (због чега доживљава презир своје околине), песма омогућава измењени, слојевити однос према Принциповом чину тираномахије. Коментар о почетку Великог рата атентат повезује са различитим слојевима културе: са његовом хајдучком крвљу, односно епским јунаштвом, са хришћанским подтекстом, будући да име атентаторово обједињује принца и анђела осветника, а ту су и видовданска етика „и с оне стране гроба“ (Исто: 49) Косовски завет. Размишљајући о напоредности судбина у историјском часу песник се сећа како се бавио баналностима, несвестан, као и многи други, како ће се живот свима драматично променити: он пегла фрак за Видовдански патриотски збор и за вечерњи бал док Принцип подиже руку. Гаврилов чин утискује жиг убице на цели народ, и покреће историјски жрвањ.⁴

4 И песме „Јадрану“ и „Југославији“ сродне су по грубости ратника, њиховој суровости и бунтовном духу. Песма „Југославији“ карактеристична је по полемичком односу према југословенству. И поред исте грубости и трагичне судбине која их уједињује („Истом су сузом, болом и страшћу / кошуље и свадбе нам извезене“ – Црњански 2016: 118), јасно је да „страшну“ браћу дели дубоки јаз („мржња и свађа“), чиме се слуги њихова потоња судбина. У коментару (Црњански 1978: 168–171) песник се присећа свог ријечког периода и побуне српских војника и морнара на аустријској страни за време балканског рата, и сер-

Иако је одрастао у рубном делу српског националног простора, војвођански и јадрански пејзажи у поезији и прози Црњанског представљају део исте интимне мапе, те се међусобно призивају. У томе је близак многим другим српским писцима 20. века који пишу о мору (Шеатовић Димитријевић 2013: 63).⁵ Младост, коју је провео у Истри, утицала је да Црњански заволи море и доживи га као други завичај. Као што је познато, годину 1912. проживео је у Ријечи, школујући се на Експортној академији:

Упознао сам свет у Приморју, и осећам се, као код своје куће, тамо, сад, у сећању. [...] Као и Растко Петровић, Дероко, Дединац, и ја сам остао веран мору... Хоћу да кажем да је љубав према мору исто тако могућа као могућност да човек воли, бескрајно, једну жену. И да је глупаво што је о мени један хрватски књижевник рекао, да Банаћанин не може осетити лепоту Јадрана, или разумети Тоскану („Коментар *Јаграну*“, Црњански 1978: 171, 173).

Марија Митровић напомиње како је „изнећајујуће колико је Црњански, рођен у Панонији, изнад свега човек Медитерана. [...] На Јаграну је Црњански препознао вредности које доживљава као основна мерила света и живота“ (Митровић 2013: 189, 203). У мери у којој су га дефинисали Банат и детињство у Темишвару, у кратком али значајном периоду дефинише га и Ријека, пошто је реч о првом искуству самосталног живота, далеко од мајке.

вилних виших социјалних слојева (гроф Хојос и барун Враницани). Бројни новински текстови говоре о животу Ријечана у условима италијанске окупације. Црњански искрено воли овај град и саосећа са мукама становништва (и поред све своје љубави за Италију). Осврт на исти догађај читамо и у Коментару „Мизери“: долазак у Загреб 1918. одиграо се, по речима песника, после крвопролића на Јелачићевом тргу.

5 „Од Јована Дучића преко Милоша Црњанског, Растка Петровића, Станислава Винавера, Тодора Манојловића до Ивана В. Лалића и Јована Христића можемо видети један нови ток у српској књижевности који је усмерен ка мору“ (Шеатовић Димитријевић 2013: 63).

У поезији и прози Милоша Црњанског успоставља се паралелизам воденог и житног таласастог пространства. У тематизовању војвођанских предела често се користе поређења са морским пејзажима: иза Панчева опажа се „зелено море“, Фрушка гора је „пејсаж пун дубоких таласа, врућег песка“ (Црњански 1995б: 90); око Кикинде је „бескрајан ветар, као над пучином. [...] Ветар душе као на мору, понеко се дрво тресе, а уоколо мирна блатна земља“ (Исто: 86–87) и сл. У *Ламенџу над Београдом*, међу топонимима које доводи у везу појављује се Хвар. Обратно, у песми „Лето у Дубровнику године 1927“ слике медитеранског града скрајнуте су зарад панонског, завичајног простора. Стварни простор дематеријализује се и прераста у евокативни, о чему сведоче стихови строфе која обгрљује песму на њеном почетку и крају: „Гла давно нестаје. И већ трне, / у телу мом, безбрижност младости, пре ванредна. / Разум ми још само трепери од звезда овог лета“. Пишући о Дубровнику Црњански истиче његову историју, културу и лепоту, али и осећај измицања из свакидашњице: „Пробудити се једно прољетно јутро, или једног летњег праскозорја у Дубровнику, значи заборавити све оно што се оставља за собом и стрмоглав заронити у меко дивно полусвесно стање купања и снова“ – Црњански 1995б: 446. Бивање у води изједначава са стапањем са светлошћу, егзалтацијом. Интензивна хроматизација у лирском приповедању потиче од преливања светлости небеса и воде (модро, љубичасто, црвено, плаво, жуто).⁶ У песничком субјекту рађа се свест о ефемерности постојања, због чега израња сећање на Панонију као простор детињства и одрастања – Срем и Бачку. Мисао о пролазности наговештена је различитим

6 „Ко никада није стрмоглав заронио у таласе и запливао према пучини бескрајној, тај не зна за најдивнији осећај утапања у бездан и тишину. Ко никада није, отвореним очима заронио у модре дубине, где рибе љубичастих репова плове и црвени ракови чиле под плавим водама и жутиим стењем, тај не зна најдивнији осећај стапања са светлошћу подводном и подземном“ (Црњански 1995б: 451).

мотивима јесени (јесењи зраци у бачким пољима, жуто дрвеће) а подстакнута симболиком лета, животног зенита у ком се налази песнички глас.

Водена и небеска површина које се једна у другој огледају, непрекидно се доводе у везу: „Преливају се преда мнош [небеса, прим. З. О.], са Истока и Севера, као море. Сиво, као песак бескрајно небо Бачке, мутно море, у ком гомилају облаци, као пена и дим, непрекидних бездана, у јутру. [...] Провидно у зору, светло и жуто, као окно пред безмерном чистотом пустиња ванземаљских, што су као и вода. [...] небо, што се појављује иза шума, као вода“ (Црњански 1995а: 166) – „зелене, плаве, румене свиле у води трепере све до неба и тешких, сурих брда иза нас“ (Исто: 174). Пресликавањем горње сфере на водену површину стиче се утисак удвојене слике, што Црњанског инспирише на супротстављање животних начела. Обала се, како смо навели, истовремено дематеријализује и материјализује. Томе у прилог сведочи опис у коме се слика Хвара удваја: „Два Хвара плове тако, један је земља и стење, други је ваздух. Румени Хвар у води, а плави, помодрео, у ваздуху“ (Црњански 1995б: 433). Поступак удвајања у поезији Црњанског уочава и С. Ракитић:

У Црњанској поезији све је удвојено, дато у паралелама, у два тока која су најчешће суочена као две датости, да би доживљај света био потпунији. Једно као да говори двојник, песникова сенка, а друго субјект [...] у преображавању тела у дух, стварности у привиђење. [...] Црњанскова поезија је [...] вазда подељена у два тона, изражавајући не само дуализам људског бића (поетског субјекта) већ и дуализам бића света (Ракитић 1972: 141, 147).

Овај песнички поступак видљив је и у песми „Под Крком“. Црњански често спомиње ово острво. У тексту „Омишаљ“ обрис острва над водом оличава земаљску лепоту природе, а обезбојени, тамни одраз у води негацију живота: (Крк) „изгледа као свет над

светом. Један мирисан, пун боја, а други језив, без живота“ (Црњански 1995б: 207). Двојство животних принципа саздано из пејзажа и његовог одраза чини потку ове песме. Песнички субјект смештен је на водену површину – сребрно „зрцало“ (израз који долази уз предео у коме је настао, као и „оток“), лежећи на чамцу, под јарболом. Лирског јунака који се налази између, море и небеса обгрљују и постављају у имагинативну раван. Он посматра тамни обрис острва и манастир „као тајну“, а затим се загледа у небеску сферу: тајна манастира улива се у мисао о тајни постојања: „Проповедам да живот није видљив него да је ван наше моћи, 'на небесима“ (Црњански 1959: 197). У овој песми приметна је карактеристична нејасност у граматичкој конструкцији, слична првом стиху *Србије*. У стиху „И мислим: и да га има тамо горе / ако ме види под јадром саног, / у ком се зраци плоде“, нејасност се може протумачити као мисао о Богу али и као типични мотив удвајања. („Данас изгледа несумњиво да су двојништво и удвајање на доживљено и жељено, чулно и ван-чулно, збиљу и привиђења, стварно и имагинарно, нека од најбитнијих обележја прозног стварања Црњанског“, истиче Велмар-Јанковић /1978: XI/ а ова особеност примењива је и на поезију.) Питајући се има ли *īa*, песнички глас промишља постојање Вишњег. Завршна слика, у којој је лирско *ја* *загледа*но у *бескрајне воде* указује да је промишљање о *шајни* започето, и да ће се наставити. Такође, овај мотив може се доживети и као удвостручавање песничког *ја*: „Где је стварност: на небу или на дну воде?“, пита Башлар (1998: 67–68). Лирски јунак посматра свој одраз на небеском своду, и обратно, посматран је *са* небеског свода: слика (биће) постаје свесна свога одраза (сени).

Важан јунак Црњанскове вредносне мапе је и трагички јунак „Његош у Венецији“. Романтичарски јунак налази се с друге стране обале у односу на свој завичај, чиме се указује на његов прелазак у свет сени. Тај прелазак одређен је светлошћу,

осећањима мира и дубоке туге. Благи осмех проистиче из сјаја који се рефлектује на прозорском стаклу. Споља гледано, сјај потиче од лунарне фантазмагорије коју творе вода и небеса: на води титрају одрази месечевог лука и лука венецијанског моста, а њихов одсјај на прозору отвара врата између светова. Сјај месечине који се прелама од небеса ка води, и обратно, од воде ка небесима, долази од божанске светлости која обавија тренутак опроштаја и жаљења за светом. Лирски романтичарски јунак чита Хомера и размишља о боговима, о пролазности, зазивајући завичај у туђини, Ловћен, и смрт. Одлазак са овог света обележен је трагичком помиреношћу са судбином: „јер свему на свету беше утехе“, „за све јунаке, и грехе“, али и јаким болом који изазивају очи Хомерове Брисеиде што се, у тренутку читања *Илијаде*, освешћује – буди, у зору, и суочава са смрћу. Лепа невеста, за коју утехе нема, остаје без женика, као што *невесћа Јаграна*, завичај и Ловћен остају на другој обали без цетињског владике и песника. Бол и горке сузе Његошеве изражавају се посредством непролазне туге античке невесте, као бол за животом у тренутку сјаја који с небеса преплављује његов самртни час, и вазноси га.

Црњански је имао потребу да се одређује као човек јасног националног осећања. У интервјуу који је са њим начинио Анђелко Вулетић 1965, писац каже:

Национални осећај пре свега, као и код целе моје генерације. Љубав према своме не баш сретном народу. Љубав према нашој заосталој књижевности. Та љубав није никаква заслуга. Она је просто последица мог рођења на северној граници, крајњој граници нашега народа (Црњански 1999б: 485).

Зато је писање и певање о мору обликовано са свешћу да је реч о простору историјски битном за живот српског народа. У својим историјским списима Црњански пажњу посвећује улози и значају Светог Саве, Немањића, византијском наслеђу, па затим Вожду Карађорђу и владарским лозама Карађорђевића и Обреновића. У светосављу он види најдубљу синтезу народног духа кроз време, кључну у изградњи националног осећања:

Савина легенда и Савино дело, међутим, остаће највеличанственије и најузвишеније што нам се рађало, кроз таму векова, на горком тлу Балкана, да нас својим зрацима из прошлости увек обасјава („Свети Сава“ 1934, Исто: 99);

[У] неизмерном националном мистицизму, што се вековима кроз нашу историју провлачи, тако је, под Турцима, [...] Савино православље постало легенда, а народни осећај је тако добио црту верску и црквену, око његовог имена (Исто: 92).

Показујући временску вертикалу присуства српске цркве и народа на Јадрану, Црњански наводи Савину архиепископску делатност код Стона и у Боки (Исто: 89), као и забележене појаве прославе Савиндана у 19. веку кроз податак да се у *Народним новинама* из 1846. бележи прослава Савиндана у Шибенику (прославља се „као народни светитељ и народни патрон“ – Исто: 95), као и у Црној Гори, Војводини, Хрватској, Македонији, Босни. И после Саве приморје је било уточиште за Немањиће – тако је Дубровник прихватио пораженог краља Радослава и обезбедио му галију која га је одвезла до Драча (Црњански 1999б: 70–71).

Медитеран је и место националне епопеје у Великом рату. Због тога Црњански, који је у рату бивао и у аустроугарској војсци и у болници, има потребу да се суочи са Киркиним острвом везаним за Одисејево лутање ка Итаки, још једном завичајном котом кључном за рефлексije о Великом рату.

Управо животна позиција у којој нема искуство какво су прошли српски војници у Великом рату, у Црњанском јача потребу да дође на то место и суочи се с размерама српског страдања. Повод је десетогодишњи јубилеј страдања у *плавој тробници*, чему он посвећује серију текстова у *Времену*:⁷ „Умрли су и сад је тишина. Увече острво Видо плива као велика хумка у плавој пучини мора. Песак на дну, обасјан месечином, пун је костију младића. [...] На Виду је тада час, кад се море сасвим стиша и кад цео свет изгледа течан и пролазан [...] мртви се не чују“ („Видо, острво смрти“ – Црњански 1995б: 158). Лист *Време* обележавао је победничке и трауматске годишњице Великог рата и редовно објављивао фељтоне о петогодишњици, десетогодишњици, петнаестогодишњици и двадесетогодишњици, поготово од пробоја Солунског фронта (в. Краков 2020). „После рата, нација има задатак да погинуле прими у заједницу преживелих. Тиме што мртве чува у колективном сећању, нација у исти мах учвршћује свест о припадности њеном идентитету“ (Асман 2011: 136).

Међутим, у времену у којем се креће на путовање, није пожељно да се јавност заједничке краљевине, у којој заједно живе народи који су се налазили у противничким војскама, они који су ратовали за цара освајача и они који су бранили своју земљу, изнова подсећа на величину српске војске. А „заборав није само неизбежна пропратна појава [...] него и циљана културна стратегија“ (Асман 2011: 59). Такви подвизи и жртве сахрањују се у сећању у име мира, тековине које не би ни било без крфских страдања и Солунског фронта. Чак и најистакнутији интелектуалци, попут Слободана Јовановића, сугеришу како о томе није најпааметније писати. Маргинализација сећања на трагедију српских војника у јавности, Црњанског изненађује и шокира, што озлојеђено и напомиње, наводећи делимично скри-

7 На острву Виду се на најтрагичнији начин потврђује национални дух: „Збогом отаџбино. Збогом родитељи... ја остајем овде. Одавде почиње Велика Србија“ (Црњански 1995б: 157).

вено име и презиме, али тако да свима буде јасно о коме је реч. А реч је о Слободану Јовановићу:

Што да пишете о Крфу? Питао ме је г. Сло...дан Јов... вић. Само немојте истину, или баш само истину. Оставите мртве на миру... Боље да се не чује. Што се тиче Крфа, боље пишете о живима и за живе. Опишите драга места српског кркања, мале кафане и не заборавите мале Гркиње. То ће сви радо читати и многи ће уздахнути од успомена (Црњански 1995б: 149).

Ако је задатак културе, како га дефинише Зигмунд Бауман, „превођење онога што је прошло у оно што није прошло“ (Бауман, према Асман 2011: 59), онда се српски удес свесним забором поништава. Суочавајући се са гробовима српских војника расутих по целом острву, са крстачама на којима пише „За правду и слободу“ (Црњански 2016: 224), са „тишином“, „запуштеним гробовима“, „мртвилем“, апсолутном небригом сопствене краљевине која на страдална места није „потрошила ни толико колико кошта, на Крфу, један магарац“ (Исто: 225), испуњен је разочарањем и резигнацијом над судбином и будућношћу нације. Овим коментаром призивају се тамне слутње из песме „Вечни слуга“, у којој се „срам крије иза гробног плота“, отаџбина је „пијана улица“ а заборав прекрива ратну позорницу („Окитиће мрамором сале / и спустити завесе жуте, / да лешине зидове не провале / и да ћуте!“ – Исто: 107). Срамни епилог крвавог рата буди језовиту пророчку слутњу да ће се свеколико страдање обнављати („О мученици, / вешала расту више / [...] и верна су, у бескрај! // [...] А посао слуге даље да врши“). На то се надовезује исказ из коментара овој песми, о распаду царства у Бечу, после рата: „Моје родољубље, привремено, сасвим је нестало, а наместо њега дошло је неко гађење“ (Исто: 111). Одлазећи из Беча у своју земљу не слуги да ће исто гађење доживети у сасвим другачијем контексту.

Пет година после Црњанског, Станислав Краков присуствује дирљивом опелу краљевске Ратне морнарице над водама Вида, „Острва смрти“ (Краков 2020). Оно је крајње потресно: свака армија и род војске у воду спуштају земљу са различитих топонима које су освајали. Сви војници плачу а приповедач у сећање призива страшне дане:

Није било више довољно људи, ни ашова, ни земљишта да се сви мртви сахране. Требало је сакрити од живих помор који је косио свакога дана читаве чете и батаљоне. У ноћи слабо осветљене барке и шалупе бежале су ка пучини готово утонуле под теретом лешева наслаганих један поврх другог као цигле, као посечена стабла. Повезани у гроздове, уједињени другарски у смрти као на јуришу, мртви су одлазили на дно, вод за водом, чета за четом, пук за пуком, вучени тешким комађем гвожђа или цаковима напуњеним стењем. Деветнаест хиљада наших младића, читава једна армија мртвих, покрили су дно мора између Епира и Крфа. [...] Других осам хиљада бачено је тамо негде на југу, између албанских планина, плавих на сунцу, и крфских обала покривених маслиновим шумама (Краков 2020: 315–316).

Ипак, церемоније одавања поште права су реткост. У међуратном периоду Краков често путује на Кајмакчалан, у просторе Јужне Србије. Свуда се сучава са заборавом и небригом власти да мртвима, чији делови земних остатака и оружја још увек леже расути по пољима и висовима, укажу елементарно људско поштовање.⁸ О томе он пише у серији чланака за више листова (*Време*, *Рајнички њасник*, *Нова*

8 „Чутурице које су зрна пре петнаест година пробила, на којима је чоја иструлела а метал зарђао, бомбе спремне за паљење у тренутку јуриша, митраљески шаржери, шрапнелске кошуљице и цокуле, безбројне цокуле, као да су сва кожарска предузећа света своје производе на овај брег славе и смрти послала. По овој пустој обући познајемо наше и њихове. [...] Свугде изнад проваљених гробова наших војника њихови шлемови, њихове лобање, ребра и расуте кости. Овде су и крстови оборени“ (Краков 2020: 402).

смена, *Вардар, Наши морнар* и др.; в. Исто: 561–566). Као бившег војника револтира га чињеница да је херојство постало реч „заборављена и избледела, симбол злоупотребљен, реч профанисана“ (Краков 2020: 401), што у њему изазива бурне емоције, сузе беса и понижења: „Корачам тешко и осећам сузе у очима“ (Исто: 403).

Поема *Србија*, везана у *Ишаки* за текст о Крфу, настала као „поема љубави према своме народу“, рађа се у вишеструком суочењу са завичајем: он је истовремено страشان, потресан, узвишени апсолут који се призива у туђини. Поема настаје над некрополом, земном и воденом, и заснива се на чину освешћења, буђења: „Вратих Ти се!“, пева песник, држећи међ прстима „жар, сан, свилу, песак“, неухватљиве сени. Преузимајући позицију сени, лирски глас стиже из света мртвих, из зеленог бездана, на обалу. Привидно спасен, као дављеник, у несвести, *модар као рак*, парадоксално, стиже у свет обасјан сунцем, али свет који једнако припада мртвима („осунчани вукодлак“), „као јарак сад чека завичај“. Завичајна љубав потпомогнута је свешћу о повесници генерација, о страдању, патњи: „Ни свила, ни страст, ме нису тако увијали, / као загрљај тих мртвих, телом палих“. Ипак, Србија-зорњача, „апсолут завичаја“ могућа је, „као и у 'Стражилову', само док се привиђа у даљини, [...] док се у туђини јавља на небесима“ (Кољевић 2014: 77; в. Петров 1988). Виђена очима заблуделог у туђини она „враћа смисао“, оцеловљује. Као надземаљско привиђење (кап плаветнила што се осипа у руци као магла над завичајним Сремом и Фрушком гором) визија Србије произлази из потребе за успостављањем надзавичајног конструкта, те коначним умирењем антагонизма између измаштаног и стварног завичаја.

Загледаност Црњанског у дубоке воде Јадрана и Јонског мора јесте загледаност у националну судбину. Море представља својеврсно огледало на ком су се рефлектовали блескови интимних песничких слутњи, страхова, упитаности над сопственим по-

стојањем. Међутим, певање Јадрану и о Јадрану Банаћанина који је осећао лепоту Јадранског мора па је у војвођанским житним пољима видео устала-сани морски пејзаж а на летњој жези дубровачких плажа сањао детињство, Срем и Бачку, превасходно је слика песниковог односа према судбини нације у прошлости и садашњости, и о усуду који је прати.

Извори

- Црњански 1959: Милош Црњански. *Ишака и коментари*. Београд: Просвета.
- Црњански 1978: Милош Црњански. *Сабране ђесме*. Прир. Светлана Велмар-Јанковић. Београд: СКЗ.
- Црњански 1995а: Милош Црњански. *Путописи I*. Дела Милоша Црњанског, том осми. Прир. Никола Бертолино. Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског – L'Age d'Homme – БИГЗ – Српска књижевна задруга.
- Црњански 1995б: Милош Црњански. *Путописи II. Путовима разним*. Дела Милоша Црњанског, том девети. Прир. Никола Бертолино. Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског – L'Age d'Homme – БИГЗ – Српска књижевна задруга.
- Црњански 1999а: Милош Црњански. *Есеји и чланци I. Књижевност. Уметност*. Дела Милоша Црњанског, том десети. Прир. Живорад Стојковић. Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског – L'Age d'Homme.
- Црњански 1999б: Милош Црњански. *Есеји и чланци II*. Дела Милоша Црњанског, том једанаести. Књ. 22. *Свети Сава*. Књ. 23. *Историјски списи. Полемике. Разговори*. Прир. Живорад Стојковић. Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског – L'Age d'Homme.
- Црњански 2016: Милош Црњански. *Ишака и коментари*. Београд: Лом.

Литература

- Асман 2011: Алаида Асман. *Дуја сенка прошлости. Култура сећања и политика повести*. Прев. Дринка Гојковић. Београд: Библиотека XX век – Књижара Круг.
- Башлар 1998: Гастон Башлар. *Вода и снови (ојлед о имажинацији материје)*. Прев. Мира Вуковић. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Велмар-Јанковић 1978: Светлана Велмар-Јанковић. „Песник тренутка који нестаје“. У: Милош Црњански. *Сабране њесме*. Прир. С. Велмар-Јанковић. Београд: Српска књижевна задруга, V–XXXV.
- Јаћимовић 2009: Слађана Јаћимовић. *Путописна проза Милоша Црњанског*. Београд: Учитељски факултет.
- Јовановић 2014: Александар Јовановић. „Песникови коментари и биће песме: Од Лирике Ишаке до Ишаке и коментара“. У: Милош Црњански: *поезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 40–53.
- Кољевић 2014: Светозар Кољевић. „Гласови завичаја и туђина у песништву Милоша Црњанског“. У: Милош Црњански: *поезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 69–80.
- Краков 1929: Станислав Краков. „Над гробом 11.000 војника“. *Вардар: календар Кола српских сестара за пролеће 1930. годину...* Београд: Коло српских сестара, 111–115.
- Краков 2009: Станислав Краков. *Животи човека на Балкану*. Београд – Lausanne: Наш дом / L'Age d'Homme.
- Краков 2020: Станислав Краков. *Стиваралаштво о Великом рату*. Београд: Службени гласник.
- Ломпар 2013: Мило Ломпар. „Црњански и Његош“. *Нова зора, часопис за књижевност и културу*, јесен 39. Билећа: СКПД Просвета, 1–7.
- Mitrović 2013: Marija Mitrović. „Crnjanski na Jadranu, ili o prirodi i istoriji kao vajarima sveta“. У: *Acqua alta. Медитерански језици у модерној српској и италијан-*

- ској књижевности, зборник радова. Ур. Светлана Шеатовић Димитријевић, Марија Рита Лето, Персида Лазаревић Ди Ђакомо. Београд: Институт за књижевност и уметност, 189–206.
- Петров 1988: Александар Петров. *Поезија Црњанској и српско јесништво*. Београд: Нолит.
- Ракитић 1972: Слободан Ракитић. „Од Итаке до Привјења“. У: *Књижевно дело Милоша Црњанској, зборник радова*. Ур. Предраг Палавестра, Светлана Радловић. Београд: Институт за књижевност и уметност – БИГЗ, 119–148.
- Шеатовић Димитријевић 2013: Светлана Шеатовић Димитријевић. „Итака и коментари – између Панонског и Медитеранског мора“. У: *Културе у дијалоју. Књижевност и мултикултуралност*, зборник радова, књ. 2. Ур. Александра Вранеш, Љиљана Марковић. Београд: Филолошки факултет, 61–79.

Zorana Z. Opačić

KIRKE'S HOMELAND IN *ITAKA I KOMENTARI*
(*ITHACA AND COMMENTS*) BY MILOŠ CRNJANSKI

Summary

This article is dedicated to the multi-layered relationship of Miloš Crnjanski towards his homeland and abroad in the collection *Itaka i komentari (Ithaca and Comments)*. This paper demonstrates how thoughts about transience, death, and homeland are expressed through the fluid medium. The Adriatic – Istria, then the Ionian Sea and Corfu, as well as the lowlands of the former Pannonian Sea marked the life of the poet. Hence the Pannonian landscapes are present in the Mediterranean and vice versa. The memory of Kirke's island, Corfu, which preserves the souls of fallen warriors, becomes necessary in the supplemented collection, along with the poem *Serbia (Serbia)*. Writing about the sea was shaped by the awareness that it is a historically important space for the life of the Serbian people and also the place of the national epic tragedy in the Great War. Crnjanski feels the need to confront the island associated with Odysseus' wanderings towards Ithaca, another native elevation key to reflections on the Great War. In the final section of the

paper it is showed that the poet used the image of Serbia – the morning star to point out how the absolute of homeland is created with the image of Serbia.

Key words: the symbolism of the sea, the contradiction between the relationship of homeland and foreignness, fluid medium

Александра Секулић

Институт за књижевност и уметност, Београд
sekulic.aleks@gmail.com

ЗАВИЧАЈ ЦРЊАНСКОГ:
ТРАДИЦИЈА И ИНДИВИДУАЛНИ
ТАЛЕНАТ У КРИТИЧКОЈ РЕЦЕПЦИЈИ

Сажетак: У раду анализирамо рецепцију завичајних поема Милоша Црњанског у 20. веку, као и њихову рецепцију данас, у тумачењу савремених критичара српске књижевности. Полазећи од репрезентативног текста Исидоре Секулић „Немири у књижевности“ до оних критичких рефлексија које данас суштински осветљавају значењске слојеве и вредност поема Црњанског, настојимо да дамо што потпунију слику њиховог позиционирања у оквиру модернизма. То, међутим, не значи да ћемо укључити све текстове написане поводом *Стражилова*, *Србије* или *Ламентација над Београдом*, већ само оне који се, анализирајући однос песника према завичају, прошлости и традицији, баве природом и дометом његове модерности. Дакле, овај рад најпре жели да представи херменеутику завичаја и однос критичке свести према завичајном дискурсу Црњанског, а затим да у тумачењу завичаја реконструише модерност Милоша Црњанског. Историја нашег читања, историја рецепције на основу овако јасно одређене теме показаће, између осталог, на који начин смо перципирали модерност Милоша Црњанског.

Кључне речи: Милош Црњански, завичај, традиција, прошлост, модернизам

Тема завичаја у поетичком систему Црњанског добија упадљиво и симболички наглашено место захваљујући поемама *Стражилово* (1921), *Србија*

(1925) и *Ламенти над Београдом* (1956). Немогуће је мислити о поетичким одликама модернизма Црњанског а да се не отвори значењски дијапазон завичајности и да се не посматра управо онај хоризонт где песника стиже, како се то у *Свиражилову* каже, „родна, болна језа“.

У једном интервјуу из 1970. године, говорећи о Бранку Радичевићу и, уопште, о властитим поетичким везама са епохом романтизма, Црњански се истовремено и дистанцира од Бранка, али и апстрахује однос према њему закључујући како је поезију немогуће писати „без тога што је наш романтизам био: то одушевљење, та веза са читавим једним народом, са читавим једним крајем, то је била Војводина, али и Србија у исто време“ (Црњански 1992: 134). Сматрати ову везу ултимативно стваралачком, поетички супстанцијалном, готово да је неочекивано за једног песника какав је Црњански, док, истовремено, не постоји симболички комплекс који више припада Црњанском од завичаја и завичајности. Ако, дакле, везу са народом и читавим једним крајем, или самом државом, схватимо у строго поетичком смислу, али најширем симболичком опсегу, увиђамо да је од *Лирике Ишак* до *Ламента над Београдом* исписана историја песничког субјекта, *модернистичког* субјекта.

Зато овај рад има два циља: први, да избором најзначајнијих, репрезентативних студија и интерпретација представи развојни ток херменеутике завичаја и однос критичке свести према завичајном дискурсу Црњанског, и други, да у тумачењу завичаја реконструише модерност Милоша Црњанског. Историја нашег читања, историја рецепције на основу овако јасно одређене теме и мотивског фонда показаће, између осталог, на који начин смо перципирали модернизам Милоша Црњанског.

Од Итаке до Београда пређен је велики пут и унутар саме поетике, али и у књижевноисторијској вољи да се разуме позиција писца у књижевном си-

стему, позиција која је, у случају Црњанског, претрпела многе валидације и превредновања. Сам Црњански овај покушај разумевања понегде отежава или омета својим аутопоетичким исказима, коментарима, или интервјуима, попут овог где говори о Бранку Радичевићу и романтичарском хоризонту властитог дела.

[М]оја поезија је оно што би се могло означити – послератна. Једна вечна меланхолија, која се јавља у сваком човеку, свакој земљи, после рата. *Ситражилово, Србија, Ламенџ наг Београдом* то су поеме које говоре датумима постанка саме за себе – 1921, 1925, 1956 (Црњански 1992: 134).

Иако је јасно да атрибут „послератна“ није пуко одређење на временској равни, већ поетичка категорија, и утолико више обавезујућа за наше тумачење, не зато што Црњански тако каже већ зато што наведене године, ова *послератност*, сама по себи није поетички пресудна. Најтужнији догађај у животу једног човека можда је повратак из рата, али најважнији догађај у животу једног песника, после рата, јесте повратак у књижевност. А Црњански, песник Црњански, пева из једне умерености, он се прво вратио у народ, у читав један крај, у државу, па тек онда у књижевност.

Повратак, дакле, постаје најтужнији *изван* књижевности, и то је цена књижевног модернитета. Да није тако, завичајни симболички фонд остао би на нивоу Шантића или Ракића, код којих је, кад мало боље размислимо, све толико жалосно да ништа није суштински тужно. Шантић, Дучић, Ракић певали су тако како су певали, и Црњански недвосмислено открива свој став који читамо у коментарима уз *Лирику Ишаке*.¹ Утолико пре се мора показати

1 „Наш велики песник Дучић видео је, тада, у Србији, императора. Он јој је узвикивао: 'Ave Serbia' (Morituri te salutant)“ (Црњански 1966: 133). Чак и Ракић, истиче Црњански, пише „као да плаћа порез“, јер поезијом сматра и то „да ће дати живот за

како смо читали *Сѣражилово*, *Сербиу* и *Ламенѣи над Београдом*, и у томе пратити једну врсту парадоксалног модернизма Милоша Црњанског.

Посебно плодносан период за херменеутику завичаја у поезији Црњанског свакако су шездесете и седамдесете године 20. века, пре свега тумачења Николе Милошевића, Александра Петрова, Хатице Крњевић, да овде споменемо само неке, и додамо да се, касније, у савременој перспективи, дијапазон тумачења може пратити од зборника до зборника Института за књижевност и уметност, и прилога који су у публикацији 1972. и зборнику *Поезија и коменѣари* из 2014. године, из различитих интерпретативних и теоријских позиција читали поеме Црњанског.

У бављењу рецепцијом поема Милоша Црњанског, и идејно и хронолошки, мора се кренути од текста Исидоре Секулић „Немири у књижевности“ који, иако конкретно не упућује на *Сѣражилово*, јер је једино ова поема била написана у тренутку када Исидора пише свој прилог, представља кључну, референтну тачку критике 20. века и напора да се опише и разуме модернизам младих управо са становишта односа према нацији, према држави, завичају.

Исидора Секулић је, међутим, управо у погледу садржајног и језичко-стилског корпуса младих строжа: тврди да се послератни модерни текст, уколико га лишимо језичких и стилских особености, своди „на идеје, слике и психолошке основе у које врло лако улазе и предратни писци“ (Секулић 1924: 433). Нема сумње да „нови елементи“ постоје, допуниће свој став Исидора, али они још не живе – „натурују се, освајају, ратују тек“ (Исто: 433). И приликом представљања часописа *Пушеви* Исидора Секулић ће – чак израженом разликом у годинама међу сарадницима (24 до 60) – аргументовати свој

отацбину [...] *свесѣан* онога *шѣа* даје и *зашѣо* га даје“ (Црњански 1966: 211).

став о „балансу узајамних диференцијација“, и оцени да „расно-историјски дух“ уједињује појединце различите старосне доби, групише око истих идеала „и предратне, и ратне и послератне“ (Исто: 434). А како Исидора описује споменути „расно-историјски дух“ и у чему види његову улогу?

Тај расно-историјски спирит, вероватно по милости и вољи оног генералног спирита, неумољив је и неминован један регулатор. Пегази божански добијају неку тешку опрему ратних или народних хатова, а не могу баш бескрајно високо и далеко од отаџбине, рода и села. То је разлог те, откад се за литературу зна, и поред небројених навала младих и пораза старих, литературе иду у правцу неколиких *изама* (Исто: 434).

Јасно је, дакле, да нам Исидора не даје сопствену дефиницију расноисторијског духа, али правећи сазнајни лук ка његовој књижевноисторијској и поетичкој експликацији, као да рачуна на саморазумљивост везе коју имплицира. И историјом књижевности управља расноисторијски спирит, а да би то истакла, прибегава метафоричко-алегоријској слици са пегазима. Изразивши се фигуративно, Исидора врло ефектно упризорује промену културно-историјске парадигме: метафизички распони божанског су не само секуларизовани „хатовима“ већ је и њихова ратна улога суштински одређена територијалним границама. Стога се за Исидору Секулић, „откад се за литературе зна“, сви стваралачки процеси поетичког заснивања рачвају тек у неколико „изама“ – класицизам, романтизам, реализам и симболизам. Чак ће и овај избор сузити, сматрајући да из перспективе онога што је „битна битност“, књижевноисторијску схему можемо сагледавати као „реализам или романтизам, на основи овог или оног национализма, и са мање или више стила овог или оног модернизма“ (Секулић 1924: 434). Овако искључив и рестриктиван став у одређивању чи-

тавих уметничких раздобља и теоријских појмова указује на опасности симплификације књижевно-историјске динамике. Ипак, исти овај став у себи носи и јединственост критичке перцепције Исидоре Секулић. Јер, њено полазиште и јесте најшири опсег „генералног спирита“ и њему припадајућег расно-историјског духа – у случају сасвим крупног плана, дакле, Исидорини искази о преовлађујућим етапама у књижевности доследно су формулисани. Осим тога, управо строгом селекцијом и поређењем старих и младих, заснованим на историјском искуству рата, све време се намеће извесно схватање модернитета. Исидора Секулић управо у рату, као цивилизацијском феномену који води до рата у литератури, као културноисторијском догађају види оно што *инхибира* модерност младих. Расноисторијски дух чини да рат као такав буде стигма универзалности, гаранција већ виђеног и „кривац“ за изостанак истинске модерности:

Расно-историјски дух је крив што се ни после једног рата није десило ништа сасвим ново у литератури, и што људи, предратни и поратни разних ратова, врло добро читају и разумеју предратне и поратне литературе свакојаким доба и нација, литературе око крсташких ратова исто као и литературе око ратова Свете Алиансе (Исто: 434).

Разумевање рата као перпетуираног осведочења расноисторијског духа доводи Исидору Секулић до закључка да се „наша млада, нова и са својом јаком интелектуалистичком тенденцијом одељена послератна литература – почиње местимице бојити једним свежим романтизмом“ (Исто: 435). Иако и Милан Богдановић у тексту „Нова поезија“ констатује да „нови покрет има изванредан романтичарски карактер“, Исидорино становиште романтизма младих драстично се разликује. Док Богдановић аналогично проналази у домену одређених поетичких стремљења, као што је ослонац савремених ства-

ралаца у „уметностима примитивних, дивљачких народа“, насупрот романтичарској фасцинацији средњим веком и народном поезијом, упоређујући уз то и сам инстинкт побуне који код романтичара препознаје у отпору према класицизму и рационализму (Богдановић 1972: 94), Исидора Секулић се задржава на поетичком комплексу *националној* као недвосмислено романтичарској доминанти код младих. То, међутим, неће бити негативно оцењено, иако стичемо утисак да модернизам младих песника, у очима Исидоре Секулић, није довољно модеран.² А хвалећи њихов романтизам, који се јавља „у моменту прегнућа да се културно разаберемо, саберемо и оснажимо“ (Секулић 1924: 435), Исидора проговара из самог парадокса књижевне модерности која се често, како би рекао Пол де Ман, „окончава тиме што се могућност да се буде модеран озбиљно доводи у питање“ (Де Ман 1975: 296).

Ако се за тренутак задржимо на Де Мановом тексту „Књижевна историја и модерност“, то нам може помоћи да темељније испитамо Исидорино схватање рата као репетитивне матрице песничког искуства. Тако ћемо допустити да се „немири у књижевности“ заиста огласе из 1924. године, када ау-

2 Готово је немогуће не подсетити се, на овом месту, речи Т. С. Елиота из класичног текста „Традиција и индивидуални таленат“, написаног 1932. године, чији смо наслов оправдано позајмили: „Једна од чињеница која би могла да избије на светлост дана у току таквог процеса јесте наша тежња да док хвалимо неког песника, подвлачимо оне видове његовог дела у којима он најмање подсећа на било ког другог. У тим видовима или деловима његовог стваралаштва замишљамо да ћемо открити оно што је индивидуална, својствена есенција човека. Са задовољством се задржавамо на ономе по чему се тај песник разликује од својих претходника, а нарочито од својих непосредних претходника; настојимо да пронађемо нешто што се може издвојити да бисмо у том уживали. Међутим, ако приђемо једном песнику без оваквих предрасуда, често ћемо открити да не само најбољи већ и најиндивидуалнији делови његовог дела могу бити они у којима су мртви песници, његови преци, најснажније потврдили своју бесмртност. Притом не мислим на период младости који је подложен утицајима, већ на период пуне зрелости“ (Елиот 2018: 10).

торка оспорава оригиналност модернизма младих и заступа компензациону моћ романтизма објављеног у манастирима Растка Петровића и „светим коштицама“ Милоша Црњанског. Полазећи, дакле, од Ничеовог полемичког списа *О користи и шtetи историје за животи* (1874), Пол де Ман настоји да појам модерности опише на књижевном хоризонту. Де Ман у први план истиче Ничеову контрадикцију у критици човекове опијености прошлости, која га спречава да буде заиста модеран, да би, одмах пошто то утврди, у неопходности апсолутног заборавља увидео да се, бележи Де Ман, „модерност у одвајању од прошлости истовремено одвојила од садашњости“ (Де Ман 1975: 292). Ниче наглашава како смо ми неизбежна последица ранијих генерација, резултат њихових грешака и лутања, отуда нарочито тежимо да створимо једну „нову прошлост“ којој бисмо више волели да припадамо него оној од које заиста потичемо (Ниче 1979: 26). Али, томе додаје и да је тешко следити линију одбацивања прошлости, зато што је „друга“, новопронађена природа често слабија од претходне. Оваква гледишта наводе Де Мана на закључак: када модернизам постане „свестан сопствених тактика“, што нужно чини у име интересовања за будућност, он се обистињује „као стваралачка снага која не само да креира историју, већ је део стваралачке схеме која се протеже до дубоко у прошлост“ (Де Ман 1975: 293). Модерност, дакле, одржава историју у животу и спречава пуку регресију. Књижевност је, у случају таквог парадокса, каже Де Ман, „одувек била суштински модерна“. У потезу властите побуне и акције анулирања традиције она истовремено губи непосредност и прилику за самоиспољавање у тренутку садашњости. Упоређујући историчара и писца, Де Ман истиче како је овај други увек „непосредно уплетен у радњу“, отуда се не може одупрети потреби да „уништи све што постоји између њега и његовог дела, а нарочито временску дистанцу која га чини зависним од раније прошлости“ (Исто: 296). Јер, примећује Пол де

Ман, многе текстове који пледирају за ствар модерности написали су они који „отпочетка стоје изван књижевности било стога што су инстинктивно склони интерпретативној дистанцираности историчара, било зато што нагињу форми делатности која више није повезана с језиком“ (Исто: 297). Анализирајући одбрану модерности Шарла Пероа и Фонтенела, које сматра убедљивијим од Николе Боалоа, Де Ман истиче да књижевност, која је незамислива без „страсти за модерношћу“, као да „из дубине усмерава један суптилан отпор овој страсти“ (Исто: 297).

Ако се сада вратимо „Немирима у књижевности“ Исидоре Секулић, можемо јасније уочити деликатне механизме оспоравања модернитета, што је иманентно њеној критичкој вољи која стреми ка томе да установи ексклузивност модерног. Исидора Секулић, дакле, у својим тврдњама одлази толико далеко да 1924. године може рећи како се послератност још увек није догодила (Секулић 1924: 439). Јер, подсетимо се, расноисторијски дух у лику и фигурацијама рата заправо диктира и истовремено укида услове модерности. Према томе, млади који би желели и да су коначно послератни, за Исидору то не могу бити, будући да су апсорбовани романтизмом духовне и културне обнове нације. Она пише:

Понављамо, никад бољег ни здравијег романтизма! Да уметност, и да све у нама, пође да оплоди земљу у којој су нам корени, и чији је ренесанс насушна потреба нашем спиритуалном животу (Исто: 436).

Функционализацијом литературе као средства обнове и „спиритуалне“ регенерације народа – Исидора на тренутак напушта књижевност и редукујући њену улогу заузима место изван и мимо страсти за модерношћу, како би рекао Пол де Ман. Са тога места, благо помереног у односу на књижевност, Исидора може тврдити како је Милош Црњански, „овејани скептик“, циник, он чији се језик „не пре-

стаје ругати, и профаном и светом, и живом и мртвом“ – *романтичан*. Како схватити, пита се Исидора, тог Црњанског чије „безбожно и развратно веселе белешке читају побожне старе госпе и осетљиве младе госпођице, и сав наш свет тамо по Банату, и у Сент Андреји [...]“ (Секулић 1924: 438)? Похвала упућена романтизму послератних писаца показује колико је догађај модерности у извесном смислу трауматичан. Ни Растко Петровић ни Милош Црњански нису могли бити виђени у некој довршеној послератности, као иновативно модерни, управо и само због своје модерности. Тај закономерни парадокс у читању Исидоре Секулић готово одзвања кроз наглашене тонове њеног критичког суда:

О, да, без романтизма нема народа, нема историје, нема јунаштва, нема породице, нема идеала, па нема ни талената. Кроз ону малу црквицу је дошла Црњанском песничка душа из праха стародавне неке баке која је једино кроз ту богомољу општила са Невидљивим и Духовним (Исто: 438).

Када Исидора Секулић представља изузетну вредност оних дела у којима, како јеванђељском парафразом истиче, „дух дише“, без обзира на то колико аутор има година и када је служио војску (Исто: 438), тада слика „црквице“ и „стародавне баке“ као поетичког наслеђа Милоша Црњанског ствара гротескни ефекат заблуде о модерности, заблуде која ипак залази у простор књижевноисторијске истине. И „екстремно послератни“ Растко Петровић, сходно томе, може проћи „кроз једну силну грозницу надахнућа и љубави пред творевинама врло предратних генерација“ (Исто: 436).

Текст „Немири у књижевности“ Исидоре Секулић већ 1924. године дакле, упркос свим идеолошким „шумовима“ романтизма, или можда баш због њих, обелодањује симболички замах и амбивалентни карактер модерности младих песника. При томе, инсистирајући на „квалификацијама вечним“ а не

временским или стилским, критички доследно показује да је кретање књижевноисторијске прогресије истовремено и корак напред и корак назад. Јер, пијетет према непролазним вредностима, карактеристичан за оно што Ниче назива „монументалном“ историјом, прожет је, и Исидорин текст то показује, неумитном потребом да се одређеној прошлости суди, да се буде увек немилосрдан и скоро никада праведан. А тиме што искуство рата узима као један од критеријума за проблематизовање саме могућности књижевног модернитета и његовог вредновања, Исидора Секулић подвлачи чињеницу да се *иесничко искуство* рата нових генерација, у тренутку у ком пише свој текст, још увек не може посматрати на ширем друштвено-политичком и идеолошком хоризонту.

Да је утисак о грозници „надахнућа и љубави пред творевинама врло предратних генерација“, како је то изразила Исидора Секулић, присутан и у каснијој рецепцији, показује текст Хатице Крњевић „Поеме Милоша Црњанског“ из 1972. године. Почевши од *Сйражилова до Ламенша над Београдом*, Хатица Крњевић у скрупулозном и помном читању Црњанског описује највећа достигнућа лирског дискурса завичајности. И управо на темељу везе са Бранком Радичевићем ауторка дефинише однос Црњанског према (поетичкој) баштини. Нагласивши да је „Бранкова судбина у *Сйражилову шуа и ойомена* виђена оком модерног песника као простор у којем су оба песника стварала“, Хатица Крњевић простор песничког сусрета интерпретира у пренесеном смислу, као симболички простор младости до ког се долази из перспективе посебног песничког трагања, оног који ауторка препознаје у суматраистичким тенденцијама Црњанског. Дакле, у једном, како каже, „имагинарном и звезданом простору, у ирационалном трагању за својом одгонетком“ подударило се „једно давно виђење света и поезије“ са песничким сензибилитетом Милоша Црњанског:

Ништа није од Бранкове „болесне младости“ повређено; њена непоновљива чар остала је нетакнута али обogaћена. Осећање које је створило овај „укрштај“ осећање је Милоша Црњанског. Суматраизам, тумачили га ми као вид експресионизма, као Weltschmerz или као Weltanschauung, досегао је овде висину аутентичног, духовног и емоционалног човековог саобраћања на даљину (Крњевић 1972: 153).

Дакле, ово стваралачко „саобраћање на даљину“, како наводи ауторка, дешава се у простору духа, у домену имагинације и, најзад, у нишама поетике. Овде је, дакле, још увек на снази моћ суматраистичке визије кадре да „раствара материју до лебдења, до флуида“ (Исто: 150). Када констатује двострукост карактеристичну за формалну структуру поема,³ Хатица Крњевић заправо наговештава благо померање у начину на који се перципира завичајност Црњанског. То, што је, дакле, „дисонантно раслојавање једне сложене душевне осећајности и духовне осетљивости“ у *Сџражилову*, са поемом *Србија* постаје „врело драматичне и горке исповести“, док ће *Ламенџа над Београдом* ове суштинске дисонанце, унутрашње супротности, „коначно одвојити заувек“ (Исто: 151). Овде је, дакле, завичајни комплекс Црњанског, за разлику од становишта Исидоре Секулић, постављен на ширу основу разумевања значењских и стилских вредности, премда текст Хатице Крњевић не испитује саму модерност и модернистичке особености поема Милоша Црњанског, што ће, чак и само на нивоу општег утиска о поетичким разликама „стариx“ и „младиx“, бити заступљено код Исидоре.

Међутим, управо компаративно тумачење *Сџражилова*, *Србије* и *Ламенџа над Београдом*, које нам доноси текст „Поеме Милоша Црњанског“,

3 „Оно што се јавља већ у *Сџражилову*, а што ће у *Ламенџу* бити доведено до краја, то је унутарња структура строфе која се готово увек заснива на двострукости. Два дисонантна духовна тока, две несасгласне емоције, два различита звука – чине живо ткиво поема Милоша Црњанског“ (Крњевић 1972: 150).

