

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Душица М. Филиповић

**ПОЕТИКА ДИНАМИЧКОГ ИДЕНТИТЕТА
У ДЕЛИМА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ:
ОДНОС ПУТОПИСНО-МЕМОАРСКОГ И
ДРАМСКОГ ПРЕМА РОМАНЕСКНОМ**

докторска дисертација

Београд, 2016

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Dušica M. Filipović

**POETICS OF DYNAMIC IDENTITY IN
MILOŠ CRNJANSKI'S WORKS:
RELATIONSHIP OF THE
TRAVELOGUESQUE-MEMOIRISTIC AND
THE DRAMATIC TOWARDS THE
NOVELISTIC**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Душица М. Филипович

**ПОЭТИКА ДИНАМИЧЕСКОЙ
ИДЕНТИЧНОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ
МИЛОША ЦРНЯНСКОГО:
ОТНОШЕНИЕ ПУТОПИСЬНО-
МЕМУАРНОГО И ДРАМАТИЧЕСКОГО
К РОМАНТИЧЕСКОМУ**

кандидатская диссертация

Белград, 2016

Ментор:

проф. др Јован Делић, редовни професор,
Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Чланови комисије:

проф. др Горана Раичевић, редовни професор,
Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет

проф. др Предраг Петровић, доцент,
Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Датум одбране: _____

Захвале

Ова теза је настала као плод вишегодишњег истраживања књижевног опуса Милоша Црњанског и интимног дијалога њеног аутора са временом, колегама и њиховим текстовима.

Захваљујем се свом ментору, проф. др Јовану Делићу на указаном поверењу, конструктивним сугестијама, одмерености и великој подршци током писања ове тезе, као и члановима комисије, проф. др Горани Раичевић и проф. др Предрагу Петровићу на драгоценим сугестијама и смерницама које су ми упутили током одбране магистарске тезе, дајући тако оквир мом докторском раду. Топло хвала директору школе у којој радим, господину Радивоју Миљићу, на толеранцији и доброту, а својој пријатељици и колегиници Гига Снежани на дару речи да је знање од свих добрих ствари најбоље „зато што га нико не може украсти, зато што га нико не може купити, зато што је неуништиво.“

Посебну захвалност дугујем духовику наше породице, високопреподобном архимандриту Илариону (Лупуловићу), игуману манастира Драганац на Косову и братији ове светиње, на благослову и на духовним поукама које су се током рада на овој тези сажеле у две кључне речи: ЉУБАВ и СЛОБОДА.

Изузетно се захваљујем својим родитељима који су препознали моју љубав према Књизи и великодушно допустили да моје срце и ум буду њено станиште.

Највећу захвалност ипак дугујем свом супругу Сашу Филиповићу на даровима оштрине, благодати и нежности, на сугестијама, подршци и охрабрењу да истрајем на започетом послу, као и нашој деци – Христини, Огњену, Софији, Лазару и Анђелији, који су поставили путоказе смисла сваком мом раду и труду, осенивши их својом младалачком енергијом, бунцијством и нежношћу.

Докторски рад посвећујем успомени на породицу Аничих из Жевице и сенима својих предака које сам, идући за бескрајним круговима византијскоплавог, видела, удахнула и „благо, руком“ помиловала у сваком делу још једног бесмртног: Милоша Црњанског.

Аутор

Поетика динамичког идентитета у делима Милоша Црњанког: однос путописно-мемоарског и драмског према романескном

У раду се бавимо проучавањем поетике Милоша Црњанког из угла моделовања идентитета као динамичке и флукутирајуће категорије у безмало целом његовом опусу насталом у распону од скоро шест деценија (1918-1971). Показујемо у којој мери Црњански антиципира тезу да идентитети имају препознатљиву суштину и универзално својство, утврђујемо формално-стилске поступке којима писац креира идентитет својих јунака који није статична категорија, већ се мења у зависности од различитих друштвених, историјских, цивилизацијских и културолошких околности и прилика и постоји тек у својој усмерености на Другог.

Проблематизовање питања идентитета вршимо у светлу полне, родне, класне, професионалне, религиозне, етичко-естетичке и онтогенетске потенцијалности индивидуе; приказујемо еволуцију идентитета кроз однос књижевног јунака индивидуалистичких стремљења и друштва као реалитета у широком распону од његове хабитуалне до егзиларне, од аскетске до донжуанске, од изузетно естетизоване до абјектне позиције. Како је рад мултидисциплинарног карактера, то и само истраживање водимо комбиновањем аналитичко-синтетичког (херменаутичко-интерпретативног), индуктивно-дедуктивног, културолошког и компаративног метода, имаголошког, есенцијалистичког и антиесенцијалистичког приступа.

Увод је подељен на два дела: у првом делу вршимо ситуирање писца у оквиру запитаности над његовом позицијом у српској књижевности 20. века у оквиру категорија: предак и савременик, изгнаник и класик и/или јунак постмодерног доба. У другом делу *Увода* дајемо преглед претходних закључака изведених на основу сериозног истраживања које је ауторка извршила у магистарском раду *Мушки и женски принцип у прози Милоша Црњанског*, а на чијим закључцима се темељи истраживање идентитета у докторској дисертацији. Потом се указује на предмет, задатак и циљеве анализе.

У првом поглављу, *Поетика, динамика, идентитет*, мармирамо основне психолошке и социолошке, филозофске, феноменолошке и теоријске конструкције и семантике идентитета од антике до наших дана и указујемо на његову неиздиференцираност, двосмисленост, вишеслојност, термиолошке недоумице и дефиниције. Указујемо на процесе под којима идентитет, условљен различитим дискурсима, мења свој облик и смисао и постоји у широком распону од целовитог и хомогеног дао распршеног и дифузног.

У другом делу, *Византијско наслеђе као оквир динамичког идентитета*, разматрамо природу, значај и утицај византијског наслеђа на ставове које Црњански заступа у књизи *Свети Сава*, тј. како византијска и словенска идентитетска матрица пулсира и има далекосежно зрачење на идентитет и романескних и путописно-мемоарских и драмских субјекта Милоша Црњанског и на поступно первертовање световног идентитета ратника и мужа у духовни идентитет аскете и ктитора.

У трећој целини студије, *Латинско наслеђе и идентитет*, истражујемо путописе Црњанског. Истражујемо лирски говор о Страном као Другом, разматрамо Црњанков приступ уметницима сијенске, фирентинске и немачке ренесансе и бавимо се (раз)откривањем византијске и словенске матрице у књижевним принципима удвајања латинског (као гигантског) и византијског (као „убогот/босоног“), те мотивом Богородице као метафоре вечности која се објављује у путописном, а свој пуни облик и значење заузима у жанровским хибридима Црњанског: у *Књизи о Микеланђелу* и аутофикционалном роману *Код Хиперборејаца* који су предмет анализе следећег поглавља.

У четвртом делу студије *Етика љубави и идентитет* упоређујемо женске субјекте романескног опуса са фигуром Богомајке у поезији, сликарству и скулптури Микеланђела и указујемо на антиципацију са мушким субјектом ствараоца. Бавимо се идентитетом уметника (ренесансе), односом његовог јавног и приватног (тајног) бића, страношћу као иницијацијском инстанцом идентитета, именом и зачећем као местима „догађања“ субјекта, односом субјекта и власти, те питањима односа према смрти и уметничким артефактима ренесансе (сликом и

скулптуром Богородице) којима Црњански транцсцедентира ка етици љубави објављујући је у лику вечне женствености.

У петој, последњој целини, *Драма идентитета „комедијаната“*, бавимо се драмама Милоша Црњанског *Маска*, *Конак* и *Тесла*. Самеравамо маскулине и феминине идентитете из унутрашње перспективе субјекта који најављује постмодерне појмове забране и трансгресије, у драматичним сучељавањима са болним/уживалачким, забрањеним/дозвољеним, приватним/јавним облицима понашања, магнетизмом смрти и избором меланхолично-носталгичне егзиларне позиције као специфичне суматраистичке етике идентитета јунака Милоша Црњанског.

У *Закључку*, као завршном делу доктората, синтетички сумирамо резултате анализе у светлу етичких и поетичких претпоставки и критички сагледавамо дело Милоша Црњанског у контексту националне и опште књижевности, а питање динамичког идентитета преводимо у отворено, променљиво и нехијерархијско, вишеструко и вишедимензионално ризомско поље у коме се сваки идентитет даље шири у релацији са Другим. *Закључак* истиче етику идентитета субјеката Црњансковог дела садржану у новообјављеном мушком принципу стварања (у чијем центру је геније/уметник) и женском принципу обнове (у чијем центру је зачеће као место догађања субјекта и вечна женственост – Богомати), у светлу суматраистичке вертикале, онако како их писац (раз)открива унутрашњим увидом, интуитивном евиденцијом света, човековим положајем у историји, односом према ономе што га надилази, загонетком самог песничког и језичког исказа.

Кључне речи: идентитет, поетика, етницитет/култура сећања; проза/мемоари/драма; персонални и колективни идентитет; национални и космополитски идентитет; Византија/Словенство/ренесанса; мушки и женски принцип, Богородица, Субјект/Разлика/Други

Научна област: наука о књижевности

Ужа научна област: српска књижевност XX века

УДК

Poetics of Dynamic Identity in Miloš Crnjanski's Works: Relationship of the Traveloguesque-Memoiristic and the Dramatic towards the Novelistic

Abstract

This work studies the poetics of Miloš Crnjanski, from the perspective of identity modelling, as a dynamic and fluctuating category in almost his entire oeuvre, produced in a range of almost six decades (1918-1971). It shows the extent to which Crnjanski anticipates the thesis that identities have a distinctive essence and a universal property, and establishes formal and stylistic procedures by which the writer creates his heroes' identity, which is not a static category, but varies depending on different social, historical, civilizational, and cultural circumstances and opportunities, and exist only in its orientation to the Other.

Consideration of the issue of identity is done from the aspect of sex, gender, class, professional, religious, ethical and aesthetic, and ontogenetic potentialities of the individual; we show the evolution of identity through the relationship of a literary hero, with individualistic aspirations, and society, as a reality, within a wide range, from their habitual to exilic, from ascetic to donjuanesque, from extremely aestheticized to abject position. Since the work is of a multidisciplinary character, the research itself is conducted by combining analytical and synthetic (hermeneutic and interpretative), inductive and deductive, culturological, and comparative methods, through imagological, essentialist, and anti-essentialist approaches.

Introduction is divided into two parts: the first part situates the writer within the analysis of his position in 20th-century Serbian literature under the categories: the ancestor and the contemporary, the outcast and the classic, and/or the hero of the postmodern era. In the second part of the *Introduction*, we give an overview of previous findings drawn on the basis of serious research that the author carried out in her master thesis, entitled *Male and Female Principle in Miloš Crnjanski's Prose*, underlying the research on identity in the doctoral dissertation. What follows is the focus on the subject, task, and objectives of the analysis.

In the first chapter, *Poetics, dynamics, identity*, we point to the basic psychological and sociological, philosophical, phenomenological, and theoretical structure and semantics of identity, from antiquity to the present day, and highlight its non-differentiation, ambiguity, multistratification, terminological issues and definitions. We point out the processes under which the identity, caused by different discourses, changes its shape and meaning, and exists within a wide range, from the comprehensive and homogenous to the scattered and diffuse.

In the second part, *Byzantine heritage as a framework of dynamic identity*, we consider the nature, importance, and influence of the Byzantine heritage on Crnjanski's standpoints presented in the book *Sveti Sava*, i.e. how Byzantine and Slavic identity matrix pulsates and has a far-reaching reflection on identity of novelistic and travelogue-memoiristic and dramatic subjects in Miloš Crnjanski's works, as well as on the gradual perverting of the secular identity of the warrior and husband into the spiritual identity of the ascetic and the ktetor.

In the third part of the study, *Latin heritage and identity*, we explore Crnjanski's travelogues. We explore the lyrical presentation of the Strange as the Other, consider Crnjanski's approach to the artists of Sieneese, Florentine, and German Renaissance, and deal with the revelation of the Byzantine and Slavic matrices in literary principles of combination of the Latin (as gigantic) and the Byzantine (as "the poor/barefoot"), as well as the motif of the Virgin Mary as a metaphor of eternity, appearing in the traveloguesque, but gaining its full form and meaning in Crnjanski's genre hybrids: in *Knjiga o Mikelandelu* and auto-fictional novel, *Kod Hiperborejaca*, which are the subject of analysis in the next chapter.

In the fourth part of the study, *Ethics of love and identity*, we compare female subjects in the novelistic oeuvre with the figure of the Mother of God in poetry, painting, and sculpture of Michelangelo, and point to the anticipation in respect of the male subject of the Creator. We deal with the identity of the artist (Renaissance), the relationship of their public and private (secret) being, strangeness, as the initial instance of identity, name, and conception, as places of the subject's "emergence", the relationship of the subject and the authorities, and relationship to death and Renaissance

art artefacts (picture and a sculpture of the Virgin Mary), which Crnjanski transcends to the ethics of love, presenting it in the form of eternal femininity.

In the fifth, the last section, *Drama of the identity of the “comedians”*, we deal with Miloš Crnjanski’s dramas, *Maska*, *Konak*, and *Tesla*. We consider the masculine and feminine identities from the internal perspective of the subject, announcing the postmodern notions of prohibition and transgression, in dramatic confrontation with the painful/enjoyable, the prohibited/permitted, the private/public forms of behaviour, death magnetism, and the selection of melancholic and nostalgic exilic position, as a specific Sumatraistic identity ethics of Miloš Crnjanski’s hero.

In the *Conclusion*, as the final part of a doctorate, we synthesize and summarise the results of the analysis, in the light of ethical and poetic assumptions, and critically perceive Miloš Crnjanski’s works in the context of national and general literature, translating the issue of dynamic identity into an open, changeable and non-hierarchical, multiple and multidimensional rhizomatic field, in which any identity still expands in relation to the Other. The *Conclusion* emphasises the identity ethics of subjects of Crnjanski’s works, featured in the newly announced male principle of creation (having genius/artist at the centre) and the feminine principle of renovation (having conception, as the place of subject’s emergence, and eternal femininity – Mother of God, at the centre), in the light of Sumatraistic vertical, as the writer reveals them through internal insight, intuitive record on the world, man’s position in history, relationship towards what transcends them, the puzzle of the poetic, and linguistic presentation.

Key words: identity, poetics, ethnicity/culture of memories; prose/memoirs/drama; personal and collective identity; national and cosmopolitan identity; Byzantium/Slavicism/Renaissance; male and female principle, Virgin Mary, Subject/Difference/Other

Scientific field: history of literature

Narrow scientific study: Serbian literature of the 20th century

UDC

САДРЖАЈ

УВОД

1. Милош Црњански: предак и савременик, изгнаник и класик – јунак постмодерног доба	1
2. Мушка и женска суштина идентитета у романескном опусу Милоша Црњанског.....	7
2.1. Мушки субјекти у романескном опусу Црњанског.....	9
2.2. Женски субјекти у романескном опусу Црњанског.....	15
3. Ка субјектима путописно-мемоарског и драмског опуса Црњанског.....	26

І ДЕО

ПОЕТИКА, ДИНАМИКА, ИДЕНТИТЕТ

1. Теоријско-методолошки оквир истраживања.....	30
1.1. Појам поетике.....	30
1.2. Идентитет– појмовни оквир и значење.....	34
1.3. Идентитет – од антике до модерне.....	37
2. Теорија идентитета Ерика Ериксона.....	41
2.1. Ериксон – Фројд: ступњи развоја личности.....	42
2.2. Криза идентитета.....	46
3. Ка новијим значењима идентитета.....	47
3.1. Персонални и колективни идентитет.....	49
3.2. Културни идентитет.....	50
3.3. Колективно памћење и култура сећања.....	50
3.4. Тело, телесност и сексуалност као исходишта идентитета.....	54
3.4.1. Хришћанска традиција, тело и идентитет.....	57
3.5. Дуализам и идентитет (женскост, мушкост, родни односи и идентитет.....	59
3.6. Између Истока и Запада: јин и јанг, анимус и анима.....	67
4. Ка „политици идентитета: идентитет и „друга модерна“.....	73
4.1. Феминизам.....	74
4.2. Ка динамичком идентитету.....	77
4.3. Идентитет и Друго: несамерљивост и несводљивост Другости.....	81

4.4.Идентитет и жанр.....	83
5. Проблем идентитета у делу Милоша Црњанског.....	84
5.1.Предмет, циљ и задаци анализе.....	87

II ДЕО

ВИЗАНТИЈСКО НАСЛЕЂЕ КАО ОКВИР ДИНАМИЧКОГ ИДЕНТИТЕТА

1.Византија у европском контексту.....	93
1.1. Константинопољ.....	94
1.2. Плаво и златно.....	100
2.Мистички и меланхолички аспекти идентитета Словена у књизи <i>Свети Сава</i> ..	101
2.1.Немањићко наслеђе као конструкт словенске идентитетске матрице.....	102
2.2.Имаго оца и „јаки“ идентитет.....	103
2.3.Национални и космополитски идентитет: од ратника до сањара.....	104
2.4.Субјект и разлика. Сусрет с Другим. Драма лоцираности.....	107
2.5.Јаки субјект и прећутани имаго мајке.....	109
2.6.Мистичка светосавска религиозност. Утицај на потомке.....	111
3. Веза књиге <i>Свети Сава</i> с романескним опусом и поступци обликовања.....	113

III ДЕО

ЛАТИНСКО НАСЛЕЂЕ И ИДЕНТИТЕТ

1.Путописи и мемоари као жанрови сведочења.....	120
1.1. Град и идентитет: Беч, Минхен, Париз	124
1.2. <i>Ирис Берлина</i> и утисак туђине.....	132
1.3. Однос физичког и духовног путовања у <i>Финистеру</i>	133
2. Тоскана као топос мултикултуралног сусрета с Другим.....	141
2.1. Скривени дискурс о Словенству.....	141
2.2. Сијенска и фирентинска рана ренесанса и дислоцирани идентитети.....	146
2.3 Ка сијенским небесима.....	149
2.4 Идентитет и маскулинитет у путопису <i>Љубав у Тоскани</i>	155
2.4.1 Чеко Анђолијери. Идентитет меланхолика.....	155
2.4.2 Дучо: античко и готско. Прве сијенске Богородице.....	157
2.4.3 Мислити византијски: „Ђото мајстор“ и „Ђото месечар“.....	159
2.4.4 Амброђо Лоренценти: језик облика.....	163
2.4.5 Симоне Мартини: сликар Породиља.....	166

2.4.6	Мазачо као веза са етничком тајном Етрураца.....	167
2.5	Уметник ренесансе као субјект путописа. Динамизовање субјекта.....	172
2.5.1.	Идентитет и фемининост: принцеза мистицизма Катарина Сијенска.....	173
2.5.2.	За нетакнутом девојком: Дантеова Беатриче Портинари.....	175
2.6	Ка романескном: идентитет и абјектно. Трансгресија „нетакнуте“ и „милосрдне“.....	177
2.6.1.	Абјектност као датост.....	180
2.6.2.	Абјектност као процес.....	182
2.6.3.	Крај ренесансне раскоши: сијенска уображења, пизанска раскош.....	189
3	Фиренца Немачке: меланхолија Другости у путописном есеју <i>Тајна Албрехта Дирера</i>	194
3.1.	Историјски и друштвени контекст.....	194
3.2.	Кроз меланхолију: „Дирер-човек“ и „Дирер-уметник“.....	197
3.3.	Двострукост видљивог и невидљивог.....	201
3.4.	Јавни и тајни Дирер. Живот према жељама неба.....	203

IV ДЕО

ИДЕНТИТЕТ И ЕТИКА ЉУБАВИ

1.	Жанровски идентитет <i>Књиге о Микеланђелу</i> и <i>Код Хиперборејаца</i>	210
1.1.	Црњански као наратор фикције.....	215
1.2.	Дијалог и тријалог као дискурзивни рам полемике.....	220
1.3.	Предестинација уметника ; имаго мајке и имаго оца.....	224
1.4.	На трагу Византије: раскол у Цркви и папство.....	227
2.	Ренесанса као оквир <i>Књиге о Микеланђелу</i>	229
2.1.	Култ папе и култ мецене. Име као место догађања субјекта.....	232
2.2.	Култ мајке и оца, меланхолија и идентитт.....	235
3.	Мајчинство: мати као меланхолија.....	236
3.1.	Страност као инстанца идентитета. Завичајно гнездо.....	241
3.2.	Култ Породиље као метафоре вечности.....	246
3.3.	Богородица у иконографији.....	247
3.4.	Пијете као фигуре љубави.....	249
3.5.	Поетика незавршеног: <i>Пијета Ронданини</i>	254
4.	Сикстинска капела и носталгија: Микеланђелова Јеврејка.....	256
4.1.	Варвара Исакович – романескна јунакиња са вечном мајчинском нежношћу Богомајке.....	260
5.	Микеланђело песник.....	263

5.1. Микеланђело и хомосексуалност.....	265
5.2. <i>Вечера са сонетима Микеланђела</i>	266
6. Завичај и магија језика.....	270
6.1. Имаго оца, меланхолија и идентитет Таса.....	274
6.2. Ерос даљине и судбина. Веза са романескним.	280

V ДЕО

ДРАМА ИДЕТИТЕТА „КОМЕДИЈАНАТА“

1. Драма као жанр: агон индивидуе и света.....	289
2. <i>Маска</i> . Идентитет и декаденција.....	291
3. <i>Конак</i> . Идентитет и власт.....	303
4. <i>Тесла</i> . Словенска душа у „туђим странама“.....	318
ЗАКЉУЧАК	328
Литература.....	340
Биографија.....	352
Прилог 1.....	353
Прилог 2.....	354
Прилог 3.....	355

УВОД

1. Црњански: предак и савременик, изгнаник и класик: јунак постмодерног доба

Читати, тумачити и писати о Милошу Црњанском (1893-1977) након више од стотину двадесет година од његовог рођења, безмало четири деценије од његове смрти и након толико објавених научних радова, студија, чланака, монографија и зборника и узети у обзир све досадашње одговоре на питање о Црњанском као великом писцу у широком луку од запитаности над његовом позицијом до потраге за одговором зашто је он класик не само српске књижевности, него и укупне наше културе (Палавестра, Радуловић 1972; Шутић 1996; Ломпар 2005, Хамовић 2014), значи остати на оној духовној линији кључних упоришта Црњанскове (ауто)поетике, од рецепције књижевних, културолошких и духовних преокрета у области жанра до судбоносне и храбре суочености са големом поетском моћи његова дела. Са зебњом и одговорношћу пред ауторима који остају међаши у рецепцији дела Милоша Црњанског за сва будућа истраживања, налазимо се на једном од хоризоната времена одлучни да у њега упишемо свој читалачки доживљај.

Раскошно поливалентан књижевни опус Милоша Црњанског свакако је одредило неколико чинилаца: одрастање у вишејезичкој и вишекултуралној патријархално-родољубивој средини у Темишварском Банату и гимназијско образовање у пијаристичком лицеју, насилна мобилизација и регрутација 4. августа 1914. године и одлазак на галицијско ратиште, и паралелно с тим искуством, дефетистичко и бунтовно итачко певање и мишљење и, најзад, и не од мање важности, тешке емигрантске године у Лондону. Као писац рођен и стасао на широком потезу културног простора усмереног ка Бечу и Пешти колико и ка великом Руском царству, он остаје интегрални и класични део једне отворене, либералне, полетне, здраве и крајње динамичне културе која је ницала на четворомеђи Аустроугарске, Турске, Црне Горе и Србије и као такав, човек границе, он до данас остаје на позицији водећег писца српске авангарде и међуратне књижевности, али и послератног српског модернизма као једна од најзначајнијих и највећих личности српске културе, писац у чијем се књижевном

делу и личности стичу универзално и космополитско колико и завичајно и национално осећање света и живота.

И сада, из перспективе 21. века, његово стваралаштво носи универзалну уметничку истину о емоционалној горчини и егзистенцијалној одисеји човека у беспутној историји и смрти, али и меланхолично-суматраистичку духовну вертикалу човека у вечности и љубави. У њему самом сплело се све што је морао да понесе као идентитетску одредницу кроз време: да је пореклом Банаћанин из Иланче, рођењем Чонграђанин из Мађарске, да је панчевачки основац и темишварски гимназијалац, да је бечки и београдски студент, аустроугарски војник на галицијском ратишту, панчевачки и београдски гимназијски професор, државни службеник у Берлину, Риму и Лисабону, српски двоиподеценијски политички емигрант у Лондону и, најзад, меланхолични сневач Другог и у свету и у завичају који се с резигнацијом, умором и једним мутним осећањем самотништва вратио Србији и Београду. Тако је „случај комедијант“ одлучио да Милош Црњански синхроно, својим животом и својом уметношћу испише истинску одисеју једног модерног узнемиреног бића.

Жанровски богато и разумењено, и по обиму и по уметничким донетима, дело Црњанског представља изазов, буди дилеме, провоцира питања и проблематизује одговоре у таквој мери да свака анализа мора узети у обзир све међусобно дејствујуће слојеве и језика и идеја и структуре текста кроз које се од почетка његовог стваралаштва до самог краја прелива аутентична суматраистичка поетика кроз идеју даје „све у вези“ и да се „све слива“¹. Дакле, уз нужно истицање веза

¹ Суматраизам свакако кореспондира са научном и филозофском мисли 20. века, егзистенцијалистичком филозофијом и, сходно њој, филозофијом апсурда. Међутим, колико год постојала та нит, као и заједничка нит – субјективна екстаза прожета сферичним заносом, етеричношћу и космизмом међу многим авангардним „измима“ двадесетих година прошлог века – суматраизам Милоша Црњанског, као његов поетски, филозофски и животни став који је најексплицитније изразио у свом *Објашњењу Суматре* (*Српски књижевни гласник* 1920) прогласивши раскид са традицијом, сачувао је своју посебност управо у филозофско-поетској вери у „дубљи, космички закон и смисао“, у вери у свеопшту повезаност бића, појава и ствари у свету, у чежњи за вишим космичким складом, у безграничној и свепрожимајућој љубави према свеколикој појавности, у трагању за смирењем у етеричком, суматраистичком простору, као и у досезању слободе кроз креирање нове стварности и освајање нових песничких форми. Суматраизам је донео Црњансков нов и оригиналан поетски став, емотивну боју и метафоричке низове (Суматра – Фрушка гора – Урал – тршње – Месец – Месечев лук – бледи лик) којима ће касније наш писац нападати и своју поетску прозу варирајући суматраистички лајтмотив мира, лирске утехе и заборава у вечности. Као исходште чисте поетске емоције, визије и доживљаја света и човека као

међу текстовима Црњанког, поетским, прозним, ми ћемо се у нашем раду ограничити на оно што је наша тема – на идентитет субјекта путописно- мемоарске прозе и његов поетички и динамички аспект, уз претходни осврт на закључке до којих смо дошли проучавајући најпре обимну литературу о Милошу Црњанском и анализирајући мушки и женски принцип у прози нашег писца, кроз

дела тог света, суматраизам ће остати трајно умрежен у целокупно жанровски поливалентно књижевно дело Милоша Црњанског у смислу његове поетике.

Црњанскова програмска песма *Суматра*, за коју је већ давно речено да је основ његове поетике, изнова нас, поричући нехуману реалност рата, уводи у идеолошки наддетерминисан тренутак универзалног и слободног, покретљивог и трансцедентног етеризованог топоса, који је кадар да хомогенизује крхку душу субјекта. Под хармоничним луком Месечеве светлости остварује се свеопшта повезаност носталгичних трептаја снежног Урала (као туђине) и бледог лика (као љубави и смрти) са новим свепространством плавог мора у ком туђина губи обресе даљине асоцијативно везујући сочне, свеже, слатке, завичајне трешње са црвеним коралима модрих и тајанствених морских дубина. Завичајно „румено“ дотиче туђинско „црвено“, бледи лик боји воду потока и, жуборећи животом, премошћује „онда“ у „сад“, а „ја“ у „ми“ увећавајући емоционални потенцијал бића. Урал, Суматра и Месец транспонују садржаје прошлости у безбрижно, лако и нежно, љубавно и пољубљиво осећање света. Оно се сели из завичајних небеса у незавичајне даљине, али не напушта човека до последњег даха.

Развијана на асоцијативним спојевима блиског и далеког, личног и општег, колективног, материјалног и спиритуалног, од прелета мисли и жеље ка судбини и Целини, *Суматра* етеризује биће које постаје у свему и изнад свега присутно, које, преображено у пети елемент, лебди баш онде где су стари Грци слутили „горњи ваздух изнад облака“ (Кирхнер, Михаелис 2004: 177). Као такво, оно може склизнути у непоновљив тоталитет оваплоћен у песми-поеми *Стражилово*. Стопљени као загрљај и дах, и надвијени над собом, двадесетосмогодишњи носталгични Црњански и минули Бранко у овој симфонијној свељубавној скали творе суматраистички лук који везује удаљена времена и удаљене, а скоро истоветне судбине. Ова поема успева да географске одреднице субјекта (Фрушка гора, Дунав, Тоскана, Арно) доведе у нивое дематеријализације и поопштавања утискујући у њих нематеријалне, општељудске и универзалне садржине: љубав, мисао, слутњу, долине, небеса, пролазност, нестајање, смрт. Руке које у *Суматри* милују далека брда, у *Стражилову* милују ваздух, празнину, небиће, претварајући све у неки духовни флуид, етеризујући све земаљско, па и тело лирског субјекта, које остаје да лебди у неизмерној лакоћи, да би се на крају утопило у нирванистичку тишину и мировање.

Смрт у Србији и Београду последњи је чин песникове љубави, када љубав постаје свесна себе, кад је све виђено и све доживљено. Тачка у којој је запојано суматраистички, постаје тачка у којој се затвара суматраистички плави круг у лабудовој песми, *Лементу над Београдом*. Бели град беласа у соларној светлости и остаје парадигматичан и базични завичајни загрљај. У Србији се захвата „кад све што би тамо би и прође“, она је исходиште егзистенције и отеловљење есенције. *Суматраизам Милоша Црњанског настао као трептај једне иманентне свесловенске дубоке чежње за Другим, не нуди неки модел целовитог и хармоничног стања нити перспективу савршеног простора људске среће, како се иначе препознаје утопија.* (курзив Д. Ф.) Више је то, могли бисмо рећи, неки Менин критички концепт (Шуваковић 2011: 760) који открива неку земаљску чежњу за хармонијом и правдом. Та честита и доследна стремљења једног писца имала су своју лучну путању: вијугавим и скоковитим кретањем од завичајне пуноће ка туђинској празнини, па потрагом за упамћеном пуноћом кроз цвет, трешњу, лик, поток и цвет, да би се чула упокојила опет под небесима која миришу багремом, рађао се поета родољуб и космополита; његово кретање ка индивидуалности, ослобађањем од „веза, закона, љубави“ како је говорио, било је кретање ка универзалности, и обрнуто.

опсежно истраживање на корпусу од 2397 страна пишевог текста и дијахроној анализи 133 књижевна лика – 67 мушких и 66 женских субјеката ове прозе.

Да се упустимо у нова истраживања навела нас је и узајамна испреплетеност свих жанрова у којима се Црњански окушао током свог стваралачког века и неодвојивост његових лирских и епских субјеката, те лирских и епских, путописних и мемоарских, есејистичких и новинарских и других литерарних облика с којима се поиграво решен да учини највећу преметачину жанра у историји српске књижевности². Растакање и распадање човековог света праћено ерозијом хабитуалних етичких система у романескном опусу ставило је у епицентар човека и жену, рат и селидбени покрет у туђину. У путописно-мемоарском опусу то тежиште са маскулинитета и фемининости субјекта биће померено на распршени и дифузни, сфуматирани субјект (путо)писца који прекрива и(или) замагљује читаву композицију овог опуса. Интертекстуалност, као битна одредница наше анализе, рефлектује се и у флуидности жанровских граница и њиховом мешању. Жанр је зато динамичка структура, сатављена од система знакова, кодова и конвенција, при чему границе текста постају у високом степену попустљиве. Преплитањем перцепције и импресије, визуелног и тактилног, гледања, говорења и расположења, драмског дијалога, тријалога и полилога и низањем планова и слојева, који су део приповедачевог уменичког

² Пре Винаверовог *Манифеста*, и пре самог Црњансковог програмског текста *За слободан стих* (Мисао 1922), он је најексплицитније изразио своју тежњу за тим слободним стихом и „лудим халуцинацијама“ новог доба: штампао превратничку и бунтовну *Лирику Итаке* (1919), рану приповедну прозу (*Апотеозу*, *Легенду о мушком*, *Свету Војводину*, *Велики дан*, *Врт благословених жена* - 1919), објавио и *Суматру* и *Објашњење Суматре* (*Српски књижевни гласник*, 1920). Као што је Владислав Петковић Дис означен као песник промене сензибилитета (Делић, 2002: 53), тако и Црњански започиње радикалну промену српског лиризма. Утолико је његова лирика парадигма јединственог поетичког и поетског подухвата софистициране екстазе и надпросторности, али и оштрог антагонизма између „стarih“ и „нових“. Црњански сматра да је дошло до расанка уметности и живота, у првом реду што ново доба тражи „садржај и интелект“, да је српска поезија до тог тренутка „само музеј европских копија“, у ком одјекује „пљускање сладуњавих рима“, а да слободан стих „са својим ритмом полусна“, који је „унутарња, а не спољашња ствар“ може читаоцу пружити једно сублимно уживање; ако се лирика већ удаљује од старих садржаја, неминовно, сматра Црњански, она мора одбацити и бивше форме, а нове форме она окреће космосу и „сензацијама небеса“ чиме, закључује млади Црњански, „почиње ново доба наше версификације“ (Вучковић (б. г.): 106-112). Зато ће Винавер рећи да се са експресионизмом улази „у дух размештања, у дух струјања, у динамику хаоса, у револуцију израза и израженога“ (Вучковић (б.г.): 103). Прве поетичке и најексплицитније ставове М. Црњански је изнео 1920. у *Објашњењу Суматре*, али нису их лишени ни његови романи, путописи и есеји, као ни интервјуи.

поступка, покушаћемо да проникнемо у међусобно услојен и сфуматиран дискурс и поетику тог наслеђеног идентитета без оштрих обрису и граничних линија и уочимо трагове анализираних мушких и женских суштина у новообјављеном мушком принципу стварања (у чијем је центру уметник) и женског принципа обнове (у чијем је центру вечна женственост – Богомајка).

Сва наша читања, ако је веровати теоретичару постмодерне Фредерику Џејмсону, настају у складу са истином да сваки текст долази пред нас већ прочитан, те да га ми увек посматрамо кроз призму талоба већ постојећих интерпретација, тј. кроз устаљене прексе тумачења, коју су нам у наслеђе оставили раније интерпретативне традиције. (Маширевић (b. g.): 425) Те традиције се огледају у широком распону ставова да је Милош Црњански један од оних стваралаца који се „најгласније јављао, најдуже ћутао и (...) уздигао до песника и романијера највишег реда“ (Стефановић Д, В. Станисављевић (б. г.): 118), преко става о Црњанском као књижевнику самониклог песничког духа који је „чуо срце човека“ (Глигорић, (б. г.): 312) и објавио нам се као „мирни човек са Суматре“ (Џацић, 1973: 274) до онога који разуме човека „у беспућу цивилизације и историје“ (Џацић 1976: 218).

Упознајући се са обимном критиком посвећеном делима Милоша Црњанског, могли смо стећи извесну перцепцију поетичког хоризонта у којем се та рецепција формирала. Разноликост њихових погледа, оцена и судова утемељена на разноврсним методолошким приступима интерпретатора, указује нам правце развоја разноврсне традиције тумачења дела Милоша Црњанског. Репрезентативне студије посвећене пишевом прозном, поетском и драмском опусу из пера Милана Богдановића, Марка Ристића, Исидоре Секулић, Славка Леовца и Петра Џацића, преко Михајла Пантића, Николе Милошевића, Светлане Велмар Јанковић, Александра Петрова и Новице Петковића до Мила Ломпара (*Есеји о Црњанском, Црњански и Мефистофел*) и Горане Раичевић (*Есеји Милоша Црњанског* 2005, *Коментари Дневника о Чарнојевићу Милоша Црњанског* 2010), надоградили смо и наставили књигом *Италија Милоша Црњанског: компаративне студије* Жељка Ђурића 2006, студијом Слободана Владушића (*Црњански, Мегалополис* 2011), и Петра Ђузе *Синкретизам у делу Милоша*

Црњанског 2011, те ишчитавањем најновијег зборника који је приредио Драган Хамовић – *Милош Црњански: поезија и коментари*, али и текстовима који су се синхронно појављивали у публицистици и тематским зборницима: *Меланхолија и мушкост: Ратно искуство као родно искуство* Татјане Росић (2015), или *Роман о самој себи: о Хиперборејцима Милоша Црњанског* Адријане Марчетић (2013), или Владимира Гвоздена *Како читати путопис*. Сви ови погледи и интерпретације књижевног опуса Црњанског могле би се груписати око три синтагме којима се квалификује писац и дефинише његова идентитетска позиција: „сумњив изгнаник“ и „класик“ (Ломпар), „предак и савременик“ (Гојко Божовић) и „јунак постмодерног доба“ (Ала Татаренко).

За приступ теми мушке и женске суштине у прози Црњанског почетни импулс нашег истраживања и основа могла би бити студија Петра Џацића *Простори среће у делу Милоша Црњанског* (1976) у којој се овај аутор бавио мушким и женским ликовима, износећи тврдњу да су лепи мушкарци Црњанскове прозе транспоновани из света женског, и да су наслеђе романтизма. Други импулс свакако је студија Николе Милошевића *Роман Милоша Црњанског*, потом студија Светлане Велмар Јанковић (1967) у *Савременицима* где она такође потенцира проблем женског истичући њихове „балзаковске“ димензије и „флорберовске“ физиономије, наглашавајући да је љубав са женом, као физички доживљај и контакт, исто што и „трепет лишћа или руменило облака“ (Велмар Јанковић 1967: 65). Радоман Кордић ће, у студији *Егзистенцијализам Милоша Црњанског* закључити да се „у смрти (и жени)“ налази „исходиште патоса и лиричности приповедања у Сеобама“ и да је жена најчешће „крајње одредиште егзистенције“ (Кордић 2011: 2). Проблем женског обрадила је Александра Николић у својој студији *У потрази за изгубљеним именом: женски ликови у романима Милоша Црњанског* (1998), свдећи срећу жене на немогућност избора и на њен трансгресиван покушај уласка у свет мушког.

Међутим, настављајући истраживање дела Милоша Црњанског могли смо уочити три плана или нивоа када је у питању његово стваралаштво: то је непрекидан и несмањен интерес за нове приступе у тумачењу већ толико пута тумачених дела, затим интерес у оквиру магистарских, мастер и докторских

истраживања и, најзад појава Црњанског као књижевног јунака постмодерних аутора: Миодраг Павић, *Смрт Милоша Црњанског* у збирци прича *Изврнута рукавица*; Миодраг Орлић *Записи из поларне ноћи*; Милисав Савић *Ожигљаци тишине*; Милован Марчетић *Парламентарни парк* (према Tatarenko 2003); најзад и Весна Капор, *По сећању се хода као по месечини* – добитница награде *Милош Црњански* за 2015. годину.

Колико у публицистици и савременој књижевности, толико и у поседу стручне јавности и научног дискурса присуство Милоша Црњанског сведочи о консеквентном интересовању тумача у оквиру постдипломских студија: Слађана Јаћимовић, *Путописна проза Милоша Црњанског* 2007; Јелена Броћић *Лирски елементи у путописно-мемоарској прози Милоша Црњанског*; Кандић Милијана *Поезија Милоша Црњанског и Растка Петровића и експресионистичко сликарство* 2007; Трифуновић Бранка *Мотив лутања у роману Друга књига Сеоба Милоша Црњанског* 2011; Нада Марков Богдановић *Поетичка верзија путописне прозе Милоша Црњанског* 2009; Гордана Јањушевић-Лековић *Синтаксичке и стилске структуре у дјелу Милоша Црњанског* 2012; *Еротско у романима Милоша Црњанског* Јелене Панић Мараш 2014.

Управо овај кратак, непотпун и свакако необухватан преглед интересовања за Црњанског сведочи и наша усмереност и надовезаност да се испита динамика идентитета такође путописно-мемоарског опуса, али и да се на ширем компаративном потезу доведе у везу са романескним опусом, те да се пронађе најмањи заједнички количник који одређује идентитет јунака.

2. Мушка и женска суштина идентитета у романескном опусу Милоша Црњанског

Предмет студије *Мушки и женски принцип у прози Милоша Црњанског* био је романескни опус водећег писца српске међуратне књижевности и једног од највећих српских писаца XX века. Овом студијом пришли смо истраживању феномена мушког и женског принципа преко књижевног лика као конститутивног елемента укупне Црњанскове поетике, обухвативши рану приповедну прозу

(*Приче о мушком, Сузни крокодил и Дневник о Чарнојевићу*), разматрајући мушко-женске релације кроз рат и сеобу, биолошку репродукцију и самотништво у романима *Сеобе* и *Кап шпанске крви*; бавећи се реструктурирањем мушког и женског принципа кроз поетско-историјску епопеју каква је *Друга књига Сеоба*, али и анализом емигрантског супружничког самотништва у *Роману о Лондону*. Плуралном применом одабраних теоријских метода у анализи (Фројдово индивидуално несвесно, Јунгово колективно несвесно и Сондијево фамилијарно несвесно), као и употребом аналитичког, интерпретативног и компаративног метода и сагледавањем проблема мушког и женског начела кроз хуманистичке дисциплине попут психологије, социологије, филозофије, теологије, сагледали смо проблематику мушко-женских односа синхроно поетичкој амплитуди „непрегледне даљине“, „бездане дубине“ и „недогледне висине“, како је дефинише Црњански, идући трагом кулминативних тачака душевног живота јунака ове прозе који је разапет између завичаја и туђине, свесног и несвесног, световног и духовног живота.

Служећи се традиционалним кинеским појмовима мушког и женског принципа какви су *јин* и *јанг*, али и Јунговим категоријама *анимус* и *анима*, најпре смо осветлили дубинску мотивацију књижевних ликова ове прозе, а потом пратили трансгресију унутар самог мушког или самог женског, мушког ка женском и женског ка мушком, кроз њихове етничке, културалне, економске, професионалне и сталешке, а посебно генерацијске идентитете. Апострофирајући мушки принцип углавном као активан, логосан, ратнички и меланхоличан, а женски углавном као статичан, сањалачки, успаван и еросан, не губећи из вида дубинску суматраистичку мотивацију ликова и њихову аполонијску стратегију, покушали смо да установимо физички и духовни динамизам човека, његово непрекидно развијање живота и истражимо све врсте мушко-женских веза и односа у романима Милоша Црњанског, било да су хомогене или хетерогене, било да су последица спољашњег или унутрашњег импулса, било да су еуритмичне, еквилибристичне, кафкијанске, дегресивне или дурабилне.

Учили смо да су три доминантна мотива – љубав, рат и сеобе као литерарно уобличени видови људског искуства и три доминантна мотива

стваралаштва Милоша Црњанског, истовремено и три актуелне категорије савременог тренутка. Пратећи стално преплитање љубави у пет античких нијанси (*eros, filia, erot, storge* и *agape*) међу протагонистима мушког и женског принципа, кроз хармонију која постоји, кроз хармонију за којом се трага или кроз хармонију која је изгубљена, у овој студији у којој су теамтско-идејна и хронолошка анализа скоро преклопљене, приказали смо еволуција мушког и женског принципа, дефинисали однос њихових жеља према нормама наслеђеног моралног контекста из ког су потекли и новог, у ком су се затекли. Закључило се да се мушки и женски принцип под притиском рата, луталаштва и странствовања изнова структурира и реструктурира, што покреће тектонске потресе у самом бићу човека, а доводи у питање не само опстанак његових елементарних етничких, етичких и естетичких постулата, већ и сам биолошки опстанак заједнице једног малог европског народа и сваког другог малог, најамничког народа у цивилизацијским беспутима. Однос мушке и женске суштине опсервиран је употребом дискурзивне апаратуре чији је основ у дуалним концептима небо/земља; духовно/световно; јин/јанг; анимус/анима.

Након сериозног разматрања симбиотичке везе између човека и жене у светлу њихове архетипске, генотропске, полне и родне неподударности, а кроз физичку и духовну сепарацију какву су им донели рат и сеоба приказали смо еволуцију мушког и женског принципа кроз искуство љубави и смрти, а кроз десетине обрађених епских субјеката који, упркос наслеђеном моралном контексту из ког су потекли, чине искорак ка јединственом друштвено-историјском реалитету у ком су се затекли. Како бисмо се даље могли бавити динамиком идентитета субјекта Црњанкове прозе, изложићемо преглед основних идентитетских одредница посебно мушких и посебно женских субјеката, који снажним епским замахом сведоче о дубокој људској драми античких димензија.

2.1. Мушки субјекти у романескном опусу Црњанског

Утврдили смо да разигравање мушког принципа почиње раном приповедном прозом, већ у *Причама о мушком* писаним почетком 20. века – од танатосног мушког, војника Проке Натуралова у *Апотеози*, које пада по женском телу жељно смрти, преко првог краља и дворског песника као протагониста јалове

мушкости из *Врта благословених жена* до слепооког мајора, ишчашеног војничког мушког, зета Пере Грка из приповетке *Велики дан*. Опречно и драматично мушко је племић-фратар Салмацис из *Легенде*, велики Црњансков алхемичар вртоглавих висина, имун на женско који се креће између великих крајности – краљичине жудње и лучке проститутке Мод. Дијаметрално супротно дела ускогруди варошки капетан Пантелија Попич који остаје суверени господар женских судбина, док потпуно скрајнут пред брутално-арогантним зетом Пантом Попичем остаје Макса Шепић – Киршнер, парадигма осрамоћених очева. Идентична улога припашће и удовцу Пери Грку из приповетке *Велики дан*.

Носиоци мушког принципа у недовршеном роману *Сузни крокодил* су безимени слушкињин и познати господаричин љубавник; преварени муж је познати политичар, у младости леп, чулан и допадљив; перманентно сексуално одбијан и унижен, окреће се политици и убрзано остварује своје политичке аспирације; Јованкино среброљубље оснажено је фигуром оца – шабачког зеленаша, док нежељено мајчинство свој људски лик добија кроз најмлађег сина, „мило дете“ – антихриста; оно је клица будућег оца.

Мушки принцип у *Дневнику о Чарнојевићу* оснажен је позадинским фоном дедова који су „волели да убијају“ те се доцније Рајићу убијање „јакo свиђа“, или оних очева који су „љубили туђину“ какав је отац Чарнојевића: он је дионизијско, нестабилно мушко усмерено ка даљинама. Сви остали носиоци мушког плове у ратничкој гами: суматраиста Чарнојевић, повратник из крвавог рата – обезочени и ратом ослабљени Рајић; њих снаже или слабе ликови мајки те израстају у јин-мушкарце; остали су маргинални и недовршени мушкарци жена које инспиришу главне јунаке Црњанскове прозе: Пољакињин муж, дебели адвокат и други Пољакињин љубавник, санитарски каплар или одсутни Маријин муж. Они су кроки мушког које не ојачава женски принцип.

Иако је драматичан судар мушког и женског започео лирским и бунтовним итачким циклусом, а наставио се ситуирањем истих у гротескно-иронички миље усталамбасаног почетка 20. века, проза Милоша Црњанског писана крајем треће и почетком четврте деценије 20. века помера носиоце мушког и женског принципа у средину 18. века (*Сеобе*) и у 19. век (*Кап шпанске крви*).

Велики лирски роман *Сеобе* и „леп туђински роман“ како је за *Капшпанске крви* говорио сам Црњански, доноси коначно обликоване моделе ратног ветерана са очинством као подразумеваном потеребом (Вук Исакович) и пса рата – трговца инхибиране жеље за очинством (Аранђела). Ови монументални носиоци два опречна мушка принципа, два брата, који су на почетку романа на удаљеним позицијама воље-за-бити и воље-за-имати, један угуран у брак, други суновраћен у браколом; један леп, заносан и романтичан само првих година брака, а запуштен, подбуо и поспан, туђ и дебео после неколико ратова и неколико рана, други бруталан, кржљав, сасушен и жут у времену окрутног плачкаштва, а самотник псеће душе после удара на Лепоту; један омеђен циклусима неимарства, други циклусима плачкашке трговине. Две опречне слике јанга од којих први има перспективан ход (од кавгацијско-коцкарско-хедонистичког ка ратничко-пуковничком и бракотворном, а надамце неимарском), а други континуирано ретроградан од неправедне поделе очевог иметка, преко погодбене „куповине“ невесте за брата, до преотимања исте брату; трагом жудње за лепотом браћа се сустижу у тачки Дафинине смрти. Колико је за Вука виртембершка принцеза била жена коју му додељује судбина, високо сталешки котирана и духовно недодирива, и колико је Дафина жена коју му додељује брат или кћи Ананија жена коју му додељује опет „случај комедијант“, толико је за Аранђела снаха исто толико недохватна као принудна судбина одабрана за брата и као избор судбина додељена себи. Жена се у *Сеобама* појављује као медијатор судбине за оба брата: са Вуком и за Вука њена љубав стиче *agape* квалитет тек у тачки самртничког леденог плаветнила и, када место нежности постаје центар равнотеже брачног живота, тик уз границу другог света; исту „ванредну“ пламтећу тачку која сажеже сав његов дотадашњи свет види и Аранђел у плаветнику умирућег погледа своје снахе. Један брат остаје у удовичком животу, у Митровици, одбацивши икону крсне славе, други, након плаветног удара Дафининог издисаја у шкртичлуку своје „псеће душе“.

Остали носиоци мушког принципа у *Сеобама* само су споне Аранђелове и Вукове судбине: фигура оца који усмерава Вуково доцније скретање ка вансексуалним циљевима; Аркадије – фигура осрамоћеног мужа и метафора свих оних ратничких сени које у дугом војничком шињелу лутају између живих и

мртвих ; Ананија, Аранђелов слуга који спрема најмлађу кћи за једног или другог Исаковича. Мушки принцип слуге кореспондира са мушким принципом газде: слуга једног брата инклинира ратничком, као и његов газда, док слуга другог брата инклинира ситносопственичком, опет, као и његов газда. Случај комедијант односи бољег, а нижи тип слуге остаје крај вишег типа брата, са својим ниским побудама и среброљубивим сновима.

Мушки принцип развијен у роману *Кап шпанске крви* врви од младости, страсти за славом, моћи, лепотом и хедонистичким опијањем женом. Највиши на пиједесталу моћи је остарели љубавник краљ Лудвик I, који се опија мраморном лепотом Лоле Монтез, „док му се душа губи“, али остаје у целибату са краљицом, како би монархова равнотежа остала сачувана, а аполонијска стратегија пренета на зид палате где живи тридесет шест потрета његових метреса. Нижи представници мушког у овом роману су остарели капетан Џејмс који седамнаестогодишњу Лолу уводи у оргије; дворски човек, пуковник Валерштајн чији латентни хомосексуализам пресеца путању Лоле Монтез; окрутни су једнако и бискуп и барон Беркс који лишава живота догу Бокс. Младићку мушкост носе Хиршберг, сиромашни син рудара, фон Делингер и лако одбачени принц Ројс; за љубавни преступ с Лолом најсуровије бива кажњен млади свештеник који губи моћ говора. Сви ови носиоци мушког принципа имају своје јин-пропламсаје који под ударом јаншке силе “мушкаре“, Лоле Монтез, остају обеснажени и поражени.

Другом књигом Сеоба, великим српским романом очајања, насталим у изгнанству, у Лондону, 1962. године, у епопејском замаху Црњански гради нове носиоце мушког принципа који се искорењују из своје сиромашне багретом осенчене земље, разочарани преваром Аустрије, и крећу пут словенске, православне Русије у којој покушавају да створе „Нову Србију“. Велики број војника-ратника новог века сведоче мушки принцип у овом роману: браћа Исаковичи – Трифун, Павле, Петар и Ђурђе; њихови надређени: мрачни Гарсули и Волков, подмукли Вишњевки, прљави Божич, опаки Енгелсхофен, окрутан и нежан „медвед росијски“ – комадант Кијева у Русији, Костјурин, замишљени и просвећени Немац Кајзерлинг, дрски генерали Шевич, Виткович и Прерадович, па млађане кавгације Филипович и Лађевич, а трагом Кумрије Исакович и Фемке

Тандафилове мушки швалерски штимунг остаје за лајтнатом Вулином и лајтнатом Новаковичем, те за берберином Мијом Пачичем и калфом Бркичем; за Евдокијом тетура сметењак Волгемут, као што иза седамдесетогодишњег брата госпоже Монтенуово Трауншфелса остаје само задах трулежи и гроба.

За највећи број ових личности закључили смо да су доминантне мушколике персоне, јанг-мушкарци, наспрам којих стоје Павле, Петар, Трифун и Ђурђе који, удишићи своје јаке и нежне супруге под завичајним небесима, носе фини супстрат јин-мушкараца; под силом селидбеног вихора, увучени у преврнути свет који је свуд по Европи у знаку кревета и слободне љубави, њихова равнотежа се нарушава. Павле плута од града до града премрежен сенима мртве драге; Трифун, пресечен Кумријином побуном, откинут од танане „селе“ Ђинђе која је скривала на руци мирис завичајног багрема, полази повишњевченим кораком еросног бића; лепи Ђурђе који је у завичају спавао на жени, да се не би „давио у перју“, граби поседе на Донецу, руши старе обичаје и губи свој женствени идентитет оца који је љуљушкао децу и савијао се око жениних ногу; ефебични Петар, некада луд од љубави и љубоморе за Варвару, сада луди од туге за умрлим сином; туга мушког остаје да лебди и у срушеном Трандафиловом брачном гнезду, у Валданзеровој злосрећној судбини коју мења „случај комедијант“ – смрт пастува Јупитера. Посебан печат селидбеног вихора остаје на удовцима, очевима отишлих кћери – јорганцији Гроздину и сенатору Стритцеском; сталешки удаљени, у несрећи постају очински преклопљени, а извесну дозу лакоће Црњански дарује једино сенатору Јакову Богдановичу, „Јаши шмокљи“, како га види Ђурђе, који дише „под сукњом“ госпоже Агрипине, испод које не успева да догледа за кћерком која свија гнездо у туђини.

Мушки принцип у *Другој књизи Сеоба* Милош Црњански је градио на широком потезу од сељака, преко занатлије-трговца, до војника у разноликим чиновима. И млади и лепи, и средовечни и успешни, и остарели, ратом измучени и поружњали, меланхолични и ефебични, они су високо центрирани логосни мушки принцип који треба, крај свих олујина, да посеје семе живота. Једни површни и жељни славе задовољавају се поседима и чиновима у Русији; други преко тих привилегија жуде нове земаљске твари, трећи би да за собом селе своја

завичајна небеса, мирисе и обичаје, а четврти би, попут Укшумовића, да Србе претворе у Козаке. Бескрајно плаветнило за којим су пошли Исаковичи трне у њима, а плаветну симфонију емитује још само гробна крлетка једне касно завољене жене и то је једино непролазно чега још има, тврди Црњански, само у љубави. Дакле, у смрти. Љубав у животу пролази, „као што пролази пролеће, као што пролазе птице“; љубав у смрти живи, где се преселила, јер има сеоба, а смрти нема.

Тешки емигрантски *Роман о Лондону* говори о једној великој руској емиграцији у Лондону средином прошлог века. „Царска Русија“ у којој су потонули лепо Исаковичи не видевши оног велелепног сјаја, изнедрила је књаза Рјепнина, још једно развојачено мушко, које не налази укоренење у леденом европском велеграду; његов поцепани ег је у полемици са прошлошћу, у рату са садашњицом, усмерен ка смрти у будућности. Ни други Рус на прагу старости, доктор Крилов, са лицем сељака, крај све егзистенцијалне сигурности у Лондону, не налази спокоја, већ отима своју децу и бежи натраг у Русију; Сорокин пристаје на понижење док аристократски ужива у еросу како би покрио зајмове, а након урушавања брака бежи са кћерком госпође Петерс у Ирску и живи као католик; седамдесетогодишњи сер Малколм удише последње атоме озона крај лепе Русиње Олге, трагом жудње за лепотом и младосћу; млади „голи Ескимо“, један у низу Црњанскових тихих и жалостивих људи, Андреј Покровски, на дну туробног срца носи умрлу драгу, док му на руци заспева ташта, мраморна Енглескиња Беа Барсутов која, као највећа „причина“, има велику лепоту Русиња.

Као што у *Другој књизи Сеоба* српски искусни официри, учени и цењени и под барјаком Марије Терезије, у Русији добијају високе чиновне, племићке титуле и велике земљишне поседе, али и почињу да имитирају живот високог руског племства, раскошно и монденски ушушкани заборављају на своје српско порекло нестају у великом руском и малоруском етничком мору, тако и у *Роману о Лондону* велика руска емиграција заборавља руске обичаје, руски православни кодекс, разводњава се руска етничка хомогеност и долази до нове спонтане, тихе асимилације. Адаптивнији носиоци мушког принципа се реорганизују и опстају;

носталгични и меланхолични, локално обележени субјекти немоћни да се одазову на живот, нестају. Са њима одлазе и хуманистички идеали. Остају микрогрупе у којима расту партикуларни идентитети. Јунак *Дневника о Чарнојевићу* желео је да се врати тамо „где топови грме“, у Новају Земљу, где је лед зелен, вода плава, а под ледом снег „румен“, да верује да долази боље столеће; јунак *Романа о Лондону* нестаје у туђини, јер не верује у будућност која ће доћи.

2.2. Женски субјекти у романескном опусу Црњанског

Женски принцип у прози Милоша Црњанског углавном није окренут инвенцији или стварању; женско је Други које Црњански поставља са у коронаран однос са мушким да би омогућио вишестепено осветљење логосног мушког принципа. Већ рана љубавна спајања тужног мушког и еросног женског у *Лирици Итаке*, као што смо на почетку ове студије рекли, не спасавају јунаке од изолације и самоће. У *Причама о мушком* женски принцип стоји на крхкој линији танатосног; оно чини трансгресију: танана је линија која дели краљицу-блудницу Јелисавету, лучку проститутку Мод из *Легенде* од анонимне проститутке у *Апотеози* или колективног лика обезмужених породиља у *Врту благословених жена*. На истом потезу су и гротескна Надја Петровнаја која тражи прилику за удају у поодмаклим тридесетим колико и прва браколомница Црњанскове прозе, комедијашица Јела чији фертилитет надмашује Милевину лирску флукуалност у приповеци *Света Војводина*.

Већ недовршеним романом *Сузни крокодил* Црњански третира нови брачни троугао у ком једна жена живи своје седмогодишње љубавништво између двојице вишедеценијских пријатеља и сарадника. Јованкина куварица и њен млађани љубавник само појачавају студију земаљских жуди, док је сама Јованка прва жена који у прози Црњанског емитује мотив нежељеног мајчинства.

Зато у *Дневнику о Чарнојевићу* Црњански уводи прве неразвијене тринаестогодишњакиње, маркере невиности какве су Нева Бенуси, пречиста жена-дете“, мртва драга и Хела, са очима какве је имала Чарнојевићева мајка. Женски принцип се креће од слатке и дионизијске Маце, преко пролазница какве су етерична Лусја, и пуна дионизијска Марија или Изабела; колективни ликови су

тетке, кћери попова и трговаца, као и раскалашне слушкиње Рајићеве мајке. Доминантан утицај на судбину мушког у *Дневнику о Чарнојевићу* имају мајка Рајића и мајка Чарнојевића. Као удовица прва је слободна и податна мушком; мајка Чарнојевића крај дионизијског, несталног мушког усмереног ка туђини мученица, жртва и изабљена слишкиња, велика фигура јанг-жене, која је родила сина-суматраисту.