открива нове нијансе у критичком доживљају његовог песничког сензибилитета. *Србија*, тврди Хатица Крњевић, није поглед у даљину „већ у себе, у најдубље слојеве попршта и нишане“ (Исто: 154). Интерпретација Хатице Крњевић ни у једном тренутку не показује одређени однос према контексту, према друштвено-политичкој позадини поетике нити вреднује удео историјског у песничком. Напротив, и када констатује промену која се догодила у песничком доживљају Србије, ауторка не само да не придаје никакав значај вантекстуалним елементима који су могли условити ову промену већ, помало изненађујуће, наглашава једну посебну врсту отрежњења:

Љубав према Србији је љубав која постаје свест, љубав која зна цену и може да поднесе горчину обмане. И лепота те поеме и њен људски смисао сдржани су у том, макар поразном и пораженом, мушком трежњењу (Исто: 154).

Интересантно је да се трансформација у доживљају Србије препознаје у мушком бићу песника, да се, штавише, *мушко* и *поешичко* сједињују у Србији – јер, љубав је, како каже ауторка, постала свест, а та се свест више не може одвојити од мушког искуства. То мушко које, између осталог, евоцира симболички комплекс туге из *Лирике Ишаке*, испољава се у виду „срце која разара, прљи као пламен у којем изгара слатка и трошна илузија детињства и ране младости“ (Исто: 154–155). Констатујући како у поеми *Србија* постоје само две строфе сачињене од једног стиха, ауторка истиче њихову одсудност у крајњем симболичком исходу завичајног комплекса:

Једном од њих отвара се унутарње збивање, пукотина у дубини песничког бића и човека из које кипте узаврели стихови необичне силине. После обрачуна поново долази строфа од једног стиха као трагично

сознање и иронична демистификација прошлости и садашњости, историје и традиције. Иронија Милоша Црњанског исто је тако и самоиронија, немилосрдно искрена исповест сва од питања и узвика, испрекидана, као да се неочекивано отела и шикнула из дубине таме и патње. У њој препознајемо прве звуке ироничне поезије *Лирике Ишаке* (1919), измењене утолико што је осуда и жаока сада окренута према себи унутра (Крњевић 1972: 155).

Пукотина коју ауторка примећује „у дубини песничког бића“, видљива је, дакле, тек у поеми *Србија*. Пукотина се јавља у свести, у отржењеном мушком песничког субјекта, и само на таквом месту представљив је нови, суштински различит однос према завичају. Свест, после *Лирике Ишаке*, поново и незадрживо продире у стих, у деликатној фузији мушког, психолошког и онтолошког, политичког и историјског. Иако текст Хатице Крњевић констатује читав низ последица које уплив свести изазива у домену поетике, нигде у тексту не анализира кључ модерности Црњанског из угла ове симболичке трансформације завичајног комплекса. Јер, ауторка заправо говори о ономе што сама не каже, а то је чињеница да тек када завичај, када Србија, дакле, *сасвим* пређе *унутра*, да је управо то, парадоксално, оно најмодерније модернизма. Свесна поетичка интернализација државе – ултимативно је искуство модернитета Милоша Црњанског. Искуство рата и, пре свега, искуство повратка из рата, дакле оно у чему је Исидора Секулић препознала траг „расно-историјског духа“ који повезује потпуно удаљене ауторе, умањује поетички јаз и тако не допушта новим да буду посве нови, ни модерним да буду потпуно модерни – каснији критичари, попут Хатице Крњевић, посматраће у другом светлу. То, међутим, не значи да је једно тумачење вредније од другог, нити ми овде вреднујемо саму критичку рецепцију – напротив, циљ у анализи рецепције завичајних поема Црњанског јесте, као што смо на почетку навели, да покажемо како се развија критичко и теоријско

мишљење о модернизму на основу односа према држави, завичају, отаџбини, домовини.

Настављајући даље тумачење поема Хатица Крњевић указује на значај временских перспектива у *Ламенџу над Београдом*, те обновљену драму „националног“ интерпретира на фону разбијања јединства прошлог, садашњег и будућег. *Ламенџ* је, закључује ауторка, „обрачун из *Сербие* усмерио у другом правцу и довео га до краја одвојивши заувек прошло од будућег“ (Крњевић 1972: 157). Осим што констатује коначни раскид са суматраистичким заносом *Стражилова*, док се жаока свести *Сербие* утапа у туробни свет прошлости, Хатица Крњевић издваја ванвременско значење Београда.⁴ Београд је, тврди ауторка, „баштина и истина“ (Исто: 158) и зато, ако као одговор на давно постављена питања доноси нешто „истински ново у односу према ранијој поезији Милоша Црњанског“, онда је то разобличење прошлости:

Раскид са традицијом означен је модерним и креативним односом као повратак традицији. Али повратак традицији будућности. У том парадоксу крију се нове могућности које постоје и које у будућности ваља открити (Исто: 159).

За Хатицу Крњевић поема *Ламенџ над Београдом* обелодањује нову димензију односа Милоша Црњанског према традицији: ако се, дакле, песник враћа баштини трансформишући је, ако је у раскиду уписано поновно проналажење генеалогске линије, онда чињеница да то чини управо у Београду или, боље, *над* Београдом, изнова интригира нашу књижевноисторијску свест о Црњанском. Београд се, дакле, помера у симболичку будућност, он је у

4 Премда се није подробно бавио завичајним поемама Црњанског, Никола Милошевић у тексту „Метафизички вид стваралаштва Милоша Црњанског“ ову трансформацију простора описује као „метод метафизичког пречишћавања географско-историјских појмова“ (Милошевић 1978: 14).

равни вечно надолazeћег, обележен метафизичком вредношћу простора. Према томе, за Хатицу Крњевић, Црњански овде раскида са традицијом не само зато што се одриче прошлости, демаскирајући је и деформишући, већ и зато што осваја симболички поредак завичајности. Јер, једино тако Београд може постати град „традиције будућности“, град могућности које „ваља открити“.

А у будућем књижевноисторијском времену Слободан Владушић пише текст под насловом „Црњански: од *Сиражилова* до *Ламентија над Београдом*“ и расветљава нове значењске обресе у односу Црњанског према традицији. Издвојивши меланхолију као доминантно осећање песника, Владушић ће поетичку везу Црњанског и Бранка Радичевића тумачити другачије но што је то био случај у, рецимо, интерпретацији Хатице Крњевић. Јер, не само што истиче конститутивни значај „пријатеља у прошлости“ већ, посматрајући везу са традицијом из перспективе меланхолије, из осећања ненадокнадивог губитка, Владушић закључује:

Уз помоћ меланхолије Црњански омогућава живот једној традицији – Бранковој, романтичарској – али не тако што се са њом једноставно поистовећује, већ тако што указује на осећање властитог губитка управо те традиције, на осећање њене непоновљивости, њене довршености. На њеном крају остаје једино меланхолија, као свест о губитку. [...] Једино што остаје јесте бити свестан тог губитка, бити меланхоличан. То је једини начин да се сачува традиција у модерним временима, на начин сличан чувању сећања на мртву драгу: ако се не може оживети, једино што нам преостаје јесте да се непрестано сећамо тог губитка (Владушић 2014: 242).

Тумачење Слободана Владушића истиче романтичарски комплекс код Црњанског – *Сиражилово* је поема губитка, али губитка који чува везу са баштином. И, за разлику од оних херменеутич-

ких увида који ће нагласити просторну димензију песникове везе са прошлошћу, Владушић подвлачи временски аспект. Завичај, за Владушића, више није превасходно ствар припадности једном простору или интимног доживљаја порекла, као што то и не може бити оног тренутка када, како би то рекао Никола Милошевић, одређени географски појам доживи „метафизичко пречишћавање“. Уосталом, како нас Владушић изнова подсећа, *Сџражилово* није спевано на Фрушкој гори, него на брду Фиезоле над Фиренцом, *Ламенти над Београдом* није написан у Београду, него на плажи Куден бич, у Енглеској. Сходно томе, суматраизам присутан у *Сџражилову* укључује, осим просторног повезивања, и временски план сусрета, призивајући „пријатеље из прошлости“, што је метафора из *Хијерборејаца* којом се Владушић служи да нагласи романтичарско наслеђе у делу Милоша Црњанског.

Разумевање романтизма на хоризонту завичајне теме у поезији Милоша Црњанског аутентични је допринос Владушићевог читања. Симболичку улогу Бранковог лика у *Сџражилову* Владушић посматра кроз два кључна романтичарска импулса заступљена у концепцији пријатеља из прошлости:

Први и основни романтичарски импулс је настојање да се сачува достојанство човека. Природа тог достојанства је романтичарска зато што се ту под достојанством мисли на оперативност човека, на моћ деловања у свету. Достојанство је ту шифра за концепт јаког субјекта, за херојски етос, који подразумева да је деловање човека у вези са врлином (Владушић 2014: 243).

Јасно је, дакле, да Владушић проширује оквир унутар ког чита однос Црњанског према прошлости. Утолико је и значајније колико се модернитет Милоша Црњанског имплицитно наглашава управо овим јаким везама са српским романтизмом. Овде је унеколико на снази она блага измештеност кри-

тичке перспективе о којој говори Пол де Ман када каже да су најбољи суд о књижевној модерности дали они који стоје помало изван књижевности. Овим не желимо да кажемо како је Владушићев суд „најбољи“, нити тврдимо да напушта позицију интерпретатора књижевног дела – померање које примећујемо у интерпретативном фокусу односи се на етичку димензију стражиловске поетике. За Владушића, први принцип романтичарског завештања јесте достојанство „јаког субјекта“. У том смислу, романтизам у стваралачкој концепцији Милоша Црњанског није тек наслеђени стилски комплекс или мотивска матрица, а да бисмо то увидели, морамо се, попут Владушића, благо удаљити од текста и, као што се то овде чини, читати у контексту других дела из опуса Црњанског, попут *Хијерборејца*. Оживљујући фигуру Бранка Радичевића Црњански заправо отвара оно утопијско у самој прошлости, јер, како пише Владушић, немогућност модерног човека да оствари романтичарско достојанство одводи га у заједницу које нема, у прошлост настањену „појединцима са којима је могуће одржати пријатељске везе“ (Владушић 2014: 243). Симболичко и, најзад, метафизичко значење оваквог пријатељства свој пуни капацитет и израз достиже, сматра Владушић, у *Хијерборејцима*, а антиципирано је управо ликом Бранка Радичевића.⁵

5 Занимљиво је да сегмент о *Стражилову* Владушић затвара питањем које, заправо, подстиче на поновна преиспитивања суптилних, али несумњивих промена унутар поетичког система Милоша Црњанског. Зашто, пита се Владушић, „просторни суматраизам раног Црњанског мора у *Хијерборејцима* да буде допуњен развијеним концептом временског суматраизма – односно концептом пријатеља у прошлости од којих је, за Црњанског, најважнији, чини се, Микеланђело“ (Владушић 2014: 244). Дијалог који би се овде могао водити, а који се тиче управо тихог потчињавања простора времену и, дакле, доминације метафизичких фигура припадности (јер, шта су пријатељи у прошлости ако не још један начин да се припада, да се буде везан, да се препозна власитити траг у Другом) одвео би нас у нове изазове тумачења, чиме би се интерпретативни опсег рада, за ову прилику, недопустиво проширио.

И док је суматраистички замах духа био кадар да у поеми *Сџражилово* приближи удаљене просторне и временске димензије, *Ламенџа над Београдом* обелодањује укинуте додире, раздвојене градове, делузију прошлости. Одговор Слободана Владушића на овакву, руинирану слику минулог, скреће поглед ка будућности, али са потпуно другачијим вредносним предзнаком него што је то била будућност у тумачењу Хатице Крњевић. Након *Сџражилова*, а пре и после *Ламенџа*, Црњански се среће с нечим што ће поништити суматраистичку моћ да створи везе и одржи пријатељства, а то је, закључује Слободан Владушић, *мегалополис*. Са експанзијом мегалополиса, супротстављеног полису као простору који почива на „хуманистичком концепту“, не постоји више „неко брдо или нека тачка одакле се пружа поглед на целину Полиса, нека Авала, неки Акропољ, неки Фијезоле“ (Владушић 2014: 245).

Доследан компаративном читању опуса Милоша Црњанског, Владушић и овде тумачи и осветљава суштинску модерност *Ламенџа*, укључујући не само *Хијерборејце*, већ и *Роман о Лондону*. Пре но што укаже на то зашто више није могуће оживети старе везе у Београду, Владушић даје јасан увид у политичке, економске, културолошке и етичке претпоставке градова будућности:

Док Полис остаје повезан са хуманистичком традицијом, Мегалополис означава раскид са хуманитетом: он дословце троши људе као сировину за глобалне економске пројекте, а да притом у његовом развијању, у његовој величини, у његовом трајању, више није могуће утемељити било какво достојанство човека. Исто тако није могуће утемељити ни присан однос између човека и Мегалополиса, будући да Мегалополис не поседује хомогени идентитет попут Полиса (Исто: 245).

Оно што се десило изван књижевности, а то је сусрет са Мегалополисом, условило је, сматра Вла-

душић, корениту промену у поетици. Неповратно преображен искуством Лондона, песник не може утонати у археологију, у фантазмагорију веза, у традицију меланхолије. Сусрет са Мегалополисом, дакле, подразумева „један снажан притисак модерности која је сада радикално усмерена против прошлости, што значи да Мегалополис не дозвољава било какву прошлост“ (Исто: 245). Испражњен од симболичке вредности сећања, Београд постаје место анулираних идеала, изгубљеног поверења у национално, па и у саму могућност личног, аутентично индивидуалног. И то јесте најделикатнија, непроцењиво вредна карактеристика модерности поеме. Јер, да је *Ламенџи* тек поновио „хронотоп носталгије“, био би, закључује Владушић, „лоша песма“:

Од прошлости остаје само једно, а то је сама *идеја Престонице*, коју Црњански подразумева, да би је одмах затим окренуо ка будућности, додајући Престоници атрибуте Мегалополиса – снагу, енергију, неуништивост. Београд у *Ламенџу* је, дакле, покушај уграђивања идеје Престонице у доба Мегалополиса, чиме један стари човек, а велики песник, показује како разуме време у коме живи (Исто: 246).

Оно што је био давни елиотовски захтев „естетичке“, а не само историјске критике, дакле потреба да се песник постави у контекст или, тачније, „међу мртве“, на примеру неколицине репрезентативних текстова којима смо се бавили, открива недвосмислену критичку вољу да се са становишта завичајног симболичког резервоара разуме природа и опсег модерности Милоша Црњанског. При томе је идеја завичаја испитивана у најширем смислу – као припадност једном географском поднебљу, као везаност за одређену традицију или пак као суматраистичка протежност у времену и простору. Ако се задржимо на Елиотовом виђењу измене књижевноисторијског поретка укључивањем сваког (истински) новог дела,

и ако, заједно са Елиотом, поновимо да једном ствараоцу „мора бити јасно да се дух Европе – дух његове властите земље – дух за који ће временом научити да је много важнији од његовог личног духа – мења“, онда је од свега најјасније колико је маестралан поетички распон, а самим тим и стваралачки дух оног који је једном записао и то да је „сам себи предак“. Управо зато што је свестан огромних промена које су се збивале у времену у ком је живео, чак и онда када су га саме те промене укидале, померале на маргину и суштински чиниле изгнанником, али и метафизичким аутсајдером, Милош Црњански је отелотворење оног неухватљивог, вечног збивања модернитета, тренутка који само што се није десио, и увек се управо дешава – тренутка симболичке смрти и новог живота, краја и новог почетка.

У *Књизи о Микеланђелу* Црњански ће забележити како нема прекида – „има веза и у прекиду“, што нам може послужити и као једна врста метафоре модерности Милоша Црњанског. Најуспешнији, најсензибилнији примери рецепције завичајних поема Милоша Црњанског различитим критичким и херменеутичким методама издвајају управо оне тачке на којима се препознаје симболички и стварни дисбаланс, дисконтинуитет, пукотина, квар. Тачке прекида представљају суштинска сведочанства модерности, премда нема сваки прекид исто симболичко, етичко ни књижевноисторијско исходиште. Меланхолично удаљавање од садашњости у *Сиражилову*, раскид „срца“ и „свести“ у *Србији*, јаз између прошлости и будућности, полиса и престонице, мегалополиса у *Ламенџу* – све су то прекиди у поретку, диверзије *унушар* поетичких наслага сећања, књижевне заоставштине, историјских траума и, најзад, неумитног деловања „расно-историјског духа“.

Литература

- Богдановић 1972: Милан Богдановић. *Кришике*. Српска књижевност у сто књига. Нови Сад: Будућност.
- Владушић 1972: Слободан Владушић. „Црњански: од *Сйражилова до Ламентија над Београдом*“. У: *Књижевно дело Милоша Црњанског*, зборник радова. Ур. Предраг Палавестра, Светлана Радуловић. Београд: БИГЗ.
- Де Ман 1975: Pol de Man. *Problemi književne kritike*. Prev. Gordana V. Todorović, Branko Jelić. Beograd: Nolit.
- Крњевић 2014: Хатица Крњевић. „Поеме Милоша Црњанског“. У: *Милош Црњански: поезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска.
- Елиот 2017: Tomas Sterns Eliot. *Tradicija i individualni talent i drugi eseji*. Prev. Milica Mihailović. Beograd: Službeni glasnik.
- Милошевић 1978: Nikola Milošević. *Zidanica na pesku. Književnost i metafizika*. Beograd: Slovo ljubve.
- Секулић 1924: Исидора Секулић. „Немири у књижевности“. *Српски књижевни гласник*, књига 2.
- Црњански 1966: Милош Црњански. *Поезија*. Сабрана дела, књ. 4. Београд – Нови Сад – Загреб – Сарајево: Просвета – Матица српска – Младост – Свјетлост.
- Црњански 1992: Miloš Crnjanski. *Ispunio sam svoju sudbinu*. Prir. Zoran Avramović. Beograd: BIGZ – Srpska književna zadruga – Narodna knjiga.

Aleksandra Sekulić

THE HOMELAND OF MILOŠ CRNJANSKI: TRADITION AND INDIVIDUAL TALENT IN THE RECEPTION

Summary

In this paper, we analyze the reception of Miloš Crnjanski's poems about homeland in the 20th century, but also the interpretation of contemporary critics of Serbian literature. We want to present the hermeneutics of homeland and the approach of critical consciousness to Crnjanski's homeland discourse, and then to reconstruct the modernity

of Miloš Crnjanski in the interpretation of homeland. The history of our reading, the history of reception on the basis of such a clearly defined theme, will show how we perceived Miloš Crnjanski's modernism.

Key words: Miloš Crnjanski, homeland, tradition, past, modernism

Ранко В. Појовић

Филолошки факултет Универзитета у Бањој Луци

zalom@blic.net

ЕМИГРАНТСКЕ
ПОЕМЕ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ
Носталгија у *Ламенџу над Београдом*
и *Роману о Лондону*

Сажетак: Рад представља аналитички осврт на *Ламенџу над Београдом* и *Роман о Лондону*, два дјела Милоша Црњанског у којима су, као умјетнички комплементарним остварењима, у први план истакнуте тематско-мотивске јединице странствовања, завичајности и завичајне чежње, односно носталгије, управо оне које су, поред сеоба, амблематски карактеристичне за писца *Сеоба*. Сублимност доживљаја и израза, у коме је лирски моменат од посебног значаја, омогућује да се и наречени роман посматра као својеврсна поема, што је за Црњанског карактеристично и од посебног умјетничког значаја.

Кључне ријечи: Милош Црњански, *Ламенџу над Београдом*, *Роман о Лондону*, поема, завичај, странствовање, носталгија

У књижевности није риједак случај да су поједини велики писци препознатљиви већ по својим опсесивним тематским преокупацијама. Као што Достојевски непрестано сагледава и истражује несагледиву људску душу или Пруст упорно трага за изгубљеним временом, тако је Милош Црњански опсесивно заокупљен темама сеоба и странствовања. Њима је, готово судбински, обиљежен и његов живот и његова литература, а он лично као да је био предодређен да читавог свог вијека буде

странац у градовима у којима је краће или дуже вријеме живио. Рођен 1893, у мађарском Чонграду, већ са три године преведен је у Темишвар, гдје су у то доба, поред Румуна, живјели и Мађари и Срби и Јевреји и Нијемци, тако да му дјетињство и рана младост протичу у једној *вавилонски* измијешаној средини. Основну школу учи код српског учитеља Душана Берића а гимназију похађа код католичких фратара пијариста, који су обиљежавали мађарске народне празнике и издавали два литерарна часописа, на мађарском и латинском. Од 1912. студира у Ријечи и Бечу, а одмах по избијању Првог свјетског рата, као већ пунољетан и регрутован, са навршеном двадесет и једном годином, бјежи у Нови Сад, а бива ухапшен у Сегедину, и послије краћег боравка у Бечкерек (данашњи Зрењанин) послат на руски фронт у Галицији. (Мало прије тога његова 29. регимента била је упућена на Србију, али је у Шиду избила епидемија колере и пјесник је пребачен у болницу у Вуковару.) Послије рањавања у Галицији, код Поткамиена, лијечиће се у Кракову а онда је, поткрај 1915, прекомандован у Беч. До краја рата боравиће још у Сегедину, Коморану, Острогону, у италијанској варошици Сан Вито, крај ријеке Таљаменто, па у Опатији и, најзад, у Загребу.

Послије рата Црњански ће се настанити у Београду, довршити студије и запослити се прво као професор, кратко, а онда нешто дуже као новинар у *Полицији* и *Времену*. За то вријеме пропутоваће још многе градове – Париз, Атину, Крф, Мадрид, Фиренцу, између осталих. Вријеме које је провео у дипломатији Краљевине Југославије, од 1929. па до почетка Другог свјетског рата, углавном као аташе за штампу при разним амбасадама, обиљежиће Берлин, Лисабон и Рим. (То вријеме он ће касније описати у својој вишетомној мемоарској прози названој *Ембахаге*, док су његове римске дипломатске године послужиле као материјал за књигу *Код Хиџерборејаца*.) По избијању рата одлази у Лондон, и у том граду остаје све до 1965, када се коначно, сти-

цајем околности, враћа у Београд, гдје ће и умријети 30. новембра 1977. године. (Црњански задуго није смио да се врати у земљу јер се бојао репресалија послеријатне југословенске власти будући да је између два рата био јавно декларисан као противник комунистичке идеологије.)

Мада је најдужи период свога живота проживио у Лондону, пријестоница Енглеске му несумњиво није била завичај. А да ли је уопште имао завичај тај човек који је за свога дугог вијека живио у толиким земљама и градовима? И шта је заправо завичај – питање веома важно за схватање поеме *Ламенти над Београдом* и *Романа о Лондону*.

Завичај подразумева не само место рођења и одрастања, породичну, ужу и ширу друштвену околину, него и наслеђе предака, историјска збивања и њихове локалне одјеке, обичаје и природни амбијент, специфичности локалног језика, хумора, облика комуникације, па и неписане, каткад и немуште, претпоставке о одговарајућем понашању и темељним вредностима живота, укратко – корене појединца унутар одређене људске заједнице. Као што је корен биљке невидљив извор живота, који се узима здраво за готово док не пресакне, тако је и завичај нешто што се само по себи подразумева док је на дохвату. Међутим, кад га човек изгуби или се на овај или онај начин од њега удаљи, завичај постаје драматичан животни и књижевни изазов. Преплитање завичајних завештања са свим оним што туђине намећу или нуде заправо је древно обележје историје, људских судбина и њиховог маштовитог одзвањања у уметностима свих врста, подразумевајући често и дубоко прожимање прошлости и садашњости (Кољевић С. 2015: 31).

Тек када се у пуном смислу, свеобухватно, схвати значење појма *завичај*, могуће је схватити и на прави начин читалачки прихватити умјетничка дјела чија је централна тема безавичајност, искоријењеност људске јединке у страном свијету, и све оне трауме принудног странствовања које на крају

учине да човјек постаје странац и самоме себи. Појам *носталгија*, истакнут у поднаслову овога текста, веома је широк и растегљив, али овдје се најнепосредније означава као чежња за завичајем, односно чежња за родним језиком, у којој је похрањен читав један живот.

I

Горчину емиграције Црњански је осјетио и спознао управо у Лондону, а она је најдиректније подстакла настанак *Ламенти наг Београдом* (написан 1956. а објављен 1962), у вријеме када је већ зашао у старост и био увјерен да никада више неће видјети Србију. И претходне пјесникове поеме, *Стражилово* и *Сербиа*, подстакнуте су странствовањем и писане с мишљу на завичај – прва 1921. у Италији (Фиезоле), друга 1925. на Крфу. Ма колико и оне, поготово *Сербиа*, носиле тамних тонова, њима је много више посвједочена доситејевска жудња за путовањем као *чином културе* и, посебно, чежња за даљинама као просторима слободе. Оне су суматраистички кликтаји и етеристичке визије младости, док *Ламенти* плете глас стишане и болне зрелости. Ова позна поема постављена је као *двојев* и већ у тој основној поставци неизбјежно се у њој препознаје тешка сјенка Јакшићеве пјесме „На Липару“, коју је овај велики несмиреник, и он Банаћанин, писао кад му је било тридесет и пет, а био је старији и скрханији него Црњански са шездесет три. Ова два лутајућа земљака нашла су се, присно и потресно, у текстовима својих лабудових пјесама *оштровани јадима* и *ирођоњени свешом*, срца разбијених леденом људском злобом, да са *шешком раном* и *шешким уздицајем*, након свега, у *двојеву шужном ошјевају сеи*. Јакшић се исповиједа романтичарски непосредно, Црњански елегиче тек на моменте неоромантичарски, и згушњава, знатно више, сопствени живот, експресионистички.

Дванаест строфа *Ламенти*, свих дванаест децима досљедно и чисто изведених у чудесној метричко-ритмички правилној неправилности, групишу се у по шест истовјетних непарних и парних цјелина, што је и графички јасно предочено – непарне су штампане обичним, нормалним слогом, док су парне донесене италиком, односно курзивом.¹ Графичка самосвојност одређује строфама и ону смисаону: у непарним се, као на филмској врпци, ритмички истрзано и при великом убрзању одмотава, сликовно и звуковно, прошли пјесников живот, а у парнима се пјева химна Београду, стишаном и као Дунав разливеном мелодијом. Какофонија егзистенције постављена је, као у контрапункту, наспрам хармоније носталгично призваног идеала завичаја, града-наде и града-утјехе. Елегична мелодичност парних строфа постигнута је дијелом метричком уједначеношћу стихова (12, 13, 12, 14, 11, 11, 15, 12, 14, 12) и, још више, учинком блиских, правилно распоређених женских и мушких рима (абабвгвгдд). Важан елемент те јединствене мело-

1 „Да се сетио, Црњански је у *Ламенти*у комотно могао да употреби наша оба писма. Чарнојевићевски луталачке и разбољене, космополитски интониране строфе могао је да штампа латиничким, а строфе упућене Београду ћириличким писмом. Имао би, наиме, и за такав графички симболичан контраст пуно песничко покриће“ (Кољевић Н. 2012: 220).

„Београд из *Ламенти*а је град-фантом, град-оаза, град-звезда, у ствари, једно од уобичајених срећних пространстава Црњанског, чију светлу површину пресецају сенке са главним стегоношом – Хроносом. Разазнајемо два различита гласа који наизменично усмеравају песму. Разликујући се суштином, ти гласови су подвојени и технички: врстом слога (према свим досад објављеним издањима). То чак није било ни неопходно: граница између два става, два поретка, два света више је него уочљива. [...] Тај први глас – што припада субјекту који пева, посвећен је сопственом ништавилу, визији пропадања и слутњи смрти. Речи растакања и таме обележавају тај глас. Други глас је химна узнесеном простору, светлећој равни чистоте и вечности. [...] Простор среће, тај квази-Београд, симболисан светлошћу и сунчевом птицом, лабудом, чији се симболизам везује и за хиперборејског Аполона, води своју страсну и муклу полемику са деструктивним временом, које сатире субјекат што стари и што је на прагу смрти“ (Цацић 1995а: 130–131, 132).

дије представља лексичко-музички лајтмотив на почетку сваке парне строфе (*ши, међушим*), који се у структури поеме препознаје као својеврсни амблем и крајње онеобичен вербални супститут Београда. Непарне строфе су метрички знатно неуједначеније (6, 14, 15, 13, 15, 14, 14, 11, 9, 5) и са много другачијим звуковним учинком, најчешће веома удаљених рима (абавгбгддв), што за последицу има истрзану мелодиозност.² Оно што, у поеми, у први мах изгледа као да је нагонски и без икакве задршке изгрцано, заправо је веома пажљиво осмишљено и умјетнички уређено до у најситније појединости.

Јер све што је форма и спољње у овој његовој лабудовој песми – како је сам назва – доиста представља музички строг и танан израз самог тока Црњанскове осећајности. У младости се овај песник залагао за такозвани „слободни стих“. Али такав који ће бити „сеизмографски тачан ритам душевних потреса“. А у старости је, у *Ламенију*, управо то најпотпуније постигао. У том смислу ова поема највише приближава Црњанскову поезију музици тако што у самом језику проналази оне елементе и њихове комбинације који постају музички симболи душевних потреса. У том погледу, „двогласно певање“ доноси и две основне мелодијске линије у музички раскошној партитури *Ламенија* (Кољевић Н. 2012: 220).

Појмовник непарних строфа *Ламенија* једним дијелом представља сентиментални инвентар пјесниковог живота у коме посебно мјесто имају имена пропутованих мјеста на земљином шару и блиски људи, углавном мртви пријатељи. Тако су калеидоскопски претопљени и зближени *Јан Мајен, мој*

² „У оваквој мелодијској линији првог гласа *Ламенија*, римовање је наглашено неправилно. У једном случају (*клада – нага*) римоване речи се траже преко провалије од чак пет стихова. А таква неправилност се правилно понавља у свакој строфи коју носи први, тужбалички глас. И управо таквом неправилношћу дочарава се оно лелујаво, блудеће стање туге, као и нагли грчеви бола, у којима се мисли тек понегде а некад и тако тешко вежу једна за другу“ (Кољевић Н. 2012: 221).

Срем, Парис, Есиања, наш Хвар, Венеција, Лижбуа и Финистер, али и Добровић мршви, Сибе полудели, зинуо као ђеш; њен сшас, њен корак и њен лас на смејан. Цјелине строфа допуњавају елементи пјесникових суматраистичко-етеричких визија, од шрешања у Кини, шејка шшо се у Сахари бели, преко кула у ваздуху до лейшира, булке, талеба и месеца на ђучини; и њима супротстављених затамњених, злосутних слика чудовишша, полиша, чимшанзи, авеши и корморана црних крила, озвучених урлицима, врисцима, мрмљањем и пријетећим шапатом. (Утиску једног великог комешаја, костићевски речено, у Ламеншу посебно доприноси вавилонско шаренило језика: поред основног српског текста, ту се појављују ријечи на руском, шпанском, њемачком, француском, па чак и кинеском у европској транскрипцији.) Појмовник парних строфа чине углавном свјетлосни симболи какви су зорњача јасна, лабуг вечни раширених крила, муње, сунце са својим златним зрацима. Први је утисак да се ради о два оштро раздвојена и сучељена свијета, два сасвим опречна садржаја и двије веома удаљене емоције.

Међутим, за психолошку убедљивост и смисао *Ламенша над Београдом* од пресудног значаја је то што се ова два различита духовна света окупљају око једне средишње заједничке теме и што, заправо, симболични свет „надличног духа“ природно израста из реалистичког света „личне стварности“. [...] Најзад, значајна паралела је и то што се све строфе и првог и другог гласа у песми завршавају мишљу о смрти као неизбежном крају свега: и личног живота и надличне лепоте рођене визије. Само што је у духовном свету првог гласа та помисао нихилистички разарајућа, док у оквиру визије Београда као симбола животне лепоте постаје чудесно прихватљива (Кољевић Н. 2012: 224, 225).

Како је утицало на обједињење разноликих духовних свјетова, тако исто је тематско јединство у нераздјеливо јединство повезало и различите вре-

менске планове, сугеришући заустављено *несћајање* у *шренушк*у као *шренушак* у *несћајању*:

За Црњанског, као песника, [...] постојање је предмет естетичке перцепције који се не остварује као у хаику поезији са минимумом него са максимумом естетичких средстава. Песнички субјект доживљује један интегралан тренутак у којем се фрагменти различитих стварности објављују паралелно, а привиђају и исказују као да су у непрестаном кретању. Времена као континуитета, као следа, уопште нема и зато нема никаквих граница између унутрашњег света у субјекту и спољашњег света изван њега. Доживљај тренутка у којем је истовремено и постојање и непостојање, чулни додир са свеколиким светом и ванчулно утапање у тај свет, представља смисаоно средиште у свим песмама Црњанског и после *Стиражилова* (Велмар-Јанковић 1978: XXXV).

У програмском тексту „Општи подаци и живот песника“ из 1924. године Растко Петровић, пишући о поезији као начину субјективизације свијета, каже да пјеснику није могуће *да цео сѝољни свѝи шреради у свој унушрашњи живош* и да он мора да врши *један сѝоншани избор даш*а које му свѝи може *шружшш*, и које му моу *ошваршш*.

Целог живота песник без престанка врши тај избор, под контролом своје осећајности, узбуђујући се пред једним датама и одбацујући друге, као незанимљиве, од себе. Отуда она велика и нагла песничка открића при животним променама самога песника, која су, у ствари, дубоке и праве песничке инспирације; јер инспирација није ништа друго до потреба да се једно ново сазнање материјализује и стави у ред проверених искустава, тј. да се уметнички оствари (Петровић 1975: 217).

Догађаји, чији смисао постоји тек у *унушарњем шесничком сну*, у накнадном обасјању, у једном живом калеидоскопу привидно сасвим различитих

слика, вежу се ипак *необично типично*. То карактеристично осјећање типично повезаних слика, у смјени брзих и јаких унутрашњих обасјања, тај егзалтирани доживљај епохе, у основи је конструктивни принцип пјесме, један модернистички принцип који је српска поезија освојила након Великог рата, најприје латентно, као ново још магловито осјећање свијета, времена и у њима заковитланог човјека. Накнадно ће га Црњански, нимало случајно баш он, поетски моћно посвојити у *Ламенију над Београдом*: основни тон ту ће бити остварен управо дејством *развијених* фрагмената.

Експресиониста по поетичком убјеђењу од самих литерарних почетака, Црњански ће тек у *Ламенију* суштински постићи ону, готово идеалну, експресионистичку густину и динамику текста, које уистину пробијају његов вербални оквир и теже да се оваплоте у звучном и сликовном обличју. Једна потпуно функционална изведба ове поеме подразумијевала би тродимензионалну поставку, при чему би рецитатив био синхроно праћен богатом звучном подлогом и још богатијом сликовницом најразличитијих кадрова у покрету. У случају непарних строфа то мултимедијално садејство требало би да донесе утисак мјесечарски кошмарног доживљаја епохе и личне егзистенције док би се, као неопходна противтежа, у парним строфама умјетнички сугерисала једна етерична визија свеопштег склада и утјешне помирености свих болних контрадикторности у човјеку и свијету. Оштри и нагли резиви између основних строфних цјелина предвајали би бројне међунијансе унутар самих строфа, и тек би се у таквој поставци могла до краја испољити раскошна ритмика поеме. Кад би се одјенула у рухо једног динамичног видео-спота, синула би пуним сјајем њена висока модерност и бјелодано би се открила чињеница да је ријеч о најфилмичној нашој пјесничкој творевини.

II

Као што су историјске сеобе српског национа у осамнаестом вијеку предмет романа *Сеобе и Друџа књиџа Сеоба*, тако је емигрантски живот под неиздрживим притиском завичајне носталгије предмет *Романа о Лондону*. Ти су романи сродни колико им је и тематика сродна, а колективно луталаштво по правилу подразумијева и обухвата и странствовање појединца. *Роман о Лондону* штампан је готово читаву деценију након поеме, тек након пишевог повратка у отаџбину; прво издање појавило се у два тома 1971. године у београдском Нолиту, а то значи да је од тренутка кад је започет рад на њему до тренутка објављивања прошло читавих двадесет и пет година. Наиме, Црњански је с писањем романа започео 1946, у лондонском предграђу Финчли, гдје је тад становао са супругом, и то на енглеском језику, под радним насловом *The Shoemakers of London (Лондонски обућари)*. Услови под којима је тада живио у Лондону за њега лично били су тежи него они ратни, под њемачким авионским бомбама, јер је у рату био бар материјално обезбјеђен као нижи чиновник југословенске краљевске владе у избјеглиштву. Одлуком да започне писање романа на енглеском, у ситуацији кад је због немогућности запослења, према властитим ријечима, био врло близу самоубиства,

[Он је заправо] покушавао нешто и парадоксално и немогуће. Парадоксално стога што је ту књиџу, као што сам каже, писао његов сопствени живот, и то – ваљда из очајничких комерцијалних разлога – на енглеском језику, и то у нади да ће тако наћи повратак на своје место у српској књижевности. Немогуће – стога што његово владање енглеским језиком није било ни издалека дорасло том задатку: без обзира на његове позно стечене дипломе у хотелијерству и међународним односима, енглеска верзија *Романа о Лондону* трагични је споменик једном очајништву и заблуди, јер због ортографских и језичких грешака тај текст никада није, нити би могао бити објављен

у Енглеској у оном облику у којем је написан (Кољевић С. 2006: 521–522).

Иако је сразмјерно брзо одустао од почетне замисли и прихватио се писања на свом матерњем, српском језику, језички проблеми тиме нису били у потпуности отклоњени, о чему убједљиво свједочи рукопис романа, похрањен након пишчеве смрти у Народној библиотеци Србије. Он је препун не само правописних погрешака, него и многих других језичких огрешења, поготово кад су у питању они фрагменти текста писани на енглеском, француском и руском језику. За прво издање требало је уложити велики лекторски напор (при чему је консултован и аутор) да би се дошло до коректне верзије, па ипак је и у том облику текста остало још много сумњивих мјеста. Упркос свим очигледним слабостима те врсте у томе замешатељству језика, ријеч је о истински великом роману, једном од највећих које српска књижевност има.

Бар у најопштијим цртама, фабуларна окосница романа је веома једноставна: у њему се прати емигрантски живот руског племића кнеза Николаја Родионовича Рјепнина и његове жене Нађе, такође племкиње, у Лондону, највећим дијелом током друге послеријатне године. Основни временски оријентир радије назначени су прилично прецизно: поткрај 1946, када почиње активна радња романа, главни јунак је узео *йегесет̄ӣ шрећу*, а *сироша Нађа четирге-сет̄ӣ шрећу*. Рачунајући од тренутка кад је, заједно са изгнанством, почело и њихово познанство у азовској луци Керч, одакле се након побједе совјетске револуције евакуисао један дио народа и Врангелове бијеле армије, лако је закључити да је почетком романа њихов емигрантски живот већ дубоко зашао у трећу деценију. Прије доласка у Лондон, а то је било у августу 1941, њих двоје су се вјенчали у Атини 1920, а онда наредних двадесетак избјегличких година провели у Прагу, Паризу и Лисабону.

Зашто је Црњански за тему свог романа узео живот руских емиграната кад је много боље, и то преко сопственог случаја, познавао прилике у српској емиграцији након Другог свјетског рата? Одговор подразумијева двојаку мотивацију. С једне стране, писци веома често темељно трансформишу грађу узету из сопственог живота стварајући умјетничку фикцију, па је тако учинио и Црњански у овом роману. (Примјера ради, ни Селимовић није могао умјетнички да артикулише смрт рођеног брата све док тај основни мотивациони импулс није, у роману *Дервиш и смрт*, маскирао смјештањем радње у Босну осамнаестог вијека.) С друге стране, писац је веома добро познавао живот руске емиграције у међуратној Југославији, посебно у Србији, и као новинар писао о томе, високо цијенећи допринос избјегле руске интелигенције нашој међуратној култури и укупном јавном животу. (Руски емигранти су у Краљевини Југославији били најслободнији и најсрдачније примљени, што је добрим дијелом и лична заслуга краља Александра Карађорђевића. Он је, наиме, добро знао и памтио шта је све за Србију почетком и током Великог рата учинио цар Николај II Романов, стављајући због Срба на коцку и сопствени живот и царство.) *Романом о Лондону* је тако, између свега осталог, умјетнички враћен и дотад невраћени, велики српски дуг најтрагичнијим историјским губитницима у двадесетом вијеку. Црњански је као писац остварио, у великој мјери, поистовјећење са својим јунаком, уткивајући у његов лик не само околности сопственог живота у лондонској емиграцији, већ и сопствене идеолошке, философске и политичке назоре.

Роман је временски остварен на два основна плана: времену активне радње у сразмјерно кратком, једногодишњем периоду, и времену ретроспективно представљене радње, углавном у дијалогским сегментима Николајевих и Нађиних разговора или, претежније, у сјећањима главног јунака на предратни, односно претходни емигрантски живот. Припо-

виједање је дато у трећем лицу, али са веома упечатљивим и необичним помјерањима која као да се на моменте стапају с првим лицем и свијешћу јунака, и уз карактеристично назначење наратора као присутног лица које познаје особе о којима приповиједа. То уочавамо већ на самом почетку романа:

Сви се писци романа слажу, углавном, када је реч о свету у коме живимо. То је, кажу, нека врста велике, чудновате, позорнице, на којој сваки, неко време, игра своју улогу. А затим силази са сцене, да се на њој више не појави. Никада, – *никада*. Нити зна зашто је у том театру играо, нити зашто је баш ту улогу имао, нити ко му је ту улогу доделио, а ни гледаоци не знају, после, куда је из тог театра отишао. (*Ујехал* – виче неко у једном вагону подземне железнице у Лондону.) Писци кажу и то, да смо, само при том силаску са позорнице, сви, једнаки. И краљеви, и просјаци. *Egalite. Fraternite* – чујем како неко виче, немо, у једном вагону подземне железнице, у Лондону. Тог што виче, читалац ће упознати у идућем поглављу. То је неки човек, у војничком изношеном шињелу, каквих је у Лондону, кад ова прича почиње, било, много (7).³

Кад се овом наводу дода још и наредна реченица, која говори о томе *да се свијет у цијелини да саіледати још само у неком сџаром џланешаријуму*, добићемо нешто као микрослику читавог романа. Заиста, готово све је ту: и почетна фигура као карактеристичан лајтмотив, и специфични начин и ритам приповиједања, и упечатљив поглед на свијет. *Роман о Лондону* је, како запажа Петар Џацић, *књиџа о Паду*,⁴ књиџа без *џросџора среће*, чак ни оног жуђе-ног, осовљена на двије опсесивне слике:

3 Сви наводи из романа дати су према критичком издању које је приредио Светозар Кољевић, а подаци о издању дати су у Литератури. У загради се наводи само број странице.

4 Према Џацићевом суду, то је она специфичност која *Роман о Лондону* одваја од свих других романа Милоша Црњанског који носе ваздушни, свјетлосни елемент и имају усходећу вертика-

[J]една је осујећеног лабуда, лабуда који не лети, понекад мртвог лабуда, скрханих крила; друга већ много учесталија и с јасним симболичним значењима – јесте слика подземља, адског простора, у ствари, подземне железнице која симболише отуђени живот велеграда и једне високоразвијене урбане средине (Џацић 1995б: 168).

Лајтмотиви су често и омиљено средство у приповиједању Црњанског, они су код њега повлаштен елеменат у структури романа. Највећим дијелом управо преко њих се креирају ликови са својим погледима на свијет, специфичним унутрашњим животима и карактеристичним осјећањима. Један од таквих лајтмотива, можда и најважнији у роману, јесте Рјепнинова мисао о самоубиству, која се јавља одмах у почетку, упорно периодично обнавља и на крају се досљедно постварује, као чин. Понеки од ликова у роману, исто тако, представљају лајтмотиве, односно функционишу по принципу лајтмотива. Типичан такав лик је Барлов, Рјепнинов друг из њихове петроградске младости, частан и храбар војник као и он. Барлов је у стварносном поретку романа већ одавно мртав, али је непрестано жив у мислима главног јунака – кад год треба да донесе неку одлуку. Функција тог лајтмотивског лика-сјенке веома је важна, преко њега се активира иронијска нота Рјеп-

лу. „Шта се збило с ваздушним Одисејем из прозе Црњанског. Најпре је њега и његове другове Кирка претворила у свиње (то се често догађа ратницима када уплове у мирнодопске воде). Када Рјепнин, неколико пута, излазећи или улазећи у велики казан лондонске подземне железнице, спонтано и очајнички, мрмља себи у браду 'Кирка, Кирка', он доиста не мисли на познату лепоту чаробнице, већ на црну магију њене моћи којом је рашчињила људе. Али још један преображај – у овој књизи у којој је метаморфоза једна од кључних речи – погодио је ове путнике и њиховог гордог вођу. Они више нису витезови без-коначног путовања, протагонисти величанственог путописа у коме ће метаморфозирати дематеријализујући се. Они су Одисеј и његови сапутници из XXVI певања Дантеовог *Пакла*: све је завршено, заставе су скинуте с јарбола пијаног брода што светом лута, сваки је награђен према коду унапред прописаном“ (Џацић 1995б: 168–169).

нинове свијести као битан чинилац унутрашње равнотеже лика. Од посебне је важности свеprisутни лајтмотив који се тиче главног града Енглеске – он је тај који у пуној мјери оправдава и наслов романа. У књизи он постоји готово искључиво у облику визије главног јунака, човјека тешко угрожене егзистенције и још теже подривеног идентитета, па онда није ни чудно што се тај град најчешће приказује као нека грдна препотопска неман која изјутра прождире људе и трпа их у огромну утробу подземне жељезнице, а предвече их избацује из те утробе и расипа којекуда около.

Четири милиона душа станује у Лондону, а осам у ширем Лондону, али, у ствари, четрнаест милиона душа ухваћено је у мрежу Лондона. Живи око Лондона, долази у Лондон, пролази, ради, нестаје у Лондону, а нико никог не зна у том астрономском конгломерату (11).

Град је у роману као неки паралелни главни лик преко кога онај прави јунак сагледава сопствени положај у животу, и с којим не престаје да се спори. Црњански је, у ствари, први српски писац који је успио да оствари богату романескну слику једног модерног мегалополиса са свим оним што му као нарочит облик модерног живота припада, а каквог никада није било на његовом Балкану, и који је једна врста метонимијског приказа укупне западне цивилизације.

Страност је најкраћа и најтачнија ријеч којом би се могао представити Рјепнинов емигрантски живот у Лондону; њему је у том граду и тој земљи све, без изузетка, туђе и неприступачно, као што је и он, са свим што носи у души и свијести, стран и несхватљив свима око себе. То осјећање отуђености, егзистенцијалне мучнине, језе и страха бивало је чест предмет умјетничког интереса и других значајних европских писаца који стварају кад и Црњански.

Питање облика и смисла живота, људске среће и несреће, не поставља се унутар одређене средине у којој јунак живи – него управо оне средине у којој човек ништа не налази, нема шта да тражи, у којој не може и неће да живи. Полазна тачка смисла – какве су могућности живота унутар средине с којом човек нема ничег заједничког – радикална је и грозоморна; као код Кафке, донекле код Форстера, делимично код Камија. Јер Рјепнин није само, као г. К., заокружен апсурдом властите земље и рођеног језика; он није само, као неки Форстерови јунаци (Филдинг, на пример, или гђа Мор), у процепу између своје и туђе цивилизације, у процепу њихових међусобних неспоразума. Код њега чак нема ни оних тананих нити језика, асоцијација, које спајају Мерсоа с апсурдом који га окружује: Рјепнин је тотално осамљен у амбијенту с којим га ни језик не спаја (Кољевић С. 1989: 400).

Егзистенцијални простор у коме јунак романа живи своје посљедње дане, прије неголи се запути у изабрану смрт, а након што је и вољену жену послао тетки у Америку да би је поштедио тешко подношљивих понижења, представља простор чисте самоће и радикално искуство прекида свих веза са свијетом који га окружује.⁵ Он чак неће сазнати ни то да Нађа носи њихово дијете, што је могла бити његова посљедња копча са стварношћу и разлог да се живот настави.

5 „Зашто тако пропада човек који је чинио услуге Енглезима за време рата, гасећи пожаре од непријатељских бомбардовања, који је, уз то, припадник једне емиграције која уме да се самоорганизује а и да потпомаже своје припаднике. Одговор ваља потражити у Рјепниновом карактеру, али и у његовом концепту живота. Рјепниново пропадање не би било тако потпуно када би се он понашао као већина његових сународника у емиграцији. Он није спреман да буде *useful* (користан). То, практично, значи да ради за Енглеску, али против своје земље. То је оно што чини моралну драму овог романа. Одбијајући да буде *useful*, Рјепнин пада све ниже, материјално. Осећање части надвладало је чак и љубав према Нађи, којој, овакав какав је, не може помоћи и од које се, коначно, раздваја“ (Цацић 1995б: 176).