У *Сеобама* у центру је само једна велика жена – Дафина Исакович, вертикална оса фаталне и мистичне женскости, пол који се тек у браку рађа. Ка Вуку се креће као потпуна странкиња, танковита висока и ћутљива лепотица; пробуђена у љубави и еросно сексуално раскрыљена постаје права, висока, раскалашна, чак поднапита, лепа, упаљена, угојена и бестидна, да би се крај девера зауставила решена на грех-смрт, мајчински инхибирана, смрзнута, страсна и ванредна, па потом стрмоглавила деградирана, трулежна, и, најзад, у смрт коначно отишла сасвим тиха, преображена, али и после смрти постојала у легендама и привиђењима, пролазећи и кидајући Вукове јин органе и уводећи оног другог, псеће душе у хладно плаво време нестајања. Она постоји да би Аранђел могао да коракне КА жени, кроз жену, ка јину у себи, да кроз другог-за-себе похрани другог-у-себе, да милујући „ванредно“ дотакне своје-од-себе-сакривено. Дафина Исакович је снага и коб женства. Она је успела да промени блудника, кавгацију и коцкара Вука, али и среброљубивог пљачкаша Аранђела: она заувек раздваја два брата и ствара самотнике: један остаје удов у Митровици, други вечити младожења у Будиму. Дафине две „безимене“ инкарнације остају да живе као њене „плачљиве и болешљиве“ кћери, за које ћемо у *Другој књизи Сеоба* сазнати да их је отац већ „разудао“. Оне понављају судбину „раних удаја“ жена Црњанскове прозе. Дафинин блудни ритам прати Аркадијева жена Стана, док антејским кораком око Вука остаје да се креће бесхтевна и безимена кћи Аранђеловог слуге Ананија. Безимене Земунке око Дафине само употпуњују целину њеног доминантног женства и распаљују жудњу за покретом ка забрањеним чудима, док слушкиње, Влахињице и Мађарице с којима су лудовала оба брата само појачавају укус пораза и несталост Дафине титанске снаге и лепоте. Све оне, укључујући и Дафину, припадају женама из нижих сталежа. Једина висока и недокретна остаје принцеза од Виртемберга. Вук је пробудио у

њој вртоглавицу уживања и обамрлости; исто што и виртембершка принцеза крај младог Вука, осетиће и Евдокија Божич крај Вуковог посинка Павла.

Друга књига Сеоба доноси раскошан спектар ватрено жељених жена. Четири жене Исаковича – Катинка, Варвара, Ана и Кумрија су четири маркера аутентичне женскости: Катинка, жена са хендикепом, мртва драга, метафора је љубави која има трајање вечности; Варвара, риђокоси анђео, женствена, јака и дубока жена љубави, метафора је оданости *agape* идеалу љубави; Ана је играчица и „тица“, Татарка, јин-јанг жена; Кумрија је жедна лавица и Арнаутка, ајдучка сила, јанг-жена. Све четири јетрве постају матроне; рођаке Варвара и Катинка носе тешки крст губитка детета. Катинка нестаје не видећи своје јадно и смежурано мртворођенче, Варвара гледа умирање и живи нестанак свог првенца, Ана разочарано копни гледајући крешендо Ђурђево женствене пријемчивости, док Кумрија, кивна на Трифунову разметљиву мужевност, инатним промискуитетним ритмом нестаје трагом архајске ноћи.

Јока Стана Дрекова и Ђинђа Зековича су жене својих мужева, јин-јанг жене које миришу завичајем, а које и под новим небесима имају још живахне будности и исконског поштења; и Трифун и Павле слуте ту кап коју би да задрже на длану, али кап се улива у своје море. Тако и Трифун стиче у лудом животу своју мртву драгу, а Павле наставља ход са мртвом драгом и једном која мушком имагинацијом бива означена као стуболика жена чије трепавице односе тајну жалости и умирања. Она је Јока Стана Дрекова, „жена које нема“.

Анина мајка Агрипина Богданович, Вишњевскова свастика Дунда Бирчански, ђенералица Шевич и Фемка Трандафилова, али и госпожа Софика Андреевич, и скарадна „скривена царица“ – Елисавета, жена капетана Мишковића, такође су еросне јанг-жене, старе, средовечне или младе, урбане и руралне, фаталне, опасне „мушкарце“ или мушке грубијанке спремне да поведу у игри „један на један“. Оне нису гламурозне нити узвишене, нити достојанствене, нити нарочито интелектуално развијене, али знају, попут Маце из *Дневника о Чарнојевићу*, око чега се „окреће свет“. Исто то би могле добро знати и друге две безимене и никада показане свету Вишњевскове жене, задовољне скривеним

комодитетом и егзистенцијалном стабилношћу које као „друге“ или „треће“ уживају у моногамичној (ван)брачној заједници.

Носиоци лезбијског авантуризма у *Другој књизи Сеоба* су госпожа Монтенуово, Јулијана и Евдокија; прве две свикнуте на белосветски морал, трећа спремна да присвоји нове видове мишљења и живота; у Монтенуово среће своју гениталну сенку, у мужу Божичу сопствени латентни садомазохистички сензибилитет ка силовитом и брзом пуњењу бруталном мушкошћу, а у Павлу антихтонску моралност узвишене лепоте. Евдокијина шокантна и разарајућа женскост трансгресира у безлични декадентни еротизам. Магијски круг самоће који је око ове жене стегао Павле Исакович и ограничавајући морални кодекси прелива весели смехом њена кћер Текла Божич; он потапа мајчину силу „младог рвача“. Док спонтаност, хитрина и живост Текле Божич лебде као демонска измаглица у *Другој књизи Сеоба*, дотле њене вршњакиње, собарица Францл и кћи Валданзера остају сироте, егзистенцијално зависне и осујећене грубијанском мушкошћу коју им додељује „случај комедијант“. У хијерархијском поретку света који гради Црњански у *Другој књизи Сеоба*, кћи Валданзера завршава као Ди Ронкалијева собарица, вероватно „полегуша“, а Францл као „блесаво затруднела“ девојка. Оне су пророчанство Дафине о свим оним кћерима које ће бити „цмакане“ и остављане без смисла и реда. Зар ведре разиграност једнако у животу, с пуним правом, по годинама, дакле по младости, не би требала припасти и Францл, колико и Текли, и кћери Валданзера колико и Дунди Бирчански? Ипак, оне не стичу право да осете мушку сензуалност и доброту коју само „белосветске заводнице“ примају. Једна је ипак друкчија: то је Павлова слушкиња Жолобова, која успављује тужно мушко и „дише као олуја“.

Таргично усамљена је и Бечлика, Грете Бергхармер, која не успева као комедијашица Јела из приповетке *Света Војводина* да, постајући матрона, преиначи своју принудну судбину у избор-судбину-Павла и сиђе са конопа краљице ноћи, већ остаје једна од оних које ће бити на дохват мушком које би да задовољи „живинство у себи“; њена судбина уједначује се са судбином оне полегуше коју Трифун добија „на фараону“.

Женски принцип у *Роману о Лондону* креће се у распону од веома младих до жена на прагу старости. Нађа Рјепнин као централна фигура романа спаја у себи јин-јанг женскост и аристократски морал квалитета и раста ка идеји посебности, која од времена седамнаестогодишњакиње из Керча до четрдесетогодишњакиње из Лондона сажима у себи чедност младости, трагачку, егзистенцијалну и радно-стваралачку енергију жене која тражи начина да изађе из загушљиве атмосфере смрти. Тај пут она себи отвара тако што подиже скривену фигуру матроне, али подиже и једра и одлази од свог човека.

Као што је Кумрија отворила пут мирису багрема – Ђинђи Зековича, тако и Нађа отвара простор обешечачком осмејку Олге Николајевне или леди Парк, који је још од летовања у Корнуалији заплуснуо књаза Рјепнина. Драз бића од скока постоји и у овој великој прози: то су Ана Павловна, Cecily Colidge, Петриша Крилов. Прве две припадају прошлости у Русији и оне носи царски еквивалент, трећа је прозаична, размајчена. Мис Фои и мисис Петси једнако су асексуалне и делатне жене, а Сандра Скот и госпођица Месец из обућарске радње учтиве, а немилосрдне, самосвесне и хладне жене новог века. Као што је Текла победила Евдокију, тако и кћерка госпође Петерс, мала Пеги весело и необуздано потире мајку и одлази са њеним љубавником Сорокином. Генералица Беа Барсутов, директно из загрљаја „старкеље“ полази ка зету-удовцу трагом жудње за нежношћу; без трага разврата на лицу и мраморном челу, она се храни сновима Андреја Покровског, жељна да „живи, живи“. Велика добротворка, бабушка, грофица Панова је слика супериорне интелигенције и латентног декадентног ероса.

Ако у дијахроној перспективи сагледамо носиоце мушког и женског принципа у прози Милоша Црњанског, видећемо да су многе последице љубавног заноса заплетене не само у селидбеном и ратном вихору, већ и у провадацисању и спајању „на брзу руку“, „као што се спарују коњи“, како каже Црњански, али и у тој „игри бројева“, „бројева година“. Велике и одважне брачне заједнице у прози Милоша Црњанског чак и када изгледају да су потпуно еуритмичне, помирене и хармоничне, имају свој тајни лик који бива разоткривен „случајем комедијантом“. У приповеци *Света Војводина* нестаје једна од почетка хетерогена заједница, јер

fertilna femina односи победу над *fluktualnom feminom*; брак заподева и гротескно ружна Надја у приповеци *Велики дан*; брак госпође М.М. и господина М.М. у *Сузном крокодилу* опстаје, јер ситносопственички интереси супружника надјачавају браколомну грмљавину; земаљски брак Дафине и Вука у *Сеобама* срушен је пред полазак у рат, поништен Дафининим неверством, па поново успостављен у часу њене смрти као „небески брак“; збуњујући, несхваћен и пролазан земаљски и, да нагласимо, вршњачки брак између Павла и Катинке Петричевич бива поништен у њеној двострукој, мета-смрти, да би обожење у љубави почело дукљанским сновима у новом небеском браку између живог драгог и мртве драге. Обожавање мртве драге у својој основи скрива, како то добро зна и сам Црњански, историјско сазнање да је свака религија настала из обожавања мртвих, тј. из идеје бесмртности. Павле воли и Катинку и Варвару, јер „љубав оличава оно што воли и оно што сажалева“, како каже Унамуно, а Варвара воли и Петра и Павла, одавно, кад још није знала ни за кога је удају. Ипак, у прози Црњанског највећу шансу опстанка добијају вршњачке заједнице: Нађа Петровнаја-Попоф и безимени мајор, Јованка и господин М.М., Ана и Ђурђе, Петар и Варвара, Јаков и Агрипина Богданович, краљ Лудвик I и Тереза.

Варварин и Петров брак упркос удару очеве клетве, селидбе и смрти детета опстаје захваљујући бракотворности и јаншкој снази жене. Опстају и Ана и Ђурђе након пет година брака, троје деце, селидбе и Ђурђевих играрија са Дундом Бирчански. Трифунов и Кумријин брак се распада након десет година и шесторо деце, јер Кумрија одбија да буде „шталара“ „у човека матора“, а дводеценијска супружничка разлика постаје доминантан чинилац преокрета. Сенаторске ћерке својим аристократским моралом чувају озбиљно окрњена брачна гнезда, али их чувају. Не успева вршњачки и сталешки хетерогена заједница Трифуна и Кумрије. Не опстају такође генерацијски хетерогена заједница Јоана и Евдокије Божич, нити Грандафил и Фемка, али зато опстају Вишњевски и Јулијана, сенатор Јаков Богданович и Агрипина која чува фертилитет и у четрдесет трећој години живота, а Јока Стана Дрекова верује у свог Дрекова. Ванбрачне заједнице попут Павлове са Бечликом, или Павлове са Евдокијом, или са Жолобовом, или Трифунове са Ђинђом, под теретом етичког завичајног кодекса остају на нивоу покушаја. Јока Стана Дрекова не дозвољава чак ни тај покушај.

Дводеценијска разлика је међу Божичима, али и међу Трифуном и Кумријом, тродеценијска између Рјепнина и леди Парк, троиподеценијска између Лоле и Краља Лудвика. Како се Лолин први љубавник помиње у роману као „остарели капетан Џејмс“, сва је прилика да је разлика у годинама полувековна у тренутку када Лола има само седамнаест, што је уједначава са Олгом Николајевном из *Романа о Лондону*, али и Теклом Божич која се побунила да припадне матором Монтенуово, коме уста „смрде на гроб“. На истим позицијама налазила се и генералица Барсутов, некада удата за маторог генерала, за ког су многи са леговања у Корнуалији већ чули да је био „старкеља“ кад се Беа за њега удала. Да ли иста судбина чека и Олгу после смрти сер Малколма? Хоће ли младост увек побеђивати старост? Има ли среће у људском животу?

Са седамнаест година у брак улазе Лола Монтез, Евдокија Божич, Ана Исакович и Нађа Рјепнин; у истим тим годинама љубав тражи и Текла Божич, али и млада Рјепнинова сународница Ана Коновалов, а сва је прилика да и кћер мис Петерс, „девојчурак“ Пеги, баш у тим годинама започиње живот са лукавим Сорокином. Са двадесет четири године леди Парк је већ у браку са седамдесетчетворогодишњим Шкотом сер Малколмом. Нађа је млађа од Рјепнина десет година, мис Фои од Сорокина исто толико, а Андреј Покровски од таште такође десет година. И госпођа Петриша Крилов је „много млађа од мужа“, што ће је приближити капетану Бјелајеву, као што је и Рјепнин много млађи од сер Малколма. Оно што је привукло Теклу Павлу, или Трифуна да пође према Ђинђи кад се већ доима као Кумријина млађа сестра, као да је десет година од Кумрије млађа, то ће приближити Олгу Николајевну књазу Рјепнину. А то је свест о улози година и бројева или „бројева година“, како каже Црњански, у животу човека.

Важно је истаћи да смо у току анализе запазили и то бисмо желели нагласити, да кључни носиоци женског принципа Црњанскове прозе долазе у брак као сиротице или сирочад без мајке, а неретко то прати и носиоце мушког принципа. Јованка је мајку једва упамтила; одгајала ју је стрина; Евдокију Божич – тетка; Дафина долази из као сироче из Трста, из куће очуха, са педигреом читаве „једне лађе трговаца и среброљубаца“, док Јованака, опет, од оца шабачког зеленаша. Лола Монтез улази са седамнаест у свет оргија преко остарелог

капетана Џејмса. Све су ове жене жељне нечег „ванредног“ и све жуде да прекораче сенку своје несреће која их прати, све су оне фаталне и по друге и по себе.

Евдокија, Лола и Јока Стана Дрекова су незнанке и пролазнице, а појава пролазнице је кобна; оне су несхваћене Сфинге о које се разбијају сви они који пожелеле њихову лепоту. Некада је идолатрија лепоте неподношљива и њима самима, а пропаст долази са пренапрегнутошћу њихових снажних, мраморних, демонских тела. Зближавање мушког са незнаком често је пут мушког ка опаком, окултном, демонском.

Трагом маштарија и чежње за ванредним велика прекорачења чине Јованка из *Сузног крокодила*, Дафина из *Сеоба* и Кумрија из *Друге књиге Сеоба* када им се мужеви у једном тренутку учине остарели и пуни ратних рана. Жудња за променом партнера конгруентна је жудњи за потирањем мајчинства, па тако прозу Црњанског нападају жене које одричу матрону у себи и постају носиоци мотива нежељеног мајчинства: Јованка, Дафина, Кумрија, Лола Монтез, генералица Барсутов, госпођа Крилов. Али зато мотивом жељеног и нежног очинства исијавају Вук, Павле, Трифун. Мотив нежељеног очинства носе Рајић и Рјепнин. Женски принцип, како видимо, тежи нечем „ванредном“, али не у динамичном покрету ка даљинама, већ у идеји мира и заустављања. Та идеја повезала је Дафину и Аранђела, а раздвојила Дафину и Вука.

И жене из виших и жене из нижих друштвених слојева, и оне које припадају раној, међуратној Црњанској прози и оне које припадају послератној прози, једнако чине трансгресију у односу на принудну судбину, и, жељне нечег ванредног, полазе у потрагу за животом по својој мери. А то је мера пуноће и мира, која се по правилу мери младошћу која је минула. Виши тип мушког принципа не оличава увек војник-ратник који је једини по мери Црњанског потпун и „цео човек“; ако му је у ратним стратегијама све познато, прецизно устројено и јасно, у животу са женом често је све непредвидиво, замагљено и нејасно. Имати жену као Човечицу с којом се живот у деци наставља такође не обезбеђује спокој и срећу, као што фертилитет жена не значи за њих нужно дурабилну и еуритмичну брачну заједницу. Жене-пролазнице и жене-странкиње

доносе у свет мушког гламурозну лепоту, околина их због тога изољује, мушко их губи. Многе од њих испод храброг амазонског обличја носе неспознату мушкост очева, слободоумну и несавладљиву вољу-за-моћ или вољу-за-вољењем, која се жуди још из њиховог „босоног“ детињства. Мушки принцип, некада сексуално неутралан, некада анархично непостојан или природно, генитално плодан, женом би да надживи мноштво малих смрти и прошири идентитет човека-ратника-неимара до крајњих граница.

Носиоци мушког и женског принципа у прози Милоша Црњанског имају свој Рај, а то су завичајна места под којима су обдарени даровима матерње мелодије. Ту где је отац подизао село, син зидао цркву, пре него што конце мушке судбине повуку две велике женске фигуре – Марија Терезија и царица Јелисавета Петровна. Онда око њихових глава почињу да се окрећу лета и јесени, зиме и пролећа, и тада књижевно дело Милоша Црњанског постаје епопеја свих цивилизацијских изгнанстава у којој мали народи као зрна песка у орканском ковитлацу бивају усисани у велике вртлоге. Ако је интеграција у Аустроугарско Царство била осујећена православном вером, шта је онда било пресудно да у великој православној Русији православни Срби опет губе свој национални идентитет? Или да велики православни Руси напусте своју матушку? Да ли је потрага за обећаном земљом заувек осуђена на неуспех, да ли је требало поћи или остати? Зар то није и питање сваког од нас и данас? Да ли би љубав тада била сачувана или би се и под завичајним небесима својом путањом кретала, структурирала и реструктурирала? Кренути и отићи или стати и остати је Црњансково бити или не бити. Живети животом за који си рођен или оним за који мислиш да си рођен и поћи ка нечем светлом у себи или оним изван себе, са чим мислиш да ћеш се негде срести?

Жена је судбински физичка сапутница мушком у великом логосном подухвату, али не успева најчешће да издржи на том путу и телесно и духовно сапутништво са мушким, да мистично спајање на земљи види као претходницу духовног спајања у агапе квалитету љубави. Црњански је дочарао сву тежину љубави кроз врлину послушања и жртву за Другога. Мушко из ове прозе једнако жуди за флукуалном, тананом, вертикално усмереном фемином и за снажном и

полумужевном антејски са земљом прикопчаном фертилном Амазонком која и снажи и надањује. Треба му једнако као допуна и она која мазно клизи низ кожу и мисао, љупко и живахно звони сребрним смехом и она која види и схвата, и она која мушки продире и поседује. Мушко једнако вапи и за оном на чијој се руци заспи и оном на чију се руку из ратне кланице враћа, „прилегне“, „па ћути“. Да би могли наставити постојати, мушко и женско се морају измирити и интегрисати, бити сплетени, преклопљени и обавијени тако да затворе себе другим и окруже собом оног којим су окружени, баш као што приказује симбол *та-ки*. Али „случај комедијант“ доноси неочекиване кушње за велике јунаке Милоша Црњанског устремљене ка висинама.

У прози Црњанског мушки, јаншки принцип преко природе и жене храни свој *јанг* додајући му неопходан *јин* квалитет. Такође, код Црњанског женском подједнако припада еросно и агапе, агресивност, храброст, енергичност и одлучност (комедијашица Јела, Лола Монтез, Ана и Кумрија Исакович, Евдокија Божич) као што мушко често не заостаје за уобичајеним женским атрибутима нежности, суптилности, брижности и сензуалности, а такви су Чарнојевић и Рајић, Вук и његови братанци: Павле, Ђурђе, Трифун и Петар који су често (пред женама и децом) супротност свесне мушкости човека, као што су пред силама танатоса, у ратним јуришима они који имају „дугу руку сабљаша“.

Жене у прози Црњанског показују више афективних реакција и мању способност прилагођавања. У сталном покрету, у рату и при повратку из рата, мушки принцип ове прозе показује скретање са функционалне сексуалности ка вансексуалним циљевима (стицању војничких чинова, неимарству, трговини), што код жене изазива све јаче таласе затамњења осећајности, негирање мајчинства и жељу да сама више постане мушко, да се више ослободи. Ове промене углавном долазе у другој половини живота, после четрдесете године, када мушкарац, уколико постоји већа разлика у годинама, постаје све старији, а жена „све млађа“ у својој жудњи да буде вољена, да продре у мушко. Свест о пуноћи мушких моћи Црњански најбоље изражава показујући Вука крај Ананијеве кћери, Павла крај слушкиње Жолобове, Рјепнина крај Олге, Трифуна у сваком тренутку кад осети моћ да удари „на младоње“, а свест о краткотрајној пуноћи женске еросне моћи

или прецизније, привиду жеље сведоче опет Јованка, Јела, Лола, Дафина, Стана, Монтенуово, Јулијана, Дунда Бирчански, Леди Парк, Евдокија, Кумрија, Фемка Трандафилова, Агрипина, генералица Барсутов или Петриша Крилов – скоро свака жена Црњанскове прозе која улази у љубавништво.

Након свега, треба имати на уму да велике демографске експлозије сеоба воде мушки и женски принцип у пометеност која љуља њихове јинске квалитете нежности, појачава принцип примања и принцип продирања. Неизбежан закључак је, такође, да се мушкарци Црњанскове прозе не бране од женске нити сопствене женствености и подједнако су опијени мушколикошћу колико и женсколикошћу својих партнерки. Али зато велике опасности по љубав долазе оног тренутка када мушкарци своје женско, односно жене своје мушко покушају да претворе у дечака или своје дете, као што то чине Варвара, Ана и Рјепнин. Када еротски фокус буде замењен мајчинским, односно очинским, сједињење више није дионизијско и почиње кварење љубави, јер и мушко и женско овај моменат не препознају као *agape* квалитет, партнерску приврженост, заузимање и бригу.

Пратећи развој мушког и женског принципа кроз „тровек“ (јер време радње у обрађеним приповеткама и романима припада 18-ом, 19-ом и 20-ом веку), ми запажамо да Црњански често инсистира на склапању брачних заједница „на брзу руку“, проводацисањем тетака или на основу трговинског прорачуна, да би потом и такве брачне креације добијале јединствену шансу да се развију и у љубави обоже. Такође се током свеобухватне анализе мушког и женског принципа у прози Милоша Црњанског дало запазити да међу протагонистима не постоји само један или некакав доминантан облик брачне или ванбрачне љубави и привржености. Изузетно еуритмичне заједнице човека и жене постају често кафкијанске, наизглед дурабилне постају дегресивне, а еквилибристичке дурабилне. Највеће „мушке“ хероине као жедне лавице миголје се испод разметљиве мушкости и раскриљују под женственом мужевношћу својих љубавника. Охолост се у овој прози појављује као престижни мушки, а воља-за-моћ и воља-за-вољењем као престижни женски грех. Предиван, достојанствен, узвишен, али слаб мушкарац (попут Петра или Валерштајна) не може да искорачи из свог самоограничавајућег царства и коракне ка потпуно женственој

попуњености жене, што драматизује његов ауторитет и враћа га нарцисоидном, затвореном до аутизма. Женске лепоте у прози Црњанског такође улећу у опасност да постану необуздане у својој искључивости или деградиране због своје изазивачке аморалне или шокантне гламурозности. Нежност и жестина с којима се живело у својој земљи, војевало на границама једног великог германског царства, вечито балансирано између два једнако смртоносна стиска – Турске и Аустрије и сањао сан о еденски натприродном, великом православном царству, замењени су меланхолијом која као магла обавија јунаке Милоша Црњанског на све четири стране света, мушко колико и женско, свуда докле се стигло, на сваком путу где не престају рађања и умирања, али ни плаветни идеал правде, лепоте и слободе који залуђене сањаре Милоша Црњанског опија мирисом багрема или, који и кад са последњим јунаком потоне, опет избија као светлосни зрак и вазноси се у небеса.

3. Ка субјектима путописно-мемоарског и драмског опуса Црњанског

Како је фокус нашег истраживања мушког и женског принципа био на прозном опусу Милоша Црњанског, то су и закључци изведени на основу епских субјеката те прозе и начина на који ступају у разне врсте веза и односа. Ограничена на прозу, ова студија остала је ускраћена за неколицину значајних дела Милоша Црњанског која би додатно могла осветлити питање мушког и женског принципа. У првом реду то су његове драме: *Маска*, *Конак* и *Тесла*, али и *Књига о Микеланђелу* којој се Црњански бавио, између осталог, проблемом мајке и мајчинства; трагови промишљања мушко-женских релација остали су и у његовој путописној, али и у жанровско поливалентној прози *Код Хиперборејаца*. Управо то је разлог што смо ова и још нека дела попут *Путописа* и књиге *Свети Сава* постала предмет ове студије која ће се даље бавити поступцима конструисања идентитета, дакле, не само питањем мушког и женског принципа, већ и питањем бића као онога што јесте и као једне флукутирајуће категорије – онога што протиче и што се мења. Такво истраживање тим више је постало оправдано ако имамо у виду чињеницу да јунаке Црњанскове прозе обележава индивидуално, али и групно осећање сопства, да актери стичу и нове индивидуалне посебности које се формирају, али и мењају у односу са другима.

Видели смо да је друштвени идентитет мушко добило добио кроз процес именовања у патријархату, али он „постаје“ тек у процесу са женом, када жена (мајка, сестра, љубавница) почне изнова да га структурира или реструктурира. Јунаци Црњанскове прозе готово по правилу теже стварању дубље, смисленије, трајније и сврсисходније заједнице; за њих љубав није датост, већ процес. Отуда потрага за женом постаје митска и орфејска слика потраге за смислом постојања.

Трагом изолације, узалудности, опште пометености, турбуленција у рату и селидби, Милош Црњански је кроз дистинкцију мушко-женско покушао да дође до средишта живота у свим његовим појавним облицима. Кроз аутентичне идентитете, суптилно откривајући улогу пола/рода на основу уписа онтолошких одлика које од женског/мушког стварају женствено/мужевно, водио нас је *откривању љубавног стања човека*. (подвула Д. Ф.) Читава поетика Милоша Црњанског центрирана око великог суматраистичког симбола – бескрајног плавог круга и звезде у њему, прикупљала се увек изнова, како смо могли закључити, трагом завичајних снова. Да је центар увек у својој, несталној, ратом намученој и немаштином натопљеној земљи, њиховој, ипак најљубавнијој земљи где је љубав први пут удисана. а не у туђој, показали су нам јунаци романескне прозе нашег писца. Закључили смо, такође, на крају опсежног истраживања, да су мушкарац и жена су срце и глава романескног опуса и осовина његове меланхоличне рапсодије у плавом свих обескућених и расејаних душа.

Као што се у тумачењу мушке и женске суштине кренуло од књижевног лика као конститутивног елемента укупне Црњанскове поетике, тако ће се и проблему поетике динамичког идентитета поћи са бинарне позиције бића његових књижевних дела – са позиција мускулиности и фемининости, као са две тачке које илуструју Другост истости првобитне андрогине целовитости Човека. Њихова прва препознатљива суштина садржана је у њиховој полној и родној утемељености, у тајни заједништва и предавања субјекта који се креће се између различитих друштвених, историјских, цивилизацијских и културолошких околности и прилика, али увек између трагике очинства (и њених библијских размера жртвовања Сина од стране Оца) трагике женства (као трагике издаје и

наде избављења кроз фигуру материнске вечне женствености око које Црњански гради *поетику оврлињења као окосницу јеванђелског идентитета*. (курзив Д. Ф.)

Студија се збија у херменаутички круг тако што део разумева на основу целине, а целину на основу делова које обухвата. Динамички идентитет је уписан у телу као сидришту егзистенције и првом упоришту идентификације, мотив кретања и путовања (одисејевски мотив) средишњи је мотив Црњанскова дела од *Суматре* до *Романа о Лондону*, док је мисао о бесмислу, запитаност над бесмислом индивидуалне жртве, као и утицају „случаја комедијанта“ на токове судбине лајтмотив свег опуса Црњанског. Најмањи заједнички количник идентитета ових јунака је конфликт између романтичног (словенског, православног/светосавског те видовданског/великоратног) наслеђа и гротескних, бесмислених и пролазних садржаја живота повратника из рата/егзиланта јунака Милоша Црњанског, те суматраистичка матрица као визија јединства света, коју напуштају јунаци *Друге књиге Сеоба* у процесу ретрадиционализације и стварања хибридних идентитета који се формирају и трансформишу у односу на начине који су репрезентовани у културном окружењу.

Највећи број књижевних ликова Црњанског припада хришћанском православном обрасцу, те ће и наш приступ у тумачењу идентитета и његове динамике бити утемељен у хришћанској етици и естетици. Како је главно начело хришћанске етике *испостасно* начело, тј. начело личности, апсолутна и вечна вредност љубав и најзад, по православном осећању, Слобода основно начело идентитета човека, који је носилац лика/ идентитета Божјег, то значи да ће фокус непрекидно бити на личности и личносним односима. Личност жене у хришћанству репрезентује Богомајка као она кроз коју жена постаје Човек. Личност Богородице у тајни спасења је и у одбрани достојанства жене склоне паду. Динамичка природа човековог идентитета можда је најсугестивније приказана у историји уметности управо у делу Микеланђеловом, у Сикстинској капели у композицији *Први грех* и *Истеривање из Раја* (Jansen 2006: 465) у супротстављању лика Бога који језди небом и Адама који лежећи на земљи наликује пробуђеном речном божанству. Тај однос постаје још значајнији тиме што Адам не стреми само свом створитељу, већ и Еви, коју, још нерођену, назире

у окриљу господареве леве руке. Сам тај приказ, неизбежно, показује полну привлачност у преегзистенцији, као преегзистенцијалну категорију и као Јаство мушког принципа идентитета Човека, његово несвесно и (пре)свесно осећање себе у покрету-ка-жени. Покушаћемо да протумачимо ту базичну напетост, разапетост и протежност субјекта Црнанскове прозе у јединственом топосу који је још у *Сеобама* наш писац именовao у кошмарном сну Вука Исаковича пред полазак на војну као „непрегледну даљину“, бездану дубину“ и „недохватну висину“.

І ДЕО

ПОЕТИКА, ДИНАМИКА, ИДЕНТИТЕТ

1. Теоријско-методолошки оквир истраживања

У првом поглављу нашег рада маркираћемо основне психолошке и социолошке, филозофске, феноменолошке и теоријске конструкције и семантике идентитета од антике до наших дана и указати на његову неиздиференцираност, двосмисленост, вишеслојност, термилошке недоумице и дефиниције. Покушаћемо да укажемо на процесе под којима идентитет, условљен различитим дискурсима, мења свој облик и смисао и постоји у широком распону од целовитог и хомогеног дао распршеног и дифузног.

1.1. Појам поетике

Позиција тумачења поетике динамичког идентитета у делима Милоша Црњанског нужно је довела у питање приступ овој проблематици као проблему знања о стварању и постојању уметничког дела као таквог. Отуда и наше опредељење да на почетку нашег истраживања проблема идентитета и пре него што се приближимо истом, пођемо од самог појма поетике, као учења о истраживању уметности.

Појам 'поетике' или поетичког знања или знања о стварању и постојању уметничког дела односи се на различите уметности: на поетике ликовних, музичких, филмских, архитектонских остварења, а у новије време и на поетике нових медија. Име поетика потиче од грчког придева *poietikos*, а преводи се као: *песнички* или нешто што је повезано са песништвом, као „део естетике који обрађује уметничко стварање у речи(ма), његову суштину, његове облике и врсте.“ (Кирхнер Ф, К. Михеалис 2004: 443). Уз појам поетички паралелно иде и појам *појетички*, као „онај који припада прављењу, стварању“, а значи и „убличавалачки, обликовни, који се односи на стварање, за разлику од практичког и теоријског (Кирхнер Ф., К. Михеалис 2004: 448). Александар Баурмаргтен уједињује проблемски састав поетике у свом теоријском заснивању

естетике коју дефинише као „јединство теорије чулног сазнања, теорије лепог и теорије уметности“ (Кирхнер Ф., К. Михеалис 2004: 443).

Полазећи од Аристотелове *Поетике* која је послужила за заснивање општих наука о уметности дошло се до дефиниције поетике као теорије или науке о стварању и постојању уметничког дела. По Роману Ингардену, дисциплина најближа поетици је општа филозофија уметности, јер јој обезбеђује опште појмове попут „уметничко дело“ и „уметничка вредност“; поетика је претходница естетике као дисциплине и конституент дисциплина као што су филозофска естетика и филозофија уметности. (Ingarden 2000: 30-31). Цветан Тодоров тумачи поетику разрадом концепта „тумачење“ (егзегеза, коментар, читање, анализа) стављајући акценат на тежњу да се *назначи* (курзив Д. Ф.) смисао текста:

„Та тежња истовремено одређује и идеал тумачења – учинити да сам текст говори, што, другим речима, значи да је у питању верност предмету, верност *другом*, па према томе и повлачење субјекта пред њим – и његову драму, која се састоји у томе да оно никада не може да досегне до *апсолутног* смисла, текста, него само до *једног* његовог смисла, који зависи од историјских и психолошких случајности. У том идеалу и у тој драми одиграваће се разне промене током читаве историје тумачења, која се сама временски поклапа са историјом човечанства.“ (Todorov 1986: 8; цитирано према Šuvaković 2010: 181)

На трагу оваквог приступа покушаћемо да отворимо анализу „чулно предочивог изгледа“ идентитета субјекта Црњанскове прозе и тог, макар *једног* смисла, који свакако не може бити *апсолутни*, не би ли се макар мало разоткрила и решила тајна или чудо стварања уметничког дела које се јавља као доминантна наративна матрица путописно-мемоарског опуса овог класика српске књижевности.

Обликовне могућности идентитета креираних у романескном опусу Црњанког показују се као естетске рецепције чудесног и недокучивог које бисмо могли одредити као претходницу за извођење далеко сложенијег идентитета који измиче пред пролазношћу чулног и конституише се у фикционалној биографији

уметника као ауторефлексивном двојнику Милоша Црњанког. Тако се романескно у нашем тумачењу идентитета пројављује тек као нешто „обећано“ и пропутовано, „афективно“ и интенционално. Све што читамо у путописно-мемоарском, а и у драмском опусу је ретроспективно и истовремено проспективно увођење читаоца у протоколе стварања уметничког дела – када и како постаје и бива прихваћено као уметничко дело. Идентитет уметника „игра“ своју улогу у оквирима друштвених пракси у којима настаје његово дело. Путем идентитета уметника Црњански гради неку врсту исповедног или интроспективног говора којим себе и читаоца суочава са сопственим напором да се иманентно у првом реду ликовно, скулпторско и поетско биће вербално предочи и саопшти себи и другом.

Идентитет субјекта који се у овом раду испитује и анализира неодвојиво је приљубљен са суматраистичом сликом света, који, као нека врста теозофског концепта чији је крајњи циљ спајање са божанством јер је у својој бити егзотично, езотерично и антиматеријалистичко, садржи у себи поетичке немиметичке принципе аконкретне слике али и апстрактне слике света. Суматраистичка поетика повезује цео опус Црњанског симулацијом утопијског пројекта додиром и миловања свега са свим и свачим. Пишчев идентитет који повезује, једначи и разједначује друге субјекте који настају његова дела, постоји такође као као амалгам, с наносима разних језичких и етничких наплавина. Као такав, једини је кадар да осети и препозна да је човек створен као хармонија и као личност, а не индивидуа, а да је личност људско биће које је дефинисано смислом.

У сваком додиру субјекта са Другим субјект прозе Црњанскога постаје свестан да је човек крста. Био он христолик (мушкарац) или богородична (жена), припадао он заједници ловца, војника, властодршца или путника (што припада маскулиности) или домаћице, уметнице, роткиње (што припада фемининости) у делу Црњанског припада му судар са макро и микро структурама моћи. Идентитет се остварује у напону градитеља, бестијалности рушитеља, величини моралног и „сићушности“ величине.

Трагајући за скривеним начинима оспољавања уметничког артефакта, пратећи динамику развоја уметника, од раног детињства, имага оца и мајке, преко изградње уметничког сензибилитета уз све утицаје мецената и покрета кроз

туђину, Црњански ствара универзалну дискурзивну мрежу значења уметничке судбине и говори о *стварању уметности*. Поетика се тако отвара као говор уметника, заната (технике) и средине или средина у којима је живео и стварао. Оно што одликује путописе и мемоарску прозу јесте исцрпан и аналитички дискурс, као читање на различитим нивоима и са различитих аспеката, тј. полифоно предочавање интенција и циљева уметничке праксе.

Уметничка дела и уметници о којима пише Милош Црњански постоје у његовом дискурсу као блиски објекти, помиловани суматраистичком руком, прочитани и одгледани, провучени кроз растер претпостављеног пишневог критеријума сазревања уметности као кохерентне творевине коју баштини цивилизација. Црњански суочава откриће и рутину, приближава се појмовима стварања и разарања форме, прећутаних уверења и директних значења које је видео у издиференцираном и пре свега тзв. јаком субјекту уметника. Али који ипак ствара у ништа мање издиференцираном историјском и политичком контексту где покушава да оствари аутономију која током већине његовог живота није и никако не може бити апсолутна. Ту слободу Црњански види омеђену теоријама идеја и политиком, као додатним тешким бременом уметника који расте и сазрева у сенци матере и оца (у имагу оца и матере) и неке непреболне тајне. Тако се поетика идентификује као оно што произлази из сложене мреже једног дифузног идентитета, факта, претпоставки и ставова које индексира и мапира (Harison 1972: 14-16) интерпретирањем дела као аутономног чина померајући курсор ка тумачењу стварања уметности као материјалне и друштвене праксе.

Црњански, неоспорно, бавећи се темом уметника и његовог дела улази у оквире фундаменталне онтологије уметности као запитаности „о сваком постојању било ког људског дела у свету, за свет и наспрам света“ (Šuvaković). Њега занимају „чуда“ стварања којима се рукотворина претвара у уметничко дело, јер дела пред којим се налази нису настала из познавања одређеног поетичког протокола, као систематизованог знања о стварању, већ из чулног и искуственог (за ренесансне уметнике „мајсторског“) знања и као таква она су неизмерно привлачна јер се пред посматрачем оглашавају као *отелотворења* или

кристализација естетике (Šuvaković). Писац се овде појављује као „стваралац-уметник и естетика-живалац у пољу неухватљивоести чуда и изузетности дела“

Суматраизам, као нека врста теозофског концепта чији је крајњи циљ спајање са божанством јер је у својој бити егзотично, езотерично и антиматеријалистичко, садржи у себи поетичке немиметичке принципе аконкретне слике али и апстрактне слике света. Суматраистичка поетика повезује цео опус Црњанског симулацијом утопијског пројекта додира и миловања свега са свим и свачим. Црњански испитује начине на које дело задобија афективне моћи (Delez, Gatarí 1995: 205-253) да привуче гледаоца и да га укључи у свет потенцијалних односа. Сви његови Хиперборејци/саговорници њему се чуде, а истовремено, кроз полемички тон признају неизрециво у уметности. И сведоче постојање дела-по-себи. (Delez, Gatarí 1995: 206)

1.2.Идентитет – појмовни оквир и значење

Оно што људска бића чини сличним јесте то што свако људско биће у себи носи слику другог.

Lyotard

Људски его никада није издвојен, не постоји „ја“ које није део једног „ми“.

Leach

У распону од само неколико деценија, идентитет се наметнуо као главни појам хуманистичких наука, посебно у контексту тематизације проблема тзв. „масовних друштава“, 50-их и генерацијских побуна 60-их година 20. века.

Проблем идентитета нација и културних група данас је кључно европско питање, али питање које се с несмањеним интеситетом поставља и у другим деловима света захваћеним процесом глобализације. Сведоци смо бурног процеса редеофинисања односа у свету и тај процес утиче да многе заједнице, грађене вековима, уз велике жртве и одрицања, данас пролазе кроз разне облике тзв. „кризе идентитета“. Према новим либералним критеријумима, који убрзава глобализацију, често је доведена у питање „економска одрживост“ националних идентитета у тзв. малим државама“ или државама које имају слабију моћ у

међународним економским процесима и које би морале претрпети нереалне трошкове како би наставиле да одржавају или даље унапређују своје персоналне идентитете. Управо то је разлог спољних притисака „јаких“ да мале и „слабе“ заједнице ублаже или чак напусте своје идентитете како би могле издржати тржишну утакмицу, претопити се и постати део „великих“.

Наше истраживање почињемо „идентификовањем“ појма *идентитет*. Сама реч *идентитет* је латинског порекла – *idem* – у значењу исто и придев *identidem* у значењу поновљено. Аристотел употребљава именицу *tautos* која потиче од речи *autos* (себе и сам), а касније, након превођења на латински као *identitas* када бива употребљавана у схоластичким расправама о природи Свете Тројице (видети: Krstić 2004; Stojković, 1999). Стојковић истиче да је у нововековну социјалну и филозофску мисао појам идентитета увео Дејвид Хјум (1711-1776), филозоф који је могућност људског сазнања подвргао критичкој анализи. Сагласно свом скептичном програму он је проблематизовао идеју о постојању сопственог „ја“ као свесности субјекта о континуитету властитог постојања, као свеукупности утисака и идеја, те извесног „сабирања у сопству“. Сличну верзију персоналног идентитета касније ће развити Кант, уводећи у своју критику појам *праосновно синтетичко* (тзв. „трансцендентално“) јединство аперцепције. Свако искуство припада једном субјекту, тј. оно је увек субјективно и увек јединствено: „појму сопственог „ја“ не припада никакав одређен опажај, те се стога тај појам односи на *ноумен*, тј. непрозирну ствар по себи.“ (Савић М., В. Цветковић, Н. Цекић, 2010: 21), при чему појам *ноумена* тумачимо као нешто што превазилази чулно искуство, оно што се може схватити само мишљењем, попут Платоновог појма идеје.

Истоветност, на коју упућује лексема идентитет у психолошком смислу, садржана је управо у доживљају себе као јединственог и трајног – нема народа без имена, културе и језика, без разликовања себе од осталих и разумевања разлике измеђи „ми“ и „они“. Управо на овој разлици темељи се и мишљење многих истраживача ове проблематике, а тиче се процеса самосазнавања, као чина изграђивања и самопотврђивања који су мишљења да идентитет одређује управо оно што ми искључујемо или оно што нас искључује из неке групе или целине.

Идентитет је синоним за појмове попут осећања припадања, самоуважавања, свести о себи и сопственим индивидуалним карактеристикама (Мајstorović 1979); означава потребу појединаца и група за различитошћу, али кроз категорију пуне аутономије на релацији ја – Други.

Социолошки појам идентитета (друштвени идентитет и самоидентитет или лични идентитет) налази се у опозитном ставу према поимању идентитета као персоналне карактеристике, тј. постојања неког „есенцијалног центра“ који дефинише персонални идентитет. Социолошки концепт идентитета је на становишту да се персонални/индивидуални идентитет развија у интеракцији са другим/другима, односно са друштвом у којем индивидуа постоји и дела, те одбацује схватање идентитета као фиксног и усмерава се ка флукуалном, тј. променљивом и социјално конструисаном идентитету. Стицање и обликовање персоналног идентитета праћено је трагањем за афирмацијом, знањем и стицањем нових облика материјалних и духовних вредности. Ове потребе доводе до кризе идентитета нарочито код младих што, ако није пронађен и остварен индивидуални идентитет, за последицу често има бег у колективни идентитет.

У самој динамици формирања идентитета битну улогу игра социјална интеракција индивидуа-окружење, као базис не само за њену друштвеност, него и за становиште о самој себи. Ништа мање важан од процеса социјализације је и процес интернализације социо-културног искуства – тј. начина како индивидуа усваја и спољашње норме и стандарде. Дакле, неизбежно је да појединац на основу онога што га везује за друштвени живот, кроз однос са околином интегрише културу датог друштва у структуру своје личности; неминовно је да индивидуа мора бити моделована и под утицајем спољњих фактора и дефинисана према социјалном, националном, културном, политичком моделу: „Личност настаје у оном тренутку када јединка са идентитетом постане способна да уочи разлику између норми које оправдава ауторитет и норми које се оправдавају помоћу принципа“ (Golubović 1999: 24 и даље).

1.3. Идентитет – од антике до модерне

Но, појам идентитета сеже до класичне антике. Аристотел га у својој *Метафизици* одређује као *tautos* „истост“, као некакву једност бића: ова реч почиње од речи *autos* – у значењу *себе, сам* (1018а. Према: Heršak, 2011: 2), тј. да је свака појединачна ствар оно што јесте. Латинску реч *identitas* (*idemtitas*) сковао је филозоф Боатије преведећи Еуклидове *Елементе*. Полазиште му је био прилог *identidem* – поновно, поновљено, настао сажимањем синтагме *idem et idem – onem* и *onem*, дакле од придева *idem – исто, исти, onem*.

До краја средњег века реч идентитет се проширила на већину европских језика: најпре је доспела и укоренила се у француском (*ydemptité* –14. век, дало је *identite*), затим у енглеском (*idemtite*, 16. век, дало је *identity*), немачком (*Identität*, 15-16. век такође даје идентитет), а потом, са мањим варијететима овај појам је преплавио и друге језике. У српском језику ова реч се преводи као „потпуна једнакост, подударност, изједначавање, истоветност; скуп особина које карактеришу једну особу или један предмет“ (Мићуновић, 2007: 146), док се глагол *идентификовати* тумачи као процес утврђивања истоветности заједничких психичких, физичких, духовних својстава. Сва даља значења овог појма су преносна: идентитет постаје синоним за уважавање и осећање припадања, као и свести о себи, личним својствима, али и свести о постојању групне свести. (Мајсторовић, 1979)

Даље, из ове лексеме се гранају и други сродни појмови: од (*identifikazieren*) *idem*, „исти“ и *facere* „правити“ – посматрати појмове или предмете као један те исти. Отуда и лексички низови: *идентификатор* (онај који идентификује особу или предмет), *идентификација* (поступак утврђивања истоветности, препознавање неке ствари или личности, поистовећивање), те ознака за социјално-психолошки процес у којем се доживљава снажна повезаност између људи и као доживљај снажног и безпредрасудног одношења према различитим концептима и идеологијама; потом *идентификован*, као облик трпног глаголског придева којим се означава да је неко препознат, установљен, утврђен или потврђен); *идентичан*, придев и идентичност као апстрактна именица (исти,

истоветан, потпуно једнак или подударан). Ипак, корен свим овим речима је у дечи *ид*, што је скраћеница од *идем* у значењу: *исти, исто* (исто, 145).

У периоду раног средњовековља схоластичари су следили Аристотелову дефиницију. Модерну дефиницију појма идентитет одредио је почетком 18. века Готфрид Вилхелм Лајбниц (Gottfried Wilhelm Leibniz 1646-1716). Оживљујући старе филозофски проблеме, првенствено односа једног и мноштва, настајања и пропадања (Елејци – учење о Једном, Емпедокле, Анаксагора, учење о атомима – Леукип и Демокрит), Лајбниц поставља четири принципа: *принцип предиката у субјекту*, *принцип најбољег* (од свих могућих светова), *принцип престабилиране хармоније* и *принцип идентитета онога што се не може разликовати*, према којем закључак да је нека ствар то што јесте претходи закључку да је различита од какве друге ствари: ако *a* има потпуно иста својства као *b*, онда су *a* и *b* идентични и обрнуто: ако *a* и *b* нису идентични онда између њих мора постојати нека разлика. ($A=A$; $A \neq B$) (Савић, (et.al.): 2010: 171-175).

У логици стоји тврдња да идентитет бива симболизован помоћу знака једнакости („=“) „у којем сваки предмет стоји према самом себи и једино према самом себи.“ Такође, „начело да је свака индивидуа идентична са самом собом означава се као *principium identitatis*. Потом се даље овај појам усмерава на принцип неразлучивости идентичног према којем једној ствари *x* припадају иста својства као као и некој ствари *y*, ако су *x* и *y* идентични (ако је, дакле, *x* иста ствар као и *y*). Ова два закона сматрају да се на овај начин релација идентитета уводи у предикатску логику првог реда.

Закон неразлучивог говори заправо о посебној улози простора и времена при индивидуализацији објеката, па се дефинише и кроз тзв. предикатску логику другог реда или, се схвата као гранични случај еквиваленције или једнакости, тј. релација еквиваленције. Даље, идентитет се се може сагледати и путем појма *филозофија идентитета (Identitatasphilosophie)*, израз који је 1801. први употребио В. Ј. Шелинг (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling 1775-1854), приказујући свој систем филозофије. Читав његов систем, настао под непосредним утицајем Фихтеа (а делимично и Спинозе, Бруна, Платона и Плотина), назива се још и *систем апсолутног идеализма* или *филозофија*

идентитета. Ослоњен на немачки романтизам, Спиноза природу (објект) и свест (субјект) третира као равноправне полове (апсолут Бога, Ума) као јединствене стварности. Шелинг је био мишљења да ни у теоријском ни у практичном ставу према свету човек не достиже крајњи циљ – апсолут, а крајњи исход оба ова становишта јесте откриће идентитета, тј. подударење природних закона и закона интелигенције у јединственом уму, а тек свест о идентитету представља темељ сваког сазнања.

Да би филозофија била наука, она мора бити утемељена на једном аксиому, аксиому идентитета $A=A$, с којим почиње анализа самосвести и из њега је једино могуће извести систем целокупног знања. Аксиом $A=A$ тврди да се изван ума не налази ништа, тако да ум обухвата целину (тоталитет) стварности тј. универзума у којем је укинута разлика између субјекта и објекта. Зато Шелинг природу одређује као видљиви дух, а дух као невидљиву природу. Дух и природа су идентични, јер се у њима испољава иста интелигенција (отуда и назив филозофија идентитета). Према Шелингу, апсолутни идентитет могуће је схватити преко интелектуалног опажаја; у њему схватамо апсолут (Бога) у непосредности његовог постојања, да би даље овај термин био померен у поље неразлучивости идентичног (Ф. Кирхнер, Михеалис. 2004: 204)

Даљи помак појма идентитет креће се ка британским просветитељима 18. и 19. века који математичка и (мета)физичка начела теже да помере у психолошко поље. Тако Џон Лок (1632-1704) у свом *Огледу о људском разуму* (1690) Аристотелову једнакост, истост, премешта на појединачно људско биће. Његова теорија, суштински је критика теорије урођених идеја и настала је као одговор на метафизичке спекулације. Термин „идеја“ он користи да означи сваки садржај свести; идеје долазе из искуства, а не рађамо се са њима, јер је наш разум на рођењу „*tabula rasa*“ – празна табла за писање. То је човекова полазишна тачка а личност се обликује путем друштвеног кондиционирања. Како ће се тај персонални идентитет развијати зависиће у првом реду од места рођења појединца (јер он припада одређеној територији, држави, језику), како истиче Џон Д. Ели (John D. Ely) који подвлачи поступак „аскрипције“ тврдећи да *табула раса*

постаје место „аскрипције државе“ која у њега уписује, аскрибира оно што жели (исту ову мисао срећемо касније и код Фукоа).

Са 18. веком, француском буржоаском револуцијом и наполеонским раздобљем, појам персоналног идентитета поприма и „државно-административну улогу ради утврђивања чињенице да је појединац заиста тај и тај, који тврди да јест, или претпоставља да јест“ (Heršak, 2011: 4). Од 1881. француска влада доноси одлуку о издавању тзв. „идентитетских плочица“ (*plaques d'identite*), неке врсте претече данашњих личних карата. Међутим, ова врста аскрипције позната је и код тзв. примитивних народа, јер су људи још од прадавних времена добијали своја посебна имена, а често траг идентитета налазимо и у отисцима руку на зидовима пећина. Древни Турци и амерички Индијанци су, ако је веровати Хершаку, мењали своја имена током живота након успеха или пораза које су доживљавали, па је лично име постајало знак који означава одређену животну етапу. Ко је ко у таквим заједницама знало се најпре на основу физичких својстава особе – у првом реду на основу пола и личног имена које је носило семантичку поруку. Управо таква допунска одређења воде до појаве првих презимена у западној европи у 12. веку и све јачој диференцијацији, те утврђивању персоналних идентитета.

Крајем . века Сигмунд Фројд (Sigmund Freud (1856–1939) у психоанализу и друге науке уводи појам и концепцију идентификације дефинишући је као поистовећивање са обележјима других појединаца, усвајањем њихових обележја да би се тако изградила сопствена препознатљива личност. Разуме се, такво би се поистовећивање већ у наредном кораку проширило на заједнице којима су те особе припадале. Тако се дошло до поља групних идентитета.

Она у себе укључују мноштво културних, обичајних и других историјски наслеђених обележја као што су језик, тј. говор, правила и норме понашања које личност стиче у најранијој доби, међу којима су од значајнијих свакако одреднице завичаја или земље у којој је личност рођена. Ако би те групе људи, живећи у заједницама, развиле посебан заједнички идентитет, ти би идентитети, сходно неком логичком следу ствари, били постојани у времену док те претпостављене заједнице постоје, без обзира на промене којима би оне биле изложене или кроз

које би пролазиле. Но, због неминовности историјских промена, заједнице имају потребу изграђивања и одржања трајних симбола свога идентитета. Они подразумевају мисаоне апстракције, које ти симболи одражавају. У ову концепцију могла би се уклопити теза коју је предложио Бенедикт Андерсон (1936 -) о нацији као „замишљеној заједници“.

Но, од 60-их година прошлог века појам идентитета и у персоналном и у групном смислу постао је све прихваћенији у разним друштвеним и хуманистичким наукама и ту је најважнију улогу одиграо Ерик Х. Ериксон (Erik H. Erikson 1902-1994). Идеја идентитета тако се поново показала као врло флексибилна категорија. Након изласка из поља логике и математике, идеја идентитета се пренела на тумачење појединца или групе, у односу на различите врсте друштава и заједница – било да су оне верске, етничке, националне, политичке, интересне. Идентитет је тако као појам добио и стабилну и динамичку компоненту. Све што има некакву „истост“, тј. све то би могло имати идентитет, у процесу идентификације креће се у смеру да се јединке уклопе у идентитете. Тако се стигло до тога да све мора имати некакав, какав-такав идентитет или можда некакав вишеструки идентитет, који је опет нека врста персоналног идентитета. Тако симболи идентитета постају све важнији у савременом свету у којем глобализација с једне стране доводи до повезивања света, а с друге стране до гушења разлика.

2. Теорија идентитета Ерика Ериксона

Сигмунд Фројд (Sigmund Freud 1856-1939) крајем 19. века уводи концепт идентификације, тј. поистовећивања индивидуе са другима усвајањем њихових обележја како би се развила сопствена индивидуалност. Фројдом долази још један значајан и незаобилазан ауторитет, Ерик Х. Ериксон, чија ће идеја о идентитету нарочито након његових истраживања мигрантских заједница у САД заменити појмове личност и карактер. По мишљењу чувеног психоаналитичара Дејвида Рапапорта, Фројдова и Ериксонска теорија чине органски допринос науци и оне су међусобно конзистентне и комплементарне (Требјеџанин 2008: 8). Ипак, за разлику од Фројда, Ериксон више наглашава значај свести и разума за развој личности; наглашава психосоцијалну потенцијалност индивидуе, а мање

психосексуалну; не истиче, попут Фројда значај раног детињства кроз читав потоњи човеков живот, већ наглашава да развој личности перманентан и траје кроз читав човеков живот, до смрти, а да појединац по својим људским атрибутима пре добар него рђав.

Теорија личности Ерика Ериксона истиче развој свести, разума као и важност ега за лични и социјални развој индивидуе, а по мишљењима многих Ериксон је својим идејама удахнуо нови живот у психоаналитичку теорију. Развој идентитета Ериксон је приказао у делу *Идентитет и животни циклус* (1959, 1980) кроз осам ступњева психоаналитичког развоја личности, где сваком од тих ступњева одговара одређени базични квалитет ега, његова снага и врлина. Ти ступњеви су: основно поверење, аутономија, иницијатива, марљивост, оформљење идентитета, шести је интимност, седми плодност (стваралаштво) и последњи интегритет. Навешћемо основне карактеристике сваког од наведених ступњева понаособ упоређујући их са Фројдовом теоријом психосоцијалног развоја индивидуе, а потом указати на остале наднационалне, регионалне и цивилизацијске нивое идентификације.

2.1. Ериксон-Фројд: ступњи развоја личност

Први ступањ, *ступањ основног поверења*, одговара Фројдовој теорији психосексуалног развоја, а реализује се кроз имаго мајке. Ериксон га дефинише као елементарно и углавном несвесно осећање сигурности које дете стиче на ступњу одојчета (током прве године развоја), а кристалише се око уверења „ја сам оно што ми је дато“, како тврди Ериксон. Уколико дете, стицајем неких неповољних околности не изгради ово поверење, оно развија песимизам и осећање напуштености, започиње живот лишено наде, која је, по Ериксону, неопходна врлина у формирању идентитета.

Други ступањ развоја личности, *аутономија*, припада периоду од друге до треће године живота и одговара аналном стадијуму у Фројдовој теорији сексуалитета, а базира се на конфликту супротстављених образаца између „држати“ и „пустити“, као огромној вредности коју дете, још увек веома зависно, придаје својој аутономној вољи“ (Erikson, 2008: 81). Читав тај стадијум, како

тврди Ериксон, постаје „битка за аутономију“ када дете описује свој свет као „ја“ и „ти“, „мене“ и „моје“ (Erikson 2008: 82), тако да овај стадијум може бити одлучујући за размер између љубави и мржње, између сарадње и својеглавости, између слободе самоизражавања и њеног пригушивања (2008: 83).

Трећи период живота – *иницијатива* – траје у распону од четврте до шесте године, а поклапа се са Фројдовом теоријом фалусног стадијума у којем настаје чувени Едипов комплекс. У том периоду игре, али и одговорности, дете може да планира, остварује себи задате циљеве и овладава својом средином. Ериксон овде наглашава један термин, а то је „ловљење“: та реч сугерише уживање у такмичењу, инсистирање на циљу, задовољство победе. Код дечака је нагласак на нападу директним сучељавањем, а код девојчица да буду атрактивне и омиљене. Дете развија на тај начин предуслове за маскулину и феминину иницијативу, за избор друштвених циљева и истрајност у њиховом остваривању. (Erikson 2008: 93-94). Ериксон наглашава да се на овом ступњу иницијативе чврсто успоставља савест као „темељац моралности у индивидуалном смислу“ (Erikson 2008: 95), али се развија и осећај кривице, греха, резигнације и малодушности, а „едипална криза је више социјалне него сексуалне природе“ (Erikson 2008: 13).

Четврта фаза развоја је *марљивост*, траје од шесте до једанаесте године, и одговара периоду латенције у Фројдовој теорији, када су силовити нагони у овом периоду успавани, што је тек затишје пред буру која стиже с пубертетом. То је период када дете развија марљивост и упорност, главне активности битне за школско учење, које преузима примат над игром. Карактеристична врлина на овом ступњу је компетентност коју Ериксон дефинише као слободну употребу „вештине и интелигенције у извршавању задатака, неометана инфантилним осећањем мање вредности“ (Erikson, 1964: 124, према Erikson 2008: 14).

Ериксон лепо запажа да чињеницу да су жене већином учитељи у основним школама, а то често води конфликту са „уобичајеном маскулином идентификацијом дечака, јер испада да је знање феминино, а акција маскалина“ (Erikson 2008: 103). Друга опасност је да се дете превише идентификује са „сувише честитим учитељем“ и постане његов миљеник, и треће, најопасније, да дете током вишегодишњег школовања никада не доживи нити стекне уживање у

раду и понос да успева да досегне нешто нешто добро (Erikson 2008: 103). Уколико се дете не снађе у овом периоду као негативне особине развиће се некомпетентност, обесхрабреност, инфериорност.