Иако је ријеч о јунаку модерног романа, у Рјепнину постоји нешто старинско што је у модерном свијету углавном изгубљено, једна жива и дјелатна енергија унутрашњег бића која га утврђује у увјерењу да живот без идеала, живот сведен на голе прагматичне чињенице није живот достојан човјека, и да га тако обездуховљеног не треба живјети по сваку цијену. Отуда, парадоксално, својим завршним чином без опозива Рјепнин осваја простор неприкосновене и безграничне слободе.

А кад се, ујутру, разведрило, нико није питао: како се један од чунова, крај једног купалишта, одрешо, и, зашто су га нашли на неколико стотина јарди, од обале, запљускиваног од таласа којих је, то јутро, већ било. Нити су новине, чак ни у Фоукстону, чуле, о неком пуцњу, после поноћи, у мраку, мада ветар, и вода, преносе звукове, и надалеко. Нити је то море избацило неки леш, идућих дана, ту, под високом, белом стеном кречњака, иако је, после, целе зиме, ту, земљу, таласима, као грмљавином, тукло. Само је са светионика, на висини те велике стене, којом се парк завршавао, треперила једна светлост, целе ноћи, трепетом, као да, ту, земља показује неку звезду (516).

Тако завршава живот јунак који је изгубио све, а сачувао само своју руску душу. Тако, у дубокој и ледној води океана, *са шешким џаком, излейничким, на рамену*, скончава човјек који више није могао да поднесе притисак завичајне носталгије.

Овај роман, као нека дуга и веома болна поема о муци странствовања, исписан је – како и поднаслов овога текста каже – у славу те дивне и страшне носталгије, осјећања које је Милош Црњански као дугогодишњи емигрант тако добро познавао. Оно је и њега каткад тјерало на мисао о смрти али, срећом, код великог писца, за разлику од његовог јунака, то није била трајна и кобна мисао, већ тренутна и пролазна примисао.

Литература

- Велмар-Јанковић 1978: Светлана Велмар-Јанковић. „Песник тренутка који нестаје“. У: Милош Црњански. *Сабране њесме*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Кољевић Н. 2012: Никола Кољевић. „Београд као Итака и Суматра“. *Класици српској њесништва*. Дела Николе Кољевића, том IV. Бања Лука – Београд: Академија наука и умјетности Републике Српске – Службени гласник.
- Кољевић С. 1989: Светозар Кољевић. „Руски Лондон Милоша Црњанског“, поговор. У: М. Црњански. *Роман о Лондону* (друга књига). Сарајево: Свјетлост.
- Кољевић С. 2006: Светозар Кољевић. „Проблеми и начела припреме критичког издања 'Романа о Лондону'“. У: М. Црњански. *Роман о Лондону*. Дела Милоша Црњанског, том дванаести. Београд: Задужбина Милоша Црњанског.
- Кољевић С. 2015: Светозар Кољевић. *Између завичаја и њуђине. Сусрети различитих култура у српској књижевности*. Нови Сад: Академска књига.
- Петровић 1975: Растко Петровић. „Општи подаци и живот песника“. У: *Рађање модерне књижевности. Поезија*. Прир. Сретен Марић и Ђорђије Вуковић. Београд: Нолит.
- Џацић 1995а: Петар Џацић. „Град сунца или Ламент над Београдом“. *Повлашћени ѡросѡори Милоша Црњанској*. Сабрана дела Петра Џацића, четврти том. Београд: Завод за уѡбенике и наставна средства.
- Џацић 1995б: Петар Џацић. „*Роман о Лондону* или књига о Паду“. *Повлашћени ѡросѡори Милоша Црњанској*. Сабрана дела Петра Џацића, четврти том. Београд: Завод за уѡбенике и наставна средства.
- Црњански 1978: Милош Црњански. *Сабране њесме*. Прир. Светлана Велмар-Јанковић. Београд: Српска књижевна задруга. Коло LXXI, књига 474.
- Црњански 2006: Милош Црњански. *Роман о Лондону*. Дела Милоша Црњанског, том дванаести. Београд: Задужбина Милоша Црњанског.

MILOŠ CRNJANSKI'S EMIGRANT POEMS
Nostalgia in „Lament nad Beogradom“ (“Lament over
Belgrade“) and *Roman o Londonu* (A Novel of London)

Summary

In the domain of migration and alienation-related topics, Serbian literature does not have a more prominent writer than Miloš Crnjanski, which he confirmed by writing novels named *Seobe* (*Migrations*) and *Druga knjiga Seoba* (*The Second Book of Migrations*). Should we add a component of craving and longing for a homeland, which can also be called nostalgia, to this topic, Crnjanski still remains its most important literary representative, mostly owing to *Roman o Londonu* (A Novel of London) and „Lament nad Beogradom“ poem (“Lament over Belgrade“). These pieces of writing are artistically complementary achievements, the same as „Stražilovo“ poem and the *Seobe* novel, according to the sublimity of experience and expressions, in which lyrical elements of the structure play a particularly important role which is expected in case of a poem, but the text of *Roman o Londonu* is lyricized to such an extent that it can be viewed as a kind of poem when it comes to determining its genre. According to its title, the novel can be determined as an *emigrant poem*. Both pieces of writing are additionally marked by the intensive presence of autobiographical moments: found in plain sight in „Lament nad Beogradom“, and built into the resume of the main character, the Russian Prince Rjepnin, in *Roman o Londonu*.

Key words: Miloš Crnjanski, „Lament nad Beogradom“ (“Lament over Belgrade“), *Roman o Londonu* (A Novel of London), poem, homeland, nostalgia

V

Горан Коруновић

Филолошки факултет Универзитета у Београду

g.korunovic@gmail.com

СЛИКЕ ПРИРОДЕ У ПОЕЗИЈИ
МИЛОША ЦРЊАНСКОГ И
МИРОСЛАВА КРЛЕЖЕ

Сажетак: У компаративно устројеном раду биће тумачени књижевноуметнички поступци обликовања природе и њених трансформација у *Лирици Ишаке* Милоша Црњанског, као и у раној поезији Мирослава Крлеже. Захватајући у својим песмама послератни епохални тренутак, оба аутора неретко посежу за сликама природе не би ли посредовали стање субјекта и заједнице. У случају српског песника анализираће се широк распон еманација слика природе: од сугерисања стања плуралног лирског субјекта лишеног идеолошких илузија, преко евоцирања етерично-сентименталистичког ероса, до природе као „отиска“ специфичне лирске, „меке метафизике“. Када је реч о Крлежиној лирици, тумачиће се начини експресионистички вртложног представљања пејзажа као контекста епохалне атмосфере прожете ратним страдањем и нихилистичким духом. Испитиваће се начини уношења антитеза у слике природе. У завршници рада сумираће се родности и разлике назначених поступака и семантичких импликација које из њих произлазе.

Кључне речи: Милош Црњански, Мирослав Крлежа, лирика, природа, пејзаж, ерос, рат

Дела Милоша Црњанског и Мирослава Крлеже, писаца који су у великој мери обележили XX век српске односно хрватске литературе, заслужују много више интерпретација у компаративном кључу. Остваривши највише домете у сваком жанру

за којим су посезали, Црњански и Крлежа дају повода да се на плану сваког од тих жанрова успостави поредбена веза, у распону од књижевнотиполошких сродности и разлика до компарације идеолошких импликација. Компаративна анализа њихових лирских остварења намеће се као посебно оправдана будући да су оба писца понудила самосвојне видове авангардно-субверзивног песничког одговора на епохалну ситуацију после Првог светског рата – Црњански објављује *Лирику Ишаке* (1919) а Крлежа четири књиге песама током 1918. и 1919. године.

Између многих аспеката потенцијалне поредбене интерпретације, овога пута у фокусу ће бити књижевноуметнички начини обликовања слика природе у раним песничким текстовима издвојених писаца.

„Проклето што цвета у висине“: природа и колективно искуство

Лирика Ишаке је делимично препознатљива по исказној инстанци која у неколико песама говори у име одређеног колектива, спорадично именованог као „народ“, каткад оглашеног у плуралном облику при евоцирању заједничког трауматичног историјског језгра. Као и многа књижевна остварења авангардног поетичког профила, и ова песничка књига Црњанског чини се неодвојивом од историјског контекста у којем се појављује. На тај историјски контекст, на ратне и послератне околности, интерпретатори неретко реферирају при сагледавању конфигурације исказне инстанце и при семантичкој конкретизацији самих песама *Лирике Ишаке*. Поред тог епохално знаковитог лирског гласа, скопчаног с искуством Првог светског рата, у самим песничким текстовима постоји и репрезентација природе која, чини се, у себи такође носи отисак историјског тренутка, али на нешто дискретнији начин него у случају оглашавања исказне инстанце.

Док се у уводном „Прологу“ апстраховано-илустративно мапира простор специфичан по метонимијској скопчаности са модерним лирским Ја одисејског хабитуса („Ја видех Троју, и видех све. // Море, и обале где лотос зре“ – Црњански 2008: 7), у песми „Химна“ пружа се нешто шири слика предела („Завејаше горе мећаве снега, / Несташе шуме, брда и стене. / Ни мајке, ни дома не имадосмо, / селисмо нашу крв. // [...] Расцветаше се гробља и планине, / расуше ветри зоре по урвинама; / ни мајке, ни дома, за нас нема, / ни станка, ни деце. / Оста нам једино крв“ – Црњански 2008: 8). Историјски контекст краја Првог светског рата охрабрује две блиске опције конкретизације исказне инстанце: у виду гласа националног колектива или у виду генерацијске групе. Национални идентитет се донекле предмодерно-есенцијалистички групише критеријумом порекла, посредованог метонимијском везом са уведеним означитељем „крв“, што може бити кључни критеријум обједињавања и друге провизорне групе, генерацијски повезане, уколико при семантичкој конкретизацији означитеља „крв“ у њему препознајемо више скопчаност с искуством страдања / трауме него фактор етничког интегрисања.

Слике природе уведене у претходном случају, иако представљају рудиментарну контекстуализацију колективног страдања, могу се читати и као алузије на околности повлачења српске војске и народа преко Албаније, али и као постављање једног стилско-изражајног вектора који спорадично „испливава“ у текстовима *Лирике Ишаке*. Реч је о гротескно-засорним сликама које су сенчене дискретном иронијом („Расцветаше се гробља и планине“), и које евоцирају једну нијансу трауматског осећања исказне инстанце. Наиме, ако плурални лирски субјект перципира гробља као расцветана, онда таква атипична флорална метафорика не подразумева само умножавање гробова попут разбокорене флоре, већ и одређену тегобну свест исказне инстанце, свест натопљену бизарном интерферен-

цијом лепоте природе и ширења трагова страдања. Јер не расцветавају се само гробови, већ и планине, простори који, следствено осталим мотивима у песми (међаве, урвине, брда, стене), асоцирају на негостољубиве пределе. Планине се, дакле, *расцветишавају*, рачвајући даље асоцијације у два смера – у референцијално утемељену слику цветања флоре у планинама и, с друге стране, много извесније и естетски делотворније, у слику хладних планинских предела чија особена лепота може да се евоцира тек метафором расцветавања. Последња слика фасцинације планинским пределом, заједно са представом гробаља која се умножавају на путу заједнице, постаје својеврсни аналогон осећања генерисаног траумом, осећања које се у песми ипак повлачи пред понорно-нихилистичким слављењем крви.

Бизарно-гротескни регистар остварује се и у песми „Гротеска“ („Зидајте храм // бео ко манастир. / Нек шеће у њему Месец сам / и плаче ноћ и мир. // А на храм дижите црну / сфингу народа мог. / Нек се звезде што језде осврну / за смех чудовишта тог“ – Црњански 2008: 9). Када се, у наставку, у храм уводе репрезенти националног херојства, Милош и Марко, затим печати „устава и права, / закона и штатута“ (Црњански 2008: 9), јасно је да песма добија алегоријски и горкоиронични карактер пред идеолошко-аксиолошким поретком који је произлазио из националног ентузијазма и државотворног устројства. У таквој поставци мотива, персонификације детаља из природе представљају смисаона жаришта која нису само у служби стабилне алегоријске кодификације, већ подразумевају евокативна прекорачења без стабилних адресата у алегоријском реферирању. Другим речима, ако су епско-национални хероји Милош и Марко, као и печати државних инстанци моћи у средишту алегоријске „мреже“, онда антропоморфизације Месеца, ноћи и звезда – скопчане са фигуром црне сфинге која замењује иконично и повлашћено место идеолошког амблема – семантичке импликације за-

добијају зачудним мизансценом, специфичном те-гобном атмосфером дискретног готског хабитуса, лишеном присуства народа у чије име се храм зида. Елементи природе унети у артифицијелни контекст, у објекат идеолошке важности, као и екстерни детаљ (звезде које освртом кореспондирају са загонетним осмехом сфинге) – сугестивни су одјек дискурзивно несводиве компоненте осећања разочарања у националну идеологију. Та компонента повлачења лирског субјекта пред процесима интерпелације остала би у тексту невидљива без минимализованих и персонификованих гестова елемената природе, без зачудно-готичке атмосфере која наводи на мисао да у узмицању од националног ентузијазма постоји и понорно-језовито осећање мучно-меланхоличне нијансе. Песма би без помињаних детаља природе и атмосфере коју еманирају остала ангажовано-алегоријска конструкција.

У случају песама које тематизују колективно трауматично искуство, природа, јасно је, постаје фактор евокативног профилисања регистра исказивања лирског субјекта. Сам регистар исказивања добрим делом је одређен и препознатљивим поступком – насловно „истицање морфолошких особина несумњиво служи за појачавање жанровског фона у тексту“, док „се тематски садржаји дају према једном помереном или опречном избору“ (Петковић 1994: 27). У „Здравици“, још једној песми сродног поступка, која у први план доводи трауматско језгро колектива, апострофира се тоталитет света уз потцртавање бледила као његовог својства („Здраво, свете, бледи као зимски дан / у страху“ – Црњански 2008: 17). Бледило произлази из страха, с тим што је носилац тога осећања (још једном) персонификовани аспект природе (зимски дан), визуелних својстава сублимираних у одређеној афективној еманијацији. Свет је, дакле, у своме тоталитету уплашено блед, што је показатељ да лирски субјект, као репрезент колективног искуства, свет поима као де-стабилизовано место без стварног ослонца, у свом

афективном набоју пре ослобађајући деструктивне импулсе него пројектујући другачије устројство / „лице“ света („Док један од нас на земљи дише: / да ни један врт не замирише“ – Црњански 2008: 17).

Авангардна инверзија жанровске функције здравице кулминира у декларативним завршним констатацијама („Проклето што цвета у висине. // Ми смо за смрт!“ – Црњански 2008: 17). Испоставља се да ова песма доноси кумулативно-уопштавајућу представу природе, што је аналогно интензитету трауме коју заједница носи. Тиме што се проклиње цветање, односно оповргава важност живота у природи – што прати и нихилистичко потирање флоралне реализације у артифицијелном оквиру (врт) – призивају се две семантичке опције. Најпре, опција апотеозе смрти као дискурзивно / протестно сублимирање трауме, односно иронијско наглашавање деструктивних идеја као својеврсног дискурзивног „застора“ што скрива несводиву унутрашњу патњу услед ратних искустава. Осим тога, као нешто стишанија смисаона консеквенца појављује се и могућност да се исказна инстанца тумачи као глас оних које је рат преобразио у смеру нихилистичког и максималистичког ослобађања деструктивног потенцијала, без иронијске улоге артикулације те тежње.

Природа, ерос, „мека метафизика“

Када је реч, дакле, о посредовању колективног искуства, Црњански употребљава слике природе или у склопу иронијско-нихилистичког, повишено екскламативно-експлицитног исказивања, као у песми „Здравица“, или у виду бизарно-гротескних, односно зачудно-готских слика које евоцирају дискурзивно несводиви аспект трауматског језгра заједнице. У свим тим представама природе изостаје пејзаж као резултат лирске репрезентације и објављује се у трансформацијама које разграђују референцијалне везе, те у евокативно-метафорич-

ном виду („Химна“) или персонификовано-релационим склоповима („Гротеска“) усложњавају регистар осећајности исказне инстанце.

Представа природе је ипак фреквентнија у песмама љубавних мотива. Низ текстова *Лирике Ишаке* тако подразумева својеврсно преплитање флуида ероса и слика природе, при чему метафорично-компаративне везе које укључују детаље из природе служе за нијансирано профилисање вектора љубавних релација. У песми „Срп на небу“ поредбене конструкције драгу приближавају или сликама плодних резултата пољског рада („Тешка си била, врела и боса / као сноп жита кад се разгрне“ – Црњански 2008: 13) или као пространство земљиног тла дискретно постављеног – дубински имплицираном митском потком Мајке Земље, прапочетка плодности – у контрастни однос према беживотним гранама које је прекривају („Кад ми на теби сваки зглавак врео / од сласти поче да трне / раширила си се, и уздрхтала, / ко земља испод грана трулих“ – Црњански 2008: 13).

Описујући себе у назначеној љубавној релацији, лирски субјект метафорично-компаративним беоочугом слика обједињује упућеност на етерично-екстерне просторе и парадоксално препознавање фертилитета / виталности у бестелесно-сеновитом трагу тела („А зидове мртве и облаке што плове / благо ми милују руке. / Једнако ћарлија као далек врт / трагом мојим сенка моја, / пуна жита и неба ведро, / врела као једра недра твоја“ – Црњански 2008: 13). Низом означитеља који кумулативно обједињују артифицијелни план (врт), ратарске резултате (жито), женски принцип ероса / плодности (недра драге) и етерично / неопипљиво (облаци, небо, сенка), лирски субјект ствара слику фертилитета, која преко митске основе „наноси“ идеју о људској интервенцији и контроли рађања тла, тј. која одржава у међусобној близини митски и артифицијелни аспект искуства. Све то, јасно је, прожимају и мотиви који потенцијално поседују копчу и са метафизичким

и са нихилистичким искуством, који су атипично носиоци живота иако су превасходно у служби сугестије неопипљиво-етеричног аспекта сопства и/или стварности („сенка моја, / пуна жита и неба ведра“). Када се у завршници песме указује месец који „сја / као срп“ (Црњански 2008: 14), претходна семантичка мрежа се сублимира у небеском принципу сеновито-етеричног предзнака који се доводи у компаративну везу са делатним принципом убирања плодова (срп), чиме се остварује посредничка улога људске егзистенције у срastaњу небеског и земаљског принципа.

Услед овако сложено оформљеног додира љубави / ероса, природе и обриса митског искуства, многе песме *Лирике Ишаке* смисаоно се развијају у два смера. Једна група текстова нагиње према детаљима природе као метафорично-компаративним „заменама“ за манифестације љубавне страсти, спорадично клонуле уз меланхолично-сентименталистички регистар исказивања субјекта. У нешто другачијем смеру окренута је друга група песама: ка прожимању кореспонденције ероса и природе „меком метафизиком“, односно лирско-метафизичким тоновима који су, ипак, пре генерисани одређеном осећајношћу лирског Ја него дискурзивним конкретизовањем метафизичке потке егзистенције.

За прву провизорну групу текстова *Лирике Ишаке* парадигматична је „Серената“, у којој, на фону жанра истакнутог у наслову, лирски глас елементе природе види као посредничке компоненте у љубавном односу, тј. симболичко-евокативни потенцијал одабраних мотива из природе у служби је нијансирања емотивно-изражајног регистра („Слушај ветар са лишћа светлог, жутог. // Певаће Ти: да сам ја љубио јесен, / а не твоје страсти, ни чланке твоје голе, / но стисак грања руменог увенулог. // А кад те за мном срце заболи: / загрли и љуби грану што вене“ – Црњански 2008: 19). Осим тога, варијација флоралне метафорике постаје еквива-

лент сентименталистички интониране жеље која прекорачује љубавну релацију и у статичној слици епифаничних вибрација добија своје провизорно отелотворење и стапање са симболички кондензованим категоријама „части“ и „поноса“ („Ах, нико нема части ни страсти / ни пламена доста мене да воли: // Но само јабланови вити / и борови пусти поносити“ – Црњански 2008: 19).

„Мрамор у врту“ је, ипак, песма најдалекосежније лирске сугестије у првој провизорној групи текстова („Тада, залуд ширим гране / на тебе голу. / Све ми се чини због тебе је јесен / и чим заспим / у лудој ће страсти и болу / из твојих цветова млечних / једна кап у јесен да кане. / Нада мноме ће у лишћу свелом / уди твоји засијати, / мртви, мраморни, вечни“ – Црњански 2008: 58). Већ у критици истицана гротескна близина љубави / ероса и насиља / смрти (Петковић 1994: 42) – једним делом ојачана сликом која обједињује сецесионистичку, статично-декоративну „сценографију“ и неоромантичарско-готску бизарност¹ – у завршници песме добија, захваљујући мотивима природе, нови интензитет и нову нијансу. Наиме, и у случају лирског субјекта и у случају драге, у метафоричном склопу се међусобно „заменују“ руке / удови и гране, што прате и одређени амбивалентни импулси. Најпре, још увек је присутан гест страсти у клонулој маскулиној инстанци („залуд ширим гране / на тебе голу“), односно траг плодности и витализма у феминином принципу („из твојих цветова млечних / једна кап у јесен да кане“), „заслужног“, следствено осећању лирског Ја, за појаву јесени и на концу отелотвореног у удовима / гранама без живота, метафорично уланчаним са сликом мермерних женских фигура по којима „змије пузе“. Будући да лирски субјект заспи пре продуковања завршних песничких слика, може се рећи да су детаљи природе у последњем строфоиду

1 „Кожа ме твоја пуна танких жила / сети како сред развалина / попрсканих мушком крвљу / већ хиљаде година / змије пузе на жене мраморне“ (Црњански 2008: 58).

у функцији сликања унутрашњих предела лирског Ја у које је „унет“ и женски принцип.

Ако приметимо и то да драгу лирско Ја доживљава као живу тек када она трпи бол („а уста ти побледе мало крива / од бола, / ја осетим да си жива“ – Црњански 2008: 58) или када он пада у сан („и чим заспим / у лудој ће страсти и болу / из твојих цвџова млечних / једна кап у јесен да кане“ – Црњански 2008: 58), а као мртву / недоступну када је нага („Мртва си ми гола“ – Црњански 2008: 58), може се рећи да је унутрашњи свет лирског Ја сенчен конфликтом садистичких и тегобно-меланхоличних импулса који клизе ка специфичном мазохизму, ка ужитку у изостанку ужитка. У финим семантичким слојевима песме, где и мушки и женски принцип поседују заједнички именитељ – оба се објављују у виду грана које или узалуд рефлектују страст или су лишене живота – остварује се унутрашња динамика исказне инстанце која подразумева да и „сализам и мазохизам, сваки за себе, имплицирају неутрализацију одређене количине либидинозне енергије, њену десексуализацију, измештање, њено постављање у службу Танатоса“ (Delez 2015: 104).

У случају друге провизорне групе текстова издваја се песма „Ветри“. У њој флуид ероса лирског субјекта и драге бива транспонован мотивима из природе, метафоричним везама које нису нужно синтаксички згуснуто, континуирано остварене, већ се протежу кроз текст и међусобно се дозирају у расутиим манифестацијама („Ветри ће место мене кличући да језде. / У вртлогу камења и неба пашће, криком, / у завејане, младе јеле, и посуће им крила, / дахом нашим, што ће се следити у звезде, / негде... где нисам био... и где ниси била“ – Црњански 2008: 38). Ветрови који ће „кличући да језде“ уместо лирског субјекта, у наставку строфоида у себи носе заједнички дах исказне инстанце и драге, те тим дахом посипају крила самих јела: једна врста паралелизма, са почетка строфоида, између гласа субјекта и звука / клицања ветра, бива трансформи-

сана у скопчаност даха и ветра по вези која осцилује између метафоричног и метонимијског квалитета.

Даљи преображај подразумева прелазак даха / ветра у звезде, тј. дах ће се „следити у звезде“. Дах као нетелесни, флуидни ехо самог корпоралног плана, посредно и самог ероса, бива замрзнут, заустављен у етерично-космичкој равни. Поступком експресионистичке провенијенције, у нешто мекшем регистру сентименталистичког профила, флуксеви ероса бивају премештени у поље које поседује дискурзивно неконкретизоване метафизичке вибрације, односно авангардно-поетски реинтерпретирано метафизичко искуство које је у експресионизму подигнуто у раван етерично-космичког постојања наспрам материјалистичко-корпоралне егзистенције. Црњански ипак остварује још један заокрет у опису егзистенције лирског Ја и драге, односно у представи аморфног струјања даха / ветра и недоследне етерично-космичке разине, будући да путању поменутог струјања враћа натраг у емпијску раван, избегавајући строгу линеарност при повезивању мотива. Ветар, нешто раније идентификован са дахом, поново је сада дат у паралелизму са дисањем, свлачећи етерично-космички вео са исказне инстанце и драге („Под небом, у леду руменом, где зора спи, / дисаће јеле што дисасмо ми / и стишаће звезде осмехом и снагом, / што их је ветрова талас, / однео са нас, однео са нас“ – Црњански 2008: 39). И у таквом заокрету очувана је метафорична помоћ мотива природе: дисање самих јелки – већ окупаних дахом љубавника и, самим тим, у метафоричном склопу, у посредничкој служби ероса лирског Ја и драге – стишава, заједно са „осмехом и снагом“, етерично-космички хабитус љубавне релације и враћа је натраг, у поље емпирије.

Досадашњи примери показују да рана лирика Црњанског није поезија пејзажа, али да су мотиви природе ипак високофреквентни. Ако тоталитет природе, односно „неограничени плуралитет природних феномена“ (Fitter 1995: 6) бива у пољу

репрезентације најчешће „сабијан“ уско селектованим, конвенционално профилисаним и кроз традицију поновљивим детаљима који кореспондирају са митским полазиштем (Fitter 1995: 6–7), онда употреба тих селектованих детаља у раној лирици Црњанског представља особену копчу између осећајно-афективног, односно либидинално-корпоралног аспекта субјекта и стишаних митских потки. Другим речима, претпостављени одјек митског полазишта, као један облик семантичког „терета“ који одабрани детаљи природе носе, у *Лирици Ишаке* је довољно присутан у виду пригушене контекстуализације посредовања стања лирског Ја, али истовремено и смисаоно довољно пригушен да се у песмама развија модерна, епохално парадигматична и индивидуално препознатљива осећајност.

Када су посреди песме у којима су минимализовани љубавни мотиви а специфичне метафизичке интенције нешто ојачане, вреди најпре издвојити песму „Под Крком“, у којој је реализована лирска манифестација „празне трансценденције“, односно песничка евокација слутње да је „онострано (божанско) присутно својом одсутношћу“ (Петковић 1994: 55). Та одсутност призвана је сликама природе специфичним по атрибуцији која сугерише недохватну екстензију простора („Лежим под јарболом белим. / И пловим по зрцалу сребрном бескрајном. // [...] // И мислим: и да га има тамо горе, / ако ме види под јадром саног / у ком се зраци плоде. // [...] // И оставља ме загледаног / у бездане воде“ – Црњански 2008: 47). У песми „Нове сенке“, пак, увид у бездан бива нешто интензивније одређен посебним сентиментом, растом рефлексивних моћи и рада жеље („Моје су руке нове сенке, // [...] // Оне све сенче драго и нежно, / и љубе све што се губи, / у небо мутно, бескрајно снежно, / у снег што сахрањива, кад љуби. // [...] // Мисли се моје ничег не клоне. / Без суморне наде и спаса / пусте радосно у видик тону / у зрак што их таласа. / [...] // Са тугом новом и безданом / у сласт витлају жељом необузданом,

/ ко свело лишће, сва бића“ – Црњански 2008: 30). И у овом случају, као у свим до сада наведеним, Црњански не пружа пејзаж као поље референцијално усмерених вектора, већ као мрежу означитеља из сфере природе, која повремено испливава у току исказивања и у метафорично-компаративним везама профилише регистар лирског гласа и његову дискурзивно несводиву осећајност.

Унутрашње напетости Крлежених пејзажа

Крлежина рана лирика, препознавана као активистичко-експресионистичка (Vučković 1984: 279) – осим семантизације боја (сходно назначеном поетичком оквиру) и исказивања екскламативно-оспоравалачке интонације коју прати „симфонична опширност“ (Ваупотић 1974: 164), осим метафорично-персонификованих веза неретко заснованих на снажним антитезама и унутрашњој напетости мотива, осим антиратног етоса и нихилистичко-понорних тонова – обилује и репрезентацијама природе које често подразумевају одраз свих претходних поетичко-обликотворних одлика. Као и у лирику Црњанског, и у песме Крлеже утискује се ратно искуство, траума заједнице, одсуство аксиолошких смерова као епохални симптом, при чему значајан удео у посредовању тих смисаоних вектора поседују и слике природе.

У вези са тим сликама природе је Непознати Нетко, интригантни означитељ којим се сугерише, начелно казано, да означена компонента поседује одређено универзално-надлично својство, потенцијално и митске обресе или, пак, одлике недохватне дискурсу, издигнуте из емиријско-антрополошке равни. Значења фигуре Непознатог Нетког – у Крлежиној лирици именованог у многим варијацијама – тесно зависе од контекстуализације остварене у песми. У текстовима који изразитије поседују мотиве природе Непознати Нетко генерише пејзаж, метеоролошке прилике, трансформације годишњих

доба. Тако у „Пјесми“ „Невидљив је Нетко из свијет-
лога небеског крчага / лијевао плаву мјесечину
по звјезданој тканини, / ја сам на гробљу / пјевао
о Срећи. / И крстови очајно испружили су руке“
(Krleža 1989: 13). Следствено ширем контексту Кр-
лежиног дела, у којем хришћански мотиви немају
метафизичку тежину већ су пре знаковити за од-
ређене аксиолошко-идеолошке лествице и култу-
рално памћење, односно за вид вредносног поретка
који је неретко изложен критици, Невидљив Нетко
из „Пјесме“ добио би агностички хабитус и указао
се као условно антропоморфизована и у основи
аморфна инстанца која обликује метафорички по-
средован ноћни пејзаж. Тај пејзаж није само оквир
објаве гротескно-ироничне слике са гробља („ја сам
на гробљу пјевао о Срећи“), већ представља и један
вид компоненте контраста – наспрам ноћног неба
хармонизовано-етеричног хабитуса остварује се
апсурдна ситуација која рефлектује трауматизова-
ну и епохално симптоматичну свест.

Постоје примери када природа није нужно у
контрасту према ратној атмосфери. У „Три пјес-
ме из новембра хиљаду девет стотина и петнае-
сте“ постоје амбиваленције којима се сугерише да
друштвена стварност, уздрмана и разорена ратом,
на особен начин оставља отисак у самој природи,
односно да сама представа природе одише одређе-
ном дестабилизацијом и дисхармонијом („Пале се
болесни сунчани траци и звоне ко струне небеске
харфе. / Хип је свечан, модро-жут и тих. / На стру-
нама сунчане харфе пребира Невидљив Нетко /
подневни стих // [...] // Сунце бурлескно хихоће / и
дира жице ватрене Лутње. / Негдје далеко на југу /
топови тутње“ – Krleža 1989: 14–15). Сунчева свет-
лост је предочена уз интерференцију наизглед не-
компатибилних својстава – она поседује „болесне“
зраке, али и „бурлескни“ смех и метафоричну везу
са звуком „ватрене Лутње“, што све резултира уз-
бурканом представом дана коју сенчи посебна не-
лагода – из два разлога. Први је тај што контрастни,

наизглед успокојавајући елемент представља „подневни стих“ „сунчане харфе“ који, ипак, продукује амбивалентан Непознати Нетко, непрозирна фигура не нужно успокојавајућих импликација. Други разлог је тај што завршница песме доноси промену фокуса – са слика природе на ратна дешавања – при чему и у том случају просијава одређена тензиčnost, будући да је звук топова дат у паралелизму са „жицама ватрене Лутње“. Сlike природе, дакле, одишу својеврсном напетостју која само привидно бива растворена „подневним стихом“.

У „Јесењој пјесми“, пак, „Непознат Нетко донио је Јесен / у Сјеверну Собу / [...] / и када се чује пјесма Ствари и Живина, / и кад мртваци вичу од чежње у гробу, / Непознат Нетко донио је Јесен / на сребрном пладњу / у собу: / грожђе и крушке, јабуке и смокве. // А вани се пуше сунчаног сока локве“ (Krlježa 1989: 31). Уношењем разлике великим почетним словима при означавању феномена, поједини мотиви / феномени добијају на есенцијалној вредности, дискретно и на онтолошком квалитету (Јесен, Сјеверна Соба, Ствари, Живина), док сама природа бива посредована на неколико начина: за експресионизам специфичним инвестирањем смисла у повлашћене феномене (Јесен), репрезентативним означитељима за доба године (микрокаталог воћа), те метафоричном везом („сунчаног сока локве“). Иако у песми недостаје евоцирање ратне или послератне атмосфере, песма чува дистинктивно својство Крлежиног израза: варијације антитетичке напетости. Отуд се може рећи да, „ако се поближе погледају антитетички парови, лако се уочава: да Сјеверна Соба није нешто само непријатељско него и драго, топло као што су сунчаног сока локве нешто страно и извањско остајући истовремено меланколичном благошћу“ (Lasić 2022).

Непознати Нетко, дакле, у раној Крлежиној лирици имплицира инстанцу надређену процесима у природи, инстанцу која је провизорно персонализована аналогно религијским представама, али која

у семантичким импликацијама остаје затамњена и смисаоно неконкретизирана. С друге стране, хрватски аутор каткад остварује песме које у одређеној мери одговарају одредници „дескриптивне поезије“, с тим што је посредни експресионистичко удаљавање од референцијалне доследности услед метафорично-поредбеног профилисања посебне атмосфере пејзажа. У том контексту репрезентативна је песма „Величанство свибња“, у којој лирско Ја продукује метафорично-компаративне везе којима сведочи о профилу сопствене перцептивне оптике, односно о стању које монументално-узвишене представе природе поставља, донекле парадоксално, као својеврсни предуслов стабилизације сопства; субјект је, пак, упућен на само певање као уточиште од епохалне кризе, на певање које добија самосвојне обриси кореспонденцијом са митски интонираним принципом матерналитета („Сад осјећа се модро величанство свибња / [...] / Ко стокраки свијећњак гори сунчани мајалис, / у модром величанству, / над равницом врију пјеге љубичасте глазбе / [...] / и облаци данас ко модри Пегази лете / небом и стихови пријете / ко сребрни оклопници / и металним копљем грме по најдубљој жици. / Ја данас бјежим од својих кобних зала / и као дијете скривам главу у топло крило / Мајке, свибањске пјесме“ – Krleža 1989: 153). Поново се, у таквој мотиви, слуту напетост антитезе, тј. монументално-узвишене представе природе нису, дакле, лирски одраз миметичког начела али ни фактор линеарно-једнодимензионалног узрочно-последичног уланчавања мотива. Другим речима, сугерисани пејзажи не одишу спокојством које би лирско Ја, наизглед, да задобије, већ одражавају (нео)романтичарску фасцинацију природом. То рефлектује повишено афективни тонус лирског субјекта и, следствено амбивалентној представи певања – стихови попут оклопника грме али су и сигурно окриље, попут митске Мајке – рефлектује и жељу за стањем које у себи носи одређену антитезу, напету обједињавање (нео)-

романтичарско-експресионистичке буре певања и стабилности принципа матерналитета.

На претходни поступак надовезују се нешто конвенционалније устројене репрезентације пејзажа које, следствено романтичарској пракси пројектовања стања субјекта на слике природе, подразумевају међусобно огледање исповедно-експликативног плана исказивања лирског Ја и регистра репрезентације саме природе. У том смислу вреди обратити пажњу на песму „У предвечерје“, у којој се, поетички парадигматично, међусобно приближавају афективно-осећајни вектори делимично опречних смерова – бурно буђење песничке имажинације из стишавања животних снага, односно сила природе („Пластика гори у мени мртвога дана ко блиједи титрај свјетла замрле звијезде, / и мени је сад у предвечерје живо и јасно све. / Ја пјевам сад жутом пожару неба, / и пјевам плесу далеких вечерњих светала, / и свили пјевам, модрој сутоњој свили, / и у њу заматам нерве уморне / и тихих боја колуте болесне“ – Krleža 1989: 131).

Када је реч о песмама које непосредније сведоче о епохално симптоматичном ратном искуству, може се издвојити „Пламени вјетар“. У „Пламеном вјетру“ атрибуција која прати елементе природе метонимијски је повезана са имплицираном идејом субверзивно-револуционарног преврата, са очекивањем новог доба које би у жртвама експлоатисаних класа – у погинулим домобранима, војној заједници која је, следствено раној Крлежиној новелистици, дехуманизована у функцији интереса Аустроугарске империје – пронашло превратничку снагу и мотивацију („Једног ће дана крваво јутро сванути, / једног ће дана црљени вихор планути, / о, једног дана, / над пирамидом мртвих домобрана / букнут ће пламен из безбројних рана / [...] / Пјеват ће пламени вјетар свету пјесму ватре, каоса и еона“ – Krleža 1989: 25). Јер, и поред „ничевски суровог света и правих људи, Крлежина лирика незамислива је без неке катарзе: без колико-толико израже-

ног политичког или стваралачког волунтаризма“ (Vučković 1984: 305).

Уместо закључка: разградња пејзажа и природа као поље нове осећајности

Компаративна анализа слика природе у раној лирици Црњанског и Крлеже показује да се репрезентација природе, у нешто конвенционалнијем смислу одржања референцијалних вектора, пре задржава у песмама Крлеже него код Црњанског. Ипак, код Крлеже није реч о лирској адаптацији миметичког представљачког принципа, већ о кумулацији метафорично-компаративних веза и персонификованих детаља којима се слике природе доводе у везу са два плана искуства: са унутрашњим стањем лирског субјекта и са ратном, деструктивном стварношћу. Ако се узме у обзир да перцепција природе, посредована у књижевности, зависи од ширих, историјски условљених „локалних структура 'осећања природе'“ (Fitter 1995: 9), односно од епохално-културне кодификације перцепције природе и њеног дискурзивног представљања, може се констатовати да се у Крлежиној раној лирици примећује отисак два модалитета релације субјект–природа. Најпре, још увек је уочљив траг романтичарског „осећања природе“, односно романтичарског открића уплива Ја у не-Ја, тог резултата откривања модерне субјективности, тј. уочљиво је да конфигурација слика природе код Крлеже зависи од унутрашње динамике лирске субјективности. Ипак, таква интеракција субјекта и света генерисана је „новом осећајношћу“, специфичном напетосту унутар субјекта, напетосту без јасно профилисаних полова унутрашње бинарне опозиције која би ту напетост изазивала, напетосту која је дата у комешању афективних вектора који се оцртавају у хијазмичким односима мотива конститутивних за слике природе. „Осећање природе“ отуд рефлектује епохално-културну кодификацију која није одређена само ратном ствар-

ношћу – такође утиснутом у представама пејзажа – већ новом афективношћу која се опире дискурзивном опису и која изискује еквиваленте у сликама природе високозасићеним контрастним везама. Осим разноликих присуства „Непознатог Нетког“ као специфичног „знака“ поменуте дискурзивне не-сводивости, представе природе у Крлежиној раној лирици подсећају заправо на то да „перцепција пејзажа никада не може бити безинтересна“, она је „увек либидинална“ (Fitter 1995: 11).

Последњи закључак посебно важи за лирику Црњанског, с тим што је наспраман однос субјект–природа, у обрисима још увек присутан у Крлежиној раној лирици, у раним песмама Црњанског неретко растворен у мрежу мотива природе који се по нелинеарној логици пресликавају на тело исказне инстанце, те посредују либидиналне, неретко амбиваленцијом сенчене флуиде лирског субјекта. Та врста поступка укршта векторе ероса са нагоном смрти, или их преводи у етерично-космичку раван, услед чега је могуће запазити да „осећање природе“ код Црњанског представља заправо различита „лица“ сложене, нове осећајности, реализоване у различитим преливима меланхолично-сентименталистичких, односно понорно-зачудних тонова, с осетљивошћу за надтелесно-метафизичко сенчење емпиријске езистенције, као и за, не увек наглашену, митску потку уведених мотива. Испоставља се да је у поезији Црњанског пејзаж на специфичан начин разграђен не би ли његови некада конститутивни елементи еманирали нијансе једног новог сензибилитета који се можда указује као статичнији у односу на динамику лирске субјективности Крлежиних раних песама, али се, с друге стране, објављује и као флуиднији, понорнији и теже предвидљив облик реализације сопства.

Разлике у приступу постоје и када су посредни видови отисака друштвене / ратне стварности у сликама природе. Док се код Крлеже могло приметити да дестабилизацију слике друштва / историје прате

дисхармонични импулси у представама природе, у песмама Црњанског сами мотиви природе добијају семантички слојевитију улогу. У текстовима *Лирике Ишаке* заправо се може уочити особено посредовање колективне трауме управо дистрибуцијом детаља из природе. Другим речима, надилажењем референцијалних веза у песмама Црњанског остварује се низ зачудно-ззорних слика које у себи „крију“ дестабилишуће искуство исказне инстанце, неретко метонимијски у служби колективног гласа. Поступци „оживљавања“ природе у песмама *Лирике Ишаке* – од варијације флоралне метафорике у приближавању манифестација смрти и лепоте природе до мизансцена чије су компоненте, уместо идеолошких знакова, персонификовани мотиви природе – представљају ретко инвентивне лирске артикулације понорних аспеката трауме, који не подлежу дискурзивном опису и који тек евокативном снагом песничких слика, какве се могу срести код Црњанског, бивају унети у памћење заједнице.

Може се констатовати да се и у лирици Црњанског и у раним песмама Крлеже рађа нова осећајност авангардне провенијенције, која се неоспорно рефлектује и у новим песничким реализацијама слика природе. Лирско предочавање природе у текстовима ових писаца подразумева радикално превредновање и (нео)романтичарске аналогije између унутрашњег и спољашњег света, и миметичко-референцијалног изражајног модуса. На крају, одређене разлике у лирском продуковању „осећања природе“, односно нове осећајности код Црњанског и Крлеже показатељ су да епохалне околности након Првог светског рата умножавају парадигме релације између Ја и не-Ја, те да репрезентацијски модели постају знатно подложнији разградњи, превредновању и новом конституисању.

Извори

Krleža 1989: Miroslav Krleža. *Poezija*. Sarajevo: Oslobođenje.
Crnjanski 2008: Милош Црњански. *Лирика Ишакe и ко-
ментари*. Београд: Штампар Макарије.

Литература

Vaupotić 1974: Miroslav Vaupotić. *Siva boja smrti*. Zagreb: Znanje.
Vučković 1984: Radovan Vučković. *Avangardna poezija*. Banja Luka: Glas.
Delez 2015: Žil Delez. *Hladno i okrutno*. Prev. Milica Rašić. Beograd: Fedon.
Lasić 2022: Stanko Lasić. *Krležijana*. <<https://krlezijana.lzmk.hr/clanak.aspx?id=1246>> 31. 8. 2022.
Петковић 1994: Новица Петковић. *Лирика Милоша Црњанског*. Београд: Терсит.
Fitter 1995: Chris Fitter. *Poetry, Space, Landscape*. Cambridge: Cambridge University Press.

Goran Korunović

THE IMAGES OF NATURE IN MILOŠ CRNJANSKI AND MIROSLAV KRLEŽA POETRY

Summary

This comparatively organized paper interprets literary artistic nature shaping procedures in *Lirika Itake (Lyrics of Ithaca)* by Miloš Crnjanski as well as in Miroslav Krleža's early poetry. The analysis of the separated authors' poems shows the focus of their artistic modeling is a specific epochal moment, shaded by war events and the post-war state of the community. Therefore, nature images are in the function of mediating the subject's and collective's experience in the indicated epochal moment. Furthermore, it shows Miloš Crnjanski's poetry contains a wide range of various artistic functions of nature images: from ideological illusions, through the mediation of etheric-sentimental eros, concluded by nature as the "print" of specific lyrical, "soft metaphysics". When it comes to Krleža's lyric poetry, the interpretation was focused on the ways of expressionist paradigmatic representation of landscapes, in the function of

the context of a specific epochal atmosphere, imbued with war suffering and nihilistic spirit. Additionally, it points out Krleža's special procedure implies the introduction of antithesis into lyrical representations of nature. The final part of this research paper summarizes the similarities and differences between the indicated procedures and the semantic implications derived from them.

Key words: Miloš Crnjanski, Miroslav Krleža, lyric poetry, nature, landscape, eros, war

Александра В. Пауновић

Институт за књижевност и уметност, Београд
ale.paunovic@gmail.com

ЛИРИКА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ И РАНО ДЕЛО ИВЕ АНДРИЋА

Сажетак: Полазећи од књижевнокритичког разумевања поетског дијалога између песничке збирке *Лирика Ишаке* М. Црњанског и раног дела И. Андрића, односно од не/могућности поетичког (са)односа етеризма и суматраизма (Јован Делић, Мило Ломпар), рад пропитује концептуалност послератне књижевности у његовим генеаложским линијама, као шири дискурзивни простор који тек развија Црњансков суматраизам, с једне стране, и динамизује фрагментарно писмо унутар андрићевског стиха, с друге. Трагајући за раноандрићевским тропима из *Немира* (1920), чија фигуралност ипак дели поетичко-естетички круг *Лирике Ишаке* (1919), посебна пажња посвећена је модернистичком разумевању победе и искуству замора од пост/револуционог. Делећи истоветну поетику лирске субјективности, кроз осмех христоликог сина који затвара *Лирику Ишаке* а отвара *Немире* на лицу Оца, исписана је деликатна дијаложка нит херменеутике *осмеха*, *ране* унутар историјског времена и самог песничког говора обеју књига.

Кључне речи: лирика, пост/револуционо, замор, слободан стих, осмех, Андрић, Црњански, модернизам

*Тихи друже бескрајних видика,
іле іде ішоји гаси іпростіор множе.*

Р. М. Рилке

1. Милош Црњански и Иво Андрић, поратни песници

Песнички (после)ратни дијалог Милоша Црњанског и Иве Андрића имао је већ неколика рецентна књижевноисторијска и поетичка проматрања у српској науци о књижевности. Најпре, монографија Јована Делића *Мост и жртва* (2011) отвара, између осталог, питање андрићевског *етеризма* као најаве Црњансковог потоњег суматраизма. Аутор у поглављу „Милош Црњански и Иво Андрић у лирском дијалогу“ анализира песму „Етеризам“ коју је Милош Црњански посветио „Другу Иви Андрићу“, као и приказ који је написао о *Ex Pontu* за ревију *Књижевни Јуї*, у кључу каснијих Црњанскових аутопоетичких одредница, где је посебице истакнут пасус о етеризму, о том „поетичком програму у малом“ (Делић 2011: 182). Такође, Ј. Делић у песми Иве Андрића „М. Цр.“ из 1922, која је објављена тек постхумно, проналази тачке књижевноисторијског, поетичког заједништва, и то у позицији оспоравања, полемика. Јер, међу последњим стиховима остављено је: „свуда код људи отпор и распре изазивамо“ (Андрић 2019в: 114):

Не заборавимо – Андрић је један од наших првих „версолибриста“ и, по нашем осјећању, наш најбољи пјесник у прози, ма шта о томе мислиле књижевна критика и књижевна историја. Преводаца Волга Витмена, он је био познавалац и љубитељ библијског и модерног версета; пјесник који је прије Црњанског креативно оспоравао везани стих. По широком поимању поезије, по мијешању жанрова, по отварању пјесме у прози, причи, есеју, путопису, Иво Андрић је у својој младости авангардни пјесник, и то велики, још увек непрочитан пјесник. Наведени стих о отпорима и распрама јесте стих гдје се Андрић и Црњански двадесетих година поетички подударају. Није Црњански наиван кад Андрића сматра својим ближњим, другом и етеристом (Делић 2011: 192).