Пета фаза (од дванаесте до двадесете године), или *формирање и конфузија идентитета*, поклапа се са Фројдовом теоријом гениталног развоја, која се повезује са периодом адолесценције која наступа после детињства. Дакле, почиње младост. Интеграција се одвија у форми его-идентитета, „из постепене интеграције свих идентификација“ (Erikson 2008: 106). Ериксон тврди да наступајући его идентитет може постати трајан его идентитет само ако премости фазе из раног детињства и осети испуњење (Erikson 2008: 107). У раскораку између детета и одрасле особе, на стадијуму преласка, несналажења и лутања, конфликта са собом и околином, адолесцент трага за идентитетом постављајући себи питања: Ко сам? Шта могу? Шта смем? Какав би требало да postanем? У овом раздобљу млади имају потребу за идолима (што некада може бити препрека у развоју идентитета), желе да буду прихваћени чланови групе, и, насупрот томе, и да се осаме, да буду самодовољни. Овај период одликује и врлина верности, која се испољава као тежња за стабилним везама у љубави, пријатељству, али и немогућност остварења истих управо зато јер младом човеку у овој доби недостаје сексуална, социјална и емоционална зрелост одрасле особе. Управо зато се, према Ериксеновом мишљењу, дешавају и конфузије идентитета. Оне могу одвести личност у деликвенцију, у немогућност да се реализује у неком професијском идентитету, јер се претерано идентификују са херојима до тачке потпуног губљења идентитета. Ериксон овде нарочито истиче значај породице која би требало да ове промене код адолесцента третира „с разумевањем и упућивањем“, а не „помоћу вербалних стереотипа и забрана“ (Erikson 2008: 108), али и укупног система обаразовања једне државе.

Зрело доба човекове еволуције настаје са шестом и завршава се осмом фазом. Та три стадијума одраслог доба Ериксон даје детаљно: *Шеста фаза, интимност*, (од двадесете до двадесет пете године) одговара гениталном стадијуму у Фројдовој теорији и то је време потраге за успостављањем трајних и дубоких односа, љубави и оданости, а „везивање“ са другима је, по Ериксеновом

уверењу, резултат и провера формираног идентитета: „Јер, када недостаје сигуран осећај и, тада се чак и пријатељства и везе претварају у очајничке покушаје да се оцртају нејасне границе идентитета, кроз међусобно нарцистичко огледање: заљубити се тада значи упасти у нечији одраз у огледалу, што доводи до самоповређивања и до оштећивања огледала“ (Erikson 2008: 143). Супротно од успостављања интимности јавља се дистанцираност, тј. „спремност да човек одбаци, игнорише и уништи оне снаге и људе чија суштина као да угрожава његову.“ (Erikson 2008: 143). Екстремни случајеви тзв. продужене адолесценције, доносе још један екстрем: поремећај искуства времена, који, у блажој форми иначе јесте психопатологија свакодневне адолесценције, како тврди Ериксон. Међутим, у екстремном облику губи се осећај за време као димензију живљења. Млада особа истовремено може да се осећа веома млада, заправо бебаста, а и неповратно остарела“ (Erikson 2008: 144). Тај, како га Ериксон зове „импликовани малигнитет“, састоји се у одлучном неверовању у могућност да време доноси промену, али и виолентном страху од такве могућности“ (Erikson 2008: 144-145).

Губљење осећаја идентитета често може бити отпор особе према захтеваној улози, или улогама, кроз мужевност или женственост, националност или класну припадност. Тада особа може изабрати негативни идентитет. Није ретка појава да се овај идентитет бира, како тврди Ериксон, „ради налажења и очувања свог заклона од пренаглашених идеала које детету постављају болесно амбициозни родитељи“ (Ериксон 2008: 148-151).

Седми стадијум психосоцијалног развоја се протеже кроз читаво средње животно доба (од двадесет пете до шездесет пете године), одликује га стварање потомства и брига о њему, стваралаштво и стварање духовних творевина. У овом периоду генителни партнери имају потребу да створе потомство и на њега пренесу своје знање, културна добра, норме и обичаје. Главна врлина је *врлина неге*. Ово је, такође, према Еиксоновом убеђењу, стадијум развоја здраве личности, а да, уколико се не реализује, „долази до регресије са реродуктивности на опсесивну потребу за псеудо интимности често уз прожимајуће осећање стагнације и интерперсоналног осиромашења“ (Ериксон 2008: 113).

Последња, осма фаза је *интегритет*. Она почиње од шездесет пете године и тараје до смрти. То је време свођења „рачуна“, и време процењивања целокупног свог досадашњег живота. Уколико је човек успео да до ове фазе дође решавајући раније конфликте са собом и светом, ако је успео да открије неки смисао и ред, онда он доспева до осећања целовитости, он успоставља интегритет ега.

Како видимо, идентитет се формира, слободно можемо рећи, готово од рођења: од времена када беба себе идентификује кроз мајку, не разликујући Ја од не-Ја, преко друге године живота када се формира Ја, употребљавајући ову одредницу да себе одвоји и разликује од других, да би у пубертету и, посебно, у адолесценцији била повучена оштра граница између онога што је садржано у Ја и онога што је споља. У овом периоду млади свој идентитет граде и кроз односе са другима, а прихватају оне обрасце понашања с аспекта онога како се у датом тренутку осећају, уобличавајући и дефинишући и осећање националног идентитета, путем којег се осећамо као „своји међу својима, без обзира на препреке и изазове које припадност једној нацији носи.

2.2. Криза идентитета

Ериксон такође сматра да је доживљај идентитета у нормалним приликама несвестан (јер ми ретко у свакодневном животу размишљамо о свом полном, професионалном или личном идентитету), а да већ у тренутку када почнемо да мислимо да ли смо мушкарци/жене и које су нам основне вредности, ми већ можемо говорити о *кризи идентитета*. Та криза идентитета односи се у првом реду на граничне периоде човекова живота (пубертет, венчање, одлазак у пензију), а настаје услед нарушавања континуитета идентитета. Ериксон посебно наглашава проблем *промењеног доживљаја себе самог* (курзив Д. Ф.) и деперсонализације код америчких ратних ветерана и деликвената који су имали проблем са самоодређењем (Erikson, 1976: 12-13). За разлику од патолошких криза које резултирају узалудним трошењем енергије и психосоцијалном изолацијом, нормалне развојне кризе реверзибилне су и отварају нове могућности сазревања личности. Дакле, *криза личности није увек*, како сматра Ериксон, *претња или катастрофа, већ и нови степен и изазов*. (курзив Д. Ф.) Ипак, некада,

при неповољним ситуацијама којима је појединац изложен, као исход формирања идентитета, може бити обликован и негативни идентитет. Оно што је некада било непожељно или опасно, у неком тренутку постаје реално и релевантно, те постаје спас од конфузије идентитета, а опет, тесно је скопчано са искључивошћу и радикалношћу коју личност поседује као онтогенетску компоненту личности.

3. Ка новијим значењима идентитета

Веома је важно истаћи да Ериксон види лични/персонални идентитет као мноштво припадности различитим друштвеним групама и/или мноштво поменутих групних/колективних идентитета, тј. прожимање и повезивање различитих нивоа/поља/оквира идентификације, све до наднационалних, регионалних и цивилизацијских нивоа идентификације (Stojković, 1999; Radenović, 2006). Док једни изучаваоци ове проблематике, нарочито у пољима политичке културе идентитета, ослоњени на Ериксона, дају у првом реду колективно, макрогрупно значење Лисјен Паи (Lucien Puy), дотле га Бергер и Лакман (Berger, Luckmann), с позиције изразито номиналистичког становишта квалификују као искључиво субјективну реалност, истичући став да идентитет постоји само унутар индивидуалне свести. Кабралов (Amilcar Cabral) нуди целовито одређење/виђење појма идентитета:

„1. Схватање идентитета појединца или групе као биосоциолошког квалитета независног од воље тог појединца или групе, а који добија значење само ако се изражава у односу на друге појединце или људске групе; 2. Схватање идентитета као односа/релације према другоме/другима; 3. Историјска природа (променљивост) идентитета: као квалитет идентитет је променљив, јер су биолошке и социолошке чињенице које га одређују променљиве; и најзад, 4. Релативност идентитета у односу на контекст и/или друге идентитете“ (Кабрал према: Radenović 2006).

Ова мисао се варира у већини расправа о идентитету:

„Идентитет се може дефинисати као организација менталне структуре како когнитивних тако и афективних карактеристика које представљају перцепцију индивидуе и групе о самој себи као о различитом

бићу, у складу са собом а одвојеном од других, са разумним степеном кохеренције у понашању, потребама, мотивацији и интересима“ (Божић, 2010: 78).

Издвојили бисмо и још једну дефиницију идентитета из *Појмовника теорије уметности* Мишка Шуваковића у којој се кроз регистар појмова повезаних по различитим критеријумима, као кроз покретну теоријску мапу индекса и микромапа у сталном мењању, повезивању и интертекстуалности, сажимају потенцијална знања о уметности, култури и друштву идентитет одређује као

„циљ или ефект психолошког и друштвеног процеса којим се субјект поистовећује с другим стварним или идеалним субјектом, одређеним аспектима стварног или идеалног другог субјекта, стварном или идеалном друштвеном групом, односно, одређеним критеријумима и представама критеријума индивидуалне или друштвене препознатљивости“ (Šuvaković 2011: 319).

Тај процес одређен је са два аспекта: а) изјавом о поистовећивању, и б) извођењем поистовећивања.

И Шуваковић истиче теорије структуралиста и постструктуралиста које су се претежно бавиле питањем статуса и функција субјекта, као и питањима о настанку, смрти, нестајању или деконструкцији субјекта у самом тексту, али и култури и друштву, наглашавајући заокрет од културалних студија које су се бавиле теоријским стратегијама интерпретације субјекта на теоријске тактике интерпретирања индивидуалних и друштвених идентитета. Овде се мисли на есенцијалистичке и антиесенцијалистичке концепције идентитета: *есенцијалистичке*, као оне које полазе од тезе да су индивидуални и друштвени идентитети независни од става субјекта о њима и *антиесенцијалистичке* које нам говоре да су индивидуални и друштвени идентитети заправо друштвене конструкције зависне од теоријских интерпретација.

Сви савремени филозофи (Мишел Фуко, Жак Дерида, Жан-Франсоа Лиотар, Жил Делез, Феликс Гатари, Ален Бадју) полазе од тога да није довољно

проблематизовати један идентитет (било да је он родни, расни, етнички или класни), већ се мора увек преиспитивати симултаност (истовременост) многоструких идентитета којима субјект располаже, или прихвата, или изводи или пак од њих одустаје. Управо у том светлу субјект се може одредити као „многострукост изражавања, извођења, располагања, прихватања и конструисања актуелних и потенцијалних идентитета“ (Šuvaković 2011: 319). У том смислу и само уметничко дело са становишта културе може бити тумачено као као „текст којим се изражава или конструише специфичан индивидуални или друштвени идентитет“. Тако и приступ самом уметничком делу, као и субјекту, може бити *есенцијалистички* – када се дело тумачи као мимезис и израз друштва и *антесенцијалистички* – када се оно препознаје као конституент могућег индивидуалног или друштвеног идентитета, а тиме и друштва.

3.1. Персонални и колективни идентитет

Персонални или лични идентитет је јединствен склоп одлика одређене особе које је одвајају од свих осталих. Човеку је својствено да оствари нешто у себи и собом што ће га разликовати од других људи; изграђујући своју особеност, човек ствара разлику, а разлика конституише идентитет.

Када говоримо о персоналном идентитету једнакости и разлике су лако уочљиве, голим оком: начин говора, одевања, исхране. Али појам идентитета је шири од персоналног, који се односи на *различитост*, док се колективни идентитет у првом реду односи на *сличност*. Али, и један и други су релациони јер, јер „ја“ не постоји без друштвеног живота, а успоставља се тек у односу на низ разлика које су друштвено сазнате. Ипак, персоналне особености индивидуе говоре да је човек као личност јединствен и непоновљив, дело Творца, као друштвено биће он је често налик другим људима, док је као биолошко биће апсолутно попут других. Дакле, појам идентитета и индивидуе тежи да себе ситуира у глобални ртеферентни оквир, где индивидуа постаје свесна свог културног идентитета, јер без обзира на то што се појам *идентитет* у првом реду односи на појединца, он је у најтешњој релацији са друштвеним групама у којима се појединац креће и са којима се идентификује.

Група/колектив је двозначна: она појединцу омогућава да стекне културни идентитет, али и да промени постојећи. Овај идентитет значи да су усталној тензији и преиспитивању универзалне културне вредности и, с друге стране, оне чисто етничке и националне која рађа легитимизирајући идентитет лоциран око вредности какве су Бог, нација и породица, са специфичним етничким знаковима.

3.2. Културни идентитет

Питањима културног идентитета посебно се бавио Стјуарт Хол, који је истакао три концепције идентитета: просветитељски субјект, соцолошки субјект и постмодерни субјект. Први се заснива на индивидуалном субјекту који је недељив и на идентитету сваког појединца који је јединствен. Ова концепција блиска је Декартовом становишту, који је био уверења да је личност целовита, да је је идентична са собом током појединачног живота. Соцолошки субјект је, пак, по Холовом мишљењу, резултат идустријализације и урбанизације живота, јер се појединац сада везује за одређену друштвену групу, класу, националност, професију, место из кога потиче. (С

Постмодерни субјект је нешто сасвим ново: карактерише га плуралност и „хистерија“ идентитета; они су исцепкани, фрагментарни, јер људи више немају једну, недељиву и јединствену представу о томе ко су. Управо због разноликости стилова живљења они поседују и по неколико често противуречних и неразрешивих идентитета – од пола до етницитета. (према Stojković 1999)

3.3. Колективно памћење и култура сећања

Поменом друштвених структура и мрежа личности у мрежи друштвених улога личност покушава да оформи културни идентитет, у оквиру сопственог, специфичног културног наслеђа чији су именитељи у првом реду, језик и обичаји, наслеђене вредности и обрасци понашања. Али то што је субјект део неке културне групе не мора значити да ће он и остварити свој културни идентитет. Тек када вредности и садржаји културе продру до нивоа свести, отпочиње мењање и обликовање, прихватање или одбацивање појединих културних образаца. Културни идентитет се остварује у друштвеним групама, а за сваку друштвену групу важи посебна истина. Према Стојковићу, који се позива на

Кабралов приступ „културни идентитет је самосвест припадника једне групе која историјски настаје и развија се у зависности од критеријума које та група успоставља у односима са другим друштвеним групама“ (Stojković 1999: 22; према Radenović 2006: 222). Но, Сандра Раденовић у тексту *Идентитет(и) и критичка култура сећања – за једнички конститутивни елементи*, указује на још једну опцију: могућност разматрања националног идентитета (етничког) идентитета и (критичке) културе сећања тзв. „гроздова идеја“, тј. скупине појмова које имају заједничке конститутивне елементе.

Национални идентитет, сложићемо се, обележава самосвест припадника једне нације која историјски настаје и формира се у зависности од у првом реду територијалних, правно-политичких, економских, културних и етничких обележја, које нужно успоставља у односу са другим нацијама, док се *етнички идентитет* базира на самосвести припадника једне етнице, тј. једног народа која се развија у зависности од историјског, симболичко-културног, објективног и субјективног обележја и такође се нужно успоставља у интеракцији те етничке групе са другим групама. Национални/етнички идентитет може се, у том смислу посматрати управо као део или сегмент културног идентитета и критички преиспитивати са позиције (критичке) културе сећања.

Култура сећања може се посматрати у ширем и у ужем контексту: у ширем – као употреба прошлости и у ужем – као дисциплина која се бави начинима чувања и (или) редефинисања прошлости (Раденовић 2006), те да културу сећања можемо разумети као *складиште сећања у ком су похрањени обрасци преношења, планског или спонтаног заборављања* (курзив Д. Ф.), а које прописују носиоци одређених друштвених група који је често користе у сврху „политизације сећања“ и или политичком употребом историје“. С друге стране, сећање можемо разумети као један релативно свестан процес који се једнако тиче персоналног колико и колективног односа према збивањима у прошлости, а као пут персоналног/колективног разграничавања једне етнице од друге на коме и око којег се гради идентитет (Kuljić, 2006). Управо оријентисање етничитета (дакле одређеног народа, народности) према прошлости (кроз митове и историјско памћење) путем разних начина, тј. механизма преношења, измишљања, обраде,

понекада и потискивања или одржавања, заборављања или чак преиначавања прошлости које се реализују или путем персоналних или колективних констрункција, појединци/и(или) групе дефинишу и редефинишу, али и утврђују своје сопствене идентитете (Kuljić, 2006)³.

Култура сећања једне етније и сваког њеног појединца неизбежно је хетерогена и расплнута у широком луку од материјалних остатака прошлости, фиксираних места сећања, преко времешних симбола и значења, до митова, идеологија, предрасуда и стереотипа. Но, култура сећања не би могла постојати да не постоји базични топос колективног идентитета (утемељеног у усменом и писаном облику), те га можемо одредити као „заједницу памћења“ чији је базис мозаик изабраних садржаја значајних за опстанак етније или групе. Врло је важно нагласити да колективно памћење не тежи да спозна истину, већ да учврсти идентитет група у прошлости. Како су интереси и потербе група/заједница/етнија променљиви, и само колективно памћење, како истиче Куљић, није статично, већ динамично и реконструктивно. И колективно памћење и култура сећања чије је оно део, не исказују само прошлост, већ обликују и садашњост етније и појединца у њој омогућујући да створи визију будућности и успостави критеријуме традиције.

Ако се позовемо на Смитово разматрање националних и других идентитета, а првенствено ако упоредимо обележја националног идентитета и етницитета као етничког идентитета, видећемо да он дефинише нацију као популацију са заједничком територијом/домовином, заједничком масовном/јавном културом, заједничким прецима, митовима и историјским сећањем, заједничким законским правима и дужностима и заједничком економијом, тј. територијалном мобилношћу, а као својеврсну датост људског постојања која постоји кроз шест атрибута: 1. Колективно властито име; 2. Мит о заједничким прецима; 3. Заједничка историјска сећања; 4. Један или више

³ Куљић ће се у својој студији даље бавити критичком културом сећања постављајући питање: ко шта памти и зашто памти?, Шта говоре остаци прошлости?, Како се ти остаци тумаче? и који су то начини да те слике прошлости почињу да деле појединце на оне који су их доживели, али и на оне које их нису приживели, али их осећају као део сопственог идентитета, било да се то памћење односи на тзв. комуникативно памћење (оно које се преноси усменим путем, а обухвата највише до три генерације (породично, генерацијско сећање) или на културно памћење, институционализоване садржаје прошлости у оквиру доминантне културе.

диференцирајућих елемената заједничке културе; 5. Повезаност са одређеном „домовином“; 6. Осећање солидарности код значајних делова популације (Smit 1998: 40) запазићемо да се национални идентитет и етницитет у значајној мери преклапају, с тим што, како Смит истиче, појмови етције и етничког идентитета које имају етнички атрибути (појачавање, истицање и удруживање истих) не морају нужно бити означени као исконски ентитет. Јер, слабљење и нестајање сваког од атрибута (језик, вера, обичаји, пигментација) утичу на слабљење и чак, губитак етничког осећаја, а у крајњој истанци и на распад и апсорбовање саме етције (Smit, 1998: 41-44 и даље, према Radenović 2012). Ово Смитово виђење етницитета могли бисмо свакако дефинисати као флексибилно и динамичко поимање етничког идентитета: етција историјски настаје, развија се и опстаје од зависности критеријума које та етција успоставља са другим етцијама. Кључна разлика која постоји између нације и етције управо је територија, коју нација има, а етција нема, већ може бити само симболичка и историјска. (Smit 1998: 68)

Релевантно промишљање етницитета је и схватање Ф. Барта које образлаже у тексту *Етничке групе и њихове границе* из 1969. године. И он сматра да етницитет никако није *статичан* (одређен скупом културних црта – језика, веровања, норми, симбола, обреда, обичаја), које су се у оквиру једне етције преносиле с колена на колена, већ да етницитет исходи из акција и реакција, тј. интеракција између етција унутар одређене друштвене организације, те га свакако можемо видети као изразито динамичку категорију. Тако, одређене диференцијалне црте могу да се мењају у одређеном периоду, али и да чак губе значење или га рedefинишу у неко друго.

На ово Бартово становиште даље се надовезују Путиња и Стреф Фенар (Р. (Poutignat i J. Steiff-Fenart) уводећи критеријум који етницитет специфично разликује од осталих категорија колективног идентитета, а то је *оријентисање етницитета према прошлости* (курзив Д. Ф.). Овакво одређење етницитета уважава суштинску особину и персоналног и колективног, а то је разумевање идентитета као односа/релације према другом/другима. Они дају динамичко одређење етницитета, али уочавају и извесне проблеме у вези са њим, а то су питање *како актери себе идентификују и како бивају идентификовани од стране*

других (курзив Д. Ф.) постваљају такође питање о проблему граница одређене групе које подстичу дихитомију МИ/ОНИ и указују на проблем фиксирања идентитетских симбола који заснивају веровање у заједничко порекло, као и проблем значаја који задобија целина процеса када етничке црте бивају истакнуте у друштвеној интеракцији (Putinja, Stref-Bernar, 1997: 159 и даље).

У делу Милоша Црњанског изразито су наглашени односи између индивидуалног и колективног идентитета, између националног идентитета и етничитетске културе сећања на персонално, колективном/групном, унутарпојединачном и унутаргрупном нивоу, што нас је у нашем истраживању наводило да с правом поставимо питање: Ко памти?, Шта се памти? али и шта говоре остаци прошлости и како се ти остаци тумаче? Нас интересује како се лично „ја“ јунака дела Милоша Црњанског лоцира или вишеструко идентификује са различитим колективитетима. Какво је родно, социјално, породично, професионално, национално и наднационално/суматраистичко лично „ја“ и каква је његова динамика кроз перцепцију ставова, осећања, мишљења и делања књижевних јунака и самог аутора – Милоша Црњанског као аутофикционалног јунака путописне и мемоарске прозе? Но, пре свега указали бисмо и на значење идентитета које је специфично уписано у тело и телесност као прву инстанцу интегритета књижевног јунака Милоша Црњанског. Тело и телесност могу у делу Црњанскога бити тумачени у неколико нивоа: као тело, као предмет персоналног власништва у језичком обликовању, као субјект-тело и као објект-тело. Ми ћемо покушати размотрити метафоричке конструкције које изражавају улогу и значење тела у процесу идентификације кроз призму друштвених норми, стереотипа и предрасуда, али и деконструкцију тела у поступку гротескног обликовања и кроз објаву абјектног (ззорног).

3.4. Тело, телесност и сексуалност као исходишта идентитета

Нема, нити би требало бити и какве сумње да је тело део идентификацијског конструкта појединца. Процена лепоте/ружноће, односно савршености/несавршености тела као кључне ознаке идентитета одвија се у контексту колективне процене. Јер, колективно постаје потом окосница и индивидуалне дефиниције и процене.

Тело је опна која одваја нешто од окружења; ствар која пуни простор и има форму затворене целовитости, жива ствар или живи предмет који се може идентификовати са субјектом, аутономни биолошки организам; тело је спољна појавност организма; тело је носилац и извршилац неке радње (у томе је садржана његова перформативна димензија, однос „дискурзивног, визуелног и хаптичког позиционирања појавности људског организма као стварне и привидне целине“ и, најзад, „тело је оно од људског бића што се може приказати на фотографији, слици или скулптури“ (Šuvaković 2011: 703).

Тело у првом реду можемо схватити као објект обитавања људске егзистенције, али то је тело ограничених могућности (изложено болестима, казнама и пропадању) над којим човек има делимичну власт. Упрвао кроз крајности његова постојања – бол, патња, инвалидитет – тело је значајно присутно као у језичком моделовању стварности, тако и као прототип традицијом преношене слике лепоте и њене пропадљивости. Тело учествује у обликовању разума, на нивоу саморазумевања и онога како индивидуа види/спознаје/разуме себе кроз тело учествујући тако у интерактивном процесу преношења значења из тела и назад у тело метафоризовано у језику. Тело је такође и место уписа сексуалности путем хетеросексуалног или хомосексуалног израза.

Хетеросексуални идентитет се данас сматра доминантним и хегемоним друштвеним идентитетом западне цивилизације и поставља се као изворни у односу на друге (етничке, расне, националне, класне, професионалне, културалне). Теорија хетеросексуалног се у историји развијала као онтолошка теорија или теорија о природној разлици, јер се из ње изводе други општешрихваћени модели хетеросексуалних односа као што су брак, породица, љубав). Заснована на биолошким разликама⁴, она је омогућила конструисање

⁴ Значајан прилог у области историје сексуалне еволуције јединке и њеној сексоморфологији, те за формирање сексуалног идентитета јединке као и изналагању сталних односа који везују, у једној истој особи, биолошке вредности мушког и женског, дао је шпански хуманиста, лекар и писац и претеча ендокринологије Грегорио Марањон (Gregorio Marañon 1887-1960). Он је био мишљења да дуалитет мушког и женског принципа постоји и на гениталном, примарном нивоу: код жена доминира карлица над лопатицом, код мушкараца је супротно; жене имају мање важан локомоторни систем, код мушкараца је веома важан. Жене имају инфантилан систем длакавости, дугу и сталну косу, а мушкарци развијен систем длакавости, кратку и проређену косу; жене гркљан инфантилног развитка, мушкарци добро развијен гркљан. На примарно-функционалном нивоу жене одликује привлачност према мушкарцу, спор сексуални

различитих друштвених улога мушкарца и жене у историјским епохама од антике до постмодерне, учвршћујући синонимне позиције природно/нормално у смислу да је природно оно што је нормално и да је нормално оно што је природно – хетеросексуално.

Однос према хетеросексуалном и хомосексуалном искуству током историје непрекидно се мењао. У античком грчком и римском свету и хомосексуално и хетеросексуално понашање је било део јавног сексуалног живота грађана. У средњовековном феудализму оформљена је матрица хетеросексуалног понашања сагласно хришћанском моделу, док је хомосексуалност била потискивана и прикривана. Ренесанса и барок хомосексуално понашање постаје тајни живот

оргазам који није нужен за оплођење, способност менструације, трудноће, порођаја и дојења; мушкарац има привлачност према жени, брз сексуални оргазам нужен за оплођење и способност оплођења жене. Секундарне карактеристике женског пола од инстинкта материнства, наспрам чега стоји мушки инстинкт за социјалну активност (одбрана и увећање огњишта – кућишта); док жене имају склоност ка афективним реакцијама и мању способност ка апстрактном и креативном раду, мушкарац одликује супротно: мањи сензибилитет за афективне реакције и већа способност менталне апстракције и стваралаштва. Чак и сама различитост полних органа мужјака и женке од којих је један видљив и спољњи, а други сакривен и постављен у унутрашњости тела умногоме одређује став мушкарца и жене према њиховој сопственој сексуалности.

Ова диференцираност – генитална, анатомска, функционална и секундарна, по Марањону, дубоко обележава целокупну моралност човекове природе. Управо ове разлике у сексуалности мушкарца и жене усмеравају жену ка тражењу мушке заштите, материнским одговорностима, али и психичким и друштвеним одговорностима сличним њима. За то време код мушкарца се испољава престанак интересовања за функционалну сексуалност, која врло брзо скреће ка вансексуалним циљевима (Lo Dusa 1973: 562), а управо овај аспект је фреквентно поље у прози Милоша Црњанског. Кулминативна тачка достиже се у оном тренутку када мушко тежи да све више постане мушкарац, а женско све више жена. Важна тачка Марањонове теорије је да је жена болошки и ментално „заустављена у стадијуму хипоеволуције у односу на мушкараца“ (Lo Dusa 1973: 654), баш у периоду пубертета „због пораста допунских делова намењених материнству, који апсорбује велик део њене енергије, док мушкарац ту енергију употребљава за изградњу свог сопственог организма“ (340). Управо на основу оваквих запажања, Марањон је био уверења да је мушки пол прогресиван, а женски регресиван, тј. да само мушкарац достиже потпун соматски развој људске врсте. Управо због те своје затамњене осећајности, бескрајне нијансе женске сексуалности остају недокучиве за посматрача, а жена, суочена са препреком материнства, суочена је често и са препреком интелектуалног напретка. Материнство, с друге стране, изазива и еволуцију жене у правцу зрелости јер постаје значајно за биолошку судбину човечанства колико и зрелост мушкарца (Lo Dusa 1973: 564).

Марањонове погледе употпунио је касније Јунг указујући на револуцију која се врши колико у мушкарацу толико и у жени у другој половини живота када женски и мушки елементи мењају психологију. И Фројд сматра да анатомска разлика полова утиче на психичко стање јединке. Жена са своје стране још као девојчица увиђа своју инфериорност у односу на дечака, што ће код ње пробудити нелагодност и завист, да би тек касније, кроз пубертет стекла свест о својој љупкости, а кроз материнство тек компензовала своју урођену морфолошку инфериорност. Своја афективна понашања она ће временом груписати пре свега око инстинкта гениталног прихватања и материнског инстинкта.

хетеросексуално уобличеног друштва. У доба просветитељства буржоаски устројен друштвени поредак објављује јасну дистинкцију на линији нормални/ненормално, приватно/јавно, радно време/слободно време и у складу с доминантном хетросексуалном регулацијом друштвених односа, да би тек с појавом женских, родних феминистичких, геј лезбијских и квир студија у другој половини 20. века била постављена питања о извођењу сексуалних и родних идентитета (Šuvaković, 2011). Са реформацијом наметнио се као хегемони и доминантан друштвени и историјски као и културални идентитет западне цивилизације. Зато се он приказује као конзистентан.

Теорија хетеросексуалног идентитета у центар ставља биолошку основу оплодње, на основу које даље уобличава друштвено прихватљиве обрасце на пољима породице, љубавних парова. Схватање рода у западним индустријализованим друштвима допринело је јачању феминистичких и геј покрета који су постали инспирација за велики број радова из области социолошких теорија у покушају раз матрања и изналажења постојанијих родних решења. Ипак женски покрет показао се веома динамичним међународним феноменом који је у сталном напону преусмеравања дуготрајне родне неједнакости полова ка новом контексту где се родна неједнакост тумачи на основу друштвених и културних ставова попут сексизма и дискриминације. (Gidens 2003: 140-150)

3.4.1. Хришћанска традиција, тело и идентитет

У хришћанској традицији тело је исходиште тајне, нечистоће, греха, пропадања, смрти, дакле пролазности: увек је доле, док је ум, који живи у телу, увек горе. Појам тела у *Сеобама* писац динамизује управо кроз животне циклусе. Дафина од тренутка тршћанске младости, када је њено тело лако, чисто, светло, етерично, кроз раст, зрење и пад, па труљење и распадање, живи у метафори тела као непријатеља жене и сметњи њеном развоју. Савршеност/несавршеност његових телесних атрибута и пропорција интезивира појам телесности као кључа персоналне трагедије јунакиње.