У књижевноисторијском смислу, пратећи линију генезе српског стиха двадесетих година минулог века, Јован Делић задаје такву интерпретативну перспективу где се рано Андрићево дело указује као дискурзивна платформа на којој се најављују, а донекле и исписују, задају, поетичке линије Црњансковог стварања. Прецизније речено, рецепција Иве Андрића у српској књижевности у тренутку када се послератни центар књижевноуметничких збивања премешта из Загреба у Београд, 1919. године, обележена је Црњанскомом поетиком читања са страсном модернистичком мером¹ наглашавања слободног стиха, тражења ритма и *израза душе* мимо предатних версолошких узуса и литерарних укуса.²

Међутим, опширни опис Иве Андрића као етеристе у приказу књиге *Ex Ponto* из 1919, вели М. Ломпар, „нема много везе са Андрићевом поезијом нити са његовом духовном физиономијом, јер он тешко да би спадао у *етеристе*, али је веома лако уклопив у поетику Црњанског“ (2018: 33; ауторско истицање), јер „као да у Црњанскомом односу према Андрићу постоји особена двострукост: он снажно наглашава уметничку вредност *Ex Ponto*, док истовремено настоји да ову песничку књигу ситуира у сопствени песнички круг“ (Исто). Како поетички круг Андрићевог стваралаштва 1919. не може бити и Црњанског, већ само лекционистички трансфер аутопоетичких садржина, студија Мила Ломпара *Црњански: биографија једног осећања* из 2018. године проблематизује и, у одређеном смислу, заштрава питање поетског дијалога М. Црњанског

1 О лирици Милоша Црњанског као изливу поетичког гнева унутар хоризонта високог модернизма видети Jerkov 2010: 265–286.

2 О поетичко-естетичком преплитању етеризма и суматраизма у стваралаштву И. Андрића и М. Црњанског говорили су још: Ала Татаренко у тексту „'Како је све у вези на свету': теорија суматраизма у књижевној пракси“ (2013: 40–60), а потом и у раду „Поезија као исповест нове ере: суматраизам Милоша Црњанског“ (2014: 292–309), те Милан Потребих у раду „Трагом Андрићеве стваралачке револуције у збиркама песама у прози *Ex Ponto* и *Немири*“ (2018: 97–114).

и И. Андрића, отворивши га унутар поља културне политике, њених линија моћи и рецепције, а мимо дискурса лирских, пријатељских посланица. Прецизније, песму „М. Цр.“, коју је И. Андрић посветио М. Црњанском, аутор тумачи на фону стилизоване, неистините блискости:

У песми је Андрић стилизовао једну блискост са Црњанским која је – у значајној мери – неистинита, па се отуд може потражити и интиман и ироничан тон у њој. Интимност свакако пребива у меланхоличној стилизацији, јер она припада обојници песника: „Остарићемо, што од година, што од бурна живота.“ Овај мотив пролазности, који обезбеђује интимност у доживљају заједничке – како другарске, генерацијске, књижевне – судбине, добија свој контрапункт у садашњем осећању живота које се показује као заједничко: „Сада и још за дуго, воља да се / срдимо, волимо, грлимо, бурно ломимо, / свуда код људи отпор и распре изазивамо.“ Ово упризорење *садашњости* – ако се узме у обзир време када је песма настала [1922. годину; додала А. П.] – не може обухватити Андрића, већ се односи *само* на Црњанског, јер само он – не и Андрић – изазива отпор и распре (Ломпар 2018: 35–36; ауторско истицање).

Надаље, сагледавајући однос двојице песника доследно као однос између традиционалног модернизма, на чијој страни је И. Андрић, и авангардних стремљења и побуне (уп. Јерков 2005: 273–275), где је М. Црњански, аутор га дефинише као облик *интеркултуралног односа*: „однос који култура успоставља у времену под дејствима како друштвених тако и уметничких сила“ (Ломпар 2018: 36). У судару аутсајдерског и централног у српској култури, Милош Црњански је *већ* у послератном периоду, наглашава аутор у поглављу „Зачудно дете“, инфериоран у односу на Андрића, те отуда и преиспитивање њихове (истинске) блискости³ и песничког поисто-

3 Г. Раичевић у студији *Аџон и меланхолија: животи и дело Милоша Црњанског пријатељство М. Црњанског и И. Андрића такође*

већивања на темељу стихова „М. Цр.“ Да су песничке и поетичке стазе М. Црњанског и И. Андрића у бити радикално раздвојене, Мило Ломпар показује и на основу њихове преписке која је штампана у два наврата у *Свескама Загужбине Иве Андрића*, 1986. и 2000, а потом и у првој књизи *Прејиске* Милоша Црњанског,⁴ подвлачећи инфериорну позицију М. Црњанског у пријатељству са И. Андрићем.⁵ Но,

види као једнострано: „’Љубавне’ елементе могли бисмо пронаћи и у писмима које је Црњански слао човеку којег је желео за пријатеља, али који се том једностраном пријатељству изгледа упорно и вешто опирао – Иви Андрићу. Бринући непрестано о Андрићевом крхком здрављу и тешком животу у Риму – где је овај отпутовао као службеник Министарства иностраних дела – Црњански доживљава младог босанског Југословена као свог саборца у рату и против ’старих’, те се, пошто је одушевљено написао критику *Ex Ponta*, брине и ангажује и за друге његове ауторске творевине“ (2021: 141).

4 Мирослав Караулац је за штампу приредио шест писама М. Црњанског Иви Андрићу за 4. број *Свезака...*, док је Биљана Ђорђевић 2000. припремила епистоле из Личног фонда Иве Андрића (Архив САНУ) које је Црњански слао од 1918. па до 1939. године. Сређујући преписку, Биљана Ђорђевић напомиње да постоји изразит прекид у кореспонденцији писаца: „Занимљиво је уочити да је преписка заправо прекинута 1939. године и да пауза траје све до формалног телеграма поводом смрти Андрићеве супруге“ (Ђорђевић 2000: 39). Целокупну преписку доноси Миливој Ненин, Ранко Поповић и Горана Раичевић у првој књизи *Прејиске* Милоша Црњанског (2022). Миливој Ненин је поглавље „О доследности и још понечем“ књиге *Сшењак Црњанској* посветио кореспонденцији између двојице уредника *Књижевної Јуїа*, аутора *Ex Ponta* и писца *Дневника о Чарнојевићу* – в. Ненин 2020: 69–77.

5 „У писмима има разних трагова инфериорности. Прва писма, из 1918. и 1919. године, имају конвенционалну и куртоазну етикецију – ’драги г. Андрићу’ – коју ће сменити нешто непосредније ословљавање, попут синтагме ’драги пријатељу’, да би се већ 1920. године Црњански у приснијем обраћању ’драги Андрићу’ – прикључио општој и неподељеној привржености света у односу на свог сабеседника. Отуд у писму из Београда, од 21. марта 1920. године, пише: ’Знао сам да ћу Вас у даљини јако волети. Чистији сте ја Вас љубим.’ А у писму из Дубровника, од 3. августа 1921, он се потписује: ’Опет Вас воли Црњански’, из Панчева 12. фебруара 1922: ’Воли Вас Црњански’, и из Дубровника, 5. августа 1925: ’Воли Вас Црњански.’ Ова скривена инфериорност у обраћању, присутна у облику хотимичне ин-

сва интерпретативна настојања да се о песничким и књижевноисторијским судбинама М. Црњанског и И. Андрића просуђује на основу епистоларне грађе из архива, упркос њиховој драгоцености, одређена су *историографским недостаташком*. Наиме, главнину преписке чине писма која је Милош Црњански слао Иви Андрићу, а И. Андрић их, заједно са другом грађом, сачувао, док Андрићева писма у Црњансковој заоставштини нису сачувана. Нама је Андрићев говор доиста обележен *ћушањем* (уп. Ломпар 2018: 56–57), али најпре *ћутањем* које остаје за чињеницама које су избегле архиварско послање. Познат нам је само садржај разгледнице коју је И. Андрић упутио М. Црњанском из Рима 12. 6. 1920, коју М. Ломпар у свом раду не узима у разматрање.⁶ Текст на разгледници⁷ је, међутим, важан јер показује, између осталог, читалачку пажњу са којом је И. Андрић пратио Црњанскова дела, релативизујући

тимности и препознатљива у часу када је упоредимо са конвенционалним потписом 'Ваш Црњански' из првих писама, постаје још упадљивија ако се осврнемо на непрестане молбе Андрићу да ревносније учествује у преписци“ (Ломпар 2018: 54–55).

6 Симптоматично је да аутор монографије *Црњански: биографија једног осећања* не помиње ни Црњансков тромесечни боравак у Риму 1921. године, када ће посетити Андрића и када ће они заједно путовати у Фиренцу, већ помиње само службу, апропо Црњанскових молби из писама „нађите ми неко место у Риму“: „[...] Црњански је дошао на службу у Рим са закашњењем од осамнаест година – у време када је Андрић давно већ *најусишио траг* у који су одувек водили сви путеви“ (Ломпар 2018: 57–58; истакла А. П.).

Податак о Црњанском боравку у Риму наводи Б. Ђорђевић уз писмо М. Црњанског (в. Црњански 2000: 51) као и Г. Раичевић: „На путовању кроз Тоскану у пролеће 1921. године (пошто се у Риму срео са Ивом Андрићем), почиње нова етапа Црњансковог стваралаштва“ (2021: 174).

7 „Разгледница се чувала у Легату у НБС под сигнатуром МЦР П/2/2, али међу писмима није пронађена“ (Ненин и др. 2022: 95). Ауторка ових редова такође није имала увид у оригинал, па текст преноси на основу издања из *Свезака Задужбине Иве Андрића* (2000), односно *Књижевних новина* (год. 45, бр. 872–873), где је текст за штампу припремила Јасмина Нешковић.

оштрину са којом је постављена теза о једностраном пријатељству:

Za g. Crnjanskog

Dragi prijatelju,

Šaljem Vam ovu divnu figuru, malo sećanje na Raffaella i mnogo pozdrava. Ovih dana čitah Vaše pesme „Vetri“, „Pozdrav“, „Srp na nebu“; ne možete zamisliti kako su silno na mene dejtvovalе. – Šta radite sada? *Zašto ne pišete?* Ja sam dobro, iako hramlјem sa zdravlјem. Učim bez prestanka učim, to je reč koja najbolje karakteriše moj sadašnji položaj. Mnogo sam sâm, ali mi je dobro. *Htio bih da čujem za Vas.* Šta je sa knjigama, mojom i Vašom? Vaša novela se još prevodi. Ovde je proljeće s naglim kišama, lepим ženama, glavobolјom i finansijskim brigama. Pozdravite sve naše zajedničke znane i *javite mi se skoro.*

Vaš

Ivo Andrić (Црњански 2000: 46; истакла А. П.)

Иако је у српској књижевности данас тешко говорити о Милошу Црњанском и Иви Андрићу а не ставити их на културнополитички или какав други тас (Ненин 2020: 69– 71), говорити, дакле о њиховом поетичком кругу мимо устаљених и очврслих биполарних позиција у оквирима српске културе, њихов поетски дијалог тражи реконтекстуализацију локације саморазумевања, у смислу рекреирања значењских релација између знака и контекста. Јер, напоменуће Марко Јуван на страницама *Науке о књижевности у реконструкцији*:

Књижевно дело је, да још једном позајмим успешну формулацију Стивена Малејнија, „форма и форум за културну праксу“; текст, као један од облика, односно локација споразумевања, увучен је у друштвени оптицај значења, у трвења и преговарања, преко којих се одржава и прерасподељује и политичка моћ (2011: 144).

Један од оријентира у интерпретативним меандрирању између *форума* и *форме* била би и лична историја читања М. Црњанског и И. Андрића, која их повезује, нарочито за време Првога рата и у поратним годинама, као сараднике и уређиваче *Књижевної Луїа*, те припаднике Групе уметника коју су основали књижевници окупљени у *Москви* (в. Ненин 2020: 69–88; Црњански 1999б: 102–111). М. Црњански је, нема сумње на основу епистола и приказа, читалац раног И. Андрића, а аутор *Немира*, премда није написао приказ збирке прича *Приче о мушком* (в. Ненин 2022: 69–88), био је упознат са *Маском*, *Лириком Ишаке*. (У Личном фонду И. Андрића под редним бројем 1627, на последњем листу стоји Црњанскова песма „Принциповом Споменику“, у издању *Лирике Ишаке* преименована у „Спомен Принципу“, коју је Црњански послао И. Андрићу из Иланце 13. 2. 1919.⁸) Да Андрићево читање не јењава са поратним годинама, потврђују важнија издања М. Црњанског која се налазе на полицама личне библиотеке Спомен-музеја Иве Андрића: *Светша Војводина* (Београд 1919; сигн. IV–609), *Књија о Немачкој* (Београд 1931; IV–611), *Конак: драма и комедија о убиству краља Александра Обреновића и краљице Драге: у њој слика* (Београд 1958; IV–608), *Ишака и коменџари* (Београд 1959; IV–2539), *Три роете* (Београд 1965; IV–494), *Лирика. Проза. Есеји* (Нови Сад / Београд 1965; IV–2607/1), *Србија. Сеобе. Ламени над Београдом* (Нови Сад / Београд 1965; IV–2607/2), *Сеобе II–III*, *Сабрана дела, књ. II–III* (Београд 1966; IV–2517/2–3), *Поезија. Сабрана дела, књ. IV* (Београд 1966; IV–2517/4), *Проза. Сабрана дела, књ. V* (Београд 1966; IV–2517/5), *Пушћојиси. Сабрана дела, књ. VI* (Београд 1966; IV–2517/6), *Ког*

8 „Sad kad i otmeni i čisti Dučić sa Krfa peva smešne ditirambe Dušanu i Nemanjićima, koji su bili isto ona feudalna i u najboljem slučaju shakesperska gospoda, pod kojim je narod isto tako jađao od gada, kao i svud, ja sam Vam poslao, meni lično dragu pesmu, 'Spomeniku Principovu'.

Nadam se da je Vi razumete“ (Црњански 2022: 71; ауторско истацање).

Хиџборејаца. Сабрана дела, књ. VII–VIII (Београд 1966; IV–2517/7–8), *Драме*. Сабрана дела, књ. IX (Београд 1966; IV–2517/9), *Есеји*. Сабрана дела, књ. X (Београд 1966; IV–2517/10), *Роман о Лондону*, I–II (Београд 1971; IV–2518/1–2), *Лирика*. *Проза*. *Есеји* (Нови Сад / Београд 1972; IV–2343/1), *Србија*. *Сеобе*. *Ламенџ над Беоџрагом* (Нови Сад / Београд 1972; IV–2343/2), те студија Николе Милошевића *Роман Милоша Црњанског* (Београд 1967; IV–2590). На страницама четврте књиге Сабраних дела М. Црњанског из 1966. Иво Андрић обележава, подвлачи како стихове *Лирике Иџаке* тако и њене *Коменџаре*,⁹ док у првом тому *Романа о Лондону* из 1971. обележава поједине синтагме, реченице. Са друге стране, вољом писца и/или стицајем животних околности, на полицама Легата Милоша Црњанског није сачувано нити једно издање Андрићевих књига.¹⁰

Разносмерне везе и читалачке рукавце које И. Андрић обликује читањем М. Црњанског, међутим, не описују само фактографски садржај пишчеве лектире већ су, у једном значајном смислу, прилог личној историји читања, поетици читања, разумевању литерарне трансакције унутар еруптивне зоне семантичких чворишта у пресеку стваралачког мишљења и текста. Другим речима, Андрићеве маргиналије одају присутност дела Милоша Црњанског у деликатној, интимној сфери имагинације, читалачког искуства, његовог виртуелног, хетерокосмичког наратива. У том смислу посебно је индикативан примерак књиге *Љубав у Тоскани* (Београд 1930; IV–610) са потписом М. Црњанског и датумом 10. XI 1930, на којој је аутор *Проклетје*

9 Да је И. Андрић био пажљив читалац М. Црњанског у последњој деценији живота сведоче и уочене штампарске грешке, коректорске исправке које оставља приликом читања.

10 Светлана Јанчић је 1995. припремила за штампу *Кашалот личне библиотеке Милоша Црњанског* (Београд: Народна библиотека Србије), док је фонд Андрићеве библиотеке доступан још увек мимо увида шире културне јавности и читалачке публике.

авлије оставио маргиналије у облику подвлачења,¹¹ штриклирања, вертикалног обележавања пасуса и сл. И док дописнице М. Црњанског И. Андрићу већ средином двадесетих година 20. века одају „свест о дистанци“ (Ломпар 2018: 59), показујући „сентиментално сећање као ознаку да је блискост заувек прошла: ’како је то страшно већ Вас се и не сећам сасвим’“ (Исто), маргиналије као транскрипт Андрићевог читања *Љубави у Тоскани*, оно графички архивирано из неухватљивости читања, одају деликатну приврженост Црњансковој реченици, ритму, динамици опросторавања, модром даху Св. Катарине што је „као неки платонизам“ (Црњански 1930: 78; Андрићево подвлачење) који натапа језик. Читалац *Љубави у Тоскани* који је 1920. у фрагментима *Немира* записао: „Зар није душа мирисних крајина у мени? – Јер, ко мени даје та велика виђења силних шума и бијелих градова са ведрим зраком и далеком небом по ком ја, као звијезда у луку, путујем, а са руку ми сјај пада. / Боли ме јер само слутим“ (2019: 61), између осталог, издваја:¹²

11 Поред реченице на 77. страници путописа „Па ипак има заљуљано крило, па ипак игра, са цветом у руци“ И. Андрић је прибележио „стих“. Ово је уједно и једина текстовна маргиналија коју је И. Андрић забележио читајући Црњансково путописно дело. О књижевно-фактографској, али и херменеутичкој потентности истраживања маргиналија И. Андрића говорили смо раније поводом дела М. Селимовића *Дервиш и смрт* (в. Пауновић 2020: 345–371). Том приликом смо, имајући у виду теоријске поставке и њихову примену у истраживачкој, издавачкој пракси француске школе *јенешике шекспирова*, опсегом маргиналија обухватили како вербалне записе тако и чисто визуалне, невербалне трагове читања попут подвлачења, интерпункцијских знакова, обележавања текста са стране разноликим цртама. Пратећи топо/графију Андрићевих читалачких маргина, крхки моментум читалачке мисли у покрету задобио је понешто од књижевноисторијске семантизације као прилог поетикама и историјама читања. Јер, на крају крајева, напоменуће А. Мангел, „можда је историја читања историја сваког од њених читалаца (Мангел 2005: 33).

12 Пасус је обележен графитном оловком по десној, односно левој маргини.

Зар сад кад видим благу, изванредну наду, финоћу бивања свега што ће бити, сребрну мрежу над светом, тако лаку, зар сада да клонем, опет у тамну и тужну језу телесну? Провидан свет, тишину душе белу као снег, шум листића што се стресају, видех и чух, још јуче, по хладним иконама Девојке. Зар се није чинило да престаје жудња, док оштри облици звезда, воље и ума, светле и трепере као лед, у коме је заувек мир? Чини ми се да сам у очима сјединио све дубоке и страсне биљке душе, да у једно благо зеленило зарасту, што ће се љуљати одсад без шума, као испод вода, из којих не могу изаћи (Црњански 1930: 75–76),

док ће у стиховима „Моје песме“ обележити њу – душу: „Само у сну, ко Месец бледа / и тако ко он невесела / по свету блуди“ (1966: 66; Андрићево подвлачење).¹³ Црњанскова прозирност света и феномен етеричности дубоко је скопчан са појмом душе, њеним опросторењем, процесима онтополошке и/или онтотрополошке градње,¹⁴ који, попут опне, интимно обавијају материјални свет *из дубина*, ништећи ишчашеност његове форме. Својевремено је М. Црњански записао, говорећи о слободном стиху у истоименом есеју из 1922. године, како је он „[...] са својим ритмом полусна, сасвим везаним за ритам мисли, код сваког новог расположења, нов, флуидан, без добовања окованог ритма, врхунац је израза. Он одбацује све и оставља душу саму“ (Црњански 1999а: 27). Црњансково побуњеничко напуштање риме коренило је, дакле, у једном далекосежнијем, антрополошком, па и антропоетичком¹⁵ гесту превођења психичких закона у метрику модерне лирике, гесту борбе за усвајање новог ритма и израза који одбацује све, остављајући

13 Strofa је издвојена вертикалном линијом, повученом хемијском оловком на левој маргини.

14 О односу душе као интерсубјективне димензије и онтотологије видети: Sloterdijk 2010.

15 Термин је дефинисан према Слотердајковој употреби појма „антропотехнички“; више о томе у Sloterdijk 2015: 19–20.

душу сáму. Тек тада, када је сáма душа оприсутњена песничким језиком, када је лирски ритам „јамб и трохеј душе“, тек тада почиње „ново доба наше версификације“ (Исто: 29, 30). До душе се, дакле, понире спиритуалним линијама полусна, линијама које су задане метафизиком присуства, трансценденталним дослухом говора и повлашћеног простора унутрашњости бића. Хегелијански говорећи, унутрашња субјективност полаже право да у материјалности ритма, стиха *ојажа саму себе* (уп. Hegel 1975: 428) и као такву је, из традиције западноевропске естетичке мисли, метафизике присуства, деридијански говорећи, М. Црњански претпоставља у апотеози слободног стиха. Са друге стране, у експонтовском стиху, записао је Милош Црњански 1919. године за гласило Срба, Хрвата и Словенаца, „[...] никад се у нас по версу није тако широко разливала душа, као у њега“ (1999в: 275), одредивши прву Андрићеву књигу као почетак „нове историје наше душе“ (Исто: 278).

Остављајући, овом приликом, по страни проблем Новог у естетичко-поетичком заснивању душе на темељу ритма и слободног стиха, надаље у раду отворићемо неколика дијалошка места између *Лирике Ишаке* и *Немира*, враћајући се не поетичкој стварности етеризма и његовом књижевноисторијском разумевању у пољу српске књижевности као протоформи суматраизма, већ изворном напору бића да душом прожме свет, те диспозитиву слободног стиха који такав напор обликује унутар искуства модернистичког субјективитета и његових песничких облика. Напослетку, строго књижевноисторијски говорећи, те 1919. године када је *Лирика Ишаке* објављена, а највећи број фрагмената *Немира* штампан на страницама *Књижевној Јуџа*, *Мисли* и *Јуџословенске њиве* док је рукопис за штампу завршен, према речима Мирослава Караулца, у Сутивану,¹⁶ Милош Црњански и не говори о суматраизму,

16 „Tokom jula prelazi u Sutivan, na Braču, gde ga je pozvao Roko Matulić sa kojim je sprijateljio u Bolnici Milosrdnih sestara. [...] Te

већ о *послератној књижевности* повратника са ратишта и из заробљеништва.

У есеју „Послератна књижевност“, који је Милош Црњански писао 1929. године за *Леттојис Машице српске*, раздобље од 1919. године до 1929. у српској књижевности описано је као „неповратно доба борби и илузија, које још нису завршене и које се нису испуниле“ (1999б: 87). Познато је да је М. Црњански 1919. намеравао да, вративши се у Београд „непролазни, пун крви, као срце“ (Исто: 97), поново покрене *Књижевни Јуџ*, и тиме обезбеди континуитет са оним што је започето у Загребу. О нужности одржања континуитета у поратној књижевности говорио је и Иво Андрић у тексту „Књижевност и рат“, наглашавајући како је главни задатак савременог књижевног стваралаштва „[о]држати континуитет негдањег душевног живота, спасити идеале своје младости који ево постају идеали целог народа, и пренети их кроз ову поплаву зла и страдања у боље дане“ (Андрић 1981: 300). Међутим, како сведочи М. Црњански, већ у пролеће 1919. „Загреб се био изменио. Политичка дрека заглушила је читаоце и претплатнике. Редакцију су разнели догађаји. И мој покушај да у Београду нађем књижевне потпоре остао је безуспешан“ (Црњански 1999б: 99). На другој страни, Иво Андрић се у првој поратној години, премда је био миљеник београдске публике и један од стожера Групе уметника, како то види песник *Ламентија над Београдом*, одрекао са више неком унутрашњом грозом да ма кога „води“ или да ма

godine, u Sutivanu se našlo dosta mladog sveta, učitelja iz okolnih mesta, školaca na odmoru, povratnika sa raznih strana. Jedan veltroovac iz susedstva, Dinko Lukšić, pozvaće Andrića kod sebe, u kuću, da stanuje. Ono dobro vreme mora i toplote, kupanja po ceo dan u obližnjoj uvali Grmi, izleta, jedrenja, poseta, čakula i brige prijatelja znatno će popraviti Andrićevo zdravlje. U Sutivanu, Andrić će završiti *Nemire* – bacajući neprestano, kako se seća jedna meštanka (gledajući stvari iz svog ugla) mnogo ispisanog i izgužvanog papira oko sebe“ (Karaulac 2010: 178–179). Детаљније о штампању *Немира* и текстолошкој реконструкцији текста видети „Напомене о Андрићевој збирци *Немира*“ Милана Алексића у 14. тому Критичког издања дела Иве Андрића, 2019, 157–191.

шта „покреће“. Сигнификантно је да М. Црњански у литерарним сећањима, иако му је врло стало до поетике промене и новог израза, не помиње *Немире* нити у сачуваним писмима преноси Андрићу читалачке утиске, већ напомиње: „Од оних стихова, од оне прозе, па чак и драме (!) које ми је читао у малој кући улице Браће Недића, није објавио ништа“ (Исто: 104). Јесу ли заиста *Немири* спрам *Лирике Ишаке* сасвим задоцнели? Дâ ли се њихова поетичка судбина уписати у судбину прекида нове историје стиха / душе или је пак природа тога прекида поетичко сведочење о искуству поратне, пост/револуционе збиље у лирском дискурсу, кроз његов облички и херменеутички распон од слободног стиха до записа, фрагментарног исказа?

2. Кореспонденција песништвом:

Лирика Ишаке и Немири

Песничку збирку *Лирика Ишаке* штампао је 1919. у Београду С. Б. Цвијановић, а *Немири* Иве Андрића излазе годину дана касније у загребачкој штампарији Стјепана Куглија. И једна и друга књига наишле су на неповољну рецепцију и оштре критике. Бранко Лазаревић, Сима Пандуровић, Ратко Парезанин окарактерисали су *Лирику Ишаке* као смешу бруталне неукусности, хотимичности, бруталности и књижевног бургијања (в. Лазаревић 1994; Пандуровић 1994; Парезанин 1994), а Густав Крклец, потпомажући се скерлићевском синтагмом „цвеће мастионице“ *Немире* проглашава лаком инспирацијом, причицама, закључивши да, у односу на *Ex Ponto*, не доносе ништа ново.¹⁷ Недостатак

17 Густав Крклец 1921. у *Српском књижевном гласнику о Немирима*, између осталог, пише: „Андрића задовољава оно што би задовољило сваког недељног поету. [...] Па ипак о г. Андрићу се највише пише, његове књиге доживљавају највећа издања, а преводе се и на стране језике. А разлог томе је врло прост: Андрић је знао да пронађе свет својих читаоца и да изгради мост између себе и њих. Нико се не боји да пређе тај мост, јер свако зна да понор под њим није дубок ни погибелан“ (472–474). Ратко Парезанин

новине која је обећана замера и С. Пандуровић М. Црњанском, осврћући се на стихове „Моје песме“: „Моја је душа / богат сељак / пијан весељак / у завичају“, наглашавајући како је песник испустио да каже оно што је назначио у „Прологу“ „а душа нам значи једна степен више“, јер то није ни ново ни више. Сима Пандуровић, казаће С. Винавер, „истовремено близак и далек нама који смо започели тамо где је он стао“, не може да разуме песника *Лирике Ишаке*, „песника хаоса и материје, која је свугде разливена, и која сва осећа или сва не осећа – а не само неки виши центри, поређани у неким духовитим органским узорима“, јер С. Пандуровић тражи питагорејски ред, да свака целина има смисао, симболички поредак, што је насиље, и води у песимизам алгебарског (Винавер 1994: 193–194). Но, не само да је тај наоко расути смисао Црњанских песама из 1919. обележен, како је то приметио Александар Јерков, херменеутичком кретњом од почетног поетичког гнева „Видовданских песама“, претресања форми, програмског замаха, преко туге „Нових сенки“ до естетике невеселог из „Стихова улице“ као поетичког исходишта (2010: 265–286), већ је својим циклусним оквиром¹⁸ упутио на рану¹⁹ модернистичког бића која је уписана у *Немирима*. Рез с краја једне песничке књиге пренеће

пак демантује Г. Крклеца у *Мисли* исте године, закључивши да ће *Немири* ући у ризницу југословенске књижевности (1921: 632–635). Но, са друге стране, Р. Парезанин, иако тврди да се о уметнику не може писати негативно, кад говори о *Лирици Ишаке* 1919. године, Милоша Црњанског назива књижевним бургијашем, заједно са другим уредницима *Дана*, *Књижевној Јуџи*, *Савременика*.

18 Тумачење Црњанских циклусних целина првог издања *Лирике Ишаке* дала је С. Шеатовић у раду „Циклуси *Лирике Ишаке*“ – в. Шеатовић Димитријевић 2014: 165–177.

19 „Нема песме без несрећног случаја“, напомиње Ж. Дериде одговарајући на питање шта је поезија, „нема песме која се не отвара као рана“, и то као „безгласна рана“ (Derida 1992: 123). О деридијанском разумевању песничког текста које је дао читањем П. Целана, детаљно је говорио Јовица Аћин у раду „Читање нечитљивог“ (в. Аћин 2005: 45–50).

се на другу, и то кроз фигурацију Оца и Сина, кроз њихова лица окренута свету.

Лирика Ишаке из 1919. завршава се „Молитвом“ и „Епилогом“, сасвим другим песничким жицама – месијанском најавом поетичког алтеритета: „Не, том је крај! / На Итаки ће да се удари / у сасвим друге жице. / Све једно да ли ја / или ко други“ (Црњански 1919: 76). Исписујући децентну поетичку линију од пролошког локуса са *сћаром* (*метафизичком*) *судбином* и *мало нових сћихова* до епилошких *грућих жица*, дакле, песничка самосвест подрхтава пред Новим као немогућим пројектом модернизма у напору очувања песничког гласа. „Све једно да ли ја / или ко други“, завршава М. Црњански, али ће таквог гласа (на Итаки) бити. Пре нужног уписивања *грућої* песничког гласа из саме ране недогођеног Новог, који остаје поетички аманет српској поезији, на крају збирке огласиће се и молитвени тон христоликог лирског субјекта: „Оче наш / сенко света седа погурена / на дрвеној раги. / Са лонцем разбијеним на глави, / и очима пуним ветрењача плави. // Оче наш / син је твој беднији од биља, / страснији него цвет, / несталнији него ветар зоре, / суморнији него море, / и сам сасвим сам“ (Исто: 74). Предраг Петровић, запажајући динамичну ресемантизацију фигура Одисеја и Дон Кихота, којом је пропраћена прва *Лирика Ишаке*, мармира донкихотовску стилизацију Бога у „Молитви“, али и њену поетичку повлашћеност:

Управо ова песма, у којој се христолики песнички субјект обраћа донкихотовском Богу Оцу, можда најбоље указује на сложеност удвајања, укрштања гласова и претапања фигура, имагинарних и сакралних, у *Лирици Ишаке*. Занимљиво је одмах приметити и смисаону позицију коју у збирци има ова песма. Иако је у коначној композицији она претпоследња, након ње следи „Епилог“, у рукописима Милоша Црњанског, на врху странице на којој је „Молитва“ откуцана на писаћој машини, ауторовом руком је записано:

„Ово долази као завршетак“ (Црњански 1994: 251). „Епилог“ је на крају књиге као завршни шамар јавном мњењу, глас упућен читаоцима и критичарима, док је „Молитва“ смисаоно окончање модификације лирског субјекта од хероја-луталице античког света до витеза-луталице који стоји на почетку модерног доба. То је пут од авангардно ресемантизоване, из митских и епских оквира у домен историје и политике изведене фигуре Одисеја до последњег, уморног витеза, Дон Кихота, којим се не толико пародијски колико нихилистички разрешава питање апсолута у *Лирици Ишаке* (Петровић 2013: 179).

Оно што долази као завршетак, пропраћено модернистичким опозивом романтичарског изасланства песника-Сина, обликовала је осећајност онтолошке усамљености под метафизичким ужасом разрешења апсолута. На другој страни, *Немире* Иве Андрића, који излазе годину дана касније, симптоматично отвара молитвени тон. Отац и син који „[...] је бољи но анђели, / али ником помоћи не може“ (Црњански 1919: 74) у *Немирима* фигуришу као Отац који се ретко смеје и строго означава пут, и син који носи тешко бремене метафизичке оскудице његовог присуства у паскаловски интонираном одсуству:

У дјетињству моме изабрао си ме и означио да идем Твојим путем. – Нису ми биле пуне четири године када сам уснио да ми је са иконе сишао један светац, блијед и окружен цвијећем као мртавац и предао ми распело које је њему дотежало.

И ништа ми друго ниси на пут дао.

[...]

Ко је још видио да се мала дјеца тако опремају у свијет, са крстом сиромаштва и теретом великих завјета? А ипак, Ти си ме тако послао и са лицем Оца, који се ријетко смије, строго означио пут мој (Андрић 2019: 11).

Но, осмехнути Бог Отац и његов Син страни су јудеохришћанској мисли, и то не само из клериканске озбиљности већ и из онтолошких разлога. Тако Сергеј Аверинцев налази да је Исусу, који је „слободан апсолутно, смех не само излишан већ и немогућ“ (Аверинцев, према Перишић 2010: 72). Насмејани Христос, дакле, довео би у питање сопствену природу јер је већ сâм оно друго – утопистично смеха. Бог који се смеје, ретко, али се ипак смеје на почетку *Немира*, као да разрешава експонтовску нелагоду безоквирног фрагментарног, мозаичког бивствовања и истргнуте логосности,²⁰ призивајући осмехом картезијанско оправдање уцеловљења човековог и Божјег постојања. Осмехнути Бог над бићем јесте Бог који одобрава његово постојање, рекли бисмо. Међутим, нигде не стоји да је то радујући, окрепљујући смех. Већ у трећем фрагменту *Немира* записано је:

Све што постоји овдје, проклето је на борбу без краја.
[...]

Радују се свјетло и мрак и измеђују вјетри с тишинама, али борба не престаје да се бије. У сјенци једне грдне тајне и мутна сна што га сања и простира свако живо биће над собом, стално се чује како у срцу земље ритам живота чекића између бола и радости. И још у тој ломљави страховито је његово ћутање.

Ветар њише грану од бора. Све ствари зебу и дрхте у тамници закона.

Бог је ноћ у којој лежи судбина наша као ствар тиха и малена.

Са мјеста, гдје се гаси и тоне људска мисао, шири се страховитим таласима уокруг самоћа свега што живи (2019а: 14).

20 „Не, живот није истргано повјесмо како се чини оку нашем кратког вида. У Богу је свршетак мисли која нам се губи у очајан бескрај. [...] Ми нисмо атоми прашине која се у облацима без циља диже, љети над друмовима, него сићушни дијелови бесконачног мозаика коме ја не могу ни наслутити смисао, облик ни величину, али у ком сам, ево, нашао своје мјесто и стојим побожно као у храму“ (Андрић 2019б: 15).

Услед непрегледне самоће и готово космичке прозеблости бића, кјеркегоровске дрхтавице, читљивост смисла Божјег (о)смеха понире некуд у недохватност људског (само)разумевања, остављајући за собом трагичну, прецизније трагикомичну искривљеност људске егзистенције и постојање услед богоотачке *самоскривености*. Јер, Орфеј се преданошћу даха, срца ослушкује, а може ли се (о)смех Бога андрићевски чути, превести на људску, шапутаву реч? Отуда, на крају „Немира од вијека“, благослов свету може дати, из трансценденталне осаме, само песничко и медитативно сопство:

Ја благосиљем, а сјен мојих дланова пада на свијет.
Зашло је сунце и мисо о Богу, и оставили ме сама.
Умор, и задах прашине.

Вече. Мени се чини да је ово час када ћу као птица
која има неразумљив поглед, одлетети, заједно с вриском,
са свијета (Исто: 18).

Наместо Божје „невидљиве руке“ (Исто: 11) која је постављена између сопства и света, на крају су постављени *дланови*, њихова *сенка* преко света – оне руке, са *новим сенкама* о којима је Црњански певао кроз стихове: „Моје су руке нове сенке / побледеле су мирне / ко уморна свирала после теревенке / кад их месечина дирне. // Оне све сенче драго и њежно / и љубе све што се губи, / у небо мутно бескрајно снежно, / у снег што сарањива кад љуби“ (1919: 39). То су и оне експонтовске руке за које је песник *Лирике Ишаке* говорио како на њима Иво Андрић носи душу и „покрива њоме прозебла бића која среће“ (Црњански 1999в: 275). Премда је модерном човеку, према речима П. Слотердајка, једном засвагда истргнуто небо као *љуштуру*, телолошка и трансцендентална потпора, те кад продре „хладноћа из ледених космичких и техничких светова“, паскаловски ужас „вечите тишине бескрајних простора“, преостаје једино да се прихвати егзистирати „као срж без љуштуре“ (Sloterdijk 2010:

21, 23), М. Црњански поетичком благошћу додира оставља ипак одсудни покрет руком, свакодневан, непатворан, готово мајчински спасоносан – покрет који покрива *душом ѝрозебла бића*. Да, душа почи- ва на рукама, понављамо за М. Црњанским. Душа, то трансцендентално окриље, окриље потекло из поетике разливеденог андрићевског текста и њего- вих искупитељских покрета, које се супротставља зимоморним просторима, попут сензуалног вела што пада на Христово лице Ђузепе Санмартина (Giuseppe Sammartino), обухватајући му сасвим непокретно тело, простире се и преко Андрићевих бића. Парадоксална лакоћа мермера код напуљског вајара, с једне стране, и окрепљујући вео раскида- них комадића душе, с друге, враћају нас, рекао би П. Слотердајк, почетном егзистенцијалном и онто- тополошком моделу – интерсубјективним формама *ѝрожимања душом*. Отуда, на крају „Немира од вије- ка“ утиснути антропотехнички знак (само)облико- вања у гесту благослова. Међутим, премда су руке, сведочиће Ж. Дериде за П. Целана, исто што и песма (в. Аџић 2013: 46–48), у *Немирима* њихов (песнички) благослов и милост неће бити довољни да надоме- сте реторско-онтолошку празнину, недостатак бли- зине смисла и песничког облика. Наиме, Андрићев стих, пратећи путању *вриска* поетички избија из унутрашњости сопства, протежући се ка физичком простору, историјском времену у „Немирима дана“ и „Бреговима“ или, како је то М. Р. Рилке записао, „у процепе ове / простора светског“.²¹ Али док се

21 У питању је полустих из 16. *Сонета ѝосвећених Орфеју*: „Како нас птичији крик потреса... / Ма који крик, јер сви нас се тичу. / Али већ деца испод небеса, / Мимо истинских крикова вичу. // Вичу случајност. У просторе ове / процепа светског (у које птице / здрав пуштају крик, кô људи у снове) / терају цичања свог оштрице. // Вај, где смо ми то? Кô откинути / змајеви језди- мо, ветар нам љути / рубове смеха крза безумно. // О, среди све што виче у виру, / боже певања! Нек прену се шумно, / носећ' ко бујица главу и лиру“ (Rilke 1969: 77). На везу првих дела Иве Андрића и немачког песништва, посебно раног стваралаштва Р. М. Рилкеа, скренуо је пажњу Бранимир Живојиновић још 1962. у есеју „Иво Андрић и немачка књижевност“, 243–265.

рилкеовски врисак обраћа боју *йевања*, андрићевски стих разлива се из поетичког простора фрагментарног исказа, који попут гноме износи снагу темељних неспоразума између сопства и света,²² до наративног обликовања егзистентног догађаја.²³ И баш у томе средишњем делу, као што у *Лирици Ишаке* дезилузионистичким сенчењем и јетком субверзивношћу²⁴ односа према феномену победе, праведности победника, какву срећемо у стиховима „Химне“, „Здравнице“, те у песмама „Вечни слуга“, „Војничка песма“, у Андрићевом тексту „Изнад побједа“ глас победе тек је урлик:

Из године у годину слушам урлик о побједи а све је мање хљеба на свијету и снаге у људима, док земљом пролази лаж о победи.

Ваша победа има ниско чело и црвене очи. У победника је немиран поглед. Проклето је ваше огњено

22 Да фрагментарни дискурс открива полемичну структуру, напомиње и Р. Ренгел у студији *Mikrozofija: geneza moderne fragmentarne filozofije*, говорећи како гномама и фрагментима „по њиховој (relativno odvojivoj) naravi pripada zaustavljanje prijepora“ (2018: 41; истакао аутор).

23 Александар Јерков у поговору Андрићеве *Поезије* наглашава истакнуту поетичко-естетичку позицију средишњег дела *Немира*, „Немира дана“, где је нимало случајно дескрипција сменила медитативно-рефлексивни тон, потом „Брегова“, у којима је „суочавање са унутрашњим немирима прерасло у суочавање са призорима, пределима, амбијентима, временом и природом уопште“ (1998: 214).

24 Тихомир Брајовић, говорећи и лирској субверзивности *Лирике Ишаке*, а осврћући се на егалитаристичко-демократски дух и рансијеровску демократичност писма, закључује: „Реч је, наравно, о песнички сувереној имплементацији егалитаристичко-демократског духа новог доба и његове 'радикалне демократије писма која је свакоме на дохват руке'. Узорно модернистички отварајући своју поезију не само за слутњу идеалнога, већ и за извесност профанога, раније песнички недостојнога, за презрене, сиротињу, војнике, слуге и остале понижене и увређене, Милош Црњански заправо поетички и политички уједно, поетичко-политички, могло би се казати, демократизује стилску, реторску, али и свеколико представљачку сцену српског песништва“ (Брајовић 2014: 161).

победничко вино. О, не окрепљује оно и не весели.
[...]

Ти побједници су блиједи са великим ружним устима, а крв им је насјела на очи, али ће их постидјети једног јутра море својим миром и њиве својом светом тишином.

Све је то само кратак и ружан сан, тај говор о побједама. Нема пораза ни побједа него увијек и свуда, код поражених једнако као и код побједника, напаћен и понижен човјек (Андрић 2019а: 23–24).

И М. Црњански и И. Андрић, раскривајући фантом победе обликују модернистички поглед замора над имагинаријумом револуционог дејства. „Наше је лице бледо без знака, / као месец над водама бескрајним, / али са колупом мутним и тајним / на очима сјајним / као круна лака“ (Црњански 1966: 95) стоји и првој строфи „Новог покољења“. Из овакве перспективе снажније одјекују стихови „Наше елегije“: „Нећемо ни победу ни сјај. / Да нам понуде рај / све звезде са неба да скину. [...] Нама је добро. / Проклетата победа и одушевљење. Да живи мржња смрт презрење“ (Исто: 21). Андрићевски урлик победе одјекује и кроз стихове Црњанске „Победе“:

Видех твоја кола од крвавог злата,
засута ружама и женама голим.
У мору модрих телеса прели ме плачем старим
робова, сатрапа, императора и богова
онај урлик диван „Thalatta, Thalatta“.
Тад сину небо сјајно, ко младост,
у њему плану страшном сенком Рим.
Деца и звери и жене голе путем
падаху по теби, поливене вином.
Видех на њима Маске и Хетере и Целата,
У белој свили сузну, стидну Мадону са сином
у бујици крви, круна и злата.
Победио је сваки народ, сви цареви.
Победила су Деца и Разбојници.
Победила је Смрт. Победила је Сласт.
Једну никад не вукоше твоја кола:
Част.

(Црњански 2021: 81)

Метафизички и егзистенцијални лимб повесне непокретности која условљава демобилисаност модернистичког субјекта у лирици Милоша Црњанског посебно је истакнут опредмећењем вешала стиховима „Вечног слуге“ у непролазни ентитет: „Оплакали сте рат / и мислили сад је крај. / О мученици / вешала расту више / него син жена и брат / и верна су у бескрај (1919: 17). Попут платна Владимира Величковића на којима тек кукe, распећа и вешала сведоче да је простором минуо човек и за собом оставио стратишта и губилишта, граматика Црњансковог стиха упире у отисак ране повесних промена, у места која болом зјапе испод људског пустошења, али и испод поетске имагинације која је прати: „У бол и грех и крвопролића, / са тугом новом и безданом / у сласт витлају жељом необузданом, ко свело лишће сва бића“ (1966: 49). „Немамо ничег. / Ни Бога ни господара. / Наш Бог је крв“ оглашава „Химна“ (Исто: 15). Отуда, истина пост/револуционог доба обликована у границама искуства лирског субјективитета *Лирике Ишаке* у распону од сотириолошких, христоликих мотива до нихилизма, дана је унутар свеобухватног меланхоличног штимунга, замора који је двојак, поетички и повесни. Међутим, изнад те онтолошке непокретности повести, напредовању само у ужасу, агамбеновски говорећи, гомилању тела на кочији победе, орфејски остају руке, песнички гест: „Свирам смрт, / ал ми гудало расипа нехотичне звуке. / А зидове мртве и облаке што плове / благо ми милују руке“ (Црњански 1966: 64). Са друге стране, песма *Немира* је ујашена *исма*,²⁵ песма која реторско-онтолошки припа-

25 „Кад бих ја могао да знам куд ноћу пролазе та свијетла гором, и кад бих могао да знам ко сједи код ватара што се сваку ноћ пале високо у планини, да изгледа да горе у по неба!

Кад бих могао знати како живе људи по свим градовима и по свим обалама свијета и какве су њихове радости сада пред вече, и кад бих могао да видим све путеве и све састанке и сврхе свих ватара и свјетала око којих се људи купе, и све вечерње радости и све сутрашње намисли [...] и кад бих се увјерио да ће бити и достојати још дуго, дуго – довијека! – за сва створења, ја бих

да другом месту, одвојеном од тренутка ту-певања или ту-прекида, која завршава у дискурзивном процепу, егзодусном превоју између унутрашњости и спољашности бића. Андрићева песма у *Немирима* и не можемо бити другачија јер баштини искуство „Строфе“ из 1915. године: израза нема, остају само „чудне линије душиних путева“ , „неравни редци“ (Андрић 2019в: 29). Андрићевској ригорозној потреби за изразом доба, истином која би била успостављена унутар дискурзивних кретњи, овде стиха, супротставља се, онтолошки посматрано, само искуство револуционог доба, те реторско-онтолошки капацитет модернистичког стиха да обликује парезијастичку трансфигуративност лирског субјекта, да собом искаже истину у њеној тоталности / неподељености. Поетичко сазнање душиног неимања израза у лирској песми, међутим, као једно засебно искуство подрхтавања књижевног облика и самоартикулисања, јесте, како је о томе писао Е. Штајгер, симптом *немоућеї говора душе*. Наиме, при крају есеја о лирском стилу Е. Штајгер оставља следећу опаску:

Али лирско песништво представља оно, по себи немогуће, говорење душе, које не жели да буде „ухваћено за реч“, у ком сам језик зазире од своје чврсте стварности и радије се одриче сваког логичког и граматичког захвата (Štajger 1978: 92).

Штајгерovo довођење хегелијанских поставки до самоукинућа, где је душа измичућа поретку *lexis*-а, поретку стиха, не проблематизује само херменеутику лирске самосвести већ и простор лирског. Јер, ако је говор душе у стиху по себи немогућ, трагови његове присутности, одупирући се језику, дискурзивно клизе негде другде, што је, у Андриће-

опростио својој уташеној ѿјесми и прекинутоm вриску и пун поуздања у невидљиве снаге исправио бих се, начас, срећан и богат и велик, за цијелу главу виши од неба из прича.

А онда бих легао, као уморан и миран домаћин, да одспавам једну вјечност“ (Андрић 2019: 39).

вом случају, фрагментарно писмо у луку од *Ex Ponta, Немира до Знакова поред њуша*.

М. Црњански пак у погледу поезије остаје у озареном кругу хегелијанске естетичке мисли према којој је поезија израз субјекатске душевности, одјек реалног у души. Зато је његов осмех бодлеровски болан, остајући осмех песника. „Ја видех Троју, и видех све“ (1966: 13), песничка позиција је већ собом задала истину. На другој страни, И. Андрић модернистички праг лирике прекорачује дубоко онеспокојен сумњом да је стих место истине, место за душу. Но, пред крај *Немира* Иво Андрић, у последњем фрагменту из 1919, записује „Кад добро ослухнем, ја не чујем ништа од киша и вјетрова у којима је моја душа, као њива, тамна и без гласа. Али ја се смешкам у време, и моја је стрпљивост сестра вечности“ (2019а: 54). Иако је песма реторско-онтолошки прекинута безгласношћу душе, одсечена од сада-језика, поетичко разрешење знака и израза Андрић проналази на рубу „Немира дана“ и „Брегова“, где се лирско орфејски преображава кроза *све сивари* (Rilke 1969: 42) и линије дискурзивних пракси, јер, ипак, „Нашао сам повјерљиву ријеч са соком у травама“ (2019: 63), вели И. Андрић у завршном запису *Немира*, идући дуж експонтовске, итачке линије повратка биљу и гранама (уп. Црњански 1999г: 281) у српском поратном песништву.

Рано дело Иве Андрића *Немири* и *Лирика Ишаке*, прва и једина песничка збирка, додуше у више наврата рекомпонована, Милоша Црњанског, на темељу модернистичког дијалога које међу собом заснивају, исписују једну херменеутику лирског облика и субјективности унутар *модернисџичке ране*, како смо је именовали на трагу Дериде, болне отворености неостваривом пројекту Новог, с једне стране, и метафизичке дрхтавице услед губитка трансценденталног упоришта, али и смислотворног

оријентира у историјским менама, идеологији револуционарних промена, с друге. Било да о њима говоримо из позиције најаве суматраизма, етеризма, или их пак посматрамо у антиномичним фигурама репрезентних песничких гласова епохе, у њима је несумњиво остављен знак судбине стиха српске поезије по Великом рату, знак за душу и њено присуство у тексту.

Извори

- Андрић 2019а: Иво Андрић. *Немири*. Критичко издање дела Иве Андрића, књ. 14. Прир. Милан Алексић. Београд: Задужбина Иве Андрића.
- Андрић 2019б: Иво Андрић. *Ex Ponto*. Критичко издање дела Иве Андрића, књ. 13. Прир. Јана Алексић. Београд: Задужбина Иве Андрића.
- Андрић 2019в: Иво Андрић. *Лирика*. Критичко издање дела Иве Андрића, књ. 15. Прир. Милан Потребих. Београд: Задужбина Иве Андрића.
- Андрић 1981: Иво Андрић. „Наша књижевност и рат“. У: *Уметник и његово дело*. Београд: Просвета, 297–301.
- Црњански 1919: Милош Црњански. *Лирика Ишаке*. Београд: С. Б. Цвијановић.
- Црњански 1930: Милош Црњански. *Љубав у Тоскани*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона. Фонд библиотеке Спомен-музеја Иве Андрића, сигн. IV–610.
- Црњански 1966: Милош Црњански. *Поезија*. Сабрана дела, књ. 4. Београд: Просвета.
- Црњански 1999а: Милош Црњански. „За слободни стих“. *Есеји и чланци I*. Прир. Живорад Стојковић. Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског – L’Age d’Homme, 24–30.
- Црњански 1999б: Милош Црњански. „Послератна књижевност“. *Есеји и чланци I*. Прир. Живорад Стојковић. Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског – L’Age d’Homme, 87–111.
- Црњански 1999в: Милош Црњански. „Иво Андрић: *Ex Ponto*“. *Есеји и чланци I*. Прир. Живорад Стојковић. Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског – L’Age d’Homme, 273–278.

- Црњански 1999г: Милош Црњански. „Иво Андрић“. *Есеји и чланци I*. Прир. Живорад Стојковић. Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског – L’Age d’Homme, 279–281.
- Црњански 2000: Милош Црњански. „Преписка. Писма Милоша Црњанског Иви Андрићу“. Прир. Биљана Ђорђевић. *Свеске Задужбине Иве Андрића*, бр. 16, 39–96.
- Црњански 2021: Милош Црњански. *Све њесме Милоша Црњанског*. Прир. Надежда Пурић Јовановић. Младеновац: Пресинг.
- Црњански 2022: Милош Црњански. *Преписка*, књ. 1. Прир. Миливој Ненин, Ранко Поповић, Горана Раичевић. Задужбина Милоша Црњанског: Catena mundi.

Литература

- Брајовић 2014: Тихомир Брајовић. „Лирика Итаке: наслов, жанр, (по)етика“. У: *Милош Црњански: њоезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 157–164.
- Винавер 1994: Станислав Винавер. „Црњански и критичари“. У: *Лирика Итаке*. Прир. Гојко Тешић. Београд: „Драганић“, 192–197.
- Делић 2011: Јован Делић. *Иво Андрић: мост и жртва*. Нови Сад: Православна реч.
- Живојиновић 1962: Бранимир Живојиновић. „Иво Андрић и немачка књижевност“. У: *Иво Андрић*, зборник радова. Ур. Војислав Ђурић. Београд: Институт за теорију књижевности и уметности, 243–265.
- Јерков 1998: Александар Јерков. „Лирика Иве Андрића“ (поговор). У: *Лирика*. Иво Андрић. Сремски Карловци: Каирос, 202–222.
- Јуван 2011: Марко Јуван. *Наука о књижевности и реконструкцији: увод у савремене студије књижевности*. Прев. Миљенка Витезовић. Београд: Службени гласник.
- Крклец 1921: Густав Крклец. „Цвеће мастионице“. *Српски књижевни гласник*, књ. 2, бр. 6 (16. март), 472–474.
- Ломпар 2018: Мило Ломпар. *Црњански: биографија једног осећања*. Нови Сад: Православна реч.

- Ненин 2020: Миливој Ненин. „О доследности и још понечем“. *Сћењак Црњанској*. Нови Сад – Београд: Архив Војводине – Службени гласник, 69–88.
- Пандуровић 1994: Сима Пандуровић. „Наша најновија лирика“. У: *Лирика Ишаке*. Прир. Гојко Тешић. Београд: „Драганић“, 180–188.
- Парежанин 1921: Ратко Парежанин. „Иво Андрић“. Београд: *Мисао: књижевно-џолиџички часојис*, књ. 5, св. 8, 632–635.
- Пауновић 2020: Александра Пауновић, „Иво Андрић, читалац *Дервиша и смрти* М. Селимовића: Како писати читање?“. *Књижевносћ, култура, идентитет*, међународни зборник радова у част проф. др Јована Делића. Ур. Светлана Шеатовић, Александар Јерков, Предраг Петровић. Београд: Институт за књижевносћ и уметносћ, 345–371.
- Петровић 2014: Предраг Петровић. „*Лирика Ишаке*: између одисејевског и донкихотовског гласа“. У: *Милош Црњански: џоезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевносћ и уметносћ – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 165–177, 178–188.
- Потребић 2018: Милан Потребић. „Трагом Андрићеве стваралачке револуције у збиркама песама у прози *Ех Ронто* и *Немири*“. У: *Дело Иве Андрића*, зборник радова. Ур. Миро Вуксановић. Београд: САНУ, 97–114.
- Раичевић 2021: Горана Раичевић. *Ајон и меланхолија: живој и дело Милоша Црњанској*. Нови Сад: Академска књига.
- Татаренко 2013: Ала Татаренко. „Како је све у вези, на свеју: теорија суматраизма у књижевној пракси“. *Лешојис Мајшице срјске*, књ. 492, св. 1–2, јул–август, 40–60.
- Татаренко 2014: Ала Татаренко. „Поезија као исповест нове ере: суматраизам Милоша Црњанског“. У: *Милош Црњански: џоезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевносћ и уметносћ – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 292–309.
- Шеатовић Димитријевић 2014: Светлана Шеатовић Димитријевић. „Циклуси *Лирике Ишаке*“. У: *Милош*

Црњански: поезија и коментари, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 165–177.

- Aćin 2005: Jovica Aćin. „Čitanje nečitljivog. Derida bi da svedoči za Celana“. U: *Glas i pismo. Žak Derida u odjecima*, zbornik radova. Prir. Petar Bojanić. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 45–50.
- Derida 1992: Žak Derida. „Šta je poezija?“. Novi Sad: *Polja*, god. 38, br. 399, 123.
- Jerkov 2010: Aleksandar Jerkov. „Estetika neveselog: poetički sistem i modernizam ranih stihova Miloša Crnjanskog“. *Smisao (srpskog) stiha*, knj. 1. *De/konstitucija*. Požarevac – Beograd: Centar za kulturu – Institut za književnost i umetnost, 265–286.
- Karaulac 2010: Miroslav Karaulac. *Rani Andrić*. Beograd: „Filip Višnjić“.
- Mangel 2005: Alberto Mangel. *Istorija čitanja*. Prev. Vladimir Gvozden. Novi Sad: Svetovi.
- Rengel 2018: Roni Rengel. *Mikrozofija: geneza moderne fragmentarne filozofije*. Prev. Radoslav Janković. Beograd: Alma.
- Perišić 2010: Igor Perišić. *Uvod u teorije smeha*. Beograd: Službeni glasnik.
- Rilke 1969: Rajner Marija Rilke. *Devinske elegije. Soneti posvećeni Orfeju*. Prev. Branimir Živojinović. Beograd: Rad.
- Hegel 1986: Georg Wilhelm Friedrich Hegel. *Estetika III*. Prev. Nikola Popović. Beograd: BIGZ.
- Sloterdijk 2010: Peter Sloterdijk. *Sfere I*. Mehurovi. Prev. Aleksandra Kostić. Beograd: Fedon.
- Sloterdijk 2015: Peter Sloterdijk. *Svoj život promjeniti moraš*. Prev. Kiril Maldenov. Zagreb: Sandorf.
- Štajger 1978: Emil Štajger. *Umeće tumačenja i drugi ogleđi*. Prev. Drinka Gojković. Beograd: Prosveta.

Aleksandra V. Paunović

MILOŠ CRNJANSKI'S LYRICAL POETRY
AND IVO ANDRIĆ'S EARLY WORK

Summary

Interpreting poetic dialogue in postwar literature between Miloš Crnjanski's poetic creation and Ivo Andrić's early work, we have set several interpretive guidelines for the recontextualization of antinomic positions through which the relationship between these two authors is most often considered in Serbian culture. The fact that Ivo Andrić's book *Nemiri (Unrest)* shares the *Lirika Itake (Lyrics of Ithaca)* poetical circle, where the free verse received a new aesthetic measure, despite being printed a year later, is shown by a comparative consideration of the modernist figure of the winner, the melancholic sensitivity and the experience of fatigue from post/revolutionary time. Sharing the same lyrical subjectivity poetics, through the smile of a Son closing *Lirika Itake*, while opening *Nemiri* on the face of a Father, a delicate dialogical thread in shaping the hermeneutics of a painful smile within the historical time and the very poetic speech of both books is written.

Key words: lyrical poetry, postrevolutionary, fatigue, free verse, Andrić, Crnjanski, modernism

Јелена Јовановић

Филозофски факултет Универзитета у Нишу

Департман за србистику

jelena.v.jovanovic@filfak.ni.ac.rs

ПУТЕВИ И БЕСПУЋА: О ПЕСНИЧКОМ СУБЈЕКТУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ У ТРАНСМЕДИЈАЛНОМ КЉУЧУ

Сажетак: Ослањајући се на прилично обимну историју читања Милоша Црњанског у раду се посебна пажња поклања природи песничког субјекта и његовој трансформацији у различитим медијским верзијама. Ту пре свега мислимо на радио-адаптацију *Лирике Ишаке*, рађену по мотивима из дела Милоша Црњанског. Основу рада чине сегменти афективне наратологије и интердисциплинарни методолошки обрасци који повезују писану и поново рођену усмену књижевност, отеловљену у радијским извођењима. Основно питање које се у савременом медијском еко-систему отвара тиче се рекреираниог места Милоша Црњанског и његовог песничког субјекта.

Кључне речи: *Лирика Ишаке*, *Ишака* и *коментари*, поезија, трансмедиајалност, афективна наратологија, радио-адаптација, песнички субјекат

Теоријски оквир или о новој уметности

Истраживање о савременој рецепцији поезије Милоша Црњанског мора захватити интермедиајални простор који у новом веку бива све насељенији реинкарнираним слушаоцима књижевности. Појавом дигиталних медија и дигитализацијом старих, у једном периоду запостављени аудио-адаптација, презентација и усвајање књижевних текстова по-

ново постају актуелни. Овде пре свега мислимо на радијска извођења литерарних дела. Она иду од дословног преношења писаног текста до врло удаљених читања оригинала.

Време дигиталних медија и могућности константног присуства на мрежи (онлајн простору) интензивирали су, поново, радиофонску културу.

Изражењем из аналогних оквира, радио је данас доступан путем више платформи – дигиталне телевизије, дигиталног спектра, интернета, мобилног телефона... (Martinoli 2006: 123).

Зато данас можемо говорити о дигиталном радију, интернет радију и поткастингу. Последња два посебно су утицала на промену аудио-медијског пејзажа у 21. веку: повећао се број потенцијалних места за слушање радија (он је у овом тренутку готово неограничен), слушаоцима је омогућено да у било ком тренутку перципирају радијске садржаје и истовремено утичу на њихов одабир, као и да их креирају према властитим интересовањима; интеракција између пошиљаоца и примаоца је експлицирана тренутном реакцијом слушаоца на понуђени садржај путем коментара које може слати директно креаторима и реализаторима аудио-форми; поткастинг је донео експанзију аутентичних форми, већу слободу пласирања различитих садржаја, полемичност, већу могућност експериментисања, жанровску неограниченост. Захваљујући новим технологијама, без обзира на то што на први поглед можда делује другачије, радио у новом веку има знатнији удео у животу савременог човека, те на њега може и утицати.

Књижевност се у том новом медијском простору, који мења и навике реципијента, прилагодила померајући клатно према новој усмености.¹ Оно

1 Можда је овде корисно навести да у традицији проучавања књижевности постоји, до данас чини се општеприхваћена, подела на усмену и писану књижевност. Против такве поделе побу-

што је Борис Ејхенбаум приметио пре скоро стотину година, сасвим је применљиво на нововековну књижевну комуникацију:

Живимо у епоси померања и неочекиваних враћања удаљеним вековима, заборављеним традицијама, питањима која су људима XIX века изгледала као давно и дефинитивно решена. Као да много шта почињемо из почетка – у томе је историјска снага нашег времена. Много шта почињемо другачије да осећамо – између осталог и реч. Наш однос према њој постао је конкретнији, чулнији, физиологичнији. [...] Желимо да је чујемо, опипамо као ствар. Тако се „књижевност“ враћа „уметности речи“, а приповедање – причању (Эйхенбаум 1927: 210).

Из данашње позиције можемо тврдити да је сасвим безразложно од писма страховао Сократ у Платоновом *Федру*, наводећи, између осталог, причу о прекору који краљ Египта изриче богу Теуту, творцу писмених знакова:

Oni će [pismeni znakovi, prim. J. J.], naime, u dušama onih koji ih nauče radati zaborav zbog nevežbanja pamćenja, jer će ljudi, uzdajući se u pismo, sećanje izazvati spolja stranim znacima, a neće se sećati iznutra samim sobom (Platon 2006: 127).

Савремени реципијент, посебно група која спада у тзв. дигиталне урођенике, враћа у књижев-

ниће се Валтер Онг, који, између осталог, неадекватност појма усмена књижевност образлаже на следећи начин: “We have the term ‘literature’, which essentially means ‘writings’ (Latin *literatura*, from *litera*, letter of the alphabet), to cover a given body of written materials – English literature, children’s literature – but no comparably satisfactory term or concept to refer to a purely oral heritage, such as the traditional oral stories, proverbs, prayers, formulaic expressions (Chadwick 1932–40, *passim*), or other oral productions of, say, the Lakota Sioux in North America or the Mande in West Africa or of the Homeric Greeks” (Ong 2002: 10). Имајући у виду да је појам нове усмености много комплекснији, у раду ћемо се осврнути само на поједине њене аспекте.

ност усменост, али у сасвим новом руху. Литература тренутно, поред писане стварности, увелико живи и свој рукавац усмености, преузимајући од аутентичне усмене средине елементе преношења и усвајања текста. Тај канал протока текста данас представљају примарно дигитални аудио-медији.² Захваљујући интернету данас су читаоцу „на клик“ доступни најразличитији књижевни садржаји које може перципирати у за себе одговарајућим околностима. У овом тренутку замашна библиотека аудио-књига похрањена је у виртуелним просторима глобалне библиотеке, а тај број свакодневно расте. У дигиталном простору своју експанзију доживљава, чини се, и радио-књижевност, која укључује многобројне жанрове, попут радио-драме, радио-романа, радио-приповетке, радио-поезије, радио-колажа.³

Неки елементи старе перформативности у савременој усменој (аудио) средини су задржани, други се могу појављивати спорадично, а поједини су сасвим нестали. Пођимо од текста: он је у аутентичној усменој средини⁴ постојао на врло специфичан начин – у свим извођачима и свим примаоцима. Павао Павличић прецизно пише о његовој виртуелности као основном обележју. Наиме, не постоји једна аутентична верзија дела усмене књижевности која би даљим изведбама поседовала различите верзије: „*pjesma nastaje svaki put kad se pjeva i izvodi, a svaka je od tih verzija autentična, premda je, zacijelo, jedna umjetnički uspješnija, a druga opet*

2 Не превиђамо друге облике савремене усмености која укључује директан контакт преносиоца и примаоца, али они тренутно нису предмет нашег интересовања.

3 Овај списак, ако се укључе и поджанрови, готово је неограничен.

4 Валтер Онг, објашњавајући „примарну усменост“ наводи следеће: “I style the orality of a culture totally untouched by any knowledge of writing or print, ‘primary orality’. It is ‘primary’ by contrast with the ‘secondary orality’ of present-day high-technology culture, in which a new orality is sustained by telephone, radio, television, and other electronic devices that depend for their existence and functioning on writing and print” (Ong 2002: 11).

slabija“ (Pavličić 1986: 422). Нефиксираност текста примарне усмености довела је и до специфичног преношења:

Postojeći kao mogućnost, on se i prenosi kao mogućnost, a ne kao gotov tekst. Nastajući kao konkretna realizacija samo jedanput i nikad više (jer ni isti pjevač neće istu pjesmu dvaput otpjevati na isti način), prenosi u budućnost samo svoj potencijal, ono što za nove slušaoce (i nove pjevače) taj tekst može biti i značiti (Pavličić 1986: 422).

Због тога је фолклорна књижевност морала имати свест о колективном: стварала се, изводила и преносила у колективу, јер је све оно што је мимоилазило интересовање слушалаца заувек заборављано, без могућности „преласка“ у ново раздобље.

Дигитално доба собом доноси посебну врсту секундарне усмености. Овде ћемо се, због специфичности теме рада, ограничити само на аудио-књижевност. Најпре, она настаје у неаутентичној усменој средини и увек је омеђена фиксираним текстом.⁵ Чак и ако се узме у обзир уметник који се определио за искључиво усмени перформанс, његово дело фиксирано је у форми аудио-записа. Међутим, најчешћи је случај да перформансу претходи писани текст, на који се извођач приликом интерпретације ослања. Аудио-књижевност је због тога много подложнија жанровском ширењу и експериментисању, за разлику од примарне усмене, која је у много већем степену поштовала формулативност. Значајна разлика је у томе што нова усменост није преносилац колективне свести, већ креација индивидуалног духа, те сам уметник бира однос према постојећој традицији, као и начин њеног преобликовања. Савремени аудио-извођач (некада је то и сам књижевник) преко неких елемената перформанса повезан је са усменим певачем / казивачем. Од боје гласа, тона, ритма, интонације, дикције у великој

⁵ Реч текст овде употребљавамо у ширем значењу.

мери зависи пријем и доживљај аудио-књижевног дела. Поједини жанрови укључују и остале звучне кулисе, које мењају начин усвајања и доживљаја.

Разлика између фолклорног перформанса и нове усмености огледа се и у околностима рецепције књижевних дела. Слушалац се данас може налазити на било ком месту – довољно је да поседује рачунар, ТВ пријемник, дигитални радио-апарат или мобилни телефон. Ако томе додамо и bluetooth слушалице и звучнике, ситуације у којима се аудио-књижевност може перципирати постају готово неограничене. Наравно, дигитално доба укинуло је и многа временска ограничења у процесу пријема аудио-књижевности. Не само да реципијент најчешће може бирати тренутак када ће слушати одређено дело, већ оно губи карактеристику раније процесуалности преко могућности премотавања, поновљеног слушања, истовременог праћења писаног текста и усмене речи. Без обзира на широк спектар избора које нуди савремена технологија, аудио-књижевност својом природом одређује ситуације у којима се може перципирати; једна од њих је специфично окружење које омогућава уроњеност у текст и интимистички доживљај садржаја који се слуша.

Радиофонска адаптација *Лирике Ишаке*, због специфичности медија који преноси књижевни текст, утиче на интензиван емоционални одговор слушаоца. Да би реципијент остао уз аудио-дело, да би га што боље схватио, неопходан је и висок степен емоционалног урањања (*immersion*)⁶ / емоционалног премештања реципијента у *свeтi њриче*. Афективна наратологија реактуализовала је интересовање за једно време запостављено важно питање улоге емотивног фактора у књижевности. Ослањајући се на истраживања у домену когнитивних наука, Патрик Колм Хоган долази до закључка да различита искуства остављају емотиван траг у човеку; тај емоционални потенцијал може се активи-

6 Термин Мари-Лор Рајан (2001: 133).

рати специфичним сигнаlima који долазе из текста и чини, захваљујући афективном дејству, део естетског доживљаја наратива (Hogan 2003: 55). Осећања које провоцира текст Хоган назива *расом*, за разлику од *емоција*, које су присутне у животу. Тачке провокација у делу налазе се у три универзалне наративне структуре (херојска, комична, трагикомедија о жртвовању) ослоњене на базичне људске емоције, срећу и тугу (Hogan 2003: 15). Пратећи светске токове у домену проучавања емоционалног одговора,⁷ Недељка Бјелановић емоционалност види као кључни аспект књижевног текста, који пресудно утиче на уживљавање:

Тумачити емоције које текст конституише, затим презентује, а на крају и изазива, јавља се, према нашем мишљењу, као суштинско генеричко и генетичко питање свих наратива (Бјелановић 2018: 181).

Проширићемо: свих књижевноуметничких дела.

Различита лица песничког субјекта у *Лирици Ишаке*: од писаног текста до радио-колажа

Када је *Лирика Ишаке* први пут угледала светло дана, 1919. године, означила је дефинитивни крај једне поетике.⁸ То је био раскид са српском књижевном парнасо-симболистичком праксом која је певала професорима што „ишту оптимизам“, отменим, али неосетљивим госпођама, лажним патриотама сакривеним иза „видовданске етике“; свима који су заговарали „париски утицај“ у ширењу вештачке естетике, умивене али мртве лепоте. Лирски субјекат бунтовно, рушилачки, превратнички закључује:

7 Поменути имена додаћемо још Сузан Кин, Дејвида Мијала, Кита Оутлија.

8 Гојко Тешић тај догађај назива „manifestovanjem apsolutnog radikalizma“ дефинишући збирку као „jezgro srpske avangarde“ (Tešić 2005: 22).

Ne, tom je kraj!
Na Itaki će da se udari
u sasvim druge žice.
Svejedno da li ja
ili ko drugi.
(Crnjanski 1983: 101)

Иста критика „преживеле књижевности“ понавља се и у коментарима уз *Лирику Ишакe*:

Naša rodoljubiva poezija posle prvog svetskog rata bila je još, sva, u znaku pompezne parnasovske poezije: Dučića, Rakića, Bojića, Jelića (Crnjanski 1983: 108). Svud se danas oseća da su hiljade i hiljade prošle kraj lešina, ruševina, i obišle svet i vratile se doma, tražeći misli, zakone i život kakvi su bili. Tražeći staru, naviklu, književnost, poznate, udobne, senzacije, protumačene misli. Lirsku poeziju večnih, svakidašnjih metafora, ono drago cile-mile stihova, slikova, hrizantema, koje su cvetale u našim, nedeljnim, dodacima (Crnjanski 1983: 209).

Ако искорачимо из строгих оквира *Ишакe* и *коментшара*, компарацију некад–сад у области књижевности Црњански је понудио и у једном радијском разговору:

Видите, Дучић и Ракић, они су сасвим нешто друго данас, а нешто друго су били онда. Богдан Поповић је од њих направио представнике једног Београда, једне литературе српске која је била, да не кажем, империјална, али која је била под утицајем Париза, а дошли смо ми из ратова, из туђине, скупили смо се ту. Где? У кафани Москва. Ујевић, Тоша Манојловић, Сибе Миличић, ја, Растко Петровић, и то није исти свет. Знате, ми смо били сасвим други људи него Дучић и Ракић у дипломатији, у рату. Они су говорили о једној Србији која је била завршила рат, а ми смо били Београд који је отпочињао после рата. Зато ја зovem ту моју књижевност увек послератном.⁹

9 <https://www.youtube.com/watch?v=upLsdoh6pAw>, преузето 23. 2. 2023.

Све ово нашло се на истом месту у радио-адаптацији *Лирике Ишаке*, 2013. године емитованој на Радио Београду.¹⁰ Укрштањем читалачког и слушаљачког искуства интензивира се уверљивост предоченог, а тиме и заинтересованост рецепијента да повеже различите карике које творе фигуру учесника и тумача предочених догађаја и доживљаја. Оно што је у читалачком искуству припадало песничком субјекту, потом ауторском приповедачу, у радиофонској адаптацији сасвим се приближило лику самог писца Милоша Црњанског. Он је престао бити чисто текстуална фигура имплицитног аутора, постао је „човек у књизи“. Почетни импулс за приближавање биографском писцу свакако је његов аутентичан глас, који слушалац касније пројектује у различите сегменте текста, дате из угла песничког субјекта или аутодијегетичког приповедача.¹¹ Доминантно прво лице највише утиче на остваривање јаусовске идентификације, у новијим студијама назване степеном урањања. У горецитираним сегментима то је препознавање побуњене песничке природе која не жели да од традиције остане „камен на камену“, то је онај „пустахија“ (из оштре и тачне критике Бранка Лазаревића¹²) који иде улицом и „псује, грди, изврће натписе, мења имена улицама, диже 'фирме' са једне радње и меће на друге,¹³ су-

10 Сценаристкиња и редитељка радио-колажа (како је сама назвала адаптацију поменутог текста) је Мелина Пота Кољевић. Дело је први пут емитовано у оквиру серијала „Драма Трећег програма“, који је уређивао песник Војислав Карановић.

11 У радиофонско дело интегрисани су Црњансково казивање властите поезије и нека промишљања о књижевним темама.

12 Бранко Лазаревић одлично уочава све кључне поетичке особине *Лирике Ишаке*; једини његов грех је што их погрешно вреднује. Зато данас ту критику треба читати као сведочанство о превратничкој снази Милоша Црњанског и критици која није била спремна да тај преврат прихвати, и у којој је још увек владао скерлићевски дух поезије склада, крепости, узвишености. Авангардно певање то није ни желело ни могло да понуди.

13 Овај поступак, али у правцу обликовања књижевних чињеница, објаснио је Новица Петковић у једној од најбољих студија о поезији Милоша Црњанског, ослањајући се на руски формали-

дара се са људима и бежи даље“ (Лазаревић 2003: 291). У најкраћем, његови стихови пре свега откривају природу авангардне поетике:

[R]ušenje, izvrtanje vrednosti, bacanje na Vidovdansku etiku (izrugivanje patriotskim, rodoljubivim dikama i starim poetikama i tribunima...), razaranje jezičkih pravila i pravopisnih normi, „prosto i prostačko rušenje“ nacionalnih svetinja – svetogrđe, opsenarije, namerno pomeranje, izvitoperavanje, logička preskakanja i pustahiluk (Tešić 2003: 23).¹⁴

Тај рукавац радиофонске верзије *Лирике Ишаке* наглашен је звучним ефектима: најпре гласовима глумаца који се издвајају многобројним специфичностима, а потом и музиком и осталим аудио-елементима. Милош Црњански као *песник превратник* дат је углавном у оквирном делу адаптације, у интерпретацији Бојана Жировића, која се истиче гласовном дубином, повремено екскламативним тоном и јачином која наглашава сваку изречену мисао. Његова изведба обелодањује авангардну природу спремну за књижевне новине и неспремну за компромисе са поетичком литерарном претходницом; зато се у гласу осећа оштрина, чврстина уверења, решеност, али и љутња, провокација, иронија. Све наведено додатно је појачано звучним ефектима. Готово по правилу, у првом делу радио-адаптације уз прозне пасаже које изговара *песник* нема музичке пратње, повремено се чује ритам ратних бубње-

зам, пре свега на Виктора Шкловског – који дизање и премештање фирми види као књижевни поступак којим се аутоматизована стварност преобраћа у књижевност. „Песник скида фирме с њихових места, уметник увек подбуњује ствари. Код песника се ствари буне одбацујући са себе стара имена, и са новим именима узимајући и нови облик“ (Шкловски, према Петковић 1996: 22). Веза се продубуњује и иде према поетици руског футуризма, али и манифесту српског експресионизма, показујући значај и вредност српских авангардних струјања (Петковић 1996: 22–26).

14 Нећемо се овде детаљније бавити образлагањем авангардних књижевних поступака Милоша Црњанског, јер о томе постоји веома обимна и врло респектабилна литература.

ва, или ритмичких ударачких инструмената попут звечке, дрвеног добоша, триангла, чинеле и сл. У другом делу у почетним репликама такође нема додатних звукова, док се при крају доследно јавља звук воза који креће са железничке станице, а потом се захуктава.

Поред гласа *ѿесника*, прозне реплике изговара и глас *рашника* (глумац Дубравко Јовановић). То су углавном биографски подаци из живота Милоша Црњанског (од младићких дана проведених у Бечу до послератног периода), које је писац дао у *Коментарима*. Тај глас је мекши, тиши, меланхоличан и сетан, али такође, попут првог, прожет иронијом; често је допуњен музиком која слушаоца додатно увлачи у атмосферу представљеног времена и простора. Безбрижне дане младалачких лутања по јадранском приморју и Европи прате звуци плесних композиција старог Беча, како би се рецепијент лакше пребацио у живот царске престонице непосредно пре рата. У овом делу текста чују се следеће композиције: *Gitana Galop* Јохана Штрауса, *Neue Wiener Laendler* Јозефа Ланера, *Belibte Annen Polka op. 137* Јохана Штрауса, *Schnofler Tanz* Јохана Симона Мајра и *Schtelzmüller Tanz*. Када приповедач констатује да је време „валса“ прошло, у позадини се чују отегнути тонови валцера, а потом и симулација потпуног кварења мелодије. Након тога, прозне реплике углавном прате ритмички инструменти и прилично утишани тонови клавира који инсинуирају време рата, страдања, патње, људске немоћи. Прича повратника из рата емотивно је оснажена композицијом *Echorus* (лат. одјек) Филипа Гласа, звуцима клавира, гитаре, харфе, али и шумом ветра, лавезом и цвиљењем паса, грактањем врана и цвркутом птица.

У самом језгру радиофонског дела сусрећу се *рашник* и *ѿесник*. Укрштањем гласова који казују исти текст јасно је да се ради о две верзије истог лика.

Ja sam za vreme rata imao dnevnik koji sam vukao sa sobom, kao neku kupusaru. [...] Počeo [sam] da tražim izdavača za *Dnevnik*, koji sam bio nazvao o *Čarnojeviću*.

[...] Profesor Univerziteta Vlada Ćorović [...] je tvrdio da u mom Dnevniku treba iseći dobar deo kao pornografiju. Sem toga tvrdio je da u toj knjizi ima isuviše pesimizma i da, posle jednog strašnog rata, nama treba sasvim drugačija literatura. Optimistička. Zdrava. Nede-kadentna (Crnjanski 1983: 200, 201).¹⁵

Kritika na *Itaku* bila je violentna, naročito u *Srpskom književnom glasniku*. Što je glavni kritik *Glasnika* tvrdio da sam ja rušilac narodnih svetinja, to je možda bilo tačno. [...] Taj kritičar se nije zadovoljio time. On je tvrdio da sam se ja protiv tih svetinja bunio tamo negde oko godine 1916. Hteo je da kaže da sam Austriji služio (Crnjanski 1983: 202).¹⁶

Поред поменутих верзија исте фигуре, појављују се још два женска гласа у потпуном сагласју са њима; она интерпретирају стихове из песниковог опуса, и чине само језгро радио-колажа. У њима се откривају две верзије авангардног песничког субјекта: једна бунтовнија, друга лиричнија, обе превратничке. Кроз њих се прати одисејско лутање ратника и повратника из њега, у трагању за новим апсолутом, али пре свега трагању песника – авангардног – за новим поетским изразом. Та два лица песничког субјекта практично су неодвојива,¹⁷ и редовно

15 Цитати из наведеног издања измењени су у складу са радио-интерпретацијом *Лирике Ишаке*. Те измене су минималне, настале због сажимања текста или преласка са трећег на прво лице. И једна и друга интервенција представљају средства за интензивирање пажње, повећање степена идентификације и, последично, емотивног учинка слушаоца.

16 Овде приповедач / аутобиограф мисли на критику Бранка Лазаревића који бележи следеће: „Прво му је сметала видовданска етика, и то му је нарочито сметала негде између 1916. и 1918. године [...]“ (Лазаревић 2003: 291). Ова критика објављена је у *Српском књижевном гласнику* под називом „Лирика г. Црњанског“, књ. II, св. 7, 1. април 1921, стр. 529–535.

17 Мелина Пота Кољевић напомиње да један глас говори песме које одишу ратом, а други оне које одишу атмосфером декаденције. У таквој строгој подели, првој верзији песничког субјекта

их прате звучне кулисе које имају исту функцију као и наративни пасажии *рајника* и *јесника*. Цео радиофонски текст компонован је од наизменичног појављивања прозних и поетских казивача, што ствара осећај дијалогичности, да би у крајњој тачки додатно подвукао богат свет једног јунака у коме истовремено обитавају сва поменута лица.

Важну компоненту, која открива доминантан правац читања прототекста, открива посебно издвојен женски глас (Јасмина Аврамовић); он пресеца унутрашње ткиво текста пружајући особено виђење рата и ратника. То је врста коментара, лично разумевање једног аспекта Црњансковог дела. Како би се избегло стапање са примарним текстом и избегла могућност завођења слушаоца на погрешан траг, тај сегмент уоквирен је увек истим звучним ефектима, и казује га за то додатно уведен казивач. Основно питање које заокупља тако издвојеног наратора јесте: „Да ли се може отићи из рата?“ У шест сегмената образлаже се ратом изгубљена идентитетска укореееност и вечито лутање у узалудним покушајима да се она поврати. На крају се долази до суморног закључка:

И Хомер врло добро зна колико је тешко вратити се из рата. Зато Одисејев повратак траје десет година, зато се он враћа тако споро. Хомер покушава да нам каже како је то немогуће.

Поред наратора, коментар на примарни текст представља звук кише и мора, као веза са хронотопом воде – једним од кључних у опусу Милоша Црњанског.

припадао би глас Тамаре Крцуновић, а другој – Бранке Пујић. Суштински се, ипак, ни песме, ни песнички субјекти, па тиме ни интерпретаторски гласови не могу овако строго оделити. То није тешко доказиво; илустративности ради поменућемо песме „Химна“, „Наша елегија“, „Ода“ (казује Тамара Крцуновић) које су *par excellence* примери авангардног поступка, исто као што су то и „Епилог“ или „Суматра“ (казује Бранка Пујић).

С аспекта композиције, радио-колаж представља адаптацију у којој је очувано језгро пишчеве поетике, уз многобројна измештања која узрокују особен доживљај већ прочитаног дела. Песме и коментари не прате строго структуру ни *Лирике Ишаке* ни *Ишаке и коментари* – то су оригинална укрштања прозног и поетског текста, а у радио-адаптацију укључене су и песме које се не налазе у првим издањима две поменуте збирке. Битан сегмент представљају и радиофонски записи Милоша Црњанског о књижевним темама, преузети из тонске архиве Радио Београда.

Без обзира на многобројне уочене разлике проузроковане оригиналним читањем и специфичношћу медија, оно што остаје као заједнички именилац приликом транспоновања *Лирике Ишаке* из писане књижевности у нову усмену, јесте комплексна природа песничког субјекта у коју су истовремено уписани и наратор и имплицитни аутор и биографски писац и савремени читалац. Сви они покушавају да изађу на пут који, по свему судећи, не постоји. То је још једна тачка њиховог међусобног разумевања, која је додатни разлог препознате вредности дела Милоша Црњанског у дигиталном свету 21. века.

Извори

- Пота Кољевић 2013: Мелина Пота Кољевић. *Лирика Ишаке*, радио-адаптација. Радио Београд.
Црњански 1959: Милош Црњански. *Ишака и коментари*. Београд: Просвета.
Crnjanski 1983: Miloš Crnjanski. *Pesme*. Beograd: Nolit.

Литература

- Бјелановић 2018: Недељка В. Бјелановић. „Наративни сентимент: (поновно) појмовно одијевање прозне емотивности“. *Књижевна историја*, L, 164: 177–204.
Эйхенбаум 1927: Борис Эйхенбаум. *Литература. Теория. Критика. Полемика*. Ленинград: Прибой.

- Лазаревић 2003: Бранко Лазаревић. „Лирика Милоша Црњанског“. *Импресије из књижевности и позоришта*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 289–295.
- Martinoli 2006: Ana Martinoli. „Radio revolucija – radio za 21. vek“. У: *Зборник радова Факултета драмских уметности*, 10. Београд: Факултет драмских уметности, 123–142.
- Ong 2002: Walter J. Ong. *Orality and Literacy*. London – New York: Reutledge.
- Pavličić 1986: Pavao Pavličić. „Epsko pjesništvo“. У: *Uvod u književnost / Teorija, metodologija*. Prir. Zdenko Škreb, Ante Stamać. Zagreb: Globus, 413–439.
- Петковић 1996: Новица Петковић. *Лирске епифаније Милоша Црњанског*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Platon 2006: Platon. *Fedar*. Dela. Prev. Miloš N. Đurić. Београд: Dereta, 77–132.
- Ryan 2001: Marie-Laure Ryan. *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Tešić 2005: Gojko Tešić. „Pale su ideje, forme i, hvala Bogu, i kanoni!“. *Otkrovenje srpske avangarde*. Београд: Institut za književnost i umetnost – Čigoja štampa, 15–33.
- Hogan 2003: Colm Patrick Hogan. *The Mind and its Stories, Narrative Universals and Human Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press.

Jelena Jovanović

ROADS AND ROADLESS AREAS: ABOUT
MILOŠ CRNJANSKI'S POETIC ENTITY
IN THE TRANSMEDIAL KEY

Summary

Relying on a fairly extensive history of reading Miloš Crnjanski, the paper draws special attention to the nature of a poetic subject and his transformation in different media versions. The emphasis is on the *Lirika Itake* (*Lyrics of Ithaca*) radio adaptation, made according to the motifs from Miloš Crnjanski's pieces of writing. The basis of the paper consists of segments of affective narratology and interdis-

ciplinary methodological patterns connecting written and rebuilt oral literature that lives through radio shows. The main issue emerging in the modern media ecosystem tackles Miloš Crnjanski's recreated spot and his poetic subject.

Key words: Lirika Itake (Lyrics of Ithaca), Itaka i komentari (Ithaca and Comments), poetry, transmediality, affective narratology, radio adaptation, the poetic subject

VI

Сања Ј. Париповић Крчмар

Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду

sanja.paripovic@ff.uns.ac.rs

СТО ГОДИНА ОД ЦРЊАНСКОВОГ ВЕРЛИБРИСТИЧКОГ ПРОГЛАСА

Сажетак: Радом се обележава стогодишњица објављивања есеја „За слободни стих“ Милоша Црњанског и указује на важност његовог манифестног апологирања нове стиховне структуре. У односу на његову прокламацију нове версификације, сагледан је развој теоријске мисли о верлибризму у текстовима који су претходили овом кључном есеју и који су настали након њега, а што уједно указује и на значај Црњансковог промишљања о слободном стиху.

Кључне речи: Милош Црњански, слободни стих, мелодија, ритам мисли, осећај, расположење

Јубиларне прилике имају своју празну и површну страну, по којој истинитом суду о људима и појавама нису склоне, али у инхибицијама преплетеном свијету цивилизованог човјека имају и бар једну ваљда позитивну психолошку функцију: чине нужним нешто што нам се у свакодневној ситуацији чини неукусним или бар депласираним, тј. чине могућим да истакнемо или бар јасно означимо оне особине и моћи својих сувременика које иначе претежно само подразумемијевамо (Петровић 2003а: 352).

Прилика је да, у светлу Петровићевих речи о јубилејима, изнова подсетимо на важност Црњан-

сковог манифестног апологирања нове стиховне структуре, на есеј „За слободни стих“, написан пре готово једног века, на промене које су обележиле ондашње историјско и књижевно време, али је исто тако, у опирању / надилажењу испразности и површности јубиларног тренутка, једнако важно сагледати и даљи ток наше теоријске мисли о истом питању у односу на оно што је он прокламовао као почетак нове версификације. Тачније, обележавање стогодишњице објављивања текста о новој метрици уједно је пригодан моменат за сумирање кључних текстова о верлибризму, насталих из пера Црњанскових претходника и следбеника, а што ће показати и саму његову позицију и значај у промишљању овог појма / питања.

1. Црњанскова прокламација слободног стиха

Наклоњеност побуни против задатости и одбацивање правилности на плану форме, заискрила је већ у кратком прегледу десетог броја загребачког часописа *Пламен*, објављеном 1919. године. Афирмативно се изјашњавајући о бунтовном приступу листа, о новим и младим ауторима који креирају нову школу, чија је „поезија пуна садржаја, а против укочене форме, невезана за ритам и слик, нарочито не за слик [...]“,¹ Црњански уједно концизно открива и сопствена интересовања која ће у потоњим годинама резултирати програмским записом. Исте године публикује му се текст „Љубомир Мицић: *Ришам мојих слушња*“ којим се потврђује рађање нове лирике, присутне, уз већ поменути *Пламен*, и у часопису *Јуї и Савременик*. Ново покољење, чија је

1 „[...] који код песме доиста ствара једну врсту емоције својом звонкошћу и усавршеношћу, али емоцију подређену оној емоцији коју можемо имати код песме без слика када је пише један, како се то каже, богомдани песник, песник ослобођен од терета сваке форме и од свих граница, и са правом да никада не губи или не онакажује лепу реч или лепу фразу ради ма какве правилности“ (Црњански 2008г: 388–389).

иновативност у певању не новог, него по њиховим мерилима „а не по рецепту поетике“, доноси нову лирику, чији је

[С]тих отворен, искрен као срдачан говор без циркуских канона. Не, није могуће да у једном реду срце песниково куца исто толико колико у другом. Престаће испуњавање редова са песничким тоалетним прибором. Па ни оно није могуће што је Скерлић толико хвалио у Ракића „фреска, Франческа, љуска, пљуска“, не, песма није занатлијски уговорен рад. Она је свежина. Није то ритам, није то слик (Црњански 2008д: 407–408).

Дакле, уз захтев за органску форму са полазистем у садржају, без наследовања туђих, иностраних сензација, неприхватања творбе по занатском аутоматизму са утврђеним ритмом и неопходном римом, Црњански екстатично поздравља и храбри све на путу новог стиха и слободних речи, посебно именујући оне око Андрића, Крлеже и Цесарца.

Наредне године (1920), објашњавајући песму „Суматра“ пише о одбацивању старих закона, прекиду са традицијом, оделитости од таквог живота при проналажењу новог. Новине прочите на плану садржаја, хипермодерне сензације, нови састојци и нове вредности, имају и своју формалну потпору:

Оделили смо се од овог живота, јер смо нашли нов. Пишемо слободним стихом, који је последица наших садржаја! Тако се надамо доћи до оригиналних, а то значи и „расних“, израза (Црњански 2008а: 14).

Иако несигуран у интересовање публике управо за те формалне новости, он наговештава иновације и на том плану, акцентујући подређеност облика ритму расположења, компарирајући спиритуалност метричког израза са мелодијом. Острашћеност која прати творење стихова начинила је помак и на лек-

сичком нивоу новим врстама говора и новом расподелом семантике речи у стиховном низу.²

Сваки покрет је отуда нови покрет, као што је и сваки стиховни редак засебна стиховна јединица. Ово омогућавање слободе исказа и језичког распоређивања, да језик сам „открива своје тајне“, учитава принцип песничке индивидуализације, према ком су сваки песнички свет и сваки графички говорни низ непоновљива формална новина (Париповић Крчмар 2014: 381).

Потреба за метричким дискусијама, за коју је, како је слутио, тада било можда рано, ескалирала је две године касније апелом за слободни стих и решавање питања форме наше лирике. У истоименом прогласу из 1922. године, указујући на тенденције најновијих уметности у Европи које се очитују у раскораку уметничких и животних вредности, Црњански закључује да се у нашој књижевности у том контексту дешавају / назиру само модификације у форми, а управо се за њих ваља борити, и питање новог стиховног облика маркираног почетним великим словима – Слободног Стиха – убрзо решавати јер на том пољу заостајемо за светском литеарном сценом. Аргументом да песму не чини стих, Црњански увиђа равноправни положај слободног стиха и стиха са метром и римом. Пракса угледања на европске обрасце би се само наставила; аналогно преузимању стиха из романских књижевности могућ је уплив и слободног стиха, чије је питање

2 „Без баналних четворокута и добошарске музике досадашње метрике, дајемо чист облик екстазе. Непосредно! Покушавамо да изразимо променљиви ритам расположења, који су, давно пре нас, открили. Да дамо тачну слику мисли, што спиритуалније! [...] Зато је наша метрика лична, спиритуална, магловита, као мелодија. Покушавамо да нађемо ритам сваког расположења, у духу нашег језика, чији је израз на ступњу фељтонских могућности! Стих је наша занесена играчица, па своје покрете чини у екстази. [...] Ослободили смо језик баналних окова и слушамо га како нам он сам, слободан, открива своје тајне“ (Црњански 2008а: 14–15).

давно решено у другим / европским књижевности-ма. Међутим, циљ није богатити постојећи „музеј европских копија“, него стварати оригиналну версификацију, „по духу нашег језика“, на традицији народне песме, инсистирањем на ритму мисли. Науштрб утицаја тежи се националном обележју израза садржаја. Ново место лирике његовог доба у складу је са променом мишљења, те се потражује и нов садржај, са речима новог сјаја, боје и нијансе, и нов ритам:

Она [модерна лирика] је сублимно уживање, и слободни стих, са својим ритмом полусна, сасвим везаним за ритам мисли, код сваког новог расположења нов, флуидан, без добовања окованог ритма, врхунац је израза. Он одбацује све и оставља душу саму. Пљускање сладуњавих рима није више тако нужно, и смета. Прво је нестало, и то је психички у вези са овим горе реченим, из симетријских положаја, са краја редова. Слободни стих, кад је задржао где риму, употребљује је асиметрично. Она је тако нова, а то у уметности ипак вреди нешто, и спиритуалнија сензација. Са променом мишљења, што је управо оно најдрагоценије у лирици, пропада слик (Црњански 2008б: 25).

Одбацивање, што не значи и елиминисање риме у слободном стиху, по Црњанском, у духу је нашег језика који традицију сликовања нема, што је још један критериј који нову лирику доводи у везу са стихом народне песме. Истоветно је и са ритмом – фреквентно помињање неприхватљивости истог ритма за различите осећаје, или пак, супротно постулирано, потреба за непосредним ритмом који је у спрези са засебним расположењем, слободне, мелодичне линије. Дакле, тај екстатичан, сеизмографски ритам постаје суштинско мерило слободног стиха. Еквивалентно уметности игре, где ритам прати садржај, модеран стих мора бити флуид / проводник садржаја. Парола ритма као екстазе водила је констатацији неминовности слободног стиха који врхуни развој у уметности.

У поворци смешних, остарелих форми, у гунгули простачких израза, као, некад, пантомин у Риму, тихим и нечујним ритмом, у наше је доба ушао слободни стих; као једна занесена, мисирска играчица, извикана и исмејана, а која у својим слободним покретима има више екстазе и лепоте но сва гомила ћелавих сенатора (Црњански 2008б: 28–29).

Премда је у разматрању слободног стиха текст „За слободни стих“ без премца, ипак није и једини есеј у којем је Црњански износио своје виђење нове метрике. Тако је годину дана након њега, сагледавши природност појаве песничке збирке *Откровење* Растка Петровића у нашој књижевности, поздравео усаглашеност са актуелним струјањима на плану стиха, уз дозу сумње о краткотрајности ових новина. Није занемарљива, у контексту слободе у стиху, ни констатација о доминацији конструкције над садржајем, која се овде не види као нешто позитивно. Па ипак, асоцијативно низање, неповезани комадићи смисла, односно поигравање конструкцијом и разбијање форме, где је свака слика за себе, по принципу калеидоскопа, индикатор је одступања од конвенционалних правила.³ Јер стихови су, пише Црњански, „сферичне конструкције духа, или бацичне, делиричне слутње темперамента“, односно, „стих није нем и чулан, као руски балет и црначка музика, већ красна и несхватљива игра једног језика“ (Црњански 2008е: 433–434).

Литераризујући сећања пре Рата и година које су уследиле, што ратне што послератне, у есеју из 1929. напоменуће значај Сибе Миличића који је први конципирао „читаву теорију једног новог песништва,

3 „Стих у овој збирци скоро свуд потпуно имитује стих који влада сад на Западу. Сад је на врхунцу слободе, Лично, ја не могу да се отмам уверењу да ће се, ускоро, враћати дантовским геометријским облицима, које дух толико тражи. Само, то неће бити бивши банални четвороугаоници. Али и ова распананост обраде поражава снагом. По нека песма почиње замахом као да ће руком превући преко неба. Ма да се често, место синтезе, расположења песничког, осећа конструисаност песама, оне су ипак пуне дивних могућности“ (Црњански 2008ђ: 427–428).