Хришћанско поимање телесности директно се наставља на старозаветно, хебрејско виђење тела и телесности. Човек није затворена индивидуа, већ као личност упућену на Другога – Бога и другог човека. Човек је јединство тела и душе и постоји, тј. егзистира само у односу, у упућености на Другога. Хришћанско објављење види човека сједињене душе и тела као универзално јединство предодређено да своје постојање продужи у бескрај победом над страсним навикама које деградирају његову људску тј. богочовечанску природу:

„Хришћанство, за разлику од хеленске мисли, не посматра *Logos* само као принцип ума, већ као целу, оцеловљену тј. духовљену људску личност, а њено тело и душу сматра за логосно, са центром у људском срцу као главним телесним и душевним органом. Срце у хришћанској традицији представља основу сваког размишљања, оно је темељ несебичног поимања мере према себи и Другога, оно је темељ умног мишљења којим се постепено превазилазе себичне страсти...“ (Гајић 2011: 23).

За питање динамике идентитета у делима Црњанког као пуна мера истине указало се оно што апостол Павле у својим посланицама тумачи као део логосног преображаја које богословље назива охристовљењем, а које почиње крштењем. Апостол је у својим учењима радикално превладао античке, платонистичке и неоплатонистичке идеје о Еросу као пориву ка врлини чији је доњи сегмент сексуалност. Заправо, не само Павле, него укупна светоотачка литература Ерос види као аутономни, део духовног, „небеског ероса“ која спаја Творца са људским бићима.

Хришћанство је одредило и путеве очишћења људске телесности и људске психе кроз два пута (који су уочиви у романескном опусу Црњанког): одрични (апофатички), узлазни (аскеза); и потврдни (кафатинчки), силазни – брачна заједница, а за оба ова пута карактеристична је несебична љубав. Често се погрешно тумачи и чак злонамерно, али суштина је заправо „непотрошивом преображају сексуалности у истинску, испуњујућу љубав којом се надилази индивидуално и усмерава се „вери, нади и љубави“ као перспективама усавршавању у срећи и доброту.

3.5. Дуализам и идентитет: женскост, мушкост, родни односи и идентитет

Оно што у значајној мери одређују индивидуалност и идентитет субјекта у првом реду уписана је у телу, а тело садржи упис полне и родне разлике. Свака индивидуа је комбинација мушког и женског принципа. Различити друштвени системи, начин живота, државно уређење, религијска уверења, али и друге социјалне девијације, ратови колико и трендови, вековима сведоче о неумитној борби и тензији која проистиче из ова два принципа. Та базична напетост је суштинска напетост између онога што је свесно и онога што је несвесно у човеку, између опипљивог и неопипљивог, реалности и илузије, спољашњег и унутрашњег, примитивног и цивилизованог (ма шта то значило), науке и уметности, хаоса и космоса, таме и светлости. Свака индивидуа носи у себи ту архетипску подвојеност, која се може уочити у предањима и траговима који су остали иза древних цивилизација и сведоче о еволуцији идентитета који је трпео борбу и отпор вековима.

У религијском смислу два принципа су две силе (добро и зло) које се боре за коначну превласт на свету. Занимљиво је нагласити да су још стари Сумерци веровали да је живот настао у води, тј. да је у почетку постојало праморе које је родило свемирску планину, а она се састојала од неба састављеног са земљом. У тој сумерској космогонији Ан, тј. небо (мушко) и Ки тј. земља (женско) донели су на свет Енлила, бога ваздуха. Он је раздвојио небо од земље и док је његов отац однео собом небо, сам је Енлил однео земљу, своју мајку, а управо та заједница сина и мајке омогућила је уређење свемира – стварање човека, животиња и биљака и успостављање цивилизације⁵.

У грчкој митологији позната су два начина за долазак у живот, а то су по принципу дељења (Геја, Никита) и по принципу парења (Зевс). Првобитна божанства настају дељењем из хаоса, а после Геје готово сва божанства настала дељењем имају негативан предзнак (смрт, превара) и у већини случајева потичу од Никите (тамне ноћи). Приметан је модел репродукције уз деловање двају бића, мушког и женског, у божанском, а и у људском друштву. Из Хаоса настаје Геја, вечна основа богова са Олимпа; дељењем она ствара Урана, звездано небо, свог

⁵ Више о овоме у: Kramer Naah, Samuel. *Historija počinje u Sumeru*. Zagreb: EPOHA, 1966.

сина и мужа, њој једнаког да је прекрива. Хесиодова *Теогонија* говори да је Ерос први настао јер је морала постојати моћ и снага која ће гарантовати спајање свемира.

Као и за старе Сумерце и за пресократовца Талеса (640-550 год. п. н. е.) почело или архе или праизвор свега је вода; другим речима, Талес је први у *разлици* ствари уочио њихово *јединство*. За Хераклита (544-480), тај архе је Логос, као норма бића, „вечно жива ватра која се по мери пали и гаси“, закон борбе супротности у свету, или како је говорио „Рат је отац свих ствари“. Платонова (427-347. год. п. н. е.) филозофија, чији је основ учење о идејама, учи нас да постоји видљиви свет (грч. *kosmos noetos*) који је тек одраз вечног – натпојавног света идеја, односно идеалних форми. Према Платоновом виђењу свеукупне стварности, биће је спој видљивог и невидљивог света: оно невидљиво је мисаон или уман свет, а други, већи део те целине је „видљив“ тј. материјалан – чулни свет. Много касније, Рене Декарт (1596-1650) оснивач модерног рационализма, вратио се опет тумачењу света на основу две независне супстанције – мислеће и простируће или протежне – што је представљало један облик дуализма.

Библијска космогонија описана у *Старом завету*, у *Књизи постања*, сведочи постанак света, утемељен такође на дуализму, јер Бог ствара из ништавила небо и земљу (Пост. 1: 1-27). Небо има значење простора насељеног анђелима и осталим бестелесном силама, а земља, која је „без обличја и пуста“, подразумева цео створени материјални свет. Кроз седам дана стварања света, дуално се цепају светлост од таме, вода под сводом од воде над сводом (при чему су вода над сводом заправо безбројни Божји светови, јер круже и теку, сваки својом путањом, хармонично и без сударања, по бескрајном простору, иза видљивог неба); трећег дана дели се вода од копна, четвртог дана створена су два светлила – Сунце, да управља даном и Месец, да управља ноћу, а звезде да буду знаци времена, дана и година; петог дана створена су сва жива створења, а шестог дана, из праха земаљског, настао је и први човек, наш праотац Адам⁶. Бог му је

⁶ Да бисмо илустровали повезаност мушког и женског принципа, послужићемо се запажањем које побуђује Микеланђелова монументална композиција на своду Сикстинске капеле у Риму. Историчари уметности до данас сматрају да овако изражајно и драматично сучељавање Бога и

удахнуо дух живота, али му је од ребра његовог дао и жену, Еву, „човечицу“, да му буде помоћник на путу ка вечном циљу њиховог живота управо онако као што је у сумерском миту Енлилу дарована Нин-Ти, што би у преводу значило „госпа од ребра“. Тако човек и човечанство постају тајанствена слика, огледало Свете Тројице: људи су створени да се узајамно воле и испуне несебичном божанском љубављу. Њихово пребивалиште је Рај, место близине и присутности Божје, у коме је човек био са Творцем, обдарен свим даровима и блаженством вечног живота, доброте и љубави.

Књига Постања, опет, на свој начин сведочи о паралелном постојању два опречна принципа, постојању дрвета с ког једу први људи, а које се зове се Дрво познања добра и зла, дато човеку да се вежба у врлини уздржања и верности Створитељу, али и да му пружи моћ разликовања опет два супротна и искључујућа става – вечног од пролазног. Символика Дрвета познања добра и зла да се искуша љубав и слобода, верност Богу, као Свељубави, или послушање Ђавола, некада Архангела, који се погордио и пожелео да буде једнак са Богом, а потом постао негација Бога. Дакле, Бог је творац Раја, а Ђаво је изумитељ греха, смрти и Пакла. Падом у грех човек је изгубио моћ вечног живота, живота у врлини, љубави и лепоти, а да не би остао обесмрћен у стању греховности, што би био најстрашнији могући пакао и да би спречио да зло постане бесмртно, Господ их протерује из Раја. Ту почињу њихове муке на земљи, али и нада у долазак Спаситеља, који ће победити Ђавола. Жена јесте згрешила, Адам је такође згрешио, змија је обоје преварила и ни једно ни друго се није показало јачим, тј. слабијим пред кушњом Ђавола. „Христос је својим страдањем спасао оба двоје“, тако да се ради мужа оваплотио – „ради мужа Он је умро, а Његовом смрћу спасава се и жена“ (Јакшић 1934: 240-241).

Веома је важно подвући чињеницу да је Господ Бог одлучио да мушкарцу начини жену (Пост. 2, 18) као „друга“, што ће рећи помоћника на путу, управо зато што „није добро да је човек сам“; ово становиште директно имплицира улогу

човека није успео да надмаши ниједан други уметник. Призор *Стварања Адама* обилује драматиком која је успостављена у супротстављању лика Бога који језди небом и фигуре Адама који лежи на земљи, при чему Адам „не стреми само свом Створитељу, већ и Еви, коју још нерођену, назире у окриљу Господове леве руке.“ Вид. о ов. у: Janson, H. V. *Istorija umetnosti*. Novi Sad: Prometej, 2006, str. 465-466.

жене у човековом животу – жене као телесне и духовне сапутнице која ће га пратити у било ком подухвату; слично томе, и жени је потребан мушкарац као друг, сапутник, истомишљеник, да би се развила у целовиту личност. Овај навод из *Постања* сведочи да су мушко и женско створени да би допуњавали једно другом створену мушкост, односно женскост. Увођење жена у јеванђелску историју јесте идеја апостола Павла који је у њима гледао сараднике и пријатеље у својој јеванђелској раду о чему сведоче његове посланице.

Овде такође желимо нагласити да у Цркви не постоји тзв. мушко-женски проблем, јер се све заснива на позитивном паралелизму Адам – Нови Адам (Христос) и Ева – Нова Ева (Богородица). Црква искључује парцијалност и поделе на мушко и женско, јер је Бог једнако Творац и жена и људи, јер су обоје настали од Бога, а Свети Дух не открива један лик мушкарцима, а други женама. За подвиг кроз веру, Бог ствара жену: „Није добро да је човек сам; да му начиним друга према њему“ (Пост. 2, 18). Бог уједињује два човека – зато се и каже „биће двоје једно тијело“ (Мт. 19, 5; Мк. 10, 7), како би један постао жива стварност у срцу другога. Свети апостол Павле каже: „Једно тело, један Дух (...) један Господ, једна вера, једно крштење, један Бог и Отац свих, који је над свима, и кроза све и у свима нама“ (Еф. 4: 4-6). У *Посланици Галатима*, још прецизније апостол Павле износи став према мушком и женском принципу: „Нема мушкога рода ни женскога, јер сте ви сви једно у Исусу Христу“ (Гал. 3, 28), чиме се недвосмислено указује на недопустиво ниподаштавање женске природе, а преузношење мушке природе и мушких права, а понајмање ради потхрањивања мушке сујете; ове речи само потврђују истинску суштину мушког и женског пола, на њеном најдубљем и јединственом нивоу.

Образлажући зашто жене треба да покривају главу у цркви, апостол Павле наставља: „Јер није муж од жене него жена од мужа. Јер муж није саздан жене ради него жена мужа ради. Али нити је муж без жене ни жена без мужа у Господу. Јер како је жена од мужа, тако је и муж из жене; а све је од Бога“ (1 Кор. 11: 8, 9, 11, 12). Јован Златоусти ово место тумачи не као право на преимућство у стварању, него као узајамну зависност мушког од женског и женског од мушког принципа, јер као што је жена постала од човека, тако и човек долази на свет

рађањем од жене.⁷ Ако се Христос (Нови Адам) родио од Дјеве Марије, његово рођење заправо одређује место и улогу жене и у Цркви и у световном животу. По речима великог руског богословског мислиоца Павла Евдокимова, на овај начин Дјева Марија, као Богомајка, дакле, жена, постаје саучесница у делу спасења света, спашавајући лаковерну Еву рођењем Христа. Жена је увек мајка, без обзира да ли има биолошку децу, као што је и мушкарац отац и онда и када нема синове и кћери.⁸ Чак и када нису реализовани кроз родитељство, супружништво им омогућава да превазилазе егоизам, да чувају љубав кроз жртву за Другога, да се труде један за другог, јер је труд за Другог увек труд за Бога. Само тако брак постаје Света тајна – мистично спајање на земљи двеју душа које се не плаше врлине послушности.

Николај Берђајев, руски филозоф и антрополог, мушки и женски принцип види у успостављању андрогине целовитости пола у боголиком бићу личности, преко љубави која омогућава откривање не тајне женствености или тајне мушкости, већ тајне човека. *За Берђајева мушко је превасходно антрополошко, људско начело, а женско прородно, космичко начело. Преко жене мушкарац се спаја са космосом, док се жена спајањем са мушким брани од своје неуобличене тамне стихије.* (курзив Д. Ф.) Он истиче Платонову *Гозбу* као репрезентативан пример тражења изгубљеног андрогинства и поновног спајања у целовито биће, на основу чега суди да је жена „суштинска, можда једина слабост мушкарца, тачка његове ропске везе са природом“ (Берђајев 2001: 148) из које полазе све остале његове слабости.

Трагични несклад између мушког и женског принципа, према Берђајеву, потиче из самог устројства полова. Жена се више предаје тренутном, једном доживљају који је испуњава, који потискује све остало и зато је толико зависна од смењивања догађаја у времену; мушкарац, напротив има способност која произлази из јачег осећаја личности преживљавања, поноће духовног живота

⁷ *Творенија*, в руском переводе, С. Петербург 1904, Т.Х., 260. Цитирано према: Патријарх српски Павле: *Жена у хришћанству*. Издавачки фонд Архиепископије београдско-карловачке, Београд, 2002, стр.12.

⁸ Спорно питање црквеног живота о учествовању жене у животу и мисији цркве у часопису *Светигора* (март-април 2007, бр. 173, стр. 22-24) тумачи проф. др Љубивоје Стојановић у тексту *Жена у светлости православног богословља*, позивајући се, у знатној мери, на књигу Павла Евдокимова *Жена и спасење света* (Цетиње, 2001).

своје личности у сваком времену, односно осећања „сталне свести о свом сопству и пуноћи својих моћи“ (Берђајев 2001:175). Управо зато што је жена способна да се потпуно преда љубави и патњи, да све наде положи у љубав, она је спремна и да се у име тог доживљаја љубави принесе себе на жртву, што је чини подложном хипнози и хистерији. Мушко, опет, не полаже све наде у љубав, али пада у тај „прождирући океан женске љубави“ у жудњи да обоготвори ту лепоту.

Иако је сексуални чин највиша тачка у додиру супротних полова, он не обезбеђује сједињење са женском лепотом, већ тек пролазну илузију сједињења после чега је физичка и духовна раздвојеност још већа, још продубљенија (о чему ће нам високо естетизовано сведочити еписки субјекти Црњанскове прозе попут Аранђела Исаковича, Дафине, Лоле Монтез, Кумрије и Варваре, Евдокије Божич и многих других). Додир двају тела завршава се најчешће, продужењем врсте, и зато је сексуални чин „увек делимично уништење личности и њених надања“, а рођење деце „одмазда сексуалног чина и истовремено искупљење његовог греха“ (Берђајев 2001: 154). Стваралачка моћ индивидуалности се распада са рођењем деце (у чему је близак Марањоновом становишту), јер, како сматра Берђајев, „полност која рађа, мора се преобразити у полност која ствара“ (Берђајев 2001: 160), обнављањем андрогинског лика у човеку преобразене полности, не кроз хемафродитизам који је животињска помешаност двају полова, како тврди Берђајев, већ кроз андрогинизам као боголикост човека. Феминистички покрет, као појам „женске еманципације“ овај мислилац види као механичко подражавање које жена чини из зависти и мржње, присвајајући мушке особине и постајући „псеудо-биће“ (Берђајев 2001: 162).

Љубав је, за Берђајева, дубоко аристократски, стваралачки, индивидуални и неканонски чин, јер се за њу везује појам трагичког и фаталног. Породица је, по њему, настала из „нежности, а не из слободе“ (Берђајев 2001: 166), и зато је за њега „малограђанштина овог света“ (Берђајев 2001: 168). Берђајев критикује лицемерје Цркве, по којој је сексуални чин грешан, али није грешан као средство, као оруђе за рађање деце. За њега је љубав ближе повезана са смрћу него са рађањем, јер с рођењем деце тријумфије нека друга љубав, док се истинска љубав распада. Зато се тајна брака дешава малобројнима, зато је аристократска, јер

претпоставља *одабраност*; дешава се кроз, не двочлано, већ четворчлано спајање, као „сложно спајање мушког начела са женским начелом другог и женског начела оног првог са мушким начелом оног другог“ (Берђајев 2001: 174).

И Михаил Наумович Епштејн (1950), руски књижевник, филолог, културолог, есејиста и професор теорије културе и руске књижевности, у својој *Филозофији тела* говори о човеку као споју *homo haptikosa* и *homo erotikusa*, који може, посредством хаптичког искуства да осећа себе, како каже, „собом – кроз другог, и другог кроз себе, у неспојивости и нераздељивости“ (Епштејн 2009: 77). Епштејн уводи појмове *корпоре* и *корпоруса*, аналогије Јунгове *аниме* и *анимуса*, као инополне архетипове телесности, али и „друге плоти“.

Ако је Берђајев правио разлику између ероса и секса, „љубави-ероса и физиолошког живота пола“, Епштејн нам говори да структура те сфере нема два, него бар три ступња: *пол* (под којим подразумева размножавање врсте посредством спајања индивидуа), *еротику* (као смртност индивидуе и њену тежњу да постане све за себе) и *љубав* (као бесмртну индивидуу кроз способност да постане све за другог). Као што еротика садржи у себи сексуалност, тако и љубав садржи еротику али се не своди на њу. Љубав настаје из развоја личности, као превазилажење егоизма. У свету љубави чак и растанак, несаосећање и заборав имају своје знакове љубавног језика, јер мушкарац и жена „су створени тако да би бескрајно пуштали другог у себе, урањали се и окруживали га собом, савијали се као што се савијају потка и основа у ткиву“ (Епштејн 2009: 139).

Тражећи одговор на питање може ли се истовремено волети двоје, или чак троје, Епштејн разматра појмове химере и андрогина. Химеричност је посебно заводљива и опасна за љубав јер онајвише личи на њу, јер „наглашава жељу и истовремено појачава осећај привремености, привида жеље, док андрогиност открива кратак излаз излазак у вечност“ (Епштејн 2009: 141). Занимљиво је Епштејново виђење химеричног бића: „Обликујући химеру, мушкарац обавијен „ауром“ једне жене спаја се са другом, у мислима не види нити чује жену коју додирује, нити осећа тај мирис који удише; контуре њеног тела осцилују, кидају се, попримају друге облине. Догађа се нешто попут операције пресађивања органа – коже, очију, срца – с ризиком мучне смрти вишетелног организма, због

некомпатибилности ткива“ (Епштејн 2009: 141). Тек на трећем нивоу, нивоу љубави, врши се прерастање смрти. То је место *нежности*, појма ком је данас одузет кредибилитет, а Епштејн га види као центар љубавних односа, као „тачку покретне равнотеже“ између „желети“ и „жалити“ (Епштејн: 2009: 147). Ову велику тајну нежности Црњански ће дочарати у романескном опусу у лику Варваре Исакович у *Другој књизи Сеоба* а у путописно-мемоарском у лику Богомајке.

И Ерих Фром (1900-1980), велики хуманиста 20. века у свом делу *Умеће љубави* такође заступа став да су мушкарац и жена бисексуални и у психолошком смислу, јер у себи носе и „принцип примања и принцип продирања, материјални и духовни принцип“ (From 2013: 46), да је мушкарац небо, а жена земља. Ипак, он се супротставља Фројдовом становишту да је жена „кастрирани мушкарац“ наглашавајући да њена сексуалност није „мушке“, већ специфично женске природе.

Источњачка филозофија, којој је Црњански био близак такође промишља однос мушке и женске силе, као две велике силе на свету, две нераздвојне супротности. „Женско увек надмашује Мушко мировањем и заузима низину мировањем“, говорио је Лаоце (Jaspers 1988: 165). Јинско-јаншки симбол *ta ki* показује склад супротстављених сила од којих свака носи ембрион оне друге моћи; имплицитно, то би значило да нема искључиво мушке или искључиво женске природе у свету, него да, као што добро увек подразумева сенку зла, тако сваки део целине садржи клицу оне друге и потенцијал оне друге, копна и мора, које обала истовремено и спаја и раздваја. Есенција постоји само у јединству, а не у антагонизму. Две стране истог могу постојати, али се морају пре тога измирити и интегрисати. *Јанг* и *јин* се допуњују међусобно и постоје напоредо. Њихов симбол сачињавају два једнака дела који задиру један у други, супротстављају се један другом, а опет су израз комплементарности. Крива линија која их дели у облику латиничног слова „S“ симболизује кретање света, али даје и значење два различита света у једном. Михаил Наумович Епштејн овај ликовни хијероглиф у ком је таман кружић уписан у мушко светло поље, а светао кружић у тамно женско поље, при чему, загрљени, образују круг, тумачи чистим преводима

кinesке класике који каже: „сплели су се“, што би значило да су се обавили, обухватили једно друго, односно постоје истовремено и „унутра“ и „споља“: „У томе је опипљива фигура бесконачности. У томе је извор бесконачно умноживог уживања. Грлити и узимати у себе оно унутар чега се и сам налазиш“, при чему „онај који воли хоће да буде у оном кога воли и да га истовремено обухвати и затвори у себе – да окружи собом онога који га окружује (Епштејн 2009: 186-187).

Није тешко запазити да узвишеност ове једнакости која је људима дата од Бога, они нису одржали; и мушко и женско су природни нагон претворили у похоту чула, мушко тражећи да жена служи његовом нагону, а жена пристајући да буде средство уживања. Са порастом њене сујете да буде жељена ствар, расте и њен капацитет за секс, улепшавање које карикира природну лепоту и ствара од ње лепу играчку за разоноду мушких чула. С друге стране, с порастом мушкарчеве воље за моћи, која је често јача и од сексуалног нагона, појачава се опет огреховљење и мушког, и не мање женског принципа које једнако посрћу пред привлачношћу моћи колико и плоти. Ове суптилне варијанте преласка из Богом дане једнакости у борбу за превласт литерарно ће уобличити Милош Црњански у свом прозном опусу, богатством варијаната, које смо већ издвојили као доминантне модусе мушко-женских веза и односа.

3.6. Између Истока и Запада: јин и јанг и анимус и анима

Одабиром дискурзивне апаратуре јин/јанг; анимус/анима при тумачењу мушке и женске суштине у романескном опусу Црњанског, одредили смо степене фемининости и маскулиности идентитета субјеката ове прозе. Исте ове одреднице користећемо и даље у нашем промишљању динамике идентитета и начина транспозиције и трансгресије романескног ка драмском и путописно-мемоарском опусу. Указаћемо, укратко, на суштину оваквог погледа на дуалност човекове природе.

Јин и јанг су супротстављене категорије уведене као начела поретка природе у кинеској филозофији отприлике од 400. год. после Христа, и ознака су за „начело јединства, које се у датом тренутку образује из двојства супротности“. *Јин-јанг* је филозофски концепт који потиче из древне кинеске филозофије и

метафизике и описује две главне супротстављене, али комплементарне силе које се могу пронаћи у свему. Право значење *јин-јанга* се огледа у супротстављању и допуњавању мушког и женског елемента, топлог и хладног, дана и ноћи, добра и зла. Запад и Исток живе у сваком од нас, као мушки и женски принцип. Символи *јина* су: Месец, ноћ, вода, хладно, мокро, успорено и пасивно, а симболи *јанга* су: Сунце, дан, ватра, суво, топло, брзо и активно.

Јин је женско начело и пасиван принцип, који мора претходити *јангу*, јер симболизује праисконску таму пре јаншке светлости стварања. *Јин* је у бити, интуитивна и инстиктивна, влажна, мека и савитљива женска природа. Симболизује га све што је тамно – црна боја, земља, долине, дрвеће, ноћне птице и водена створења, као и већина цвећа (Курег 1986: 58). *Јин* је ознака за све приземно, ниско; за смањење, хладноћу, унутрашњост, затвореност, таму и пасивност, пријемчивост и одмор. Слово које у кинеском језику означава реч *јин* води порекло од идеограма који је представљао сеновиту падину (Сонато 2007: 34), а иначе се данас приказује испрекиданом цртом (----).

Јанг је мушко начело и супротно пасивном *јину*, активан принцип, повезан са појмовима и особинама као што су тврдо и круто, а приказује га све што је „светло, суво и високо“ (Курег 1986: 58), као што су планине, небеса, соларне животиње и птице. Јаншко је све оно што значи активност, топлоту, раст и узбуђење, енергију, спољашњост и отвореност, светлост, покрет, подстицај и снагу. Слово које у кинеском означава реч *јанг* води порекло од идеограма који је у старо доба представљао осунчану падину (Сонато, 2007: 33), а означава се неискрекиданом линијом (—).

Мушка и женска сила су две велике силе на свету, две нераздвојне супротности. „Женско увек надмашује Мушко мировањем и заузима низину мировањем“, говорио је Лаоце (Jaspers 1988: 165). Јинско-јаншки симбол *ta ki* показује склад супротстављених сила од којих свака носи ембрион оне друге моћи; имплицитно, то би значило да нема искључиво мушке или искључиво женске природе у свету, него да, као што добро увек подразумева сенку зла, тако сваки део целине садржи клицу оне друге и потенцијал оне друге, копна и мора, које обала истовремено и спаја и раздваја. Есенција постоји само у јединству, а не

у антагонизму. Две стране истог могу постојати, али се морају пре тога измирити и интегрисати. *Јанг* и *јин* се допуњују међусобно и постоје напоредо. Њихов симбол сачињавају два једнака дела који задиру један у други, супротстављају се један другом, а опет су израз комплементарности. Крива линија која их дели у облику латиничног слова „S“ симболизује кретање света, али даје и значење два различита света у једном. Михаил Наумович Епштејн овај ликовни хијероглиф у ком је таман кружић уписан у мушко светло поље, а светао кружић у тамно женско поље, при чему, загрљени, образују круг, тумачи чистим преводима кинеске класике који каже: „сплели су се“, што би значило да су се обавили, обухватили једно друго, односно постоје истовремено и „унутра“ и „споља“: „У томе је опипљива фигура бесконачности. У томе је извор бесконачно умноживог уживања. Грлити и узимати у себе оно унутар чега се и сам налазиш“, при чему „онај који воли хоће да буде у оном кога воли и да га истовремено обухвати и затвори у себе – да окружи собом онога који га окружује (Епштејн 2010: 186-187).

У таоизму, аутентичној кинеској филозофији, *јин* и *јанг* су два основна и типична појма мушке и женске суштине. Љубавно општење је средство за постизање бесмртности или продужење живота. *Јанг* који се налази у човеку, надражен је и појачан дејством *јина* жене и обратно. Они се спајају полним животом и дају нови живот. За Кинезе је од изузетног значаја појам *coitus interruptus*: средство за постизање бесмртности или бар продужетка живота. Мушкарац који је имао умеће да доведе жену до врхунца уживања, а да сам не ужива, лишава ју је њеног *јина*, тј њене женске суштине, хранећи тим свој *јанг*, или мушку суштину која је задржана неокрњена, хомогена. Материјализован у сперми, мушкарчев *јанг* сублимише се тада у дах који се пење у мозак преко кичмене мождине и тамо појачава животну снагу (Lo Dusa 1973: 266-267). Овакво виђење јинско-јаншких веза апострофира снагу мушког, као мужјака, као јаког бића способног да производи, ствара, претвара, да даје снагу, али и да општи „са женском интелигенцијом“ (Lo Dusa 1973: 373).

Овај кинески дуалистички концепт доводи чак и болест у везу са поремећајем јинско-јаншке равнотеже у телу. Болест је симптом неуравнотежености који обухвата индивидуу у целини, која је у традиционалној

кинеској медицини схваћена као микрокосмос, концентрат синергије *Ћи*, или *Чи* (Qi), која се манифестује кроз смењивање два покрета: покрета *јин* (негативног поларитета) и покрета *јанг* (позитивног поларитета). Радост не долази без бола, патња без задовољства, рад без одмора, љубав без мржње. *Јин* је стање одмора, енергетског потенцијала, способности да се прилагоди сваком облику; *јанг* је, насупрот томе, активност и рад, ватра, нестабилна и усмерена ка висинама, небесима. Канали или меридијани који преносе *Ћи* или животну енергију кроз тело деле се на доње (*јанг*) и горње (*јин*). У људском телу има по шест једних и шест других и два која пролазе дуж ивица абдомена и леђа (Сонато 2007: 14-15).⁹

Све ове речено пратићемо и даље, у анализи путописно-мемоарског опуса Црњанког, јер је у том делу стваралаштва Црњанког присутна као доминантна, сањалачка и меланхолична природа уметника у судару са светом. У њој је наглашена анима, као осећајност.

Већина данашњих сазнања о мушко-женским односима експлицитно или имплицитно је утемељена на теоријском раду швајцарског психијатра, оснивача аналитичке и комплексне психологије, За Карла Густава Јунга (1875-1961), аутора

⁹ Древна кинеска наука о човеку учи нас да у свакој особи постоји веза између њеног чулног и нечулног нивоа. Целокупна телесна енергија функционише у складу са аутономним нервним системом. Традиционална кинеска медицина, преузета из јапанске, људско тело види као мапу виталних органа који су сврстани у две групе: органи прве групе су *јин* и налазе се у најдубљем делу тела: срце, плућа, слезина, јетра, бубрези и перикард. Они производе, подешавају и трансформишу основне супстанце за живот – крв и животну енергију. Органи друге групе: жучна кеса, желудац, танко црево, дебело црево, мокраћна бешика и троструки грејач (или троструко огњиште или троструки унос топлоте), смештени на површини, супротни су првој, *јин* групи органа, јер примају, растављају и упијају храну која се трансформише у основне супстанце. Сваком *јин* органу одговара један *јанг* орган: срцу танко црево, плућима дебело црево, слезини желудац, јетри жучна кеса, бубрезима мокраћна бешика, перикарду троструки грејач. Место састављања свих *јанг* енергија једне особе, заправо је меридијан главног крвног суда, звани *du tai*, а место састајања свих *јин* енергија, је меридијан зачећа, звани *ren tai*. Непрестани проток *јин* и *јанг* енергија дефинише живот сваког људског бића. Равнотежа у човеку је равнотежа између *јина* и *јанга*, који само заједно могу наћи склад. У ликовно-графичком смислу две исте форме супротног значења одређује и боја: црно је *јанг*, бело је *јин*. *Јанг* „позајмљује“ део себе у облику малог круга *јину*, а *јин* *јангу* враћа у облику малог белог круга. У међусобно прожетом „загрљају“ они су обједињени кругом као заједничким простором. Значење разлика перципира као најопштији смисао јединства у њима. Контраст као визуелно стање сугерише одређену драматику, док смиреност и хармонија круга потичу из унутрашње напетости, динамике којом је набијен. У њему нема антагонистичког дуализма; у њему Једно постаје Друго. Два, двојство или двоје неминовно упућују на пар, чиме се усложњава значење.

теорије да цело човечанство дели дубоку психичку димензију коју је он назвао колективним несвесним мушки и женски принцип два фундаментална начина бића, две психичке енергије где мушки не значи нужно мушко и мушкост, нити женски жена и женскост. За Јунга, људско биће је дубоко архетипски подвојено, а процес индивидуализације обележен је сусретом са ликом „слике душе“ коју Јунг код мушкарца назива *анима*, а код жене *анимус*. Јунгу, човеков избор партнера везан је за онога ко представља својства властите душе, што би значило да сваки мушкарац носи у себи своју Еву, као што свака жена носи у себи свог Адама (Јакови 2000: 166). По Јунгу, анима јесу скривене женске особености у мушкарцу, тј. дубоко женски део његове психе која у својој еволуцији пролази кроз неке развојне фазе које би могле бити поистовећене са одређеним женским архетиповима. Анимус је мушки део психе код жена који такође пролази кроз извесне развојне фазе поистовећујући се са мушким архетиповима. За Јунга је женско Ерос, а мушко Логос, што, отприлике, одговара емоцијама и интелекту.

Морамо ипак истаћи да је ово место крајње дискутабилно с обзиром да су мушкарци, у неку руку, природније повезани са *еросом*, док је жена повезанија са *агане*, са саосећањем. Чини се ипак, да се појам мушког повезује са способношћу деловања, агресивношћу, храброшћу, одлучношћу и енергичношћу, док су атрибути женског нежност, суптилност, брижност, елеганција, сензуалност и одмереност. Аниму, коначно, можемо дефинисати као „супротност свесне мушкости човека“, као његову несвесну женственост, тј. његову емотивност која у несвесном стању проузрокује расположења и хирове, који су често супротни свесним намерама, али она је, такође, и извор уметничке инспирације. Анимус је, пак, „реч која означава несвесну мушкост жене из које произлази њена агресивност и тврдоглавост“ (Lo Dusa 1973: 24), а то је она веза која је спаја са духовним светом и без које би она била само „инертна женка“. Анимус у жени обично има обличје очевог лика, лика брата или неког другог ауторитативног мушког.

Историјско памћење, ипак, познаје још нешто: андрогину природу човека, његово праисконско савршенство, аутономију праисконске женске и мушке силе, иконографију која је продрла с оријента у грчку митологију и била је симбол

плодности и природне силе која обилно рађа (Kirhner, Mihealis, 2004: 30). Андрогин обједињује оба пола, а ова мисао креће се од персијског бога безграничног времена, Зурвана, преко Хаоса и Ереба у грчкој митологији, јинско-јаншких „духовно обдаренех створења као што су змај, феникс и кин-лин у кинеској традицији, или тела Швиног, приказаног као пола мушко пола женско у хиндуистичкој традицији па све до Адама у хришћанској традицији који је андрогин (Курег, 1987: 10). Платон је, сетимо се, у својој *Гозби* овај мит преобликовао у предочавање своје теорије ероса: Зевс је ово биће поделио на две половине, на мушкарца и жену, како би била слабија, а за богове кориснија и они од тада жуде да се путем љубави уједине и тако поврате изгубљено јединство.

Сагледавањем носилаца мушког и женског принципа у прози Црњанског, кроз разумењени спектар мушких и женских ликова, њихових сенки и њихових персоне, сагледавамо и све оно што је препрека ка усавршавању и мушког и женског. Крај свих ових гениталних, анатомских, функционалних и секундарних неподударности, значајан чинилац у генези Црњанских ликова јесте заправо њихова стална разапетост између подсвесних тежњи, етичких и естетичких захтева цивилизације с једне и непрекидне борбе против инстинката, с друге стране; односно, вечитог набоја између „тежње ка горе“ (кроз потребу да се јединка прилагоди свим прохтевима цивилизације) и „тежње ка доле“ (кроз потребу да се савладају све препреке цивилизације). А то су управо места „разапињања идентитета“ јунка. Та специфична „протежност“ не постоји само на психичком и психолошком плану, већ и на морфогениталном, тј. у сфери сексуалности и полно и родно структурираног идентитета, као спецификума модерности . зато ћемо у наставку сагледати особености „модерности“

Док француски филозоф и историчар, Мишел Фуко (Michael Foucault, 1926-1984), у својој недовршеној *Историји сексуалности* (1978) не признаје унапред постојећи природни сексуални инстинкт (Stejn 2002: 182), нити да је поред породице конструишу верске и друге институције већ да појединцима управља, намеће им идентитете, „умножавање лебдећих дискурса које конструише сексуалну субјективност“ (Stejn 2002: 183-184).

4. Ка „политици идентитета: идентитет и „друга модерна“

Идентитет се, како се може закључити, током векова постаје кључна поставка у физици и логици, математици и филозофији, да би се тек касније проширио на друштвене и хуманистичке науке – психологију, социологију, антропологију, а у новије време и на економију. У том смислу, начело идентитета подразумева да су све појаве у природи, друштву и мислима човека једнаке (дакле истодобне, идентичне, истоветне) себи, иако се мењају у дијахронијској перспективи.

Дискурзивно поље идентитета, слободно можемо рећи, обухвата интелектуалне расправе које се крећу у широком распону од дискусија о његовој конститутивности и постмодерних оспоравања, преко феминистичке деконструкције родних конвенција, па све до конструисања и деконструисања колективних идентитета у транзицијским процесима, непознавања сопства и различитих облика постмодерне културно-духовне дезоријентисаности. Управо противуречности модерног друштва нуде бинарне позиције које се огледају у концепту глобализације с једне – стварања заједничког великог села и с друге стране разарајуће и асиметрично подељено у бинарности на релацији „Север-Југ, богати сиромашни, сити-гладни, центар-полупериферија-периферија“ (Nikolić, 2007: 323), а додаћемо и звезде-обични смртници, анонимуси. Дакле проблематизовање питања идентитета можемо разумети као продукт природе модерне у којој је тешко оформити један и јединствен осећај ко смо. Ако је некада идентитет бивао одређен управо припадношћу некој широј друштвеној групи, која је била омеђена у првом реду класном и националном припадношћу, која је ипак била чврсто везана, хомогенизована заједница у којој су се културни обрасци преносили с колена на колена на строго утврђен начин, модерна нас је суочила са амбисом себе самих – са бескрајним низом избора себе. (Hall 1992; Gidens 1991).

Ако је до 60-их па и 70-их година прошлог века примат било класно умрежавање човека и идентификовање на основу класе којој припада и усмеравао индивидуу ка политичкој борби, доба тзв. *друге модерне* људи се почињу организовати око других поља – националности, религије, етничке припадности, пола, рода, екологије. Ипак најснажнији уплив у политички простор врше спектар

идентификација центриран оо питања феминизма, борбе за национално ослобођење, антинуклеарних и еколошки покрета. На овом месту смо већ у пољу „политике идентитета“ (Spasić, 2003) која се бави разликама међу групама/заједницама људи и умећем тих људи да их учине видљивим, оспоље, с акцентом на потреби да се њихов глас чује. Политика идентитета центрирана око термина „активизам“, подразумева окретање себи, наглашен сепаратизам, јак колективни идентитет који тражи самоафирмацију и политичку легитимизацију.

4.1.Феминизам

Да ли политика идентитета почиње с раним организованим покретима за ослобођење жена средином шездесетих година прошлог века? Ипак, тада није био толико потенциран појам родне разлике, колико је у фокусу била борба за једнакост и равноправно учешће жена у друштвеном и јавном животу. Средином осамдесетих ипак, након обесхрабрујућих покушаја једнакости, многе активисткиње траже свој пут у специфичном културном и идеолошком идентитету (религиозне групе, ЛГБТ популација, особе са хендикепом. Феминистички приступ, најзад појачава разлику управо признањем да мушкарци и жене имају различита искуства, а појам *разлике* поставља се као појам погрде и постаје све анатагонистичкији, подстичући уједињење жена око појма рода као „главног идентитета“.

Феминистички покрети везују се за егзистенцијалну, политичку, професионалну и друштвену равноправност жена и плод су 19. века, што заправо говори о потреби уједначавања оне дубоке, архе-разнородности двају принципа, о којој смо говорили у поглављу посвећеном историјату мушког и женског. Феминистичким покретима и концепту феминистичке уметности претходио је рад књижевница и жена мислилаца какве су Исидора Данкан, Наталија Гончарова, Варвара Степанова, Вирџинија Вулф, Шарлот Бронте, Симон де Бовоар. Током 60-их година 20. века феминизам се бавио ексцесном, провокативном, еротизованом уметношћу “ослобађања“ и „еманципације“ женске суштине,

крећући се често у границама „кошмарног провокативног ексцеса“, да би се током 70-их испољио доминацијом body arta и перформанса¹⁰.

Постмодернистички феминизам утемељен је у постструктуралистичкој теорији Јулије Кристеве (Julia Kristeva) и Луси Иригарај (Luce Irigaray) које, тумачећи проблематику субјекта жене уводе термин *другости*, а разлике између мушког и женског принципа тумаче са више становишта: женског писма, емоција, жеље, уживања, послушности, драме, репресије и рационалности. Јулија Кристева снагу трансгресивног потенцијала види у „политици револта“ који је заправо, трансгресија забране. За њу је потенцијал жене садржан управо у позицији „инатне странкиње Символичком“, која је увек на опрезу, а спремна на изазивање, модификацију¹¹. Ото Вајнингер у свом делу *Пол и карактер* тврди да феминизам у суштини значи „само тежњу за прелажењем из материнства у проституцију, те да је, као целина, „више еманципација блуднице него жене“ (Вајнингер 1938: 432). Настао у измењеној друштвеној и уметничкој клими у односу на 60-те и 70-те године 20. века, постмодерни феминизам ће се удаљити од револуционарних левичарских идеја и „утопијске еманципације“, а провокацију и ексцес замениће „полужанровском реинтерпретацијом механизма приказивања сполности у рекламама, медијима, економији, умјетности“ (Šuvaković 2005: 201).

Професорка и критичарка америчког феминизма, Камила Паља (Kammille Paglia) у својој књизи *Сексуалне персоне* тврди да су полови увек били у рату, проглашава жене сувереним владарима емоционалног и сексуалног живота и тврди да мушкарци то знају. У овом делу она доказује да су мушка агресија и пожуда покретачки фактори културе и једини начин да мушко опстане „у паганској непрегледности женске природе“, да су мушкарци супериорнији од жена и да су извршили одлучујући утицај на цивилизацијски успон, док су жене

¹⁰ На плану уметник-друштво-природа прослављена српска уметница Марина Абрамковић женски принцип сагледала кроз статус субверзије и провокације усмерене ка свету „мушке културе“ (Šuvaković, 2005: 200-201). Искушавајући својим садомазохистичким перформансима границе својих телесних, физиолошких и духовних могућности, једна друга уметница, Фредерике Пезолд (Frederike Pezold) енергију либида види у контексту психоаналитичке интерпретације, а женско тело (гениталије и ерогене зоне) смешта у оквир пластичког видео обликовања.

¹¹ Цитирано према: Драгана Стојановић, *Релација женскости и зазорности у пољу вансимволичког: од немогућег/немоћног до трансгресивног*. <<http://www.temazabopolitika.files.wordpress.com> (...) > Часопис за књижевност и културу и друштвена питања.

исто покушавале тек преко сексуалне моћи. Она оспорава „изигравање сексуалне једнакости“. Женско тело је вечна тајна за мушко, јер „садржи једну ћелију архајске ноћи“ (Palja 2002: 19) у којој се сво знање завршава. Оно је магијско, окултно, скривено, као и сама њена материца. Цитирајући Фројда који је говорио да је мушко је у вечном старху да ће му жена одузети снагу и заразити га својом женственошћу, она додаје да мушко мора вечно да се брани од женствености, јер су жена и природа, како каже, „увек спремне да мушкарца претворе у дечака и дете“ (Palja 2002: 23). За секс каже да није само задовољство, већ изнад свега, дионизијска повезаност задовољства и бола, јер се сви сексуални чинови код жене – у које убраја сексуални однос, менструацију и порођај – одвијају кроз, како каже, грч, тензију, контракцију, изbacивање и олакшање.

Разлика између мушке и женске сексуалности је да мушко увек тежи да кроз женско постане Цело. Однос аполонског и дионизијског је у идентификацији Диониса са течностима, крвљу, бујним соковима, млеком и вином, а то су хтонске течности природе; Аполон је форма и облик, па закључује да су стапање и сједињење дионизијски, а одвајање и индивидуализација аполонијски. Зато мушко у сексу стално посредује између Аполона и Диониса, док жена постаје теменос својих мрачних мистерија. Мушка усмереност, концентрација и пројекција воде га пут опстанка, пут женског тела које покушава да умири и стабилизује, али не и пут победе над женом. Она наводи примере попут Хомера и Вергилија, код којих је жена препрека херојским стремљењима мушког, а на својој епској путањи мушко се мора ослободити окова и препрека (Palja 2002: 112), не губивши своју женску осећајност, а ни еротски фокус.

Дело *Сексуалне персоне* на изванредан начин доказује веродостојност полних стереотипа, човекову повезаност са паганском природом, циклично враћање точка историје и зависност мушког и женског од диктата хормона, али из ове ауторке на многим местима ипак проговара феминисткиња, која се, узимајући поп-певачицу Мадону као парадигму нове, еманциповане и јаке жене, залаже за нова обличја феминизма. Док француски филозоф и историчар, Мишел Фуко (Michael Foucault, 1926-1984), у својој недовршеној *Историји сексуалности* (1978) не признаје унапред постојећи природни сексуални инстинкт (Stejn 2002: 182), нити да је

поред породице конструишу верске и друге институције већ да појединцима управља, намеће им идентитете, „умножавање лебдећих дискурса које конструише сексуалну субјективност“ (Stejn 2002: 183-184)

4.2. Ка динамичком идентитету

С правом се оставља још једно питање: шта је то што мотивише и повлачи некада чврсто детерминисане групе/заједнице људе и појединце да се отисне пут тих фрагментарних идентитета? Да ли је то неспособност изграђивања и спознаје властитог ја, непроналажење себе у МИ, несналажење и немогућност самоодређења? Или можда лакоћа и учесталост с којом се људи крећу светом, доступност различитих комуникацијских мрежа, глобалност места и слика које стварају осећај света као „културног супермаркета“? Да ли је управо та лакоћа избора, учинила да човек одбацује труд око градње сопственог идентитета, истинске градње и усавршавања, где би се ваљало самеравати према врховном савршенству, Богу, и наместо тога одабрао да бира животни, или животне стилове који ће га опет *посличавати* са неком другом групом, класом или појединцем, упорно избегавајући једно тако једноставно и свеобухватно посличавање – са Богом? Живети близу или са сличнима себи, а имати свој, тако различит идентитет. Ову тему даље наставља Пол Гилроу, који, у жељи да осветли протв-нарративе нације, користи се концептом дијаспоре. Као процес расејања детерминисан местом (живота) и националношћу групе, народа/етнија „дијаспора нуди основу за наново приступање идеји есенцијалног и апсолутног идентитета.

Могли бисмо издвојити још неколико мишљења релевантних за тему коју смо узели за предмет разматрања. Прво се тиче на клацкалицу између универзализма и плурализма, између монолитних и радикално супротстављених ентитета, почиње се говорити о нестабилној формацији идентитета и с једне и с друге стране. Хоми Бхабха (Ному К. Bhabha, према: Krstić 2012: 7) тврди да симболичке праксе понајбоље откривају природу колонијалног идентитета. Хибридно, илиминално, десеминација, нарративи – постају именоватељи *локалности* културе и њене парцелације.

Од средине осамдесетих година 20. века води се интензивна расправа унутар савремених социолошких, психолошких, антрополошких, историјских и филозофских расправа о идентитету. Промене концепта индивидуалности које су стигле са модерношћу, или с процесима тзв. "рефлексивне модернизације" (Beck, 1986; према Tomić-Kaludrović, S. Knežević 2004: 110) доприносе новим схватањима идентитета. Ови процеси доводе у питање традиционално схватање идентитета као релативно фиксираног, о којем је било речи у нашим претходним излагањима, а појачавају промишљање тзв. рефлексивног осећања идентитета које нуде друштва „друге модерне“ (Beck, 1986). Идентитет се тако објављује не само као начин на који видмо себе и своју личност, већ као продукт рефлексивног и креативног бављења собом, јер је ум (*mind*) синоним за рефлексивни осећај идентитета. А идентитет заправо настаје, према Мидовом мишљењу, у динамичном процесу између *mind* и *self* (Mead:1934)¹². Његове тезе, да идентитет није фиксан, него променљив и флуидан, динамичан, биле су од пресудног значаја на потоње анализе. Тако ће Херберт Блумер (Herbert Blumer) утврдити да је особа *процес*, а не предмет, да делује *према себи* на основу претпоставки *о себи као предмету*. (курзив Д.Ф.)

Гофман (1959) наставља даље да прати мисао својих претходника, и тврди да је еволуција личности „производ процеса индивидуалне интерпретације улога других и реакција других на ту интерпретацију“ (Goffman 1959:112). Занимљиво је да Јенкинс (1996) објашњава појам расцепа ега на примеру Гофмановог приступа делу „Стигма“. Гофман разликује два типа идентитета: *виртуални социјални идентитет* (оно што особа треба да буде) и *актуелни социјални идентитет* (оно што особа јесте). Свака особа (нарочито оне са неким телесним недостатком који није могуће прикрити манипулативно покушава да прикрије од публике. Када се ради о дискретној стигми, прети опасност да проблем буде обелодањен: „Индивиде са дискредитирајућом стигмом, тј. са дискредитирајућим

¹² Процес преузимања улога и изградње идентитета према Мидовом мишљењу, одвија се најпер у кључној фази човековог живота. Мид ову фазу назива плеј, или игра, друга фаза је геме (када дете интернализује улоге и друштвена понашања. У том периоду настаје и селф, који се по миду састоји од И (ја) и Ме (мене). И је активни, а ми рефлексивни део. Рефлексивно упућује на социјализацију апсорбоване и базу друштвених очекивања. Ја је одговор других на утисак мене“ тако да је идентитет, према миду селф, „стање динамичне равнотеже између „И“ и „Ме“. (исто, Колудровић, стр 112) друштвене норме

стварним идентитетом желе бити виртуално „нормалне“. Стигма је расцијеп између виртуалног и стварног“ (Jenkins, 1996: 73).

Сва ова разматрања идентитета као динамичког процеса у непрекидној интеракцији микро и макро друштвеног поља допринела су стварању неке врсте социолошког феноменолошког дискурса, па се јавља „драматуршки приступ, етнометодологија, социјални конструктивизам. Али, морали бисмо се сложити да конструкција идентитета у овим раздобљима, звали га ми периодом „касне модерности“ (Giddens, 1991) или добом „рефлексивне модернизације“ (Beck, 1986) апострофира активан однос микро и макро аспеката.

Сви теоретичари идентитета које смо поменули баве се начинима концептуализације идентитета и помажу нам да схватимо разлоге због којих овај појам последњих деценија постаје толико важан у контексту касне модерности. Да резимирамо: Бек потенцира идентитет као само-рефлексивни процес у којем су персоналне одлуке у тесној вези са глобалним друштвеним токовима; Бауман (Bauman 2001) се бави типологијам идентитета такође у само-рефлексивном поретку, али у контексту потенцијалности које му сао друштво нуди за реализацију, док Гиденс апострофира микро и макро полове у процесу конструкције савременог идентитета.

Колико је у ранијим друштвеним системима управо традиција детерминисала улоге појединца, толико ера постиндустријализације јача процес индивидуализације и доприноси плурализацији идентитета. Идентитет свакако постаје феномен који подједнако маркира друштвено-културне разлике али и културално променљиве емоције и очекивања. Оно што значајно доприноси повећању индивидуалне могућности избора у првом реду свакако је распад старих патријархалних заједница, ширење индивидуалних простора становања, те повећање материјалног животног стандарда. Бекова теза је да су људи, увучени у мреже институционалне контроле, све више сами присиљени да (ре)креирају властите биографије, чиме се „нормална биографија“ (као бирана биографија, тј. традиционална конструкција поједине особе) претвара у *исценирану* биографију.

Свет у којем живи модеран човек ствара нове форме, плурализује породичне и друге социјалне односе, наглашава фрагментарност и плуралност ауторитета на које се личност позива и упућује када бира животни стил. Приметно је такође својеврсно концептуализовање сексуалности које се огледа у, сједне стране, одбацивању традиционалног морала и, с друге стране, „трансформацији интимности“ (Giddens, 1994; према: Томић-Koludrović 2004). Дакле, модерност је значајно преусмерила можда чак и радикално променила природу и ток нашег свакодневног живота, донела нам је вишестуко много шанси и вишесруко више ризика.

Рефлексивни идентитет у модерном свету отуђујућем од моралних принципа и постулата. Концепт малих заједница и традиција са јасним етосом њихових припадника бива претапан у нове, велике организације, а некада прецизно дефинисано поље интимности, које је традиционално маркирано и формом обавезе (склапања брака), губи на значају. У периоду касне модерности човек се полако опрашта од форме, али и од своје суштине. Битна одлика касне модерности је аутоматизам и рутина, императив предвидивости, који додатно онеспособљава индивидуалност и фрагментира идентитет(е): „Фрагментација идентитета у модерним друштвима попримаила је толике размере да се у питање доводи и целовитост субјекта, а субјект проналази свој идентитет искључиво у фрагментима језика“ (Томић-Koludrović 2004:119).

Изузетан допринос нашим сазнањима о идентитету Гиденс је дао управо апострофирањем неколиких дилема модерности. То су најпре, парадокс да модерност фрагментира, али и уједињује, да отвореност, парадоксално, индукује тескобу и усамљеност, затим немоћ на друштво и његове институције, али и колизију између персоналног и потрошачког искуства у капитализму као институционалној форми модерности. Истичући да потрошачко друштво моделује/пројектује идентитет стварајући често непремостив јаз између људских потреба, жеља и могућности, Гиденс је истакао да у потиндустријском модерним друштвима идентитет метаморфозира у субјект потрошње. Ово „извођење“ идентитета из примарног и базичног оквира обављају медији својим „референтним облицима живота“ каквим би сви требали тежити. Да

модернизација обезбеђује постулирање глобализације, објашњава нам апострофирајући њене основне димензије, а то су светска капиталистичка економија, систем националних држава, светски војни поредак и међународна подела рада, све ово под надзором монополских група (Gidens 1989: 69).

У процесу глобализације значајну улогу играју колективни идентитети, јер без његове јасне идентификације неће бити функционалности према целини чији су део. Тек постајући свесни СЕБЕ партиципирамо према Другом, а то све опет указује на кретање, промену, динамизам. Кретање и промена знаци су живота. Нема идентитета да је апсолутно конструисан, статичан, непроменљив, било да говоримо о персоналном, или колективном идентитету. Персонални се стиче усвајањем и учењем, кроз процесе породичног васпитања и социјализације, да би се, упркос конфузији и кризама који га прате, консолидовао и релативно стабилизовао у адолесценцији. Али, када се нађе у заједници, колективитету, отпочиње гранање – ка себи и ка окружењу (а то су путеви просторности и временитости); овај однос је динамичан, формира се, надограђује и коренито (пре)обликује, а управо од те сагласности са собом и светом око себе, јединка и гради осећај сигурности и самопоштовања.

Дакле, идентитет је обликован и конструисан у односу на друге идентитете. Други може бити конструисан у негативно, претеће, и одређен као маргинализација и „искључивање“; он стално вибрира између става да је он нешто што зависи од „разлике“ и става да признања разлике као постигнућа које врхуни у хетерогености, разноликости и хибридности. У почетку виђен као есенцијеално језгро које дефинише истост у оквиру једне групе, најмањи заједнички количник истости, идентитет се све више сагледава као контингентан, као продукт различитих културних историја и дискурса.

4.3. Идентитет и Друго: несамерљивост и несводљивост Другости

Тешко је отети се утиску да су дилеме с којима су се суочиле савремене друштвене науке у покушају да домисле концепт колективног идентитета и разлике, увек на трагу спекулативне филозофске традиције. Лајбницева мисао, са пуном свешћу о унутрашњим противуречностима између идентитета и разлике,

пита се истовремено у погледу повезаности идентитета и разлике (Lajbnić 1986: 186); идентитет је, за Хегела, „мишљен унутрашњом рефлексijом, показује се као „непосредност рефлексije“, као „изграђивање себе у јединство“, као „чисто произвођење из себе и у самом себи“ (према Krstić, 2012: 12-13).

Сва мултиплексност проблема „идентификовања“ идентитета можда би могла бити најбоље илустрована самом чињеницом да поред дијалектике идентитета постоји и дијалектика разлике. Крстић овде мисли на оно време после Хегела и кроз противстав према њему, а односи се на критику апстрактног идентитета и (ре)афирмацију разлике, јер Хегел сматра да идентитет није ништа „уколико се не односи на нешто друго, уколико више није идентитет нечега. Јер, идентитет, који, строго узевши, не би био ни са чим идентичан осим са самим собом уништава самога себе.“ (Adorno 1997: 512; према Krstić, 2012: 12-13). На исти начин како је Хегел критиковао Шелинга за инсталирање „филозофије идентитета“ француски „филозофи разлике“ посежу за бесконачном Другошћу и мишљењем изворне разлике (Левинас); код Лиотара та разлика просто зјапи испод сваког аргументативног решења, или постоји у игри присуства и одсуства као *разлика* и *разлука*, *differance*. Разлика се може тумачити као онтолошка и логичка категорија везана за несводљивост и другост. У лингвистици се појам разлике појављује код Фердинанда де Сосира у тумачењу појма синтагме у којој термин, према Сосиру, стиче вредност „само тиме што је супротстављен ономе што претходи или што следи или и једном и другом у исти мах“, док структуралисти Клод Леви-Строс и Жак Лакан лингвистички концепт разлике преносе на етнологију, историју и психоанализу (Šuvaković 2011: 610). Деридина деконструкција принципа идентитета не само да демонстрира немоћ критике идентитета, већ слави ту немогућност, јер она имплицира да Сопство никада не може бити одвојено од оног (свог) Другог. Да ли смо овде можда опет на почетку? Код Платона и Аристотела?. „Свако Друго је потпуно Друго“, каже Дерида што имплицира не само радикалну афирмацију идентитета у таутолошкој синтагми „свако друго је свако друго“ (Krstić, 2012: 15).

Када се суочимо са чињеницом да „устројство друштва захтева да колективни идентитети располажу способношћу неопходне адаптације према

Другом“ (Nikolić 2007: 224), већ смо у пољу *адптације* према Другом када кључне вредности субјекта нису у стању да егзистирају (или бар претендују на то) у новој културној заједници, међу онима с којима имају сличности више него Разлике, већ остају затворени и западају у кризу идентитета. Драматичне промене у том укорелјивању у Друго(г) остављају болног трага на личним езистенцијама. Тако се из поља *адаптације* постепено улази у ново поље – *замене* свикнутих идентитета новим, који се сад п(р)ојављују као нови, изворни, аутентични, претопљени. То је већ треће поље идентификације које можемо назвати *утапање* или *асимилација*. Разлози за овакво “утапање“ могли би бити потражени у историјском наслеђу, признавању или непризнавању истина о заједничком или различитом пореклу, верским истоветностима/супротностима, па чак и језику који сви разумеју (Nikolić 2007: 225).

Митови, сећања на заједнички прошлост, страдања и славу имају велики утицај на конструкцију националног идентитета и о томе је већ било речи. Појединци и мање групе су мењали и могу мењати свој верски и етнички идентитет, али то не мора значити да да напуштају наслеђе претходних идентитета.

4.4. Идентитет и жанр

Први проблем с којим се у читању Црњанског суочава читалац и тумач јесте заправо проблем жанра. Жанр, род или врста дела су његова лична карта: назив дела, наслов жанра, име аутора, језик којим је писано прво је и основно место идентификације (Деретић, 1996: 157). Црњанки често у наслов ставља и име жанра – роман, књига, дневник (*Роман о Лондону, Књига о Немачкој, Књига о Микеланђелу, Путписи, Дневник о Чарнојевићу*). Замагљеност идентитета самог наслова, а потом и скривање у фигурама приповедања, уметање и преплитање самих жанрова у оквирима једног, доминантног и „видљивог“ само су већ у почетку начини или поступци да је сакрије истина; скривање истине има за циљ, како нам се чини, да сведочи уметнички поступак. Јер уметности нема ако нема тајне. Тајна је први предуслов да се роди мотив да та тајна буде откривена.