новог стиха“; он је непобитно, бележи Црњански, „први, од оних с којима смо се сусрели, долазећи из Загреба, доносио слободни стих, песништво сасвим различито од предратног“ (Црњански 2008в: 126).

2. Текстови о верлибризму Црњанских претходника

Прилика је, полазећи од пишчеве опасности да је потребно написати студију о појави нашег слободног стиха, да се овде осврнемо на зачетак расправе о новом стиху, на полемике око најновије лирике, на препирке око форме које је Црњански и сам предочио у есеју „За слободни стих“. Императив новог израза, нове технике која чини аморфном границу између поезије и прозе, датира још од самог краја 19. века када је у чланку „Преврат у лирици“ (1899) Милан Ивковић исписао лозинку ондашњих модерних аутора: „Ново! Ново! Ново!“ (*Naga*, бр. 1, 1899: 9), тежњу за оригиналношћу и ефектом, чија је клица у духу ондашњег доба. У својству примера овог помодног продукта осврће се на немачке лирике и њихову нову технику коју називају полиметром. Модерним естетским захтевима, наводи се у приказу песама од стране самог аутора (Jean Paul Ernst), одговарају дела која узбуђују читаочеву машту и нагоне га самог на размишљање и певање, односно суштина полиметра је у изражавању лирске слике, осећаја и мисли без риме и ритма. Досадашња лирика је изражајним средствима сугерисала читаоцима осећаје, онемогућавала га у самосталном мишљењу и фантазији.

Тада поменута појава полиметра развијала се у правцу расправе о новом начину грађења ритма у нашој поезији, те на самом почетку наредног века, 1901. године, Светислав Стефановић пише полемичку реакцију на чланак Јеремије Живојновића „Српски пријеводи 'Леноре' од Биргера“. Текст насловљен „Двије крупне ситнице“ освит је питања мелодичности стиха:

Речи се не смеју подвргавати спољашњој форми зарад мелодије – мелодија мора бити у њима, у речима, у избору речи, макар и био у свима стиховима исте песме једнак број стопа. [...] „Модерни“ на Западу иду тако далеко, да свакој нијанси својих осећаја дају различан стих и ритам – отуд полиритмични стихови (Стефановић 2005г: 236).

Није ли то истоветно оном што ће Црњански декларисати као налажење ритма сваког расположења!

Након два одговора на овај текст,⁴ Стефановић реплицира на полемике текстом „Прилог карактеристици српске критике“ (1901), где поново сугерише да се обраћа пажња „поред ритма и на мелодију стиха, на музику ријечи, [...], да прави стих и кад се чита као проза има своју мелодију“ (Стефановић 2005д: 239). Опсервирајући питање ритма дефинише га као „правилно у времену понављање одређеног *одношаја словова*⁵ и то одношаја по такту (дужини) или квалитету (мелодији)“ (Исто: 242). Тако стихови истог размера и ритма по такту, у нашем језику могу имати различиту мелодију, закључује Стефановић, а као битно правило новије метрике види мелодичност стиха када „*нијесу ријечи одсјечене једна од друге*, као стопе (тактови), него неосјетно прелазе једна у другу, музика једне наставља се, непосредно се развија у музику друге“ (Исто: 245). Сагледава се, дакле, ритмичност у два смисла, ужем – по квантитету и ширем – по квалитету, те изнова подвлачи полиритмичност.

Две године касније Милан Ђурчин ће иницирати предстојећу полемику о новом стиху објављивањем аутопоетичког манифеста „О мојим песма-

4 У питању су чланци Радивоја Врховца „Нова српска метрика (декадентска)“ и Јеремије Живојновића „О Биргеровој ‘Ленори’ и преводима јој“ објављени у *Бранковом колу*, VII/18, 3(16), V 1901, 573–574; 574–576.

5 Маркирања у цитатима су Стефановићева.

ма“ (1903).⁶ Заметањем кавге у појмовима о лирици (заправо о стиху), како сам каже на почетку списка, истиче како смо се годинама привикли на удешавање песме по шаблону, на углађену форму истоветних тактова, једнаких редова, слик и низање строфа, што је водило кристализацији потребе / страсти за униформисањем, а том поступку је најмање место у лирици, тврди Ђурчин (према Стефановић 2005е: 417). Наводи потом немачке и француске лиричаре као пример еманципације у песми, „неусиљеног и нешаблонског исказивања осећаја и расположења“ (Ђурчин 2005: 417). Наиме, лирика у којој је елементарнија оригиналност индивидуа наспрам нагона за једнообразношћу, јер је утемељена на осећају, морала је и обликовно да се рашири и расплине. Међутим, песништво се у нас још увек често спушта утврђеним обликом, запажа Ђурчин, „још увек је мелодија запостављена на корист ритму, који, примитиван као што је, понајлакше улази свакоме у уши“, а затим нотира шта код читаоца проузрокује неразумевање новог стиховног склопа јер директно утиче на његове читалачке навике:

Зато ако напустиш тестерашки ритам, ако изневериш слик и др., онда он није начисто да ли је то што је песник, по осећају у уву, испевао, заиста песма, јер је он научио да сматра песмом смо неке особите врсте облика са тачно прорачуњеним саставним деловима (Ђурчин 2005: 419).

Дакле, још једном се наглашава мелодија стиха, а страст, расположење и осећај виде као суштинске одлике лирике. Ни Стефановић ни Ђурчин, када се залажу за нове принципе писања песама стихом који напушта традиционална правила, не наводе експлицитно да је то слободни стих, већ највише

6 Податке о текстовима који су настали као реакција на овај Ђурчинов програмски текст, као и текстове саме, видети у поглављу Белешке и коментари, Стефановић 2005е: 416–444.

говоре о мелодији насупрот ритму и полиритмији.⁷ Очито је то и у Стефановићевом тексту „Г. Милоград Петровић против М. Ђурчина“ (1903), којим се укључио у полемички круг ове књижевно-метричке кавге, посебно у завршном пасусу, где оспорава, у ондашње време, могућност решавања питања мелодичног стиха, како каже, преламањем преко колена. Тако, бранећи Ђурчинову поезију Стефановић исписује основаност слободног стиха, тј. потребује признавање оправданости мелодије, као и ритма (в. Стефановић 2005ђ: 291–296) .

У годинама које су уследиле то се интересовање код њега наставило и интензивирало новим есејистичким текстовима. Посебно треба издвојити три Стефановићева текста о естетици / поетици стиха настала 1912–1913. године: „Стих или песма? (*Једно заштарело, но за нас савремено њишање*)“,⁸ „Више слободе стиха!“⁹ и „Ритам и емоција“.¹⁰ И у нас коначно сазрело питање слободног стиха довело је Стефановића до теоријски утемељене тврдње „да је сваки *стих добар који добро изражава мисао своја њесника*“ (Стефановић 2005а: 96), тј. да је потпуно усклађен песниковој мисли и да буде „*њейосредни њовор душа*, најинтимнији изражај мисли људске“ (Исто: 97). Стих је, по уверењу овог есејисте, индивидуална творба и не може исто изразити мисао више песника, нити ово средство песничког изражаја код истог песника може изнети у истом размену све песничке врсте и теме. – Црњански на другачији начин говори о овоме, о непосредном

7 „Њихови искази о ритму и мелодији су поетички искази који садрже јасан став – захтев за променом која се састоји у смањењу значаја метричких правила у корист 'мелодије', тј. ритма“ (Грдинић 2020: 37).

8 Текст првобитно објављен у *Босанској вили*, Сарајево, XXVII/13–14, 30. VII 1912, 185–186.

9 Текст првобитно објављен у *Босанској вили*, Сарајево, XXVII/19–20, 30. X 1912, 257–258.

10 Текст првобитно објављен у *Босанској вили*, Сарајево, XXVIII/19, 15. X 1913, 275–276.

ритму који је у складу са расположењем, и слободном стиху везаном за ритам мисли. Чак и запажену одлику Стефановићевог излагања – да се у намери интензивирања манифестативности парадигматски ставови понављају (в. Тешић 2005: 29–30) – можемо приписати и Црњанском јер и код њега налазимо, у више есејистичких текстова, репетитивност кључних одлика новог стиха.

Апел за слободу песничког стварања ојачаће есеј „Више слободе стиха!“ захтевом за слободну употребу стиха, за сопствени стих сваког песника, стих адекватан песничкој мисли. Противећи се уједноличавању, монотонизирању, укрућивању и скамењивању стиха Стефановић доследно заступа став којим је, по манифестном карактеру, претходник Црњанском читаву деценију:

[В]ише слободе стиху, пуну слободу и у погледу ритма, покрета, мелодије; и у погледу нашег очајно сиромашног слика. Као што у погледу граматике, правописа тражим што шире слободе; тако и још више слободе тражим за српски стих. Он је као и наш књижевни језик млад, и као сваки млад живи организам он тражи за свој развитак на првом месту слободу. Без слободе нема му развитка (Стефановић 2005б: 100).

На пледирање слободе надовезаће се проблематизовање односа ритма и емоције у истоименом есеју („Ритам и емоција“). Потцртава Стефановић да се разноврсност емоција не може пренети истим ритмом јер је песнички ритам спољашњи облик емоције, а првенствено тиме расветљава суштину и оправданост слободног стиха:

Искидана, немирна, жедна слободе у сваком покрету, душа, емоција модерног песника створила је себи адекватан ритам слободних, немирних, неједнаких стихова (Стефановић 2005в: 105).

Поменимо и да две године пре Црњанског, у предговору збирке песама Љубомира Мицића,¹¹ Августин Ујевић пише да у младим струјама слуги усклађеност револуција у облику са револуцијама у садржини, интензију ка ширини, замаху, шаренилу и полифонији, па чак и некој привидној естетичкој аномији (в. Ујевић 1965а: 353).

Напослетку, у више наврата изриче да песничко стварање не тежи једноликости ни јединствености, као и да „не трпи укамењења и ни мумификације“. Уметности је својствена прогресивност поткрепљена новим, другачијим богатствима; песник мора бити и добар мајстор, виртуоз речи, језикотворац, вешт техничар и занатлија, а да уједно поседује и ослобођени дух при реализацији дела ван утемељених калупа (Париповић Крчмар 2022: 360).

Исте године (1920), у чланку „Слободни превод слободних стихова“,¹² дајући свој суд о збирци преведених слободних стихова на француски језик, Антун Бранко Шимић износи своја промишљања о околностима превођења стихова метрички регулисаних и тзв. слободних, опомињући да је „више досадно него сувишно доказивати да 'слободни' стихови нису ни најмање мање 'права форма' него и они други, и да пјесник 'слободних' стихова мора имати барем тако једнако фино ухо, као и онај који испуњава један метрички калуп“ (Шимић 1960а: 201), па чак и финије јер песник мора да твори нови облик ритма који није утврђен и испитан од стране песника који су му претходили. Но, подсећање на заблуду о лакшем превођењу стихова у сталним метричким схемама у овом тексту готово да је било у функцији најаве потоње Шимићеве расправе о техници песме, инициране, чини се, „сигурним“ про-

11 Текст „Ljubomir Micić: *Spas duše*“ објављен као предговор збирке песама 1920. године, Загреб, 5–13.

12 Чланак је првобитно објављен у часопису *Новосици*, 14, бр. 195 и 197, Загреб 1920.

ценама рецензената / критичара о ритмици и лирици, особито када се изјашњавају о слободном стиху којим се већина ондашњих лирика служила.

3. О слободном стиху из пера Црњанских следбеника

Дакле, на питање шта доноси ново доба наше версификације, чији је почетак Црњански најавио у завршници кључног / манифестног есеја, надовезују се управо Шимићева запажања објављена 1923. године у тексту „Техника пјесме“.¹³ Реакција на недовољну обавештеност рецензената, на њихов суд да је слободни стих резултат песничке самовоље, те њихово изругивање сваког стиха који није такозвани правилни стих, водила је Шимића елаборирању ритма у лирици, а томе следствено и оправдању слободног стиха. Дистинговирајући механички ритам од експресивног он ће се запитати шта заправо значи тврдња да „за сваку тему није сваки ритам“ (Шимић 1960б: 328). Ритам, наиме, треба да изрази експресију, да буде чинилац те експресије, јер уколико се у једној песми преносе различита стања и осећаји, изјављује Шимић, онда у њој мора бити различитих ритмова, тј. ритам се усаглашава песничком изразу, а таквом ритму највише приличи слободан стих.

Ако ритам треба да буде експресиван а не механички, онда су сви захтјеви да ритам буде (увијек) мелодиозан, музикалан, сасвим неоправдани. Чему глаткоћа ондје гдје баш треба храпавост, лакоћа гдје баш треба тежина? (Шимић 1960б: 328).

Дакле, није примарно питање какав је стих – правилан или слободан, истиче Шимић, него какав је ритам песме – експресиван или механички! Предност коју су модерни песници давали слободном стиху потицала је од жеље за искреношћу и еконо-

13 Чланак је првобитно објављен у часопису *Савременик*, бр. 3, Загреб 1923.

мичношћу (насупротив гомилању сувишних речи да би се попунила задата дужина стиха), могућности јачег наглашавања речи, прилагођавања ритма мислима, али се њен разлог крије и у разлици у темама нових песника у односу на старе. Поменуће се ту, у сврху објашњења и оправдања слободног стиха, и компонента читања и говорења стихова, насупротив негдашњег певања, као и уплив животних чињеница које постају књижевне, попут свакодневне конверзације, цитата живота, рекламних натписа. Шимић не одриче могућност експресивног ритма и у правилном стиху; на примеру Бодлеровог опхођења према цезури у александринцу, било да је у питању помицање или умножавање ове сталне границе, предочава изражавање налик слободном стиху.

О томе је у својим есејистичким и критичким текстовима писао и Ујевић, без чијих теоријских увида и особеног приступа не можемо систематизовати појаву иновативне стиховне структуре, посебно оних исказа о дефиницији слободног стиха, прецизној терминологији постигнутој акцентовањем разлике између правога и припремнога облика стиха, могућим узроцима настанка овога феномена.¹⁴ Ујевић слободни стих види као облик „за очитовање унутрашњег свијета“ (Ујевић 1965б: 130),¹⁵ „дакле као облик којим се занемарују и потискују током прошлости задобијене асоцијације утврђених стихова и строфа у којима постаје тешко изразити непосредни доживљај, онај индивидуални песнички

14 О Ујевићевим метричким концепцијама и комплементарности теоријске, аналитичке свести о стварању, и самог стваралачког чина, видети детаљније Париповић Крчмар 2022: 353–364.

15 Текст „Ороз пред Ендимионом (О удесима и кривудањима новије књижевне умјетности)“ објављен 1926. године у *Домовини*, III, бр. 22 и 23, Загреб, 4–5. „Фантастика и мистика стваратеља почеле су да забацују стари метрички стих, а и риму више пута, па да мјесто њих уводе ослобођени стих и слободни стих, а чешће пута и стиховану или римовану прозу. Требало је свршити са клишејима, калупима, рутинама и шаблонима, отрести се цјелокупне ропотарнице прошлости, па поћи новим стазама и вртоглавицама и дати пијано мјеста свим слободама срца и осјећања“ (Ујевић 1965б: 131).

глас“ (Париповић Крчмар 2022: 355). Бележењем термилошке и обликотворне дистинкције ослобођеног и слободног стиха још једном се сигнализује лабављење традиционалних облика.

Ослобођени стих или *vers libéré* припремни је облик за слободни стих, као што су то биле и песме у прози; стих који доживљава извесне промене попут померања цезуре, опкорачења, синтаксичког реструктурирања али са постојаном изосилабичношћу и позицијом риме иако се не инсистира више на чистој и богатој рими (Париповић Крчмар 2022: 356).

Сада је прилика да се осврнемо и на приближне поставке о доминацији ритма у односу на метричку схему, изнете у тексту „Принципи уметничке версификације српске“ (1930) Светозара Матића. Као први корак ка слободном стиху он види управо поступак „разглављивања“ стиха, што су у српској поезији започели Дучић и Ракић. О овом ритмичком експерименту, померању цезуре ван канонског положаја, и ритмичком сечењу говорног низа писали су и сами песници. Лабављење цезуре и разноврсна опкорачења Матић види као претходнице слободног стиха, који ће пуном снагом завладати у нашем песништву тек после рата (в. Матић 2011: 108–115).

Ујевић разматра и питање порекла и развоја слободног стиха, тачније историјата, како на теоријском плану тако и на плану поетских периода, и долази до закључка да је

[П]рави модерни *vers libre* одвјетак норвешке поезије које има два типа: оне, у којој, у двојакој раздиоби стиха прије и послје цезуре, важност играју наглашавани слогови (тонички нагласак) који су стални, док се дужине и краткоће бришу скупа с ненаглашеним слоговима и немају значај сталности (Ујевић 1965в: 412).

Наследовао је првог теоретичара новог облика Густава Кана по усвајању нове музике стиха, личног ритма и еуфонијске димензије стиха, које наводи као круцијалне одлике слободног стиха, стиха који „вођен храбреним, музикалним ритмом, кроз оркестар фрула и добошања инсталира тријумф побједоносне револуције развезаних нових језика и садржина“ (Ујевић 1965б: 132), те имајући у виду да „било каква врста музикалности спасава стих као стих“, такав стих се „опредијелио за једну богатију и сложенију музику“, бележи Ујевић (1965г: 203).

4. Ка закључку

У наведеним програмским текстовима промисао о стиховном облику слободнијег поретка не прелази домен поетолошког увида, тј. именовање стиха слободним остаје без конкретизације погодби / квалификатива на којима се тај стих заснива. Одбрана слободног стиха текла је, кад је о образложењу реч, готово унисоно, но сасвим поуздано можемо рећи да је Црњансково манифестно саопштење „За слободни стих“, којим је стекао „значајну позицију међу стваралачки самосвесним песницима који рефлектирају о питањима форме ондашње наше лирике и имају изграђену потребу да допринесу решавању метричких питања условљених новим осећањима“ (Париповић Крчмар 2014: 382), и са дистанце од сто година, и даље најпознатије. Надасве, приметно је да сваки помнути аутор изнова назначавачу Црњанскову тврдњу о слободном стиху као последици нових садржаја, да је свежина нове поезије била осетна у садржају, изразу, инспирацији, а тиме и у форми. Томе се придодаје и улога мелодије која задобија предводничко начело у односу на ритам. Померање / опорачење стиха и цезуре, покренуто код Ракића и Лучића, преноси и контрапреноси, као и умножавање цезуре које тендира чланковитости стиха код

Диса, водило је слабљењу ритма у корист мелодије, проходности пута ка слободном стиху.¹⁶

Чињеница је да слободни стих сагледавамо у односу на везани; посматрамо да ли се метричка правила од обавезних претварају у факултативне или се потпуно губе (рецимо, рима). Наиме, сталност неких начела потискује слободни стих, тј. о слободном стиху можемо говорити када немамо редовност / константност неке особине везаног стиха, али њихово укључивање може бити повремено. Избегавање метричке статике виђено је као општа одлика развоја новог стиха, односно деканонизација, која је била део програма на почетку двадесетог века, сводила се суштински „на динамизацију (релативизацију) канонизоване норме“ (Петковић 2007: 37). Стиховне границе нису статичне, нису унапред одређене, отуда је у конкретизацији описа ритмичке организације сваког песника засебно потребно установити меру спровођења понављања којима се остварује ритам унутар песме.

Претпоставка да што је веће ограничење могућности избора то је систем организованији, може нас водити разумевању слободног стиха и дефинисању појмовном апаратом примеренијом теоријској расправи о стиху, а да се притом остане у домену онога што је речено и у првим програмским објавама. Наиме, за метар традиционалне версификације карактеристична је доминантност проводних чинилаца ритма, која индукује смањење удела месних фактора у ритмичкој организацији песме, док је за

16 „Пошто свака реченица носи своју интонацију, у самом чину њенога новог а ритмички условљеног рашчлањавања садржани су поступци интонирања. А поступци интонирања у ствари и дају мелодију стиха. Отуда је стих који је Црњански двадесетих година коначно уобличио – и то на највидљивији начин и непосредно у поеми 'Стражилово' – мелодичан у мери за коју српско песништво раније није знало. То је у суштини нова појава у развоју нашег стиха. Мелодија више не иде уз ритам, било да је она или је он 'у песми много претежнији', него проистиче из самог конституисања ритмичког низа, па је она недељива од њега колико и он од ње“ (Петковић 1996: 74).

слободни стих као версификациони систем специфично одсуство проводне мере понављања, и његово одређење утемељено је у преферирању локалних ефеката, тј. истицању самерљивости појединих сегмената у песми, рецимо групе стихова. Малим ограничењима могућности избора и располагањем разноликим ритмичким поступцима постиже се једноставност система, иако би ово могло и парадоксално да звучи.

Узме ли се да је сегментација текста графичким обликом једини проводни чинилац ритма у том систему, практички ће сви уопће могући ритмотворни поступци бити и у њему могући, а улога ће мјесних чинилаца ритма бити врло велика (Петровић 2003б: 446).

Поуздана је надасве само чињеница да се слободни стих одређује према традиционалном стиху, и да се остварује кроз тај однос. Притом, тврди Светозар Петровић, тај однос који га детерминише, могуће је полазиште за постављање критеријума за његову типологију.

Литература

- Врховац 2005: Радивој Врховац. „Нова српска метрика (декадентска)“. У: Светислав Стефановић. *На раскрсници: есеји, кришике и ѿлемике о модерној српској књижевности*. Избор, предговор и редакција Гојко Тешић. Нови Сад: Матица српска, 410–413.
- Грдинић 2020: Никола Грдинић. *Сшални облици ѿсеме и широфе*. Београд: Службени гласник.
- Живојновић 2005: Јеремија Живојновић. „О Биргеровој *Ленори* и преводима јој“. У: Светислав Стефановић. *На раскрсници: есеји, кришике и ѿлемике о модерној српској књижевности*. Избор, предговор и редакција Гојко Тешић. Нови Сад: Матица српска, 413–415.
- Ивковић 1899: Милан Ивковић. „Преврат у лирици“. *Нага: ѿоуци, забави и умјетности*, бр. 1, 1. јануар, 8–10; бр. 2, 15. јануар, 25–26. Сарајево: Земалска влада Босне и Херцеговине.

- Матић 2011: Светозар Матић. „Принципи уметничке версификације српске“. *Принципи српске версификације*. Прир. Мирјана Д. Стефановић. Београд: Службени гласник, 13–120.
- Париповић Крчмар 2014: Сања Париповић Крчмар. „Традиционална и слободна линија ритма у лирици Милоша Црњанског“. У: *Милош Црњански: њоезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 380–389.
- Париповић Крчмар 2022: Сања Париповић Крчмар. „Ујевићеве метричке концепције“. У: *А(џ)ра)кција Ујевић. Авантарда, антажман и револуција у делу Тина Ујевића*, зборник радова. Београд: Институт за књижевност и уметност, 353–364.
- Петковић 1996: Новица Петковић. „Лирика Милоша Црњанског“. *Лирске епифаније Милоша Црњанског*. Београд: Српска књижевна задруга, 20–95.
- Петковић 2007: Новица Петковић. „Поезија у огледалу критике (О везаном и слободном стиху)“. *Поезија у огледалу критике*. Нови Сад: Матица српска, 5–47.
- Петровић 2003а: Светозар Петровић. „Стих и строфа двију пјесама Лазе Костића“. *Облик и смисао: сјиси о сјиху*. Београд: Фабрика књига, 351–363.
- Петровић 2003б: Светозар Петровић. „Стих А. Б. Шимића и питање о компаративној типологији слободног стиха“. *Облик и смисао: сјиси о сјиху*. Београд: Фабрика књига, 431–455.
- Стефановић 2005а: Светислав Стефановић. „Стих или песма? (Једно засјарело, но за нас савремено њишање)“. *На раскрсници: есеји, критике и њолемике о модерној српској књижевности*. Избор, предговор и редакција Гојко Тешић. Нови Сад: Матица српска, 96–98.
- Стефановић 2005б: Светислав Стефановић. „Више слободе стиха!“. *На раскрсници: есеји, критике и њолемике о модерној српској књижевности*. Избор, предговор и редакција Гојко Тешић. Нови Сад: Матица српска, 99–101.
- Стефановић 2005в: Светислав Стефановић. „Ритам и емоција“. *На раскрсници: есеји, критике и њолемике о модерној српској књижевности*. Избор, предговор

- и редакција Гојко Тешић. Нови Сад: Матица српска, 102–106.
- Стефановић 2005г: Светислав Стефановић. „Двије крупне ситнице“. *На раскрсници: есеји, кришике и ђолемике о модерној српској књижевности*. Избор, предговор и редакција Гојко Тешић. Нови Сад: Матица српска, 234–236.
- Стефановић 2005д: Светислав Стефановић. „Прилог карактеристици српске критике“. *На раскрсници: есеји, кришике и ђолемике о модерној српској књижевности*. Избор, предговор и редакција Гојко Тешић. Нови Сад: Матица српска, 237–249.
- Стефановић 2005ђ: Светислав Стефановић. „Г. Милорад Петровић против М. Ђурчина“. *На раскрсници: есеји, кришике и ђолемике о модерној српској књижевности*. Избор, предговор и редакција Гојко Тешић. Нови Сад: Матица српска, 291–296.
- Стефановић 2005е: Светислав Стефановић. „Белешке и коментари“. *На раскрсници: есеји, кришике и ђолемике о модерној српској књижевности*. Избор, предговор и редакција Гојко Тешић. Нови Сад: Матица српска, 416–444.
- Тешић 2005: Гојко Тешић. „'Најмлађа модерна' и Светислав Стефановић“. У: Светислав Стефановић, *На раскрсници: есеји, кришике и ђолемике о модерној српској књижевности*. Избор, предговор и редакција Г. Тешић. Нови Сад: Матица српска, 7–59.
- Ђурчин 2005: Милан Ђурчин. „О мојим песмама“. У: Светислав Стефановић. *На раскрсници: есеји, кришике и ђолемике о модерној српској књижевности*. Избор, предговор и редакција Гојко Тешић. Нови Сад: Матица српска, 417–420.
- Ујевић 1965а: Тин Ујевић. „Љубомир Мицић: *Сјас душе*“. *Кришике, ђрикази, чланци, ђолемике: о хрватској и о српској књижевности*. Сабрана дјела, св. 7. Загреб: Знање, 346–354 (штампано латиницом).
- Ујевић 1965б: Тин Ујевић. „Ороз пред Ендимионом (О удесима и кривудањима новије књижевне умјетности)“. *Есеји, расјправе, чланци II: о сјраној књижевности, II, о књижевности и умјетности, о домаћим и сјраним умјетницима*. Сабрана дјела, св. 9. Загреб: Знање, 122–140 (штампано латиницом).

- Ујевић 1965в: Тин Ујевић. „Арханђео навјесник савио је крила (*Покојни Gabriele D'Annunzio*)“. *Есеји, расправе, чланци I: о сцраној књижевности, I*. Сабрана дјела, св. 8. Загреб: Знање, 393–414 (штампано латиницом).
- Ујевић 1965г: Тин Ујевић. „Акупунктура (Нова поезија пред новом критиком)“. *Есеји, расправе, чланци II: о сцраној књижевности, II, о књижевности и умјетности, о домаћим и сцраним умјетницима*. Сабрана дјела, св. 9. Загреб: Знање, 189–206 (штампано латиницом).
- Црњански 2008а: Милош Црњански. „Објашњење 'Суматре'“. *Есеји*. Сабрана дјела, књ. 10. Прир. Мило Ломпар. Подгорица: Октоих, 12–19.
- Црњански 2008б: Милош Црњански. „За слободни стих“. *Есеји*. Сабрана дјела, књ. 10. Прир. Мило Ломпар. Подгорица: Октоих, 20–29.
- Црњански 2008в: Милош Црњански. „Послератна књижевност (*Литерарна сећања*)“. *Есеји*. Сабрана дјела, књ. 10. Прир. Мило Ломпар. Подгорица: Октоих, 103–138.
- Црњански 2008г: Милош Црњански. „Пламен“. *Есеји*. Сабрана дјела, књ. 10. Прир. Мило Ломпар. Подгорица: Октоих, 387–390.
- Црњански 2008д: Милош Црњански. „Љубомир Мицић: Ритми мојих слутња“. *Есеји*. Сабрана дјела, књ. 10. Прир. Мило Ломпар. Подгорица: Октоих, 407–409.
- Црњански 2008ђ: Милош Црњански. „Ошкровење Растка Петровића“. *Есеји*. Сабрана дјела, књ. 10. Прир. Мило Ломпар. Подгорица: Октоих, 421–432.
- Црњански 2008е: Милош Црњански. „Марко Ристић: *Од среће и од сна*“. *Есеји*. Сабрана дјела, књ. 10. Прир. Мило Ломпар. Подгорица: Октоих, 433–436.
- Шимић 1960а: Антун Бранко Шимић, „Слободни превод слободних стихова“. *Проза I*. Сабрана дјела, књ. II. Уредио и припомене написао Станислав Шимић. Загреб: Знање, 199–204 (штампано латиницом).
- Шимић 1960б: Антун Бранко Шимић, „Техника пјесме“. *Проза I*. Сабрана дјела, књ. II. Уредио и припомене написао Станислав Шимић. Загреб: Знање, 326–332 (штампано латиницом).

Sanja J. Paripović Krčmar

A HUNDRED YEARS FROM MILOŠ CRNJANSKI'S
VERLIBRIST PROCLAMATION

Summary

Marking the Crnjanski's text on the new metric publication centenary is simultaneously a suitable momentum to summarize the most crucial texts regarding verlibrism. They originated by his predecessors and followers. This showed its very position and significance in considering this term/matter. In the listed engaged texts, the notion about a verse form of a more free order does not exceed the domain of poetological insight, i.e. labeling the verse as free remains without concretization of conditions/qualifies the verse is based on. The defense of the free verse on the issue of explanation flowed almost unanimously, but we can say quite reliably that Crnjanski's "For the free verse" manifest announcement, even from a hundred-year distance, is still the most famous one. Moreover, it is noticeable that each of the authors indicates all over again that Crnjanski's claim about free verse as a consequence of new contents, that the freshness of new poetry was significant when it comes to the content, expression, inspiration, and thus in the form. The role of the melody gaining the main principle when compared to the rhythm is added to the aforementioned.

Key words: Miloš Crnjanski, free verse, melody, the rhythm of thoughts, feeling, mood

Александар М. Милановић

Филолошки факултет Универзитета у Београду

aleksandar.jus@gmail.com

ПОЕТИЧКИ КОНТЕКСТ ПОЕТИЗМА ЛЕПРШ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Сажетак: У раду се анализирају порекло, значење и функција лексеме *лејрш*, која се у *Лирици Ишаке* Милоша Црњанског појављује два пута. Установљена је интертекстуална веза са поезијом српског романтизма, али и промена поетске функције овога песничког индивидуалног неологизма. Лексема која је својом ређом формом, будући да је настала као девербатив нултим суфиксом, у романтизму обезбеђивала подизање стила у оквирима песничког језика, у експресионистичкој поезији Милоша Црњанског постаје средство пародије, ироније и гротеске.

Кључне речи: песнички језик, песничка традиција, поетизам, индивидуални неологизам, романтизам, експресионизам, интертекстуалност, пародија, иронија, гротеска

1. Иако инспиративна по многим параметрима, лексика у поезији Милоша Црњанског ипак је у истраживањима с правом увек стајала по страни у односу на његову песничку синтаксу и интонацију песничке реченице (уп. Петров 1988: 30–34, 87–89, 133–135; Петковић 2004: 112–43). Песникова лексика сагледавана је при томе првенствено из семантичке перспективе (уп. Петковић 2004) или пак из морфолошке перспективе, тј. из угла фреквенције различитих врста речи и појединих лексема у оквиру њих (Петров 1988: 34–40). Наше истраживање представљаће покушај да се одреди порекло и по-

етичка мотивација за активирање само једне, за поезију Милоша Црњанског необичне лексеме. Необичне не само у контексту збирке *Лирика Ишаке* (1919), у којој се појављује два пута, већ и у контексту његове целокупне поезије. Истовремено, занима нас и даља судбина ове лексеме у песничком језику српском. У питању је у свакодневном језику непозната ономатопеја *лејриш*.¹ У *Лирици Ишаке* њену прву потврду проналазимо у песми „Вечни слуга“ (1918) из циклуса „Видовданске песме“ (Црњански 1993: 31): „Ах, све је то лепрш шарених тица, / победе горка сласт. / Отаџбина је пијана улица, / а очинство прљава страст.“ Друга потврда је у недатованој песми „Гардиста и три питања“ из циклуса „Нове сенке“ (Црњански 1993: 39): „Ја бих се диго, и, кад би ко лепрш голуба, / викнула и заплакала, ко кад би лептир шушко: / Реци збогом зори. / Ја бих почаст шинуо и тихо рекао: / Тужно је бити мушко.“

Значењски сасвим прозирна, нарочито у контексту изнетих стихова,² именица *лејриш* зналце историје српске поезије већ на први поглед, по свом творбеном моделу, асоцира на кованице из епохе романтизма. Изведена несумњиво као девербатив нултим суфиксом (*лејришајши* > *лејриш*- + - \emptyset), она би се и без провере парадигматски могла сврстати

1 Нормативни једнотомни *Речник српског језика* (РСЈ) потврђује, додуше, лексеме *лејриш* („м *лејришање*, *лејришај*“) и *лејришај* („м *лејришави*, *ширишави покрети*; *ширирај*“), али, зачудо, не региструје лексему *лејришање* као засебну одредницу. Електронски корпуси српског језика, међутим, региструју је само у песничком језику.

2 Уп.: „U apstraktnom značenju imenice ove tvorbe označuju glagolsku radnju, stanje ili zbivanje bez obzira na dužinu i način njihova protjecanja. Zbog toga imaju veoma širok raspon značenja: od prave glagolske radnje koja znači trajanje do oznake pojedinačnog akta ili pojave“ (Бабић 2002: 338); „Imenice od neprefigiranih glagola najčešće označuju karakteristične zvukove kao trajne radnje“ (Бабић 2002: 339). Исти аутор на истоме месту истиче да су честе такве двосложне именице од ономатопејских глагола (*цијук*, *цвокош*, *цвркуш*, *фијук* и сл.), међу које би спадала и именица *лејриш*. И Иван Клајн (2003: 214) наводи како је највише оваквих „именица са значењем звука“.

у ред бројних сличних индивидуалних неологизама српских романтичарских песника, нпр. оних код Јована Јовановића Змаја: *ѿон, ѿев, сев, сѿреј, шрај, чврк*; Ђуре Јакшића: *креш, љуб, рон, шрејер* (Ристић 1970: 432–433), Ђорђа Марковића Кодера: *мин, ѿод, очар, куљ* (Милановић 2013: 174–175) или Лазе Костића: *бриз, виї, ждер, жес, жуд, заїрл, занемар, измен, кај, љуб, шїед, шїек* (Јанковић 1969: 17–19, 33–80).³

Из примера је видљиво да су овакве кованице добијене од глагола додавањем нултог суфикса, тј. „сужавањем, свођењем на саму глаголску основу“, а знамо и да су најчешће – али не и увек – условљене стилским разлозима, тј. „поетским законима (метром или сликом)“ (Ристић 1970: 431–432). На сродан начин и Владета Јанковић (1969: 15) овакве кованице у стваралаштву Лазе Костића дели на „метричке“ и „стилске“. Сличне глаголске именице, важно је за даљу анализу, карактеристичне су и за старосрпски језик, али и за савремени језик српски (уп. Грицкат 1981; Ристић 1970: 432). То значи да оне, иако стилски маркиране при новим образовањима, ипак не представљају деформацију општега српског језика.⁴ За анализу оваквих форми у везаном стиху, а и у лирици Милоша Црњанског који остаје на међи слободног и везаног стиха (Раичковић 1987: 39), значајно је и што су оне најчешће јед-

3 Уп. и примере из поезије Станка Врази и Петра Прерадовића: *блиш, блијеск, бљеск, зив, зуј, клиз, мрз, ѿис, ѿлеш, слуш, сїав* (Ристић 1970: 432–433). Сличних образовања нема у поезији Бранка Радичевића. Олга Ристић (1970: 434) о њима закључује: „Што је најзначајније, оне су везане само за песнички израз, за поезију, одакле готово да ниједна није продрла у прозни, говорни језик. Најзад, оне чине једну од занимљивијих карика у стваралачком низу наших песника, с једне стране, а, с друге стране, надовезују се на круг категорије речи насталих истим путем и по чијем су узору и саграђене.“

4 Костићеве кованице са нултим суфиксом Драгиша Витошевић (2007: 96–97) пореди са сличним образовањима у народној поезији и у Вуковом *Српском рјечнику*. Ове неологизме у функцији поетизама као богаћење вуковског језика третира и Милош Ковачевић (2011).

носложне и двосложне, а ретко и тросложне (Бабић 2002: 333).

Будући да су овакве поетске именице настале апокопом, односно редуковањем гласова или слогова с краја речи, гледано из угла фонетике, односно редуковањем суфикса, гледано из угла морфологије у ширем смислу (тј. творбе речи у ужем), оне су истовремено и фоностилеме и морфостилеме (Ковачевић 2012: 42–43).

2. Слутња о пореклу речи *лејрш*, изнета само на основу језичког осећања, добија своју потврду кроз проверу у речницима. У шестотомнику Матице српске (РМС), у којем је ова лексема добила и нормативни статус (али са квалификатором „необично“), илустрована је двама примерима: „необ. в. *лејршај*. – Ко ће у лепрш свракин гледати, где оро снажним летом продире? *Јакш. Ђ. фиг.* То [је] довољно да оправда сав замор и лепрш стихова. *КН 1958.*“ Прва потврда је из *Дела Ђуре Јакшића*, објављених у Београду 1911, док је друга из часописа *Књижевне новине*, броја објављеног 1958. године.⁵ Вишетомник Српске академије наука и уметности (РСАНУ) још је информативнији јер су у њему потврде за ову лексему и из дела Јована Јовановића Змаја (*Певанија*, одабране и целокупне умотворине у песми и прози, Нови Сад 1882), али и дела Тодора Манојловића (1938), док је наведени пример из *Јакшића* ексцерпиран према старијем издању његових *Дела* (књ. I–X, Београд 1882–1883):

лепрш м *лејршање*, *лејршај*. – Ко ће у лепрш свракин гледати / где оро снажним летом продире? (*Јакш. Ђ. 10, 87*). А сребрно копље ... сева / весело и натачиње / жуто и црвено лишће у лепршу (*Манојловић Т.*,

5 У РМС унета је и лексема *лејршај*: „*један њокреџ њри лејршању, лејршави њокреџ*. – То је био лепршај праве, чисте, истинске љубави. *Ком.* И нек ми опросте радници Мајдана за лепршај мисли *Реј. 1946.*“ Прва потврда је из дела Лазара Комарчића *Један разорен ум и Зайисник једној њокојника* (Београд 1908). У овом речнику нема лексеме *лејрх*.

XX век 1938, 653). Празнични лепрш завеса, велико огледало и тишина сете [je] да овде није могла ништа заборавити (Петр. Б., ЛМС 363, 11). фиг. Дижу с' капе, руке, здрављају Миклуша, / Као лепрш крила раздраганих душа (Змај 1, 431). То [je] довољно да оправда сав замор и лепрш стихова, то речито море поред стварног мора крај којег су изговорени (КН 1958, 70/7).

Врло је, дакле, вероватно да је Милош Црњански лексему *лепрш* преузео из стваралаштва романтичара Буре Јакшића и Јована Јовановића Змаја као њихов индивидуални неологизам, рачунајући на видљивост поступка интертекстуалности.⁶ Наиме, уочљивост лексеме *лепрш* расте и у контексту збирке *Лирика Ишаке*, али и у контексту читаве песничке лирике, будући да Црњански никада није био склон творби песничких кованица.⁷ Тако се усамљени пример од остале активираних лексике издваја, и стилски намеће већ својом изузетношћу, атипичношћу и по пореклу и по ређем и, већ у време објављивања збирке, помало архаичном творбеном моделу.

3. Снажније и дубље захватање из стилских резервоара романтичарске лексике није песников стилски манир и поред његовог експлицитног указивања на значај уграђивања традиције народне и романтичарске поезије у савремену лирику, изнетог 1924. године:

И наша лирика добиће тајанствену моћ, коју имају лирике источних народа, ако будемо умели везати најлепша и најстарија места Вишњића, преко Његоша и Бранка са нашом кубистичком сликом Карадага, Далмације, Срема, у којој су и наши ликови (Црњански 1999: 51).

6 Не треба заборавити да је Јакшићева и Змајева популарност почетком XX века била још увек велика.

7 Појаву речи и израза „које контекст није у стању да објасни“ Мишел Рифатер назива „negramatičnostima u okviru idiolekatske norme“ (Квас 2006: 218).

Иако је традицијска веза Милоша Црњанског са романтизмом несумњива и већ много пута тумачена,⁸ сагледаћемо је овај пут из стилистичке перспективе. Док је Радомир Константиновић ту везу препознавао пре као негирање романтичарске традиције но као њено обнављање,⁹ Драгиша Витошевић (1972: 37) о односима двеју стилских формација суди опрезно и без навођења примера:

Тако Црњански, и не само он, говори о романтизму као „најлепшем периоду наше књижевности“. Само, биће то више осећање сродности и одавање правде него право ослањање, још мање надањивање. То је, углавном, и смисао неких видљивијих „веза“ које би се поређењима могле утврдити.

Лингвистичка анализа води и другачијим, па и супротним закључцима. Отворени дијалог са поезијом српског романтизма огледа се у лирици Милоша Црњанског на више лексичких равни: кроз активирање типичних фонетских локализама и дијалектизама, карактеристичних и за језик наших романтичара, попут лексема *шица* (Црњански 1993:

8 Уп. песникове есеје о романтичарским песницима и о Ђури Даничићу (Црњански 1999), али и епизоду са Богданом Поповићем из *Коменшара* (Црњански 1993: 270), као и радове Милана Богдановића, Исидоре Секулић и Светлане Велмар-Јанковић о Црњанском. Романтичарске елементе у *Маски* анализира је Зорица Несторовић (2018). У новије време и Слободан Владушић (2020: 179) констатује да Црњански „употребљава одређене конвенције романтичарске поетике“. Посебно је занимљиво и инспиративно запажање које износи Јован Делић (2014: 24–25), да је кроз опис ситуација из *Коменшара* у којима је Црњанског у Бечу „сачекао дух Бранка Радичевића“ ту „почела игра удвајања, толико карактеристична за овога пјесника“. Ова поставка са бечком позицијом Милоша Црњанског који се поистовећује са романтичарским песником може бити плодотворна и за стилистичка тумачења *Лирике Ишаке*, и за сагледавање активирања различитих поетизама у новом контексту.

9 „Njegov novoromantizam nije obnova srpskog romantizma [...] već je duh radikalnog prevrata, savršeno novi duh, ili duh savršeno nove slobode, dotle nepoznate, i valjda dotle i nemoguće“ (Константиновић 1983: 351).

53, 59, 69, 89, 127)¹⁰ или *шаван* (34, 45, 85, 90, 115, 122, 124 x 2, 128, 131, 153),¹¹ али и поетизама попут лексема *судба* (та болна мутна судба? 34, ал дивна судба, драго моје јадно 60, стиже моја судба, срећа и сан 61, Судба ми блуди по небу ових дана 81, Настављам судбу, већ и код нас прошлу 88, Наша је судба урликом мрети 121),¹² *илам* (И кад ти на лицу плане плам 122) или *боља* (И, тако, без туге, / очи су ми мутне од неке боље дуге 87), па и краћих облика множине именица, карактеристичних истовремено и за поезију модерне (Ветриће место мене кличући да језде 53, Улице су нам деца и друзи 60, А дању је чувала дворе царске 65).¹³ Традиција романтичарске српске поезије огледа се, дакле, директно у поезији Милоша Црњанског и на чисто језичком, прецизније лексичком плану, упркос његовој често цитираној изјави из *Ишаке и коменшара* (1959) да је „увек био сам себи предак“ (Црњански 1993: 164).¹⁴ Наведени став Милоша Црњанског, често превише дословно тумачен, релативизује и чињеница да је

10 У *Коменшарима* облици са /pt-/ и /t-/ коезистирају: они га упоређују са птицама (Црњански 1993: 304): као велике тичури-не у кавезу (331).

11 Облик са разједначеном групом /-vn-/ среће се и много година после *Лирике Ишаке* (1919), у *Коменшарима* (1959): Брда су тавнела (Црњански 1993: 182), и то напоредо са два пута поновљеним обликом у којем је очувана група /-mn-/ која је била потамнела (325), која није имала краја све док није потамнела (327). Активирање облика са дисимилацијом у својој поезији Црњански (1993: 281) у *Коменшарима* мотивише само њиховим присуством у матерњем дијалекту и песмама које му је мати певала у детињству. Преко поезије српског романтизма, ови облици воде директно до народне књижевности.

12 „Судба“ је и наслов прве, ђачке песме Милоша Црњанског. Јасно је да је традицијски утицај готово по правилу јачи код песника почетника.

13 Уп. и примере из познијег песништва: још у мутном сну, у вале и пене разнесен 93, На Lovćen gorki, da iznesemo presto, zasadimo ti / vrte pune ruža? 149.

14 Са нашим мишљењем корелира и мишљење који износи Мате Лончар (1972: 105) да „sumatraistički stil djeluje bez dvojbe i – romantično, ne samo zbog bijega, svojevrsne poze egzila i karakteristične emotivne tonacije.“

он највише писао управо о писцима српског (пред)-романтизма.¹⁵

4. Вратимо се лексеми *лејрш*. Оба пута је у поезији Милоша Црњанског овај поетизам употребљен у нефигуративном значењу, у синтагмама у којима би њихове зависне речи *шица* и *јолуб* биле сасвим очекиване и ван песничког језика (уп. **лејршање шарених шлица* и **лејршање јолуба*), дакле ван неочекиваних синтагматских и реченичних спојева по којима је Црњански препознатљив:

Ослободили смо језик баналних окова и слушамо га како нам он сам, слободан, открива своје тајне. Није то било тако давно, кад је Дучић, исмејан, усудио се да напише да „*шуштие звезде*“! Ми, дабогме, одосмо даље! (Црњански 1993: 290).¹⁶

Шири контекст стихова, међутим, указује да су читаве синтагме са речју *лејрш* као централном ипак употребљене у функцији тропа.¹⁷ Аутоматизација језика ипак се, дакле, нарушава по експресионистичким заповестима. Ван сваке је сумње да је Црњанског привукао звучни ефекат ове ономотопеје, као и стилска предност коју је имала у односу на необележену форму *лејршање*:

Опет једном пуштамо да на нашу форму утичу форме космичких облика: облака, цветова, река, потока. *Звук наших речи* [курзивом истакао А. М.] неразумљив је, јер се навикло на мењачки, новинарски, званични, смисао речи (Црњански 1993: 290).

15 О различитим традицијским контекстима у опусу Милоша Црњанског в. Неђић 1996.

16 Уп. анализе примера нових и ефектних субјекатско-предикатских и синтагматских веза у поезији Милоша Црњанског у Петров 1988: 242 и Петковић 2004: 104, 119–120.

17 „Дакле, све речи се подвргавају имагинативном процесу преиначења основних значења и истицања скривених, секундарних значења или истицања варијабилних, нових“ (Петров 1988: 39–40).

Црњанског, наиме, због опредељења за слободни стих није превише обавезивала слоговна структура неологизма, односно чињеница да облик *лејрш* има један или два слога мање од двају семантичких и творбених делимичних конкурената.¹⁸ архаичним суфиксом творбено обележеног поетизма *лејршај*, из романа *Један разорен ум* Лазара Комарчића, који је песнику могао бити пред очима будући да је објављен 1893, као и необележеног облика *лејршање*. Опредељење за ономатопеју, наравно, може се сагледавати и у контексту наглашавања симултанизма, типичне стилске црте експресионизма, који се описује као „istodobnost raznih čulnih (vizuelnih, auditivnih, taktilnih) opažaja u jednom vremenskom intervalu“ (Живојиновић 1992: 176). У таквом контексту, напуштајући све језичке конвенције, Црњански једноставно сасвим слободно изабира лексичку јединицу коју сматра најфункционалнијим. Истовремено, бирајући лексичку јединицу која наглашава сагласност са традицијом српске поезије, Црњански остаје сасвим у сагласју са поетиком суматраизма.¹⁹

5. Које стилске функције, дакле, има лексема *лејрш*? Зашто је баш њу одабрао из романтичарског лексикона, препуног онеобичених облика? Сматрамо да је поступак интертекстуалности овде неупитан, што смо доказали историјатом овог поетизма. За циклус „Видовданских песама“ из *Лирике Ишаке*, као и за *Ламени наг Београдом*, уосталом,

18 Захваљујући значењу суфикса, форма *лејршај* означава радњу која је „једнократна, кратка или завршена“ (Клајн 2003: 23), док форма *лејршање* подразумева несвршени процес.

19 Слободу као основ песничког језика А. Петров (1988: 240) смешта у средиште читавог суматраизма: „Другим речима, ми смо написали да је суматраизам, пре свега, мотивација ослобођења песничког језика и да је у томе, по нама, смисао Црњансковог манифеста.“ Исти аутор на другом месту, у контексту поетике суматраизма повезује један тип песничког језика Милоша Црњанског са романтичарском поезијом Ђуре Јакшића и Лазе Костића, а други тип са симболистичком поезијом Симе Пандуровића и Владислава Петковића Диса (Петров 1988: 241).

већ је констатовано надовезивање првенствено на родољубиву поезију Ђуре Јакшића и Лазе Костића, али и на поезију Петра Петровића Његоша, Бранка Радичевића и Јована Јовановића Змаја и других романтичарских песника (Петров 1988: 194–211, 241).

Везе са романтичарском поезијом нису, међутим, само тематско-мотивске већ и језичко-стилске, а на овом терену највидљивије су у избору поетизама. Поступак интертекстуалности, међутим, овде само отвара простор за реконтекстуализацију познатих садржаја и поетско превредновање традиције. Или, речима које исписује Корнелије Квас (2006: 217) следећи мисао Мишела Рифатера, „intertekst se sadržinski može podudariti s temom, ali se od teme suštinski razlikuje po uticaju na čitaoca“. Док је у поезији српског романтизма велики број поетизама био у функцији повећања експресивности и емоционалности песничког језика, у функцији постизања патоса високог стила, њихово цитирање у поезији Милоша Црњанског постаје средство ироније и пародирања не песничког језика романтичара већ неаутентичне, лажне емоције у савременом ванпесничком свету у време кризе европског духа и разочарања у цивилизацијске вредности током трусних друштвених превирања.²⁰ Другим речима, не пародира се стилски аспект романтизма већ се осуђују савремене идеолошке поставке. Чини нам се да смештање лексеме *лейрш* у шири пародијски контекст појачава још једна паралела са делима из историје српске књижевности: у Стеријиним *Родољубцима* „млади стиходеља“ Шандор Лепршић носи презиме управо са кореном који се поклапа с наведеном именицом.²¹

20 Уп.: „Doista, u poredbi sa dotadašnjim 'banalnim' književnim modelima, riječ je o bitno drugačijem shvaćanju ekspresije, jezika i ritma, emotivne boje i pjesničke slike, što sve izražava drugačiji stav prema subjektu svijeta“ (Лончар 1972: 100).

21 Сасвим је тачна констатација коју износи Зорица Несторовић (2018: 86) да се језик Милоша Црњанског „никада не престаје ругати, и профаном и светом, и живом и мртвом“.

Застарели поетизам *лејриш*, као анахронизам у језику експресионистичке поезије и као лексема која ван песничког језика и није имала егзистенцију,²² тако постаје наглашени маркер ироније и пародије. И то како у стиховима песме „Вечни слуга“ из циклуса „Видовданске песме“, у којима се не детронизују патриотски појмови *отаџбина* и *очинство*, који су неупитни, већ се жигеше њихова злоупотреба, односно језичка манипулација („Ах, све је то лепрш шарених тица, / победе горка сласт. / Отаџбина је пијана улица, / а очинство прљава страст“),²³ тако исто и у песми „Гардиста и три питања“ из циклуса „Нове сенке“, у којима се пародирају, са „комичним ефектом“ (Радоњић 2014: 140) љубавни и еротски односи мушкарца и жене („Ја бих се диго, и, кад би ко лепрш голуба, / викнула и заплакала, ко кад би лептир шушко: / Реци збогом зори. / Ја бих почаст шинуо и тихо рекао: / Тужно је бити мушко“). Радован Вучковић (1984: 92) писао је о песми „Гардиста и три питања“ као „humoristički intoniranoј pesmi“. После темељне студије у којој је поступке пародирања лирских жанрова анализирао Новица Петковић (2004: 100), у новије време је, пишући о интертекстуалним везама у поезији Милоша Црњанског, Горан Радоњић (2014: 135) лудично запазио да се превредовање традиције „врши прије свега пародијом“. У обе наведене песме са пуно права могло би се говорити и о гротески, карикатурално-фантастичној и искривљеној слици стварности „која не izaziva komična, već zastrašujuća osjećanja“, као типичном средству и романтизма

22 Уп.: „Знатан број оваквих речи данас је застарео, или су одувек биле само књишке односно песничке, нпр. *слуш*, *и(ј)ев*, *иој*, *цвил*, *зуј*, *мар*, *ц(ј)елов* и сличне“ (Клајн 2003: 214).

23 Уп.: „'Вечни слуга' говори језиком револуционарне социјалне философије о неизменљивој судбини човека коме завршетак рата не доноси никакав преокрет набоље, јер се вешала социјалне неправде и државне присиле све више уздижу. Реториком и лажном сценографијом власт прикрива своју праву улогу – улогу извршитеља неправде, насиља и злочина“ (Глушчевић 1996: 26).

и експресионизма (Костић 1992: 248).²⁴ И појмови цинизма и карневализације у контексту наших примера такође су сасвим адекватни.²⁵ Видљиво је, дакле, да се осим разлика, о којима убедљиво пише Светлана Шеатовић Димитријевић (2014), међу циклусима збирке *Лирика Ишаке* могу уочити и још неке недовољно уочене поетичке и стилске сродности.

6. Сматрамо да није лако бранити тезу да се лексема *лејриш* може сматрати карактеристичним, „општим обележјем експресионизма“. Отуда и код нас она, иначе доста распрострањена, тежња ка доњем и ка далеком: од најнижег и нагонског до најетеричнијег и васионског; од крика (омиљени израз целог покрета!) до – како би Црњански рекао – „лепрша“ (Витошевић 1972: 13). Док је констатација везана за појам крика у експресионизму сасвим тачна и распрострањена у литератури, тешко је сложити се са другим делом цитираног исказа. Активирање поетизма *лејриш* није везано за најетеричнији и васионски контекст песникове лирике, нити њега у двама песмама има, већ за пародијски, иронични и гротескни контекст, што је омогућено измештањем лексеме из природног, романтичарског окружења у неочекивано, експресионистичко. То је заправо специфични тип њене контекстуалне и стилске песничке пререгистрације.²⁶

7. Интертекстуалне везе у лирици Милоша Црњанског показују само једну врсту сагласности

24 О гротески у лирици Милоша Црњанског у другачијем, ширем контексту пише и А. Петров (1988: 40): „Процес метафоризације се остварује тако што се основно значење речи [...] употребљава у новом, углавном гротескном контексту“.

25 Уп.: „Језик поезије Милоша Црњанског успоставља нове стратегије легитимизације истине које почивају на разноликим поступцима ироније, цинизма, пародије, карневалских обрта и оксиморонских структура“ (Петровић 2014: 183).

26 На овом трагу је и питање које поставља песник и есејиста Миодраг Павловић (1958: 93): „Није ли свака реч у сваком новом контексту помало нова и изазива друге асоцијације?“

која се у њој успоставља са традицијом српске поезије:

Везе и сагласности у Црњанској поезији не само да имају нови смисао, већ и нови језик испољавања. Црњансков песнички језик, за разлику од његових претходника, представља језик тих веза и сагласности, језик раслојавања и растварања и сједињавања на плану оног што Црњански зове „духом језика“, а што бисмо ми назвали имагинацијом и мелодијом језика (Петров 1988: 242).

У литератури су запажани и одрази израза славеносрпских писаца на песников лирски израз (Витошевић 1972: 20, 37), што је још увек недовољно истражена тема. Сматрамо и да се „везе и сагласности“ између поезије Милоша Црњанског и поезије његових савременика такође могу на језичко-стилском плану даље тумачити. У прилог томе наводимо још једну потврду да песничка лексика може указати и на мање видљиву интертекстуалност. Након што се појавио у стваралаштву Ђуре Јакшића и Јована Јовановића Змаја, па потом у поезији Милоша Црњанског, поетизам *лейриш* обележио је и песнички израз Тодора Манојловића, уз Станислава Винавера и Растка Петровића, песника поетички и уметнички најсроднијег Црњанском (уп. Витошевић 1972: 6, 8, 33–35): А сребрно копље ... сева / весело и натачиње / жуто и црвено лишће у лепршу (Т. Манојловић, *XX век*, 1938, 653). Појава поетизма који повезује књижевне епохе у опусу Тодора Манојловића не треба да чуди будући да се он „залагао за уравнотежен однос између традиције и авангарде“ (Деретић 2007: 1032).

8. Не чуди што је велики песник Миодраг Павловић (1958: 68) сасвим експлицитно изнео вредносни суд о поступку васкрсавања архаичне лексике, смештајући га у занимљив контекст:

Ништа умесније од напора да се старо лексичко благо, заједно са апстрактним, интелектуалним појмовима и уличним жаргоном врате у поетски језик.

Управо овакви напори условљавају и рађање и специфичан живот поетизама у песничком језику, и то живот који је сасвим независан од њихових судбина у стандардном језику. Отворен или скривенији дијалог између песника различитих генерација утиче и на промене самог песничког језика, а таква комуникација потом лексички дубље утемељује и његова специфична национална обележја. Зоран Мишић нас, уосталом (1996), подсећа да „права поезија никада не може изгубити до краја своје националне језичке особености“. То на трагу наше анализе потврђују и нови примери егзистенције поетизма *лејрш* у песми „У прозорском стаклу, ко на слици“ Стевана Раичковића: „О, какве ли то птице, песмо, је ли, / Ми чекамо лепрш кроз рам бели?“. У прилог наведеној тези иде и чињеница да Електронски корпус српског језика, на сајту rastko.org.rs, нуди још новије примере за лексему *лејрш*, али по правилу у песничком језику.²⁷ Интертекст се, дакле, све више шири.

Црњански је, надограђујући српски песнички језик, у сасвим другачијој песничкој епохи у односу на романтизам, поетизму *лејрш* удахнуо нову, другачију песничку енергију и одредио му другачије стилске функције, али је евокативна веза са традицијом ипак остала непоколебана. Тиме је истовремено иницирао и његов будући живот у српском песничком језику.

27 Неки од примера: и сувише тврд да би изражавао треперење, „лепрш“. Стари текстови вукли су га у „златну таму“; два присна, два топла људска ока; свуд су бели лепрши јутра; уздишу за изгубљеном љубављу и у звезде кују лепрш драгог бића; Сунце на длану, у срцу лепрш јаребица; Отуда их лепрш у стихове носи.

Извори

- Црњански 1993: Милош Црњански. *Лирика*. Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског – БИГЗ – Српска књижевна задруга – L'Age d'Homme.
- Црњански 1999: Милош Црњански. *Есеји и чланци. I: Књижевност, уметност*. Београд – Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског – L'Age d'Homme.

Литература

- Бабић 2002: Stjepan Babić. *Tvorba reči u hrvatskome književnome jeziku, treće, poboljšano izdanje*. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti – Nakladni zavod Globus.
- Витошевић 1972: Драгиша Витошевић. „Послератна авангарда и Милош Црњански“. У: *Књижевно дело Милоша Црњанског*, зборник радова. Ур. Предраг Паллавестра, Светлана Радуловић. Београд: Институт за књижевност и уметност – Београдски издавачко-графички завод, 5–53.
- Витошевић 2007: Драгиша Витошевић. „Вуков Рјечник и Лаза Костић“. У: *Лаза Костић. Дојуна Вуковог Рјечника*. Београд: Чигоја штампа.
- Владушић 2020: Слободан Владушић. „Милош Црњански и (на)род“. У: *Дани Милоша Црњанског: Синологишница „Лирике Ишаке“*, зборник радова. Ур. С. Владушић. Нови Сад: Матица српска – УГ Суматра, 173–194.
- Вучковић 1984: Radovan Vučković. *Avangardna poezija*. Banja Luka: Glas.
- Глушчевић 1996: Зоран Глушчевић. „Магијско-утопијска хоризонтала и звездано-етерична вертикала у новој слици света Милоша Црњанског“. У: *Милош Црњански: теоријско-методолошки приступ књижевном делу*, зборник радова. Ур. Милослав Шутић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 21–33.
- Грицкат 1981: Ирена Грицкат. „О именицама типа *налеи* у српскохрватском језику“. *Зборник за филологију и лингвистику Мајнице српске*, XXIV/1, 101–134.
- Делић 2014: Јован Делић. „Природа и (ауто)поетичка функција Црњанских коментара“. У: *Милош*

- Црњански: *Поезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 17–39.
- Деретић 2007: Јован Деретић. *Историја српске књижевности*. Београд: Sezam Book.
- Живојиновић 1992: Branimir Živojinović. „Ekspressionizam“. У: *Rečnik književnih termina*, друго, допуњено издање. Београд: Nolit, 175–177.
- Јанковић 1969: Владета Јанковић. „Поетска функција кованица Лазе Костића“. *Зборник историје књижевности*, 7. Београд: Српска академија наука и уметности, 1–81.
- Квас 2006: Kornelije Kvas. *Intertekstualnost u poeziji*. Београд: Zavod za udžbenike.
- Клајн 2003: Иван Клајн. *Творба речи у савременом српском језику. Део 2, Суфиксација и конверзија*. Београд – Нови Сад: Завод за уџбенике и наставна средства – Институт за српски језик САНУ – Матица српска.
- Ковачевић 2011: Милош Ковачевић. „Неологизми Лазе Костића у свјетлу његових погледа на српски језик“. *Стилска значења и зрачења*. Ниш: Филозофски факултет у Нишу.
- Ковачевић 2012: Милош Ковачевић. „О поетизмима Лазе Костића“. *Линвостилистика књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 35–60.
- Константиновић 1983: Radomir Konstantinović. *Biće i jezik u iskustvu pesnika srpske kulture dvadesetog veka*, knjiga 1. Београд – Нови Сад: Prosveta – Rad – Matica srpska.
- Костић 1992: Veselin Kostić. „Groteska“. У: *Rečnik književnih termina*, друго, допуњено издање. Београд: Nolit, 248–249.
- Лончар 1972: Mate Lončar. „Obzori sumatraizma“. У: *Књижевно дело Милоша Црњанског*, зборник радова. Ур. Предраг Палавестра, Светлана Радуловић. Београд: Институт за књижевност и уметност – Београдски издавачко-графички завод, 93–118.
- Милановић 2011: Александар Милановић. „Ковачи песничког језика епохе романтизма“. У: *Творци српског књижевног језика*, зборник радова. Ур. Весна Матовић, Миодраг Матицки. Београд: Вукова задужбина – Институт за књижевност и уметност, 143–158.

- Милановић 2013: Александар Милановић. „Деривато-лошке карактеристике индивидуалних неологизама у *Словару Ђорђа Марковића Кодера*“. *Језик весма њолезан*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 170–179.
- Милановић 2014: Александар Милановић, „Отклон од стандарднојезичке норме у поезији Милоша Црњанског“. У: *Милош Црњански: њоезија и коментари*. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 367–379.
- Милановић 2019: Александар Милановић. „Прилог језичко-стилској анализи 'Ламента над Београдом' Милоша Црњанског“. У: *Плави круџ Милоша Црњанског*, зборник радова. Прир. Душко Бабић, Јована Илић. Београд: Филолошка гимназија – Завод за унапређивање образовања и васпитања, 207–222.
- Мишић 1996: Зоран Мишић. *Кришика њесничког искуства*, друго издање. Београд: Српска књижевна задруга.
- Недић 1996: Марко Недић. „Милош Црњански у књижевном времену“. У: *Милош Црњански: теоријско-методолошки ѡприсџуџ књижевном делу*, зборник радова. Ур. Милослав Шутић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 95–103.
- Несторовић 2018: Зорица Несторовић. „Искуство романтизма: Маска Милоша Црњанског“. У: *Дело Милоша Црњанског*, зборник радова. Ур. Миро Вуксановић. Нови Сад: Српска академија наука и уметности, Огранак САНУ у Новом Саду, 85–94.
- Павловић 1958: Миодраг Павловић. *Рокови њоезије*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Петковић 2004: Новица Петковић. „Лирика Милоша Црњанског“. *Оледи о срџским њесницима*, друго, прегледано и допуњено издање. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 90–143.
- Петров 1988: Александар Петров. *Поезија Црњанског и срџско њесништво*. Београд: Нолит.
- Петровић 2014: Предраг Петровић. „Лирика Ишаке: између одисејског и донкихотовског гласа“. У: *Милош Црњански: њоезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за

- књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 178–188.
- Радоњић 2014: Горан Радоњић. „Поезија Црњанског и традиција“. У: *Милош Црњански: поезија и коменшари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 134–146.
- Раичковић 1987: Stevan Raičković. „Dnevnik o Crnjanskom“. *Portreti pesnika*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 31–50.
- Ристић 1970: Олга Ристић. „Лексичко-семантичке одлике творбе именица у неких српских и хрватских романтичарских песника“. *Јужнословенски филолоџ*, XXVIII/3–4, 387–451.
- РМС: *Речник српскохрватскога књижевног језика*, I–VI. Нови Сад: Матица српска, 1967–1976.
- РСАНУ: *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, I–XXI. Београд: Институт за српски (српскохрватски) језик САНУ, 1957–2019.
- РСЈ: *Речник српског језика*, друго издање. Нови Сад: Матица српска, 2011.
- Шеатовић Димитријевић 2014: Светлана Шеатовић Димитријевић. „Циклуси *Лирике Иџаке*“. У: *Милош Црњански: поезија и коменшари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 165–177.

Aleksandar M. Milanović

THE POETIC CONTEXT OF MILOŠ CRNJANSKI'S *LEPRŠ* POETICISM

Summary

The paper analyzes the origin, meaning, and function of the *leprš* lexeme, appearing twice in Miloš Crnjanski's *Lirika Itake (Lyrics of Ithaca)*. An intertextual connection with Serbian romanticism poetry was established, as well as the change of this poetic individual neologism poetic function. The lexeme, since it was created as a deverbative, by using the zero suffix, in romanticism provided the style elevation

within the poetic language owing to its rare form. However, in Miloš Crnjanski's expressionist poetry, it became a means of parody, irony, and grotesque.

Key words: poetic language, poetic tradition, poeticism, individual neologism, romanticism, expressionism, intertextuality, parody, irony, grotesque

Соња Миловановић

Радио-телевизија Србије

Радио Београд

sonja.kovljanic@gmail.com

РЕЦЕПЦИЈА ЛИРИКЕ ИТАКЕ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ ИЗ СТИЛИСТИЧКОГ УГЛА

Сажетак: У раду се прати делимична рецепција *Лирике Ишак* Милоша Црњанског, с акцентом на њен стилски аспект. Пажњу најпре обраћамо на критеријум *нової*, по чему је збирка препозната одмах по објављивању. Потом говоримо о стилу у ужем и ширем значењу појма, при чему се у обзир узимају и тумачења која се баве појединим аспектима стила и када се теоријски не ослањају на стилистику. На крају се осврћемо на новија истраживања која су усредсређена превасходно на стваралачку биографију писца. У поменутом распону тумачења Црњанскове ране лирике препознајемо три концепције стила: стил епохе, стил дела и стил писца. Овај делимичан преглед рецепције помену-те збирке уједно осветљава и неке тенденције савремене стилистике.

Кључне речи: рецепција, стил, стилистика, ново, стил епохе, стил дела, стил писца, херменевтика

У дугој, богатој и разноврсној књижевној рецепцији песничке књиге Милоша Црњанског *Лирика Ишак* (1919), постоји место споја не само више од једног века удаљених критичких гласова него и крајње супротних оцена у време када је збирка објављена. Реч је о *новинама* које је Црњански унео у тадашњу српску поезију. Бунтовне природе

и субверзивних циљева, такав утисак о новом поводом ове збирке не изненађује, али се, посматрано из стилистичке визуре, указује не само као поетичко и књижевноисторијско, већ и као проблемско питање ове дисциплине.

Несумњива је чињеница да је са поетичког и идејног становишта питање *новој* Црњански програмски постулирао већ у уводном односно завршном делу свог песничког првенца, познатим стиховима из „Пролога“, *Судбина ми је стара / а стихови мало нови*, односно „Епилога“, *На Ишаки ће да се удари / у сасвим грује жице. Свеједно да ли ја / или ко груји*,¹ образложивши потом размере и аспекте *новине* у својим манифестима „Објашњење Суматре“ и „За слободни стих“.² Упитно је међутим следеће: уколико се категорија *новој* узме као симптом препознатљивости Црњанскове дебитантске књиге, питање је колико, и до које мере, оно залази у подручје стила. Премда ће, такође због различитих тумачења стила (Вуковић 2000: 27–49), сваки потенцијални одговор проистећи из онога шта се под овим феноменом сматра, значајним се указује да рецепција ове збирке својим битним током иде укорак са теоријским развојем стилистике као интердисциплинарне науке. С друге стране, интересантно је како се на примеру *Лирике Ишаке* показује пресек различитих концепција стила. Наиме, пошто су прве реакције по правилу износиле више утиске о збирци него што су доносиле њену подробнију анализу, те се у погледу *новој* пре исказују начелна гледишта критичара без дубљег расветљавања поетичког питања *новине*, таква мишљења су, као сведочанство културне и књижевне атмосфере једног времена, огледало сапостојања и смене различитих стилских парадигми, односно стила епохе у којој се *Лирика*

1 Сви наводи према: Милош Црњански. *Лирика Ишаке*. Београд: „Драганић“, 1994.

2 Мисли се на став, идеје, форме, ритам и остала уметничка исказивања „најновијих“ (Црњански 1994: 145–162).

Ишаке појављује.³ Каснија тумачења, аналитички се усмеравајући ка поетичким питањима, окрећу се стилу дела, док се актуелна баве нечим што бисмо најприближније могли назвати стилем писца.

Пошто је феномен стила изразито комплексан, а развој стилистичке идеје разгранат (Вуковић 2000), овом приликом задржаћемо се само на оним текстовима који су на неки начин апострофирали стил, као и онима који су се, уже или шире гледано, бавили одређеним аспектом стила а да га притом нису и именовали неким стилистичким термином. Имамо, дакле, у виду неке од првих реакција на *Лирику Ишаке* – наведене у издању које је приредио Гојко Тешић (1994), део студија Александра Петрова *Поезија Црњанској и српско јесништво* (1988) и Новице Петковића *Лирске епифаније Милоша Црњанској* (1996), радове из зборника *Милош Црњански: поезија и коментари* (2014), као и поглавље о Црњанској поезији из студије *Црњански и светска књижевност* Мила Ломпара (2021). Намера је да студије, зборнике и радове који се у целини или делимично баве *Лириком Ишаке* али по свом предмету припадају уже поетичким или књижевноисторијским истраживањима, те су утолико удаљенији од појма стил схваћеног у уобичајеном смислу, буду предмет проширеног истраживања о овој теми.⁴ Ипак, хипотеза коју већ овде постављамо јесте: колико су и такви текстови у дотицају са стилистиком, и ако јесу, на који начин.

3 У том контексту први је сагледава Александар Петров, дајући најпре тумачење збирке синхронијски, а потом њен утицај сагледава дијахронијски.

4 Мислимо најпре на зборник *Дани Милоша Црњанској: сјоодишњица* Лирике Итаке (2020), као и на неке раније зборнике: *Књижевно дело Милоша Црњанској* (1972) и *Милош Црњански: теоријско-естетички ирисјуи књижевном делу* (1996), те предговор Светлане-Велмар Јанковић *Сабраним јесмама М. Црњанског* (1978), студије *Немојући завичај* Стевана Брадића (2020) и *Ајон и меланхолија* Горане Раичевић (2021).

Ново као обележје стила

Прва критичарска оглашавања на појаву превратничке књиге Милоша Црњанског *Лирика Ишаке* већином су помињала *ново* и *оригинално* као њено основно обележје. Међутим, то њено својство није увек наилазило на благонаклоне оцене. Многи тадашњи књижевници, међу којима је било и утицајних имена, ову појаву у српској поезији нису одобравали:

Јадни песник! Он није имао ни великих претензија. Родио се у доба поплаве лирских и књижевних бургијаша у држави С. Х. С. Скроман је био, пре него што је пропевао, осетио је да не може прескочити ни Крлежу, па ни Ђурчина, који некад певаше из спорта. Без потребе се плашио париског утицаја, а узалудно је настојао да постане оригиналан. Говорио је на сав глас да су му „стихови мало нови“ – иако у то ни сам није веровао (Парежанин 1994: 176).

За њега се може рећи да је неспорно један таленат. То се види по неким његовим радовима у прози, а местимице и по његовој лирици. Али, зато што је млад и више зато што је почео радити и развијати се у једном времену општег провизоријума, у времену револуције и пада многих вредности, он је схватио да је бунт по себи довољан да буде мотив и циљ једне песме. [...] Зато је његова *Лирика Ишаке* чудновата, у великој мери неукусна мешавина снажног бунтовног осећања здравог акцента, претенциозне реторике, неуспелих новотарија, неукусних шала, добрих и слабих стихова (Пандуровић 1994: 184–185).

Запета у последњем стиху нема, и тако је остављено и овде [мисли се на песму „Гротеска“, С. М.]; и нема их и у многим другим случајевима, као што нема ни много другог чега у вези са правописом, граматиком, синтаксом и логиком: из незнања или из „новине“ не знамо. Знамо само из сваке психолошко-педагошке приручне књиге о том предмету, да је то опште место код деце све до девете године (Лазаревић 1994: 204).

Било је, истина, и бранитеља Црњанских „новотарија“, који су „рапавости и неуглађености“ претпостављали оригиналност:

Поезија г. Црњанског већ и кад ништа друго не би била до оригинална, имала би својих заслуга. [...] Али она је и нешто друго. [...] Оригиналност г. Црњанског може се каквом конзервативцу учинити као права јерес у поезији (прва строфа песме „Молитва“), али ми осећамо да г. Црњански хоће да има свој врт, и обрађује га како он сам најбоље зна (Спиридоновић-Савић 1994: 173).

Песме Црњанскога нису од оних које прати благослов наше критике. Оне су исувише необичне у нас, а да их читалачка публика, навикнута на имитације француске лирике, са разумевањем прими (Мањоловић 1994: 189).

Револуционарни дах је прешао на ове трепераве стихове, које оживљава свежа сензибилност, које красе нове, а понегде и неустрашиве слике (Соколовић 1994: 198).

Црњански свакако спада међу најдаровитије наше млађе књижевнике. Он има замисао, има свој начин излагања, има своје схватање, има нерва, темперамента и фантазије (Винавер 1994: 192).

Из наведеног се може закључити како су о новом судили критичари када је збирка објављена, што с ове временске дистанце више казује о њиховом идејном становишту него о поетичком питању новог, али се, с друге стране, указује и као сведочанство културне и књижевне атмосфере једног времена.⁵ Међу нај-

5 „Чар новине, као и чар песничког препознавања, могу се уочити и утврдити само у контексту књижевне еволуције и књижевне традиције“, рећи ће А. Петров (1988: 23), који након формалистичко-структуралистичког тумачења *Лирике Ишаке* даје осврт на њену књижевну рецепцију од 20-их до 60-их година 20. века. Петров ће приметити да се на основу првих критика могу издвојити три става: „став одлучне подршке новој усмерености у

илустративније примере не само подвојеног односа према Црњанској дебитантској књизи него и тадашњој поларизованој духовној клими представља анимозитет Симе Пандуровића према Црњанској *Лирици Ишаке* и реакција Станислава Винавера на такав став. Пандуровић је, наиме, као представник симболистичке поетике, естетски аспект песништва сматрао најважнијим, готово неприкосновеним, не доводећи га – чему се авангарда оштро супротставила – у везу са непосредним животом:⁶

Говорећи о поезији Густава Крклеца, ми смо већ поменули да ништа није горе од наопако схваћене слободе. Такво схватање у политици доводи до анархије, исто онако као и у поезији. Г. Црњански то не увиђа. И стога ће он писати, намерно, што је још горе, без интерпункције, језиком којим пишу неписмени људи, и зато ћете код њега наићи на облик „виду“ од глагола видети. [...] Поезија г. Црњанског је мешавина најбруталнијих неукусности, хотимичне анархије, бизарности, живе и импресивне фантазије. Она само оскудева у нечему без чега права поезија не сме бити: високе равнотеже духа и дубоке етичке основе, онога чега ће увек бити мерило према коме ће се ценити висока, божанствена поезија и шарла-

песништву“, „став још одлучнијег порицања било каквог значаја и било какве вредности нове песничке усмерености“ и „објективан“ или „неутралан“ став (Исто: 265–266). Управо такву подељеност показује концепција критике коју је за наведено издање приредио Гојко Тешић.

6 „Не би било потребно ни помињати, да је говор о једној лирици која је сасвим нова, која је продукт садашњице, потчињен знатним ограничењима с обзиром на ону прецизност суда која је у критици исто тако потребна као и у логици, и с погледом на уметничку свест која је у тим приликама можда потребнија него иначе. Али, у случају наше данашње, најновије лирике, у случају наших Младих, обична условљеност односа између живота и уметничког дела знатно је потенцирана, и изгледа немогуће јасно гледати, а не приметити да је политички и социјални живот данашњице толико ушао и инфицирао живот наше књижевности да је то, са естетичког гледишта, једно зло, а са историјског гледишта можда нужност, која се мора примити“ (Пандуровић 1994: 180).

танска мистификација псевдо-поета (Пандуровић 1994: 180–187).

Оштро се супротстављајући таквом третману уметности, „органиском неразумевању – код људи који су толико изграђени у једном правцу, да им сваки други правац изгледа лажан“, Винавер ће стати у одбрану Црњанског као представника другачијег сензибилитета, настављача Боре Станковића „по чулности, по осећању за детаље живота, по нечем мучном, тегобном и расплинутом“ (Винавер 1994: 192):

Сима Пандуровић, један од последњих уметника нашег времена који верује у Апсолутно, дошао је до закључка, да само „равнотежа“ може бити предмет песничке обраде. [...] [Он] све своди на могућност једне заједничке мере – и пошто је она насиље – долази до очајног песимизма, до песимизма најстрашнијег, песимизма алгебарскога. Он више верује реду, који је оквир стварности, но самој стварности, коју он не уме ни замислити без оквира. Зато Сима Пандуровић оштро оцењује Црњанског, песника хаоса и материје, која је свугде разливена, и која сва осећа или сва не осећа – а не само неки виши центри, поређани у неким духовним органицим узорима (Исто: 193–194).

Исказивање другачијег осећања и доживљаја света Црњански је спровео тоталитетом своје поезије, те се *начело различитости*, које су промовисали припадници прве модерне (Пантић 2020: 46), препознаје у свим доменима његовог песничког језика. Преведено у домен стилистике и њеног првобитног критеријума да је стил својеврсни отклон од норме или нултог степена језика, које се може појавити на сваком језичком нивоу, у свакој структури (Вуковић 2000: 41), то би значило да је читава *Лирика Ишаке* стилски маркирана.⁷ Својим тотал-

7 „’Стилски ефекти не могу постојати’, вели Тодоров, ’ако се не супротстављају једној норми, једној теловљеној употреби“ (Вуковић 2000: 41).

ним отклоном, као авангардним чином радикалног ангажмана,⁸ Црњанскова дебитантска књига показала је како отпор према идејним и књижевним конвенцијама свих врста, тако и према стилистичкој норми времена у којем је настала. Стога она има „двоструку привлачност и из угла лингвостилистике и из угла поетике“ (Милановић 2014: 368). Односно, таква двострукост указује да су обе ове равни у симбиози, да условљавају једна другу, пре него што се могу одвојено посматрати.

Стил у ужем и ширем значењу појма

За испитивање стилског у рецепцији *Лирике Ишаке* у оперативне сврхе корисна је подела на стил у ужем и у ширем значењу појма. Како је познато, уже одређење односи се само на језичке јединице, фигуре и тропе, и покрива различите дисциплине лингвостилистике (од фоностилистике до графостилистике) (Вуковић 2000: 64–90), а шире на питања жанра и композиције, и односи се на стилистику текста (Исто: 91–111). Важно је нагласити да шире одређење стила укључује и испитивање одређеног ауторовог става, што би припадало стилистици појединца (Исто: 181–185).

Према наведеној подели, стил у ужем смислу углавном се бави изразом на дореченичном и реченичном нивоу, а у ширем испитује надреченични ниво, који може подразумевати и цео текст или дискурс. Стилистика реченице и стилистика текста зато се углавном не служе истим процедурама испитивања. Приближно би се то могло представити и диференцијацијом на спољашњу и унутрашњу перспективу језичке уметничке творевине. Споља по-

8 Кључно је да је „до појаве авангардних покрета уметнички развој почивао [...] на употреби стваралачких поступака ограничених епохалним стилем из којег се само до одређене мере могло искорачити. Насупрот томе, 'авангардни покрети су пре укинули могућност једног епохалног стила и уздигли на ниво расположивости уметничка средства прошлих епоха'“ (Петровић 2020: 199).

сматран, стил је јединство и индивидуалност обликовања, а изнутра, он је јединство и индивидуалност перцепције (Кајзер 1973: 345). Према овој подели донекле се могу разликовати стил дела и стил писца, или, како је то Гиро назвао, стил израза и стил појединца: „Стилистика израза не излази из језика, из лингвистичке чињенице посматране саме за себе; стилистика појединца проучава тај исти израз у односу на субјекте који говоре“ (Гиро 1964: 32).

У ужем смислу, о стилу *Лирике Ишаке* најпре је и највише говорено поводом песниковог језика. Црњанском је пре свега замерано на језичкој небрижљивости и немарности, што је препознато на свим језичким нивоима – од фонетских, морфолошких, синтаксичких до семантичких и правописних.⁹ Такав распон нехајности довео је до става да је он граматички и синтаксички неписмен (Лазаревић 1994: 294). Међутим, како је једно од препознатљивих обележја авангарде „одређење песничког језика као стилске деформације нормираног, књижевног језика“ (Петровић 2020: 201), треба истаћи да се питање норме и отклона од ње може толико уопштити да се под њега могу подвести различите појаве. Да се управо то и догађало у рецепцији ове збирке, показано је у лингвостилистичкој анализи Александра Милановића.¹⁰ Милановић је раздвојио две језичке, односно језичко-стилске категорије које

9 Сима Пандуровић је, као и Бранко Лазаревић, видели смо, помињао писање без интерпункције као одраз песникове неписмености, у шта је убројао и облик „виду“ од глагола видети, писање без гласа х, скраћени облик од *га ли?* као *гал*, ортографско неразликовање између номинатива и генитива множине од заменице *ваш*, као и – што је потом подстакло на опаску Црњанског – неразликовање именице и придева: „тврдиће да 'таван' личи на жудне, 'небу уперене очи'“ (Пандуровић 186–187).

10 Мислимо на лингвостилистичку анализу самог језика, не и композиције збирке. Композициони аспект, који се из данашње перспективе може подвести и под лингвостилистику или текстуалну лингвистику, најпре је изнео А. Петров, а од новијих тумача рецимо Роберт Ходел и Светлана Шеатовић. Такође, језику поезије Милоша Црњанског посвећена је и студија Ђуре Дамјановића *Поезија и језик поезије Милоша Црњанског* (2005), али се

се перцепцијом (авангардног) текста могу чинити сродним, док је заправо реч о суштински различитим појавама, важним за разумевање овог питања: реч је о „песниковим *одсјуйањима* од стандарднојезичке норме у односу на његов *ошклон* у односу на њу“ (Милановић 2014: 369; подвукла С. М). С обзиром на време у којем је збирка настала – које, с једне стране, врхуни у кристализованој структури а, с друге, у књижевности „устоличава погрешку“ (Исто: 367–369) – Милановић је указао колико у теоријско-методолошком смислу није једноставно раздвојити астилеме од стилема, свесне изборе „од несигурности и огрешења у језику“ (Исто: 372).¹¹

Астилеме би биле оне језичке погрешке које је Црњански, као песник с језичке периферије, вероватно нехотице користио, а које је у каснијим издањима исправљао дајући им стандардно језичко рухо. Наиме, иако је испрва, насупрот негативним оценама, песник инсистирао да „језик, граматика и синтакса у мојој ствари – ма каква била, да остане како ја писах“ (Црњански 1994: 282), познија издања указују на тежњу ка нормативизацији песничког језика.¹² То је, рецимо, довело до исправљања дијалекатских и колоквијалних облика у стандарднојезичке (Милановић 2014: 372–374). Међутим, у

аутор ту бави Црњансковим поемама, не и *Лириком Ишаке*, те она излази из оквира нашег разматрања.

11 Н. Петковић указао је на то да код Црњанског „неочекивана нарушавања сасвим обичних језичких правилности и песничких конвенција већ се на први поглед виде“, што критика није пропуштала да с прекором истакне, али да је недостатак песникове дисциплине, који се граничи с немарношћу, много шира појава (Петковић 1996: 55). Зато је овде упутно правити разлику између граматичке и стилистичке норме, односно између граматичког и стилистичког избора: „док се граматички избор креће, углавном, између допустивог и недопустивог, правилног и неправилног, стилистички избор се заснива на произвољном избору граматички допустивих алтернатива“ (Лешић 1987: 174).

12 Осим ретко, губљење дијалектизама и колоквијализама који-ма је Црњански испољавао локални језички колорит примећује се већ у *Стражилову*, а готово да их нема ни у *Србији* ни у *Ламенту над Београдом* (Милановић 2014: 375).

неким другим случајевима Црњански није желео да одступи од одређеног језичког облика. Разлог што је наставио да користи дијалекатски облик *ишица*, и понеку необичну предлошко-падежну конструкцију чини се да је суштински образложио сам песник: „Лепота језика је у знаку, у мистичној боји речи, а не у чистоти – и ја ћу до смрти радије писати тица – но птица“ (Тешић 1994: 282). Оно што привлачи позорност јесте прагматички аспект језика који Црњански овде има на уму, а у којем је имплициран његов став о властитом стилу: „мастилом ја пишем маси о којој не водим бриге, а не изабраним и сентименталним бароницама“ (Исто).

У писму Јулију Бенешићу (7. јул 1918), из којег потичу и наведене реченице, Црњански износи свој однос према језику, који се, и поред каснијих измена (*Ишака и коменшари*, 1959), не сме занемарити, ако ни због чега другог а оно због књижевног утицаја који је збирка у потоњим временима имала. У том смислу се ипак показује да „песников општи став“, који су и Александар Петров и Новица Петковић, као интерпретатори окренути тексту, настојали да раздвоје од стила, односно самог дела, „не може бити нешто спољашње у односу на стилски поступак, он није нешто накнадно унето у песничко искуство, већ он учествује у образовању значења унутар песничке конфигурације: са њеном укупном стилском обликованашћу“ (Ломпар 2021: 47). „А одакле долази ово раздвајање стила од става у песмама“ указује моменат раздвајања или садејства ових појмова, према чему су различите теоријске школе, као и различите стилистичке оријентације, имале другачије погледе (Вуковић 2000: 156–216).

Тако ће, у складу с формалистичко-структуралистичким приступом књижевноуметничком тексту, Петров изричито раздвојити песника од песничког дела, интересујући се за усмереност овог другог, за које је битан песнички субјект а не личност ствараоца: „значењске исказе не тумачимо као исказе песника него поетског субјекта, који је чи-

нилац, фактор песничке структуре а не стваралац дела, па према томе његови искази могу бити подређени структурални фактор“ (Петров 1988: 10). У зависности од позиције поетског субјекта у *Лирици Ишаке* – „од тога да ли се он налази на 'проповедаоници' или у 'исповедаоници'“ (Исто: 34), те према томе има ли поетски субјект лик гардисте или месечара, „фантасте загледаног у даљине и заљубљеног у стисак руменог грања“ (Исто: 57), аутор ће закључити да у њој постоје две врсте интонација: реторичка („Видовданске песме“) и интимно-исповедна („Нове сенке“ и „Стихови улица“), од чега зависи и целокупна песничка структура (Исто: 34).

Средиште Петровљеве анализе тако је „структура песничког дела, коју схвата[мо] као свеукупност и јединство различитих структуралних планова, или слојева“ (Исто: 8). Овај ингарденовски метод аутор је применио испитавши следеће слојеве структуре *Лирике Ишаке*: стих, риму, оркестрацију, композицију, интонацију, језик, тематику. Међутим, значај његове структуралне анализе посматрано из стилистичког угла лежи у схватању да се „раслојавањем“ песничког дела не губи из вида његово јединство, узајамност и динамичност његових структуралних кореспонденција (Исто: 9):

Испитивање различитих слојева песничког дела, на први поглед, делује као да је различито у приступу. Мада и тематски план посматрамо као вид целокупне песничке структуре, опис, анализа, тумачење тог плана разликује се од, рецимо, описа, анализе, тумачења песничке интонације. *Међушим, ша разлика, у ѝринцију, није суишинска*. Ако на различит начин говоримо о броју слогова у стиху и о гледишту, позицији, идејама, метафизици поетског субјекта, покушавамо, ипак, да не губимо из вида да су број слогова у стиху и поетски субјект конструктивни фактори структуралног јединства (Исто: 10; подвукла С. М.).

Гледано из перспективе стила дела, поред Петрова, најобухватнију и најпотпунију анализу Црњанскове целокупне поезије, па и *Лирике Ишаке*, извршио је Новица Петковић у својој познатој монографији *Лирске епифаније Милоша Црњанског*. Указујући на Црњансков однос према традицији (видовданској етици, пре свега), Петковић ће тумачење усмерити ка стилским поступцима који су, за разлику од песниковог општег става, доступни посматрању.¹³ Како је под стилем очито сматрао шире одређење појма, Петковићево тумачење обухватиће готово све аспекте текста, крећући се од жанровских до ритмичких иновација које *Лирика Ишаке* уноси у српску поезију тога времена. Заправо, Петковић ће се, позивајући се на Шкловског, бавити различитим врстама онеобичавања које проналази у лирици Црњанског – од песниковог повезивања „међусобно несамерљивих појава“, због чега се „тешко разазнаје онај неопходан основ за поређење који у исти мах служи и као мотивација за блиско повезивање по свему иначе далеких појава“ (Петковић 1996: 27), померања жанровских конвенција, покретљивој синтакси и интонацији, промени тона, до Црњанскове детронизације општеприхваћених културних вредности.

Отуда у *Лирици Ишаке* на сваком кораку налазимо разнолике деформације, и песничке, и језичке, и стварносне. Извртање по супротности повезаних слика и значења с лица на наличје, чудновате оксиморонске структуре, обртање лествице вредности, пародијска помицања и карикатурална претеривања, чак до ругалачких изобличавања, све су то видови оспоравања и деструкције који су и разним

13 „Однос према традиционалној култури – старој једнако као и новијој – у *Лирици Ишаке* за нас је најпре ствар стила, па тек онда песниковог општег става. Песников став нам уосталом није довољно ни познат, а потребна су посебна истраживања да се он одреди. Зато су стилски поступци доступни посматрању. А није тешко установити да они углавном потичу из једне нове поетике, формиране у првим деценијама века, која је очигледно антитрадиционалистичка“ (Петковић 1996: 38–39).

покретима авангардне књижевности мање или више, краће или дуже, преотимали маха (Исто: 39).

Након Петровљеве и Петковићеве анализе утемељене на резултатима рада руских формалиста, могло би се рећи да новија рецепција *Лирике Ишаке*, која је заснована на поетичком расветљавању његове структуре, иде укорак са савременим тенденцијама у развоју текстуалне лингвистике и стилистике текста. Зборник *Милош Црњански: поезија и коментари* један је од показатеља таквих подударности. Интересантно је да се, и када то експлицитно не именују, поједини радови делимично или чак у целини баве песниковим стилем. Другачије казано, и када се не служе стилистичком терминологијом, преведени на њу они осветљавају нове стилистичке хоризонте у тумачењу ове збирке.

Рецимо, Светлана Шеатовић у раду „Циклуси *Лирике Ишаке*“, наслањајући се на резултате А. Петрова, који је нагласио јединственост књиге и циклус као њену основну структуралну јединицу, показује колико је стилистичка анализа инкорпорирана у тумачење проблематике циклуса унутар композиције књиге, тј. колико је стилистика у интерференцији са другим сродним дисциплинама (Ковачевић 2000: 316–318). Познато је да циклусно начело компоновања авангарда преузима од симболизма, али да га додатно радикализује, проширујући га и на подручје књиге (Делић 2020: 131):

Лирика Ишаке Милоша Црњанског у првом издању из 1919. године представља прави пример јасне цикличне структуре збирке песама. Поделом на три циклуса: „Видовданске песме“, „Нове сенке“ и „Стихови улица“, *Лирика Ишаке* заснована је, пре свега, на тематској и семантичкој основи. Црњански је у првом издању 1919. године показао највиши степен цикличне и уопште структурне самосвести у модерној српској поезији, која започиње тематском поделом песама, али се циклотворне везе унутар циклуса

и између циклуса развијају и на асоцијативном, емотивном и прогресивном семантичком нивоу (Шеатовић Димитријевић 2014: 166).

Полазећи од теорије циклуса, Светлана Шеатовић указује на понављање одређених речи, попут *блуд*, *блудница*, *смрт*, *убица* у првом циклусу, док се у другом циклусу наставља поистовећивање мушког, ратничког принципа и мушке еротичности:

Циклусна структура се одражава употребом истих идејних, политичких и бунтовних ставова, као и дефинисањем мушког, ратничког, ропског и женског, блудничког начела. Ова два начела: мушко и женско, танатолошко и еротско, развијају се у другом и трећем циклусу (Исто: 171).

Овакав приступ који поводом одређеног поетичког питања у обзир узима целину дела, близак је одређеним аспектима лингвистике и стилистике текста. Наиме, уочавање и анализа тематско-мотивских веза међу песмама и циклусима потпада под стилистику композиције, коју је још средином 20. века Пјер Гиро дефинисао као „стилистику израза на над-лингвистичком нивоу организованог говора“, јер речи и структуре груписане у реченице формирају строфе или параграфе, делове или сцене, поглавља или чинове, романе или трагедије“ (Гиро 1964: 71). У савременој лингвостилистици, која се бави анализом релација и концепата у тексту као највишој језичкој јединици „организованог говора“, у ту сврху користе се појмови кохезије и кохеренције. Издвајање циклаторних веза и односа пример је текстуалне кохеренције (нпр. Богранд, Дреслер 2010: 214), или унутрашње структуре дела, односно унутрашње композиције (Кајзер 1973: 186–202). Други кључни појам лингвистике текста јесте кохезија, што би била његова спољашња структура.¹⁴

14 Теоријска литература није увек сагласна у погледу ових термина. Више о томе Половина 1999: 147–171.

Премда би ваљало разликовати те две равни, јер је на основу одређених понављања и супституција, као и граматичких конвенција на којима почива, спољашња структура тако рећи експлицитна, док је унутрашња имплицитна и представља мотивску или тематску кохеренцију унутар дубинске структуре дела – мада су оне често нераздвојиве.¹⁵ У помешаном случају, лексичке рекуренције припадале би спољашњој кохезији, а уочавање два различита начела циклуса и збирке у целини дубинској структури дела. Међутим, тек интегрално посматрани, кохезионо-кохеренцијски параметри показују функцију коју у делу врше.

Да је релација између кохезионих и кохеренцијских средстава врло уска, показује и истраживање Роберта Ходела. Од кохезионих фактора, онако како је то дефинисала лингвистика текста, он издваја рекуренцију, супституцију, про-форме, елипсу, метатекстуално повезивање, време, хипотаксу, анафорско-катафорске конституенте, функционалну реченичну перспективу, реченичноструктурни паралелизам, понављање реченичних знакова, морфолошку и фонолошку кохезију. Под фонолошку убраја ритам, риму, еуфонију, интонацију и структуру пауза – обележја која је минуциозно тумачио још Н. Петковић (1996: 59–75), а од новијих истраживача Сања Париповић Крчмар (2014: 380–388). Од средстава кохеренције, „која је дакле садржајно-семантичке природе и дата је обично имплицитно“ (Ходел 2014: 357) Ходел издваја познавање објекта, познавање радње, концептуалне схеме тумачења, изотопију, мрежу имплицитних информација. Стога он наглашава како кохеренција

15 Ходел наводи да се лингвистика текста развијала у два таласа: најпре из синтаксичко-системско лингвистичког приступа, а потом прагматичког. Обема су им заједнички појмови кохезије „*pod kojom se podrazumijeva formalno sredstvo sintakse i morfologije, te koherencije u smislu sadržajno-semantičke, odnosno kognitivne strukturiranosti*“. Он упућује на то да се паралелно са овим терминима користе и појмови површинска, односно дубинска структура текста (Ходел 2014: 347).

обезбеђује знање о тексту и аутору, али једно од њених кључних својстава јесте искуство рецепијента (Исто: 358–359).

Међу важне кохезионо-кохеренцијске параметре спада и наслов збирке. Горан Радоњић га анализира у светлу поетичких параметара,¹⁶ а Тихомир Брајовић међу другима именује и стилски аспект, што указује да је наслов незаобилазан текстуални и стилски сигнал. Везом између наслова, жанра и (по) етике, Брајовић истиче каквоћу и квалитет *лиричности*, што се осим као херменеутичко, указује и као поетичко, односно стилистичко питање.

Узорно модернистички отварајући своју поезију не само за слутњу идеалнога, већ и за извесност профанога, раније песнички недостојнога, за презрене, сиротињу, војнике, слуге и остале понижене и увређене, Милош Црњански заправо поетички и политички уједно, поетичко-политички, могло би се казати, *демократизује стилску, рејторску, али и свеколико представљачку сцену српског јесништва* (Брајовић 2014: 160 подвукла С. М.).

Проблематизација лирске инстанце кроз идентитет лирског субјекта, односно питање ко говори, не само да задире у структурни и прагматички план текста, већ је од кључног значаја и за стилематски статус дијалектизама.

Несумњиво је да се у проблем мотивације за активирање дијалектизама у поезији Црњанског мора кренути од питања ко је лирски субјект у његовој поезији, нарочито у *Лирици Ишаке*. Уколико је, на пример, у

16 „У наслову *Лирика Ишаке* може се наћи и извјестан оксиморонски потенцијал: он упућује на епску традицију, а стоји испред збирке лирских пјесама. [...] Опет, не само пјесме у *Лирици Ишаке*, него ни поеме Црњанског (а поема је епско-лирска врста) нису готово нимало епске, барем не у класичном смислу – структура не почива на фабули него на паралелизмима, сличностима и контрастима, дакле на лирском начелу“ (Радоњић 2014: 135).

Лирици Ишаке лирски субјект мали, обичан војник из Баната који је преживео ратне страхоте, да ли је у питању само миметичка функција песничког језика? Да ли су, наиме, дијалектизми у поезији Црњанског били стилеме или не? Да ли су били носиоци стилских вредности, и каквих све вредности, или су одражавали песничково пуко непознавање нормираних облика? Чини се да не постоји јединствен одговор на ово питање (Милановић 2014: 370).

Мишљења која препознају постојање колективистичког гласа у појединим песмама *Лирике Ишаке* потврђују да границе стилистике, у њеној интерференцији са сродним дисциплинама, са плана језика прелазе на план композиције, тема, актаната и сл. (Вуковић 2000: 24). Међу овим питањима чини се да је најделикатнији проблем испитивање природе монолошког и дијалошког исказа, односно дијалогичности као инхерентног својства књижевности. Сагласно бахтиновском а насупрот сосировском схватању језика, Радоњић указује на Црњанскову језичку субверзивност, којом песник разбија монолитност језика, и сведочи о његовом идеолошком карактеру, „који носи одређени поглед на свијет – поглед на садашњост и тумачење прошлости“ (Радоњић 2014: 137–138).

Питањем о дијалогичности, као поетичком и стилистичком проблему, залази се у друга важна и шира поетичка и херменеутичка питања, кроз која се прелама и прагматичка раван текста. Да се питање заједнице, али и појединца отвара као егзистенцијални проблем, показује Владимир Гвозден у раду „Религија без наде: поезија Милоша Црњанског и заједница“. Наиме, аутор се поводом стихова „Пролога“ дотиче и једне важне стилеме – удвајања глагола видети у облику аориста (видех), поводом чега износи:

Аорист се обично користи за свршене глаголе и означава свршену радњу, најчешће нешто што се де-

сило и окончало недавно, са још увек видљивим последицама. Када је реч о семантици прва три стиха „Пролога“ јасно је да, упркос првенству перфекта у свакодневној комуникацији, овај облик не би остварио одговарајући смисао. Искуство песника је интранзитивно, о чему сведочи и сам језик, који доста отежава атрибуцију трећег лица у аористу, што се лепо може видети ако покушамо да, у нелегитимној намери да препричамо „Пролог“, гласно изговоримо следећу реченицу: песнички субјект виде Троју, и виде све. Реч је, свакако, о искуству света и језика и то истом оном о којем ће деценијама касније још једном проговорити Црњански: „Што писах, писах.“ Аорист (грч. неограничен, неодређен), употребљен у преводу Вука Стефановића Караџића и у песничком цитату, уистину означава радњу која није ограничена. Она јесте прошла, али њено трајање твори песнички дискурс и еџистенцијалне последице (Гвозден 2014: 125–126; подвукла С. М.).

Глагол *видети* употребљен у облику аориста пример је стилистичке варијанте, која не мора увек бити ауторов свесни избор, већ која, као постојећа у језичком репертоару, изражава његов став:¹⁷

Како стилистичке варијанте које затичемо у језику представљају *посебан* начин изражавања истог појма, онај који говори често не врши избор у пуном смислу ријечи, већ употребљава језички облик који му природно највише одговара, јер се управо њиме изражава та *посебност* његовог става, његових намјера, осјећања, мишљења, односа. [...] Тако стилистика постаје проучавање не само експресивних средстава израза којим располаже један језик већ и стилистичких варијанти између којих се врши избор. *Наш је задатак – написао је Марсел Кресо – да тумачимо избор који чини говорник у свим областима језика у намјери да свој исказ формулише са максималном ефикасно-*

17 „...па га употребљавамо спонтано, интуитивно, па чак и механички посежемо за једним обликом а да нисмо ни свјесни постојања његових стилистичких варијанти“ (Лешић 1987: 174).

шћу. [...] А тај избор се увијек врши на основу извјесне намјере онога који говори или пише, па увијек подра-зумијева одређени циљ говорника или писца (Лешић 1987: 172–173; подвлачење С. М.).

Осим што ова чињеница подсећа на то да значење неког стиха не може постојати изван његовог облика (Лешић 1987: 177), јер „поетски смисао је у самом језичком облику пјесме“, показује се још једном да анализа која полази од језичке и стилске чињенице успева да зађе и до херменеутичке равни интерпретације. А та је димензија најделикатније изражена у поменутој дијалогичности, кроз „својеврсну дијалектику индивидуалног и колективног као флуидно, међусобно претварајуће и заменљиво струјање Ја и Ми гласа лирског певања. Ово претварање одвија се у простору између песама (в. нпр. 'Пролог' и 'Химну', или песме 'Јадрану' и 'Здравица', али и унутар појединих песама“ (Брајовић 2014: 161), што доприноси њеној динамичности како на микроструктурној тако и на макроструктурној равни:¹⁸

Премда колективистичка у артикулацији, песма *Наша елегија* остаје индивидуалистичка у револту, који није само револт над појавама у свету него и над светом као таквим. У типологији песничких модуса, заједничко-опште „нам“ се разлиже на колективистички глас, на субјективизацију колективистичког гласа и, у наредном песничком кретању, на персонализацију песничког гласа. Ови модуси су често напоредни у појединачним песмама, па стварају њихову унутрашњу динамику, продуктивну нејасност и циљану вишезначност (Ломпар 2021: 189).

Продуктивна нејасност и вишезначност су да-како и чињенице стила, као што је то и сучељавање

18 Претапање и прожимање индивидуално–колективно кључно је за поједине песме *Лирике Ишаке*, „Јадран“, „Здравица“, „Гротеска“, „Наша елегија“, „Химна“ (Ломпар 2021: 189–190).

различитих стилских регистара унутар микроструктура:

Често је песничко сучељавање високог и ниског стила: и у непосредном и у посредном дотицају стихова. Оно је [...] остварено алузивним подтекстом стиха. У случају високог стила, тај подтекст води некој историјској и митолошкој идентификацији, која може имати космолошке и метафизичке резонанце: испуњене узвишеним, патетичним или меланхоличним тоналитетом. Но, у наредном стиху долази до судара са алузијом на историјску или политичку појединост, чији опсцени или тривијални карактер обезбеђује иронични или гротескни, свакако субверзивни и деструктивни тоналитет. Овај *судар стилова* представља поетичко обележје радикалног (авангардног) модернизма. Његов духовни став је везан за продор nihilистичког искуства у разгранатости његових бројних дејстава: *као што су иронична најоредо са трагичним, трагескна у дотицају са елегичним, циничка у сагласју са ероичким*. То је радикална дисторзија света. У таквом песничком искуству свест о сексуалној или религијској blasphemiji има препознатљив учинак (Исто: 189; подвукла С. М.).

Како се од стилистике иде ка херменеутици, или пак колико је стилистика неопходна херменеутици, у случају рецепције *Лирике Ишаке* показује дакле и дијалектика индивидуалног и колективног, док избор одређене стилистичке варијанте, или „судар стилова“, доказује да се у случају аутентичних стваралаца, какав је био Милош Црњански, *стил* тешко може одвојити од песниковог *става*.

Стил као песников став

У овоме правцу посматрано, савремени тумачи херменеутичке оријентације предност дају једној другој кохезији, која се не зауставља на тексту већ се усмерава ка духу аутора. Понирање у стваралачку

биографију писца, на којој почивају две скорашње студије о књижевном делу Милоша Црњанског, *Агон и меланхолија* и *Милош Црњански и свейска књижевност*, утемељено је на истраживању унутрашње кохезије дела коју чини стваралачка личност писца. На таквој врсти кохезије, назвавши је духовним етимомом, Лео Шпицер засновао је своју стилистику књижевног дела. Горана Раичевић и Мило Ломпар су истраживањима, по методу и интерпретативним оквирима различитим, тежили да покажу да је Црњансково дело „једна целина, у чијем средишту [је] смјештен дух његовог творца, који уједно представља принцип унутарње кохезије дела“ (Лешић 1987: 208), а то су агон и меланхолија у првом, односно преплет егзистенцијалног гностицизма и нихилизма као залога модерне осећајности Милоша Црњанског, у другом случају.

Настојећи да предочи у чему је *особеност* представа и особина које срећемо у поезији Милоша Црњанског, те зашто је његово дело актуелно „и када се поново промене песничке моде и културни обрасци“, Мило Ломпар сматра да они припадају подручју *неочигледности*, што, према ауторовом мишљењу, иде изнад стилске инвентивности:

У подручју значења, шта нам открива претпоставка о стилским поступцима који су интерпретативно привилеговани зато што су очигледни? Да значења у поезији Црњанског нису очигледна, да се не нуде пуком посматрању, да се не исцрпљују у језичко-стилској парадигми у пољу очигледности (Ломпар 2021: 43).

Уколико се држимо наведеног одређења стила као спољне структуре дела, односно ужег значења овога појма, несумњиво остајемо у равни текста. Таква раван осветљава нам механизме дела: како текст функционише унутар себе али и унутар ширег културног и стилског контекста, о чему су темељно писали Александар Петров и Новица Петковић. Али да би се песникова особеност додатно расветлила,

да би се, наиме, указало на *нијансе* те особености, питање *како* треба проширити и питањем *зашто* неки текст функционише на одређени начин, односно *зашто* су одређени облици обликовани баш на један а не неки други начин:

Њихова особеност бива потврђена у подручју песничке неочигледности: у спојевима који иду изван стилске инвентивности, свагда кроз њу, јер остају дубински сплетени с њом. Отуд сазнању о томе како су стилски обликовани стихови Црњанског ваља прикључити сазнање о томе *зашто* су они такви да њихово значење ставља у дејство егзистенцијалну – а не само епохалну – осећајност (Ломпар 2021: 48).

Уводећи у рецепијентов хоризонт прагматички план текста, Ломпар превазилази границе стила дела и отискује се ка стилу писца. Такав интерпретативни налог не остаје само на пуким стилским чињеницама, понекад и редукованим,¹⁹ већ настоји да објасни онај теже докучив план, мање или више запретен у дубинској структури дела. Ипак, гледано из стилистичког угла, пресудна је чињеница да се тек на основу стила може ићи даље, у осветљавање осећајности писца. Другачије речено, анализа текста, па отуд и стила, својеврсна је предрадња, како би рекао Пол Рикер, за даља херменеутичка испитивања.

И да закључимо: питање да ли ћемо одвајати стил од песниковог става или ћемо стил тумачити као став зависи преваходно од тога како дефинишемо стилистику и њен предмет. Најпре се о стилу Црњанскове поезије говорило у светлу *новина* које

19 Рецимо, фокусирајући се једним својим делом на Петковићев суд о доминацији ока као чула вида у Црњанској поезији, Ломпар сугерише да виђење није само модел опажања већ да „представља привилеговани корелат сазнања и даје 'аналогичке за интелектуалну надструктуру'“. На то, несумњиво тачно тврђење, упућују и речничка значења полисемичне лексеме *видети*: РМС 1967: 369–370.

је његова збирка унела у тадашњу српску поезију. Како смо делимичним освртом на прве реакције могли да видимо, те су оцене углавном биле засноване на импресијама или начелним гледиштима критичара, без детаљнијег расветљавања поетичког питања *новине*. Ипак, таква мишљења су, као сведочанство културне и књижевне атмосфере једног времена, указала на сапостојање и смену различитих стилских парадигми, односно на стил епохе у којој се *Лирика Ишаке* појављује.

Каснија тумачења, заснована на формалистичко-структуралистичком или на феноменолошком методу, занемарују песникову становишта и текст стављају у средиште пажње. Таква испитивања окрећу се стилу дела, подробно се бавећи његовом структуром, те расветљавају многа поетичка питања у вези са *новинама* Црњанскове дебитантске књиге – од оних која се тичу спољашње физиономије збирке до њене унутрашње композиције. Поделом на стил у ужем и ширем значењу појма показано је да су се стилским аспектима бавили многи тумачи Црњанскове поезије, чак и они који стил експлицитно не помињу. Тако су и нека новија поетичка истраживања подударна савременим тенденцијама у стилистици и лингвистици текста која своје теоријске оквире темеље на критеријумима кохезије и кохеренције.

Ипак, нека од новијих тумачења не сматрају да се књижевно дело може испитивати независно од писца или пак читаоца. Супротно стилу дела као независном естетичком предмету, они у хоризонт уводе, тачније враћају личност писца, при чему то није пуки позитивистички приступ заснован на биографским подацима. Реч је, наиме, о стваралачкој биографији аутора, што је блиско шпицеровској стилистичкој оријентацији. Ово схватање темељи се на уверењу о постојању „духовног етимона“ писца, односно ауторовом духу као принципу унутрашње повезаности дела. Било да у њима претеже књижевноисторијски или херменеутички метод, таква

истраживања настоје да одговоре на особености Црњанске поезије. А особеност је, према многим стилистичким оријентацијама, управо оно што дефинише стил. На то указује, како смо видели, и избор стилистичке варијанте или дијалектика индивидуалног и колективног, односно обележје дијалогичности текста. Наведене категорије такође спадају у стилске чињенице.

Стога се на основу рецепције *Лирике Ишаке* из стилистичког угла закључује неколико важних ствари. Прво, о стилу Црњансковог песничког првенца се или говори експлицитно, што је ређе, или се он имплицитно подразумева и када је о другим темама реч, често уз терминологију другачију од стилистичке. Друго, значајан резултат прегледа јесте и показатељ да савремени токови у текстуалној лингвистици пажњу поклањају прагматичком, а не само семантичком плану текста. Трећа, не и мање важна чињеница јесте да од првих оцена *новина* које доноси *Лирика Ишаке*, преко готово свеобухватне анализе стила збирке, па до окретања духу писца, интересовање за песников стил није јењавало. Тачније, стил Црњанске ране лирике увек је био у фокусу истраживача, а разлика је само у томе чему се давала предност: стилу епохе, стилу дела или стилу писца.

Осим наведеног, показано је и то да различита тумачења *Лирике Ишаке* расветљавају и развој главних токова савремене стилистике текста. У том смислу, као што су интерпретације „Вечери на шкољу“ Алексе Шантића „показале не само могућности него и моћи 'интегралне' лингвостилистике“ (Ковачевић 2012: 31), тако и рецепција *Лирике Ишаке* Милоша Црњанског то не само да потврђује, него и развојем савремених праваца интерпретације проширује поље досадашње стилистике, отварајући је ка херменеутичком хоризонту интерпретације.

Извор

Црњански 1994: Милош Црњански. *Лирика Ишакe*. Прир. Гојко Тешић. Београд: „Драганић“.

Литература

Богранд, Дреслер 2010: Robert Alan de Bogrande, Wolfgang Dresler. *Uvod u lingvistiku leksta*. Prev. Nikolina Palašić. Zagreb: Disput.

Брајовић 2014: Тихомир Брајовић. „Лирика Итaкe: наслов, жанр, (по)етика“. У: *Милош Црњански: њоезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 157–164.

Винавер 1994: Станислав Винавер. „Црњански и критичари“. У: *Лирика Ишакe*. Прир. Гојко Тешић. Београд: „Драганић“, 192–197.

Вуковић 2000: Novo Vuković. *Putevi stilističke ideje*. Beograd: Jasen.

Гвозден 2014: Владимир Гвозден. „Религија без наде: Поезија Милоша Црњанског и заједница“. У: *Милош Црњански: њоезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 122–133.

Giro 1964: Pjer Giro. *Stilistika*. Prev. Branko Džakula. Sarajevo: „Veselin Masleša“.

Делић 2020: Јован Делић. „Поетика српске модерне и њени рефлекси у савременом српском пјесништву“. У: *Развој њоешике српске књижевности. Теорија књижевности код Срба*, зборник радова. Ур. Злата Бојовић. Београд: САНУ, 129–145.

Кајзер 1973: Волфганг Кајзер. *Језичко уметничко дело*. Прев. Зоран Константиновић. Београд: Српска књижевна задруга.

Ковачевић 2000: Милош Ковачевић. *Стилсика и драматика стилских фигура*. Крагујевац: Кантакузин.

Ковачевић 2012: Милош Ковачевић. *Линвостилсика књижевној тексти*. Београд: Српска књижевна задруга.

- Лазаревић 1994: Бранко Лазаревић. „Лирика г. Црњанског“. У: *Лирика Ишаке*. Прир. Гојко Тешић. Београд: „Драганић“, 199–207.
- Лешић 1987: Zdenko Lešić. *Jezik i književno delo*. Sarajevo: Svjetlost.
- Ломпар 2021: Мило Ломпар. *Црњански и свейска књижевност (биографија једној осећања, 2)*. Нови Сад: Православна реч.
- Манојловић 1994: Тодор Манојловић. [„Милош Црњански: *Лирика Ишаке*“]. У: *Лирика Ишаке*. Прир. Гојко Тешић. Београд: „Драганић“, 189.
- Милановић 2014: Александар Милановић. „Отклон од стандарднојезичке норме у поезији Милоша Црњанског“. У: *Милош Црњански: њоезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 367–379.
- Пантић 2020: Михајло Пантић. „Нацрт за историју српских песничких поетика“. У: *Развој њоешике српске књижевности. Теорија књижевности код Срба*, зборник радова. Ур. Злата Бојовић. Београд: САНУ, 41–51.
- Пандуровић 1994: Сима Пандуровић. „Наша најновија лирика“. У: *Лирика Ишаке*. Прир. Гојко Тешић. Београд: „Драганић“, 180–188.
- Парежанин 1994: Ратко Парежанин. „С. Х. С. Књижевне бургије“. У: *Лирика Ишаке*. Прир. Гојко Тешић. Београд: „Драганић“, 174–176.
- Париповић Крчмар 2014: Сања Париповић Крчмар. Традиционална и слободна линија ритма у лирици Милоша Црњанског. У: *Милош Црњански: њоезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 380–389.
- Петковић 1996: Новица Петковић. *Лирске епифаније Милоша Црњанског*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Петров 1988: Александар Петров. *Поезија Црњанског и српско њесништво*. Београд: Нолит.
- Петровић 2020: Предраг Петровић. „Авангарда као поетика превредновања традиције“. У: *Развој њоешике*

- српске књижевности. *Теорија књижевности код Срба*, зборник радова. Ур. Злата Бојовић. Београд: САНУ, 197–208.
- Половина 1999: Vesna Polovina. *Semantika i tekstlingvistika*. Београд, Ћигоја.
- Радоњић 2014: Горан Радоњић. „Поезија Црњанског и традиција“. У: *Милош Црњански: поезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 134–146.
- РМС 1967: *Речник српскохрватскога књижевног језика*, књига прва (А–Е). Нови Сад – Загреб: Матица српска – Матица хрватска.
- Соколовић 1994: Љубо Соколовић. „Нео-романтизам динамиста“. У: *Лирика Ишак*. Прир. Гојко Тешић. Београд: „Драганић“, 198.
- Спиридоновић-Савић 1994: Јела Спиридоновић-Савић. „Милош Црњански. *Лирика Ишак*“. У: *Лирика Ишак*. Прир. Гојко Тешић. Београд: „Драганић“, 170–173.
- Тешић 1994: Гојко Тешић. „Седамдесет пет година Лирике Итаке“. У: *Лирика Ишак*. Прир. Г. Тешић. Београд: „Драганић“, 270–286.
- Ходел 2014: Robert Hodel. „О koherenciji teksta u lirici (M. Crnjanski – *Lirika Itake*)“. У: *Милош Црњански: поезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 347–366.
- Црњански 1994: Милош Црњански. [Уместо поговора]. *Лирика Ишак*. Прир. Гојко Тешић. Београд: „Драганић“, 145–162.
- Шеатовић Димитријевић 2014: Светлана Шеатовић Димитријевић. „Циклуси *Лирике Ишак*“. У: *Милош Црњански: поезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска, 165–177.

THE *LIRIKA ITAKE* (LYRICS OF ITHACA) RECEPTION
FROM THE STYLISTIC POINT OF VIEW

Summary

Starting from the category of the *new* the first reviews attributed to Crnjanski's debut collection both in a positive and negative manner, this paper highlights the fact that such reactions are based on general impressions rather than on the analysis of *novelty* as a stylistic possibility, but that, on the other hand, these reactions outlined literary currents in the epoch in which the collection was published as well as that they left a testimony of the stylish paradigms' shift from the diachronic perspective.

The *Lirika Itake* (*Lyrics of Ithaca*) representative interpretations thoroughly lightened the the collection physiognomy, as well as the interdependence of both external and internal composition of the piece through the dominance of formalist or phenomenological theoretical orientation. In stylistic regard, it has been shown such a division matches a narrower and wider meaning of the term 'style'. Also, the review results point out newer interpretations keep up with the modern stylistics development, which also applies to researches not using stylist terminology. The most obvious proof of the aforementioned is papers tackling key parameters of linguistics of text, such as cohesion, and coherence, both the earliest and newer researches are essentially based on.

In the remaining parts of this paper, the problem question we initially asked regarding the nature of *the novelty* was expanded by examining stylistic boundaries. Taking the interpretations dealing with a stylist variant, as well as a dialectic of the individual and collective as one of Crnjanski's collection crucial characteristics, into consideration, the paper highlights the extension of style and stylistic by switching from emphasizing the piece of writing to putting the author's creative persona in the foreground. The matter of to what extent and whether the style can be separated from the poet's attitude in the first place, which was our hypothesis related to the boundaries of stylistics, to begin with, pointed out not only the directions and the development of stylistics as an interdisciplinary science but also the existence of different style concepts in the *Lirika Itake* (*Ly-*

rics of Ithaca) interpretation when it comes to the style of the epoch, the piece of writing and the style of the writer.

Therefore, our conclusion is founded on the belief that the style is always relevant, even when it does not explicitly stand out. We also consider, and the reception of Crnjanski's early lyric poetry has proven it, that stylistic analysis is necessary for resolving the issue of how the piece of writing functions, and that it is the basis for replying to the question of why it works in a certain way. In this regard, stylistics has been established as unavoidable for hermeneutical interpretations as well.

Key words: reception, style, stylistics, the new, the style of the epoch, the style of the piece of writing, the style of the writer, hermeneutics

ИМЕНСКИ РЕГИСТАР

- Аверинцев, Сергеј (Сергей Сергеевич Аверинцев) 436
Аврамовић, Јасмина 461
Александар Карађорђевић, краљ 386
Алексић, Милан 431
Андоновска, Биљана 163
Андрић, Иво 15, 33, 40, 47, 48, 55, 91, 114, 115, 130–133,
135, 148, 187, 190, 347, 419–432, 435–440, 442–444, 469
Анц, Томас (Thomas Anz) 286, 303
Асман, Алаида (Aleida Assmann) 110, 111, 136, 342, 343
Аћимовић, Драган Р. 33, 62, 134, 136
Аћин, Јовица 433, 438, 447
Ахметагић, Јасмина 316, 326
- Бабић, Стјепан 490, 492, 503
Бакуњин, Михаил (Михаил Александрович Бакунин) 150,
152
Бараћ, Станислава 163
Бартуловић, Нико 186, 190
Батос, Славица 310, 326
Бауман, Зигмунд (Zygmunt Bauman) 343
Бахтин, Михаил (Михаил Михайлович Бахтин) 75, 76, 113
Башлар, Гастон (Gaston Bachelard) 248, 347
Башо, Мацуо (Matsuo Bashō) 28
Бен, Готфрид (Gottfried Benn) 84, 89
Бенешић, Јулије 91, 519
Берић, Душан 376
Бидерман, Ханс (Hans Viderman) 277, 280
Бјелановић, Недељка 455, 462
Боало, Никола (Nicolas Boileau) 359
Богдановић, Милан 54, 62, 159, 163, 356, 357, 372
Богел, Фредрик (Fredric Vogel) 197, 212

Богранд, Роберт Алан (Robert Alan de Bogrande) 534
Бојић, Милутин 170, 177, 190, 258–261, 280
Бокачо, Ђовани (Giovanni Vossaccio) 104
Боројевић, Светозар 104, 105
Брадић, Стеван 511
Брајовић, Тихомир 439, 445, 525, 534
Бродел, Фернан (Fernand Braudel) 102, 118, 136
Брунс, Клаудија (Claudia Bruns) 286, 304
Буленс, Герт (Geert Buelens) 148, 163

Вајнингер, Ото (Otto Weininger) 287
Варагић, Јова 147
Ваупотић, Мирослав 409, 417
Веин, Бобан 248
Величковић, Владимир 441
Велмар-Јанковић, Светлана 25, 83, 87, 89, 199, 212, 339,
347, 382, 392, 494, 511
Вернан, Жан-Пјер (Jean-Pierre Vernant) 238, 243, 245, 248
Веселовски, Александар (Александр Николаевич Веселовский) 197
Видаковић, Милош 147
Видал-Наке, Пјер (Pierre Vidal-Naquet) 238, 239, 243,
245, 248
Винавер, Станислав 38, 252, 253–255, 280, 281, 336, 433,
445, 501, 514, 515, 534
Винтер, Џеј (Jay Winter) 170, 193
Витошевић, Драгиша 491, 500, 501, 503
Викери, Џон (John Vickery) 167, 192
Владушић, Слободан 200, 204, 205, 212, 237, 248, 278,
281, 366–370, 372, 494, 503
Враз, Станко 491
Вранеш, Александра 348
Вранеш, Бранко 279, 281
Врховац, Радивоје 474, 484
Вуковић, Ново 510, 511, 515, 519, 526, 534
Вулевић, Гордана 148, 163
Вулетић, Анђелко 340

Вучковић, Радован 70, 290, 303, 409, 414, 417, 499, 503

Гајда, Вирџинио (Virginio Gayda) 96

Гарбо, Грета (Greta Garbo) 57

Гаћиновић, Владимир 147

Гвозден, Владимир 303, 526, 527, 534

Гилберт, Сандра (Sandra Gilbert) 192

Гиро, Пјер (Pierre Guiraud) 517, 523, 534

Гјурџан, Љиљана 236, 248

Глушчевић, Зоран 78, 89, 499, 503

Гонгора, Луис де (Luis de Góngora) 24

Грбић, Мирјана 214

Грбић, Филип 214

Грдинић, Никола 484

Гревс, Роберт (Robert Graves) 243, 244, 248

Гринблат, Стивен (Stephen Greenblatt) 199, 213

Грицкат, Ирена 491, 503

Грујић, Вера 223, 229

Гурвич, И. А. (И. А. Гурвич) 77, 89

Давичо, Оскар 31

Даничић, Ђура 494

Данте Алигијери (Dante Alighieri) 33, 64, 96, 103, 388

Даф, Дејвид (David Duff) 198, 213

Дединац, Милан 31, 94, 114, 135

Делез, Жил (Gilles Deleuze) 406, 417

Делић, Јован 12, 21–43, 93, 420, 421, 445, 494, 503, 534

Деретић, Јован 144, 147, 162, 163, 217, 229, 281, 504

Дериде, Жак (Jacques Derrida) 71, 72, 433, 438, 447

Дики, Џејмс (James Dickey) 292

Динић, Владан 145

Дил, Пол (Paul Diel) 240, 241, 245

Добровић, Петар 86, 94, 101, 110, 134, 135, 334

Дојчиновић Нешић, Биљана 291, 303

Донохју, Денис (Denis Donoghue) 197, 213

Достојевски, Фјодор Михајлович (Фёдор Михайлович Достоевский) 24, 375

Дреновац, Никола 55
Дреслер, Волфанг (Volfgang Dresler) 534
Дучић, Јован 16, 17, 114, 115, 130, 131, 133, 136, 198, 208,
258, 260–262, 270, 280, 336, 353, 456, 481, 482
Душанић, Дуња 13, 14, 167–194, 191

Ђорђевић, Биљана 423, 424
Ђурић, Желько 35, 41, 93, 104, 136
Ђурић, Милош Н. 39, 41, 210, 213, 227

Ејхенбаум, Борис (Борис Михайлович Эйхенбаум) 197,
213, 451, 462
Елиот, Томас Стернс (Thomas Stearns Eliot) 196, 357, 370–
372
Ерделџан, Јелена 93
Ернст, Жан Пол (Jean Paul Ernst) 473
Еурипид (Ευριπίδης) 246

Живковић, Васа 35
Живојиновић, Бранимир 438, 445, 497, 504
Живојиновић, Јеремија 473, 474, 484

Ивковић, Милан 473, 484
Иго, Виктор (Victor-Marie Hugo) 64
Игњатовић, Јаков 47
Илић, Слађана 14, 307–328
Инжеватова, Нина (Нина Александровна Инжеватова) 77,
89
Иригарај, Лис (Luce Irigaray) 290, 291

Јакшић, Ђура 21, 25, 35, 37, 378, 491–493, 498, 501
Јанковић, Владета 491, 504
Јанчић, Светлана 428
Јаћимовић, Слађана 12, 45–59, 89, 104, 136, 153, 163, 332,
347
Јевђевић, Доброслав 150
Јевтић, Боривој 147, 163

Јелић, Бранко 372
Јелић, Велимир 147
Јеремић, Драган 78
Јерков, Александар 196, 213, 421, 422, 433, 439, 445, 447
Јесин, А. Б. (А. Б. Есин) 76, 89
Јешић, Недељко 80, 90, 174, 175, 179, 180, 185, 187, 191,
200, 201, 207
Јовановић, Александар 72, 331, 332, 347
Јовановић, Бојан 315, 326
Јовановић, Дубравко 459
Јовановић, Ђорђе 53
Јовановић, Јелена 15, 449–464
Јовановић, Слободан 342
Јовановић Змај, Јован 47, 491, 492, 498, 501
Јовић, Бојан 13, 72, 75–89, 165, 182, 192
Јуван, Марко (Marko Juvan) 425, 445

Казанова, Ђакомо (Giacomo Girolamo Casanova) 34, 35,
100, 133
Кајзер, Волфганг (Wolfgang Kayser) 227, 229, 517, 534
Кајзер, Рудолф (Rudolf Kayser) 286
Ками, Албер (Albert Camus) 390
Камоиш, Луис Ваз де (Luís Vaz de Camões) 24, 33
Канц, Кристине (Christine Kanz) 286, 287, 304
Карановић, Војислав 457
Караулац, Мирослав 423, 431, 447
Караџић, Вук Стефановић 208, 491, 527
Кардучи, Ђозуе (Giosuè Carducci) 34, 99, 103, 114
Кари, Бруно (Bruno Currie) 209, 213
Канен, Викторија (Victoria Kannen) 292, 304
Кафка, Франц (Franz Kafka) 286, 390
Кашанин, Милан 202, 213
Квас, Корнелије 14, 217–231, 225, 229, 493, 498, 504
Кенистон, Ен (Ann Keniston) 198, 213
Кин, Сузан (Suzanne Keen) 455
Клајн, Иван 490, 497, 504
Ковачевић, Милош 492, 504, 534

Кољевић, Никола 87, 379–381, 392
Кољевић, Светозар 30, 87, 88, 333, 347, 345, 347, 385, 387,
390, 392
Комарчић, Лазар 492, 497
Константиновић, Радомир 163, 494, 504
Коњовић, Петар 202, 205
Кормилицина, Анастасија (Кормилицина Анастасија Сер-
геевна) 77, 90
Кормилицина, Дарја (Дарња Сергеевна Кормилицина) 77,
90
Королија, Мирко 97
Коруновић, Горан 15, 397–418
Костић, Лаза 21, 25, 35, 37, 47, 491, 497, 498, 500, 504
Краков, Станислав 342, 344, 347
Крамер, Андреас (Andreas Kramer) 304
Кристева, Јулија (Julia Kristeva) 290
Крклец, Густав 432, 433, 445, 514
Крлежа, Мирослав 15, 49, 50, 83, 154, 156, 181, 183, 397,
398, 409–417, 469
Крњевић, Хатица 354, 361–364, 369, 372
Крцуновић, Тамара 461
Кршић, Јован 147
Ксенофонт (Ξενοφών) 82
Куган, Мајкл (Michael Coogan) 276, 281
Кугли, Стјепан 432
Куић, Ранка 214
Кујунџић, Драган 248
Кулишић, Шпиро 321, 326

Лазаревић, Бранко 68, 69, 72, 183, 218, 227, 432, 458, 460,
462, 512, 517, 535
Лазаревић Ди Ђакомо, Персида (Persida Lazarević Di
Giacomo) 136, 137, 138, 348
Лакан, Жак (Jacques Lacan) 290
Лалић, Иван В. 41, 127, 136, 336
Ланер, Јозеф (Joseph Franz Karl Lanner) 459
Ласић, Станко 417

Леопарди, Ђакомо (Giacomo Leopardi) 34, 99, 103, 114
Лето, Марија Рита (Maria Rita Leto) 136, 137, 138, 348
Лешић, Зденко 518, 527, 528, 535
Ломпар, Мило 23, 41, 52, 55, 57, 68, 72, 144, 163, 184, 191,
347, 421–424, 445, 511, 519, 528, 530, 531, 535
Лончар, Мате 495, 498, 504
Лукшић, Динко 431

Љермонтов, Михаил (Михаил Юрьевич Лермонтов) 79

Мајаковски, Владимир (Владимир Владимирович Маяковский) 64
Мајер, Ханс (Hans Mayer) 241
Мајорино, Ђанкарло (Giancarlo Maiorino) 113, 137
Ман, Пол де (Paul de Man) 358, 359, 368, 372
Мангел, Алберто (Alberto Manguel) 428, 447
Манојловић, Тодор 47, 63, 72, 336, 456, 492, 501, 513
Мараковић, Љубомир 103
Маринковић, Душан 93
Марићевић Балаћ, Јелена 14, 235–250, 237, 238
Марковић, Љиљана 348
Марковић Кодер, Ђорђе 491
Мариноли, Ана (Martinoli Ana) 450, 463
Матић, Душан 53, 127
Матић, Светозар 481, 485
Мечанин, Радмила 249
Мештровић, Иван 39, 92, 151, 222, 223, 224, 227, 261
Микеланђело Буонароти (Michelangelo Buonarotti) 33, 99
Микић, Ђорђе 145, 164
Микић, Радивоје 78
Милановић, Александар М. 16, 489–507, 504, 505, 515,
517, 518, 526, 535
Милетић, Слободан Св. 248
Милић, Новица 248
Миличић, Сибе 86, 94, 101, 110, 130, 134–136, 253, 334, 472
Миловановић, Соња 16, 509–538
Милошевић, Никола 22, 32, 41, 354, 365, 372

Милтон, Џон (John Milton) 168, 169
Миочиновић, Мирјана 78
Митриновић, Димитрије 147
Митровић, Марија 336, 347
Мићић, Срђан 137
Михаиловић, Милица 372
Мицић, Љубомир 47, 468, 478
Мишић, Зоран 505
Морабито, Розана (Rosanna Morabito) 131, 137
Мусолини, Бенито (Benito Mussolini) 95, 96

Нађ, Грегори (Gregory Nagy) 169, 192
Настасијевић, Момчило 38, 39
Неделку, Октавија (Octavia Nedelcu) 78, 90
Недић, Марко 103, 505
Ненин, Миливој 235, 236, 423, 425, 426, 446
Несторовић, Зорица 498
Нешковић, Јасмина 424
Николај II Романов (Николай II Александрович Романов), император 386
Нити, Франческо (Francesco Nitti) 51
Ниче, Фридрих (Friedrich Nietzsche) 358

Његош, Петар II Петровић 37, 40, 47, 85, 246, 498

Овен, Вилфред (Wilfred Owen) 169, 170–172, 191
Одн, Вистан Хју (Wystan Hugh Auden) 196
Онг, Валтер (Walter Ong) 451, 452, 463
Опачић, Зорана З. 15, 331–349
Оутли, Кит (Keith Oatley) 455

Павличић, Павао 452, 453
Павловић, Миодраг 40, 41, 500, 505
Палић, Миленко 158, 164
Палавестра, Предраг 11, 22
Пандуровић, Сима 218, 300, 432, 433, 446, 497, 512, 514, 515, 517, 537

Панић Мараш, Јелена 13, 61–73, 287, 294, 297, 298, 303,
309, 319, 326
Пантелић, Никола 321, 326
Пантић, Михајло 515, 537
Пантовић, Катарина 14, 285–305
Парежанин, Ратко 432, 512, 537
Париповић Крчмар, Сања Ј. 15, 467–488, 470, 478, 480–
482, 485, 524, 537
Парменид (Παρμενίδης ὁ Ἐλεάτης) 127
Паунд, Езра (Ezra Pound) 99, 171, 191, 196, 198
Пауновић, Александра В. 15, 419–448, 428, 446
Пејин, Јован 158, 159
Перишић, Игор 436, 447
Перо, Шарл (Charles Perrault) 359
Петковић, Новица 22, 42, 71, 125, 160, 182, 191, 222, 224,
227, 229, 289, 303, 311, 322, 326, 401, 405, 408, 417,
457, 458, 463, 483, 485, 489, 496, 499, 505, 518, 521,
522, 530, 537
Петковић Дис, Владислав 145, 153, 497
Петрарка, Франческо (Francesco Petrarca) 96
Петров, Александар 22, 32, 39, 42, 181, 191, 229, 254, 257,
277, 279, 281, 345, 348, 354, 489, 496, 497, 500, 501,
505, 511, 520–522, 530, 535
Петровић, Петар Ж. 321, 326
Петровић, Предраг 222, 229, 263, 275, 281, 434, 435, 446,
500, 505, 516, 517, 535
Петровић, Растко 31, 38, 39, 47, 70, 72, 88, 94, 114, 135,
290, 336, 358, 360, 382, 392, 472, 501
Петровић, Светозар 467, 484, 485
Пиндар (Πίνδαρος) 198, 209, 210
Платон (Πλάτων) 209, 451, 463
Пођоли, Ренато (Renato Poggioli) 46, 57
Половина, Весна 523, 535
Попа, Васко 41, 270
Поповић, Богдан 24, 25, 218, 226, 288, 333, 456, 494
Поповић, Јован 53
Поповић, Коча 53

Поповић, Павле 288
Поповић, Ранко В. 15, 375–393, 423
Поповић Стерија, Јован 498
Портинари, Беатриче (Beatrice Portinari) 104
Пота Кољевић, Мелина 457, 460, 462
Потребић, Милан 421, 446
Принцип, Гаврило 40, 65, 66, 85, 148, 156, 208
Прејд-Вајс, Џулијан (Juliane Prade-Weiss) 278, 281
Прерадовић, Петар 491
Прица, Срђа 97
Пробстејн, Ијан (Ian Probststein) 76, 90
Пруст, Марсел (Marcel Proust) 375
Пујић, Бранка 461

Радин, Ана 238
Радичевић, Бранко 21, 30, 35–37, 352, 368, 498
Радовић, Миодраг 303
Радоњић, Горан 13, 195–215, 213, 227, 229, 276, 281, 499,
505, 525, 526, 535
Радуловић, Лидија 291, 303
Радуловић, Марко М. 14, 251–283, 260, 281
Радуловић, Светлана 11, 22, 42, 348, 372, 503, 504
Рае, Патриша (Patricia Rae) 173, 192
Рајан, Мари-Лор (Marie-Laure Ryan) 454, 463
Раичевић, Горана 22, 23, 30, 34, 35, 42, 94, 99, 137, 184,
187, 191, 202, 213, 239, 248, 422–424, 446, 511, 530
Раичковић, Стеван 62, 72, 502, 505
Ракитић, Слободан 338, 348
Ракић, Милан 176, 208, 227, 258, 270, 353, 456, 481, 482
Рамазани, Џахан (Jahan Ramazani) 169, 171–173, 192
Рансетсу, Хатори (Hattori Ransetsu) 30
Рејбо, Летиција (Letizia Reibaud) 168, 169, 192
Рембо, Артур (Arthur Rimbaud) 62, 66
Ренгел, Рони (Roni Rengel) 447
Реста, Катерина (Caterina Resta) 102
Рикер, Пол (Paul Ricœur) 531
Рилке, Рајнер Марија (Rainer Maria Rilke) 419, 438

Ристић, Марко 31, 32, 42, 47, 49, 52–55, 57, 62, 183, 191
Ристић, Олга 491, 505
Рифатер, Мишел (Michel Riffaterre) 493, 498
Розентал, Лисија (Lecia Rosenthal) 192
Роић, Сања 93, 97, 98, 103, 134, 137
Росић, Татјана 313, 326
Руварац, Иларион 25
Ружић (Црњански), Вида 94, 133
Ружмон, Дени де (Denis de Rougemont) 241

Савин, Милош 158
Савић-Ребац, Аница 103, 239, 246
Сакс, Ричард (Richard Sacks) 173, 192
Санмартино, Ђузепе (Giuseppe Sammartino) 438
Сасун, Сигфрид (Siegfried Sasoon) 171, 191
Секви, Ерос (Eros Sequi) 97, 98
Секел, Ласло 148–150, 152
Секулић, Александра 15, 258, 281, 351–373
Секулић, Исидора 103, 255, 281, 351, 354–357, 359–362,
364, 365, 372, 494
Селимовић, Меша 386, 428
Сиксу, Елен (Hélène Cixous) 290, 291
Скерлић, Јован 47, 53, 218, 228, 333
Слијепчевић, Перо 147
Слотердајк, Петер (Peter Sloterdijk) 429, 437, 447
Соколовић, Љуба 536
Спенсер, Едмунд (Edmund Spenser) 168
Спиридоновић-Савић, Јела 114, 513, 536
Станковић, Борисав 515
Старобински, Жан (Jean Starobinski) 310
Стевановић, Кристина 290, 291, 293, 303
Стефановић, Светислав 95, 473–477, 485, 486
Стивенс, Волас (Wallace Stevens) 170, 191
Стојадиновић, Милан 95
Стојановић Пантовић, Бојана 70, 72, 271, 282, 286, 287,
302, 303
Столер, Роберт (Robert Stoller) 291

Ступаревић, Олга 103

Татаренко, Ала (Ala Tatarenko) 277, 282, 421, 446

Теокрит (Θεόκριτος) 168, 169

Тешић, Гојко 53, 57, 175, 445, 455, 457, 463, 486, 519, 535,
536

Толстој, Лав Николајевич (Лев Николаевич Толстой) 24

Тургењев, Иван Сергејевич (Иван Сергеевич Тургенев)

Ђурчин, Милан 83, 474–476

Ђурчић, Милош Г. 186

Ђурчић, Слободан 176

Ужаревић, Јосип 100–102, 124, 137

Ујевић, Тин 146, 456, 478, 480–482, 486, 487

Унамуно, Мигел де (Miguel de Unamuno) 32, 41

Урфе, Оноре д' (Honoré d' Urfé) 168

Фаулер, Алистер (Alister Fowler) 167, 177, 192

Фас, Дајана (Diana Fuss) 173, 192

Фитер, Крис (Chris Fitter) 407, 408, 414, 415, 417

Флашар, Мирон 209

Флоренц, Карл (Karl Florence) 25, 27

Фонтенел, Бернар (Bernard Le Bovier de Fontenelle) 359

Фрај, Нортроп (Northrop Frye) 247, 249

Фрајлиграт, Фердинанд (Ferdinand Freiligrath) 64, 154

Фрејденберг, Олга (Ольга Михайловна Фрејденберг) 238,
249

Фридрих, Хуго (Hugo Friedrich) 275, 282

Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 173, 315, 320, 326

Хазенклевер, Валтер (Walter Hasenclever) 286

Хајне, Хајнрих (Christian Johann Heinrich Heine) 33, 64

Хамовић, Драган 11, 22, 23, 30, 31, 42, 249, 281, 282, 303,
505

Хегел, Георг В. Ф. (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) 430

Хекторовић, Петар 101, 110

Херман Секулић, Маја 249
Хоган, Колм Патрик (Colm Patrick Hogan) 455, 463
Ходел, Роберт (Robert Hodel) 517, 524, 536
Хорације (Quintus Horatius Flaccus) 198
Христић, Јован 127, 136, 336

Цар, Марко 103, 288
Цветковић, Никола 236, 249
Цвијић, Јован 115
Целан, Паул (Paul Celan) 127, 433
Цетинић, Франо 248

Честертон, Гилберт (Gilbert Keith Chesterton) 264, 282
Чолак, Бојан 13, 14, 143–166, 223, 226, 229, 236, 249

Џацић, Петар 22, 42, 88, 90, 240, 247, 249, 309, 327, 379,
387, 388, 392
Џојс, Џејмс (James Augustine Aloysius Joyce) 30

Шантрен, Пјер (Pierre Louis Chantraine) 168, 192
Шантић, Алекса 47, 133, 145, 146, 153, 208, 353, 533
Швенгер, Питер (Peter Schwenger) 292, 293, 304
Шеатовић (Димитријевић), Светлана 11, 91–139, 183,
237, 247, 249, 336, 348, 433, 446, 500, 505, 517, 522,
523, 536
Шели, Перси Биш (Percy Bysshe Shelley) 198, 210, 211,
214
Шимић, Антун Бранко 124, 478–480, 487
Шкловски, Виктор (Виктор Борисович Шкловский) 197,
214, 458, 521
Шлусер, Франциска (Franziska Schlößer) 292, 304
Шпицер, Лео (Leo Spitzer) 530
Штајгер, Емил (Emil Staiger) 442, 447
Штраус, Јохан (Johann Strauss) 459
Шутић, Милослав 11, 22, 42, 89, 503, 505

МИТ, ТРАДИЦИЈА И СИМБОЛ
У ПОЕЗИЈИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ
ЗБОРНИК РАДОВА

Издавачи

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
Београд, Краља Милана 2

ДУЧИЋЕВЕ ВЕЧЕРИ ПОЕЗИЈЕ
Требиње

За издаваче

Др Бојан Јовић
Мирко Ђурић

Лектор и коректор
Грозда Пејчић

Преводи резимеа на енглески
Марија Терзић

Именски рејистар
Александра Секулић

Тираж
300

Припрема и штампа
Чигоја штампа
Београд

ISBN 978-86-7095-305-5

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09 Црњански М.(082.2)

МИТ, традиција и симбол у поезији Милоша Црњанског : зборник радова / [уредници Светлана Шеатовић, Бојан Чолак]. - Београд : Институт за књижевност и уметност ; Требиње : Дучићеве вечери поезије, 2023 (Београд : Чигоја). - 554 стр. : слике М. Црњанског ; 24 ст. - (Наука о књижевности. Поетичка истраживања ; 28)

„ ... одржали смо 6. и 7. априла 2022. године у Требињу научну конференцију Мит, традиција и симбол у лирици Милоша Црњанског, у организацији Института за књижевност и уметност из Београда и Дучићевих вечери поезије из Требиња“--> Уводна реч. - Тираж 300. - Стр. 11-17: Уводна реч / уредници. - Напомене и библиографске референце уз радове. - Библиографија уз сваки рад. - Summaries. - Регистар.

ISBN 978-86-7095-305-5 (ИКУ)

1. Шеатовић, Светлана, 1975- [уредник] [аутор додатног текста] 2. Чолак, Бојан, 1978- [уредник] [аутор додатног текста] а) Црњански, Милош (1893-1977) -- Зборници

COBISS.SR-ID 110939657