Као значајну идентитетску одредницу дела Милоша Црњанког и као једно од полазишта наше анализе узимамо одредницу *полижанровско*. Она је преклопљива са дометима дела *Књига о Микеланђелу*, *Код Хиперборејаца*, па и у путопису *Љубав у Тоскани*. Термином *полижанровско* називамо комбиновање или прекорачење жанрова у уметничким тактикама постмодернизма (Šuvaković 2011: 139-140). „Полижанровске моделе одређује: 1) деконструкција жанра и одлагање жанровског идентитета, као и релативизовање границе што је у одређеном жанру и онога што је ван жанра, 2) пародијско или апсурдно одузимање мотивације жанру и помицање жанровског идентитета, 3) преношење жанровског модела једне уметничке дисциплине у другу, 4) увођење различитих жанровских карактеристика у основну и полазну жанровску схему, и 5) синхроно успостављање односа према жанру као првостепеном материјалу (уметник је у конкретном жанру) и као метаговору о жанру (уметник излази из жанра и жанр третира као језик нижег реда).“ (Šuvaković 2011: 139-140)

Физиономија самих наслова Црњанкових дела указује на, с једне стране, жанровски омеђен текст, а с друге стране садржинску полифонију и синкретички приступ. *Сеоба* су већ идентификоване устаљеним термином „лирски роман“ и „најлепши роман“; *Друга књига Сеоба*, која се појављује три и по деценије након *Сеоба* „роман епопеја“ и „највећи роман српске књижевности“ (Деретић 1996: 163); *Дневник о Чарнојевићу* остаје предмет вековне расправе о идентитету Чарнојевића-Рајића, те књига-објект, књига-документ и књига-повест. И свака друга књига има идентитет тела замишљеног као трансформацијски и синкретички простор уобличавања идеје тајне.

5. Проблем идентитета у делу Милоша Црњанског

У нашем раду бавићемо се самеравањем идентитета у роману и путопису и драми, тј. транспозицијом историјске чињенице која се узима као основ и фундамент у грађењу књижевног лика. Отуда ће ово поглавље бити преусмерено ка преиспитивању појма идентитета онако како су га мислили Ерик Ериксон и Сигмунд Фројд, те да покажемо на примеру путописа, драма и друге прозе преплитање родних, културолошких, социолошких, психолошких дискурса у којима се јунаци Милоша Црњанког суочавају са (не)целовитошћу свога

идентитета. Овде ће бити од нарочите важности одвајање јунака (као субјекта прозе, драме, путописа) и идентитета тог јунака као флукутирајуће категорије која се реализује у текстуалном поретку као суговор колектива и појединца, фигуре власти и појединца, топоса порекла запретеог у топосу туђине.

Односи мушке и женске суштине се, како ће бити запажено, изнова превреднују у путописно-мемоарском опусу у разини мушког принципа стварања (у фигури уметника и научника) и женском принципу обнове (у фигури Богомајке или Богородице), те се и само питање опстанка брачне и људске заједнице које је било доминантно у романима и приповедној прози Црњанког сада помера у поље антропоса, тј. у оно место које које одражава Црњанкове ставове о самом систему живота. Тај систем показује основицу идентитета – кроз ставове пред смрћу, био да су фантазматски (фигура двојника и удвајања субјекта кроз суматраистичко опетовање) и кроз структуре репродуковања као оплођавања.

Путописно мемоарска проза објашњава главне теме у вези са смрћу. Мит о двојнику (започет *Дневником о Чарнојевићу* почетком прошлог века), настао као сублимат пишевог искуства са ратом, одразом, огледалом и сенком коју његова самосвест ствара, у путописима и мемоарима, како ће бити објашњено, не само што представља универзални мит, већ се премоделује у самог човека/уметника као несвесног чувара те тајне – тајне смрти. Избегавши патетичном огледу о смрти и неспутан митом о њој, Црњанки узимајући парчиће од човека/уметника и парчиће смрти онако како их у том часу препознаје, слаже у „целовитог човека“ (Морен: 20) у покушају да осветли сваку (и своју и туђу) могућу будућност. Посебно се указује на дискурс смрти који се развија баш у Италији, као метафори колико ренесансе, толико и ГРОБА где су сахрањене толике цивилизације. Анализујући реторику Црњанког пред делима уметности, посебно пијетама Микеланђеловим као главни проблем идентитета поставља се *људска свест о смрти* којом се, парадоксално потврђује човекова индивидуалност и то кроз три етапе: свест о смрти, смрћу проузрокован душевни потрес и веровање у бесмртност:

„Они дијалектички проистичу из њега зато што свест о смрти повлачи за собом смрћу изазвани потрес, који повлачи за собом веровање у бесмртност, зато што због смрћу проузрокованог душевног потреса свест о

смрти и призивање бесмртности постају још стварнији и, напослетку, зато што снага стремљења ка бесмртности потпуно зависи од свести о смрти и од смрћу проузрокованог душевног потреса.“ (Mogen 1981: 38)

У том контексту бавићемо се питањима слободе која је инструментима/експонентима моћи отета субјекту (једнако у *Сеобама*, *Другој књизи Сеоба*, *Роману о Лондону*, па и *Кипи шпанске крви*) када се субјект нађе у фукоовској мрежи власти, надзирања и контроле и кад почне цепање субјекта. Односи мушкоцентричних светова у прози и путописно-мемоарском опусу пулсирају различито са фундаменталном истошћу. Ако је у прози трагички јунак Црњанког разапет између отаџбинске и супружничке дужности, а под чизмом туђина, у путописно-мемоарском Црњанки гради идентитет уметника који, са имагом мајке ствара, али за и у оквирима мушкоцентричке власти оличене у папској држави.

Ако је фемининост у романима била снажно маркирана представом биолошке и друштвене репродукције, положај женских субјеката се помера у реторичка поља промишљања света маскулиности, стварања и моделовања уметничког дела и, до краја, како ћемо видети пунину идентитета досеже у стваралаштву и то у скулптуралној метафори рађања и обнове именованом Христовом матером. Тиме се женски субјекти и тамо и овамо опет потврђују кроз материнство и остају интегрални део мушке психе и снаге која се потврђује стваралаштво, са сенком аниме која се склања у тајну мушке душе.

И социјално-родно-дискурзивно Друго читава се у путописним остварењима, али није одређено толико абјектним, колико је то случај са романескним опусом где се готово по правилу, након искуства греха, инцеста или неког другог трансгресивног чина лепота сурвава у амбис зазорног. У путописно-мемоарском лепота је изгубила трулежност и објавила се у једном шаренилу, мешавини збивања и уметничких чинова задобивши непролазну осећајну нијансу и постала објект за субјект који сањари или се пројавила као неизечива меланхолија и као финалитет оплакивања.

Сексуалност, рођење и смрт су тачке поновног себе-успостављања субјекта Црњанкове прозе и тачке поновног сакупљања расутог идентитета. Оно се остварује у језику, говору, дијалогу, тријалогу и унутрашњем монологу као вербалним и неваербалним средствима. У том конструкту нема раскола идентитета, већ тоталитета идентитета. До краја нашег рада утврдићемо да се идентитет субјекта у поетици Милоша Црњанког крије у архајској матрици или самоуспостављања (Свети Сава, Тесла, Вук Исакович, Рјепнин) или је окренут реалитету живота – у којем дели судбину обичног човека (Трифун и Ђурђе Исакович...) или судбину целог човечанства.

5.1. Предмет, циљ и задаци анализе

Из свега реченог јасно је да упркос свим метаморфозама кроз које је пролазио идентитет и терорије о његовом настанку, остјае јединствено једно становиште: да је је човек без идентитета безимена јединка, да га само лично име као сведочанство о његовом распозбнавању и месту где припада у социјалном и духовном смислу, не говори о аутентичним својствима особе којој то име припада. Ми људе ипак не памтимо толико по именима, колико по сећању на њихове карактерне особине, животне ставове и њихов особен однос према свету. Јунаци Милоша Црњанког достижу идентитет управо у креацији писца који их напетом држи у обручу хетерономије, односно традиционалног обрасца понашања из којег њихово „ја“ покушава да се измигољи или се заклони иза неког ауторитета (оца, мајке, владара, мецене, нације). У тој разапетости између хабитуалног и ризомског Црњански твори поетику идентитета јунака романескне прозе, док у путописно и мемоарској прози

Формулација наслова циља на проучавање поетике књижевног дела Милоша Црњанског из угла процеса моделовања идентитета као динамичке и флукутирајуће категорије. Анализа дела одабраног корпуса (који чине дела настала у периоду од 1918-1971), треба да покаже у којој мери Црњански антиципира тезу да идентитети имају препознатљиву суштину или универзално својство, те да утврди формално-стилске поступке којима писац креира идентитет својих јунака који није статична категорија, већ се мења у зависности од

различитих друштвених, историјских, цивилизацијских и културолошких околности и прилика и постоји тек у својој усмерености на другог.

Сам наслов указује на три одреднице: поетику, динамизам идентитета и (међу)однос романескног с једне и путописно-мемоарског и драмског опуса Милоша Црњанског с друге стране. Дакле, наша дисертација тежи да препозна обликовне или уобличавалачке поступке или стратегије покретљивости идентитета, унутарње и спољње динамизовање субјекта који, условно речено, егзистира у једном еуклидском, вишедимензионалном наративном простору: то је суматраистички хронотоп где су смештени сви наративи Милоша Црњанског као један (мета)текст/текстовни ризом (Deleuze & Guattari, 1980). У том смислу ова теза се надовезује на магистарски рад *Мушки и женски принцип у прози Милоша Црњанског* где смо детаљно и сериозно размотрили суптилно нијансиране бинарне позиције мушких и женских субјеката ове прозе, на потезу завичај-рат-сеобе.

Усвојивши дискурзивну апаратуру потребну да се овлада конструктима маскулинности и фемининности, у нашем даљем раду користимо је ко базис у постепеном преласку са фокуса у ком су били ти, мушко-женски односи, у апорично поље идентитета, тј. бића као онога што јесте и као једне флукутирајуће категорије – онога што протиче и што се мења, а опет чува у свому нуклеусу зрноистости које остаје кад толико случаја комедијаната одигра своје. Овакво истраживање тим више постаје оправдано ако имамо у виду чињеницу да јунаке Црњанскове прозе обележава индивидуално, али групно осећање сопства, да актери ове прозе стичу и нове индивидуалне посебности које се формирају, али и мењају у односу са другима (појединцима, групама, државама), те тако настају хибридни идентитети јунака ове прозе који се опиру једностраним психолошким или социолошким типологијама идентитета.

Предмет истраживања обухвата ромене, путописно-мемоарску прозу и драме Милоша Црњанског: рану приповедну прозу *Приче о мушком* (1919), *Дневник о Чарнојевићу* (1921), *Сузни крокодил* (1931); *Сеобе* (1929), књигу *Свети Сава* (1934) романе *Кап шпанске крви* (1970), *Другу књигу Сеоба* (1962) *Роман о Лондону* (1971); *Путописе* (1930), роман-мемоаре *Код Хиперборејаца* (1966),

Књигу о Микеланђелу (1964-1975), у целини објављену постхумно, 1981) и драме *Маска* (1918), *Конак* (1958/59), *Тесла* (1966))¹³. Током анализе неизоставно ће бити потребно усмеравање научног погледа и ка поемама *Стражилово*, *Србија* и *Ламент над Београдом* и есејима Милоша Црњанског. Компарирање путописно- мемоарског и драмског са романескним у првом реду нам се учинило као важно и потребно за истраживање проблематике динамичког идентитета у опусу Црњанског јер путописи и мемоари, као облици споменица или сећања на друштвена и културна збивања епохе у којој је писац учествовао, носе аутобиографски печат и остварују симбиотичку везу са фикционалним идентитетима романескног опуса, док драмски ликови, мотиви и теме које се везују за женске и мушке (историјске) субјекте, у преплету „комично у трагичном“ и „трагично у комичном“, хомогенизују историју и фикцију, и у свом „оксиморонском споју, воде ка драми апсурда“ (Глигић, 2014:100).

Путописно-мемоарски опус као дисипативан (у значењу „ресејавајући“) са становишта аутопоетичких ставова писца и као дисјунктан од романескног у смислу наративних поступака и моделовања књижевних ликова, мапира тренутни и пролазни и, посебно, индивидуални идентитет и његову трансверзалну комуникацију, док драмски опус Милоша Црњанског карактерише театрализација историје, интересовање за приче о прошлости, о етничком и националном идентитету, фигура жене и њеног хетерогеног индивидуалитета, а анализа овог опуса важна је и је са становишта жанра.

Основни циљеви истраживања били би дефинисање и проблематизовање питања идентитета у делима Милоша Црњанског, у светлу његове полне, родне, класне, професионалне, религиозне, етичко-естетичке и онтогенетске потенцијалности. Анализом експлицитних и имплицитних поетичких ставова и епских субјеката у романима, путописима, мемоарима и драмама Милоша Црњанског, студија треба да: прикаже еволуцију идентитета кроз однос књижевног јунака индивидуалистичких стремљења и друштва као реалитета; да

¹³ Даље, у тексту у парантезама ова дела биће обележена на следећи начин: ЛИ (*Лирика Итаке и Коментари*); ПР (*Проза – Приче о мушком, Дневник о Чарнојевићу, Сузни крокодил*); СС (*Свети Сава*) С (Сеобе); С, II (*Друга књига Сеоба*); КШК (*Кап шпанске крви*); РОЛ (*Роман о Лондону*); Пут (*Путописи – Писма из Париза, Љубав у Тоскани, Књига о Немачкој*); X, I (*Код Хиперборејаца I*), X, II (*Код Хиперборејаца II*); М (Књига о Микеланђелу); Д (Драме – *Маска, Конак, Тесла*).

истражи у којој мери се појам идентитета испољава кроз разноврсне облике, нивое и значења; да утврди који је то најмањи заједнички количник фундаменталне или трајне истости међу припадницима неке групе и категорије (јер, рецимо, у оквиру идентитета ратника постоје нивои усаглашености али и другости на нивоима самопоимања, солидарности, а посебно емотивног поистовећивања са другом особом, категоријом или колективитетом).

Посебно питање на које овај рад треба да одговори је у којој мери је самопоимање књижевног јунака Црњанскове прозе субјективан, аутореференцијалан појам (како особа сама себе поима у различитим нивоима делања), а у којој мери присилна категоризација од стране других утиче или надјачава или динамизује већ обликовани идентитет; пратиће се, такође, фреквентност лирских и синтаксичких паралелизама и њихова динамика; испитаће се утицај и магнетизам одређених лутајућих мотива који једанако (ре)дефинишу статус субјекта у његовој амбивалентној усмерености ка животу, али и ка смрти; истражиће се пишећев однос према прошлости путем које се успостављају критеријуми традиције. У том смислу испитиваће се унутрашња функција етничког и националног идентитета, путем које се врши вишеструко идентификовање и учвршћује идентитет појединаца и група у садашњости, а обим и интезитет тог поистовећивања умногоме бива одређен на релацији време-простор. Истражиће се приповедачки поступци и начини како индивидуа у делима Црњанског често насупрот статичке фиксиране припадности (једној) земљи бира неку врсту (из)ван-поседовности, у којој се креира тоталитет суматраистичког искуства, те и таквог, особеног и непоновљивог суматраистичког идентитета субјекта; испитаће се и дефинисати улога и значај проблема Другости који је присутан од раних авангардних па све до позних дела Црњанског, и с њим у вези синхроно појму лепог, као привилеговане и елитистичке категорије, п(р)ојава ружног, гротескног, безобличног, хетерогеног – абјектног или зазорног како га дефинишу новије културолошке студије; биће анализирана општа места и мотивација књижевних јунака када они напуштају ретроспективно утврђен, референтан и узоран скелет културалног идентитета. У том систему редослед предочавања, наративна брзина и врста коментара наратера о самој абјектној појави увек су у служби динамизације и моделовања индивидуално ситуираног

субјекта у конкретним историјским и географским условима у контексту ратног-мирнодопског, хабитуалног-туђинског протокола.

Намера рада је да идентитет осветли у хоризонту СТРАНОГ и ДРУГОГ тако што ће анализовати поступке књижевних јунака и њихових одношења према проблемима коначности, временитости, телесности и културе. Једна од кључних хипотеза нашег истраживања је да је Страност бића тесно скопчана са принципом Другога (alterity), а аутентичност једне егзистенције у делима Црњанског самерљива је управо у тој „несразмерности између Другога и Ја“ (Lévinas, 1976) када морална свест јунака пред лицем Другога преиспитује властиту честитост. Сусрет са Другим код Црњанског јесте пробој према спољашњости, који је, опет, пробој према висини, а неретко особено креира тензију између сингуларног и плуралног идентитета и на индивидуалном и на колективном нивоу.

Друга важна хипотеза нашег рада утемељена је на вредносним импликацијама појма (само)идентификације (Foote 1951, Alport 1954) на међугрупном, унутаргрупном и унутарпојединачном нивоу (Martino, 2009). *Међугрупном* (када се личност упоређује са једном или више особа, које се сврставају у супротну категорију), *унутаргрупном* (када се појединац посматра у односу на остале припаднике исте категорије) и *унутарпојединачном* нивоу (који сведочи о саморецепцији субјекта у временско-просторној димензији – када се пореди са оним што је био у прошлости, са оним што је у садашњости и са сопственим потенцијалностима у будућности, што је за наше истраживање од нарочитог значаја, јер компаративном анализом ових односа у синхроној и дијахроној перспективи дефинишемо моделе самопоимања и само(пре)вредновања субјекта прозе Милоша Црњанског). Ови појмови – самопоимања, самовредновања и самоидентификације су од кључне важности за наше истраживање.

Утврдило би се и у којој мери Црњански заштрава своје (ауто)поетичке ставове према идентитету својих јунакиња најавом расцепа субјекта који је тесно скопчан са постмодерним појмовима забрне и трансгресије; у којој мери је женски субјективитет изведен из женског тела као центра еросне моћи изложен граничним сучељавањима са болним/уживалачким, забрањеним/дозвољеним,

приватним/јавним облицима понашања. У том смислу анализа би на компаративном нивоу могла пружити значајне доказе о бинарној логици мушког и женског субјекта те (ре)дефинисању хабитуалног етоса и егзиларне позиције бића.

II ДЕО

ВИЗАНТИЈСКО НАСЛЕЂЕ КАО ОКВИР ДИНАМИЧКОГ ИДЕНТИТЕТА

У поглављу које следи размотрићемо природу, значај и утицај византијског наслеђа на ставове које Црњански заступа у књизи *Свети Сава*, а који се понављају и у путописима и мемаорима, тј. како византијска и словенска идентитетска матрица пулсира и има далекосежно зрачење на идентитет и епских путописних и драмских субјекта Милоша Црњанског. Ово поглавље ће бити смерница за сагледање идентитета Светог Саве, али и Николе Тесле (у драми *Тесла*) и књаза Рјепнина (у *Роману о Лондону*), којима ћемо се бавити у завршним поглављима наше анализе.

1. Византија у европском контексту

Византијско царство или Источно римско царство је термин којим се описивало хеленизовано Римско царство из доба позне антике и средњег века. Сам назив први пут се користи од 1557. године када га је употребио немачки историчар Хероним Волф у свом делу „Corpus Historiae Bizantinae“.

До данас су у науци остала подељена мишљења око почетка овог царства. Ипак, кључне године које се помињу у вези са овим питањем су: 330. година када је Константинапољ проглашен престоницом, затим 395. година када је цар Теодосије први поделио царство на два дела и 476. г. н. Ере, када је Западно римско царство престало да постоји. Познато је такође да је Византија под влашћу цара Јустинијана I повратила западни део царства у 6. веку, да је у 7. веку поразила Аваре и сасанидску Персију, али изгубила блискоисточне поседе крајем 7. века и била уздрмана сеобама Словена и бугарским инвазијама у 8. и 9. веку и ништа мањим невољама око питања иконоборства. У 11. веку Византија је изгубила унутрашњост Мале Азије, мада је Царство ипак доживело рестаурацију

своје моћи под династијом Комнина у 12. веку. Међутим, пад Цариграда током Четвртог крсташког похода 1204. нанео је Византији непоправив губитак. Обнова Царства под влашћу последње византијске династије, династије Палеолога, која је под њима била сила од прворазредног значаја, 1261. године није значајно променила ток пропадања Византије. Средином 15. века, османским походима, а у првом реду падом престоног Цариграда 1453. године стављена је тачка на блиставу и бурну историју Византије.

Сматра се такође, да је престони град Византије, Константинопољ, настао на темељима грчке колоније на Босфору, која се звала Византион. Предање каже да су овај град основали грчки колонисти које је предводио Визант, те да је могуће да је по њему насеље добило име. Овај град је због повољног географског положаја постао важан приморски трговачки центар. Византион је прозван Новим или Другим Римом, да би недуго потом надвладао назив Константинопољ (Константинов град), а владари који су владали Византом били су директни наследници римских царева антике. Византијски цареви сматрани су не само римским, већ и од „Бога помазани“, предодређени најпре свим хришћанским народима. Тако постепено слаби утицај римске и латинске културе, да би коначно до 7. века преовладао грчки језик и хеленистичка култура. Овај век многи данашњи историчари обично сматрају почетком класичне Византије, то јест Византијског царства, као средњовековне државе.

Термин *Византијско царство* је модеран назив и био је стран његовим савременицима. Домаћи, византијски, назив је *Романија* или *Василиа Ромеон*, што представља директан превод латинског назива за Римско царство – *Imperium Romanum*, а сви постојећи извори говоре о тзв. Византијцима као *Ромејима*, дакле земљом као наследником Римског царства и његовим поданицима. Византијци су себе сматрали Римљанима и говорили су грчким језиком, у то доба доминантним у источном Медитерану.

1.1. Константинопољ

Константин Велики је на темељима ранијег града Византион подигао византијску престоницу Нови Рим, убрзо назван Константинов град или Константинопољ, који је инаугурисан 11. маја 330. године. По својој

величини, грандиозности и богатству, Константинопољу (Цариграду) је била намењена улога ривала Вечном граду – Риму.

О Цариграду се до данас говори као о граду са немерљивим доприносом и значајем за хришћанску духовност, културу и уметност, која се развијала хиљаду година у Византији те је зато овај град и постао средиште науке, културе и уметности; у њему су се развијале књижевност, философија, правне, теолошке и хуманистичке науке. Цариградски Универзитет је био непревазиђен, његовом развоју су придавале пажњу све византијске династије, као и патријарси, тако да је допринос Универзитета на цивилизацију био немерљив и познат надалеко

Утицај уметничког Цариграда није био ограничен само на границе унутар Византијског царства, већ много шире, на словенске земље на Балкану, и шире, на Русију. Најбољи показатељи уметничких достигнућа су у црквеној уметности, скулптурама, мозаицима и фрескама, где се у почетку осећао утицај антике. Уметност у Цариграду се развијала у више фаза, и била је прожета хришћанском духовношћу. Уметнички и културно-образовни допринос Цариграда васељени је био немерљив и оставио је велики утицај на европску и светску културну баштину.

Цела византијска култура темељила се на наслеђу класичне антике, хришћанске религије и грчког језика, који је потиснуо латински током 7. века. Иако је цар Јустинијан затворио паганске академије, каснији византијски цареви наставили су да подстичу развој хуманистичких и теолошких наука. Под Македонском династијом, византијска култура је процветала, универзитет у Константинопољу обновио је филозофске и правне студије, а грчка литература је очувала античку традицију. Делатношћу истакнутих људи попут патријарха Фотија из 9. века и Константина VII Порфирогенита из 10. века писци трагедија а и остали еминентни представници различитих секција античке литературе били су изучавани и имитирани од стране писаца 12. и почетка 13. века. Ово имитирање углавном се огледало у језику, који је неретко тежак за читање и разумевање, сасим другачији од језика којим се онда говорило.

Везе између Константинопоља и Запада настављене су преко арапских преписа у касном 12. и раном 13. веку, па су тако дела, у првом реду Аристотела, постала доступна Западу. Пад Константинопоља под османску власт 1453.

(Мијатовић 1889: 2010)¹⁴ приморао је многе грчке учењаке да емигрирају на Запад, углавном у Италију. Њихово присуство појачало је интересовање за грчке науке. Убрзо су преузели катедре у многим школама водећих италијанских градова. Подучавали су језик, састављање текстова, писање коментара и неговали су интересовање не само за грчко-паганско учење, него и за литературу грчких отаца.

О лепоти и сили Византије искрено, јасно и надахнуто писао је код нас Милан Кашанин. Говорећи о Византији он тврди да византијске и српске фреске 12, 13. и 14 века, чак и када слабо маре за природан пејзаж и човеков живот на земљи „по хуманости и лепоти оне су равне скулптурама готских катедрала“ (Кашанин 1946: 10-11). Кашанин тврди да је византијско сликарство одувек у служби вере и да је то оно суштинско што га одваја од рационалистичког и сензуалистичког европског сликарства:

„Рад византиских¹⁵ сликара је *свети, верски, заједнички рад*, а не рад индивидуалан и научан. Византиски и српски сликар не слика фигуре по живом моделу, већ по моделима минијатура и икона својих претходника. (...) Чак ни перспектива на византиским сликама није материјална, већ духовна: божанске личности на сликама, без обзира у ком су плану, веће су од других, јер су божанске. *Византиско сликарство није мало по ономе што у њему нема, него је велико по ономе што има у њему. По смислу за монументалност и духовност, и по недостижном осећању стила и колорита, то је највеће сликарство које се може видети на свету.* Ништа не чини што је оно ближе Матису него Рубенсу. Слика Реноар је говорио да су му све западњачке цркве хладне и да се први пут топло осетио међу мозаицима и разнобојним мрамором цркве Светог Марка. Византиско сликарство је и духовно и технички толико пречишћено и попето у светачку атмосферу, да свако друго религиозно сликарство

¹⁴ Реч је о књизи *Пад Цариграда*, Чедомиља Мијатовића, репринт издање издања преузетог из часописа *Годишњица Николе Чуића*, година III, из 1889. године који доноси текст овог књижевника, историчара, публицисте, економисте и политичара који је био и посланик и дипломата у Лондону и Цариграду; у књизи се сагледава однос између ислама и византинзма, и даје широка епска слика страдања једне престонице хришћанства и последњег њеног цара.

¹⁵ У тексту се користи израз *византиски* (а не византијски) и ми доследно цитирамо.

изгледа одвише људско и вулгарно у поређењу с њим.“ (Кашанин 1946: 11-12) (курзив Д. Ф.)

О зрачењу византијске уметности на српске земље од 11. века до средине 15. века писао је и Светозар Радојчић (Радојчић 1982: 97-108). Он посебно наглашава да је цивилизаторска моћ Византије којом је као магнет привлачила многобројне народе, нарочито народе Истока да живе и мисле на грчки начин, била и остала неупоредива, да су у земљама православних Словена водећи кругови и водеће личности пресудно утицали на судбину уметности примљене од Византије, а да су просвећени српски, бугарски и руски владари истовремено и ратници и људи одани књизи и уметности: „Рано сазрели слојеви династијске елите снажно су утицали на појаву уметности и њен карактер“ (Радојчић 1982: 98), а да се тај утицај Византије углавном свео на област сликарста: „Интезивни колорит фресака у Милешеви, слободни потез четке и ведрa монументалност на моменте подсећају на оне најлепше прастаре примерке зидног хришћанства хришћанске антике из III и IV века.“ (Радојчић 1963; према Радојчић 1982: 103) те српско сликарство 13. века нарочито, остаје „највиши представник и византијског зидног сликарства тог доба“ (Радојчић 1982: 103).

Радојчић је у многим својим студијама сагледао човека Запада и човека Истока и сву снагу византијске политичке превласти, економске супериорности и културне величине, која је, по његовом, али и по нашем виђењу почивала на култу традиције: „Будући традиционална, Византија је била у средњем веку прогресивна: сви млади народи Европе, а нарочито они у њеној близини, природно су гледали у Византији и циљ и узор свога напретка“ (Радојчић 1982: 108). Свакако, словенски народи су под утицајем Византије стварали своју средњовековну уметност, угледајући се на традиције антике која је била и остала узор европске културе, а „суптилност византијске естетике испољавала се у несвакидашњој способности мајстора да телесним облицима, већ преображеним у изразе духовности, одрже неку узвишену равнотежу да буду природни и суптилни у исти мах“ (Радојчић 1982: 217).

Византијска уметност до данас је дефинисана као спој грчко-римске традиције прожете хришћанском идејом, а њена сврха је материјализација Божјих

закона, тј представљање апсолутног поретка Божијег порекла. Ентеријер у византијској уметности је испуњен фреском и мозаиком, и досегао је у овој епоси саме врхове техничких и ликовних вредности, скулптура, као продукт незнабоштва, била је слободна или у рељефу потпуно напуштена, док архитектура плени циглом као основним материјалом.

Византијска епоха дели се на неколико кључних периода: златно или класично доба (527-726) у време цара Јустинијана – кад је Византија проширила свој утицај све до Равене, Венеције и југа Италије; други период је период иконоборства (забрана људског лика унутар сакралних грађевина) и то је период од 726-843. године, следи доба македонске и Комненовске династије (11. и 12. век) и, најзад, доба Палеолога (време пропадања и распада Византије).

Дела византијске културе остала су изузетна и модерна до наших дана. Византијско сликарство је темељ ренесансног ликовног језика. Још од раног византијског периода главне теме су Христ, Богородица, апостоли, популарни светитељи и велики црквени празници (Вајцман (et. al.) 1983: 7). Богородица Елеуса (Умиљеније), јавља се с византијским сликарством и прелази пут многих типова. (Вајцман 1983; Оцокољић 2004). Икона уопште, била је веома присутна у животу човека: пратила га је од дома до ратног похода, или од скромног дома до двора, од манастирске испоснице, преко цркве до катедрале. У рановизантијском периоду није, како се сматра, постојао јединствен стил, него је „свака важна метропола са околном провинцијом имала властиту традицију прожету утицајем самониклих и често антикласичних стремљења“ (Вајцман (et. al.) 1983: 9).

Рад с бојом, имагинација, слобода ликовног израза у начину тражења ликовног решења, сликање светитеља на већ задатој равни кроз процес тзв. *раскришке* – раскривања и „скидања слојева“ који скривају слику – јесте задатак зоографа и иконописаца. Ти мајстори показују пут од смиренољубља, сазерцања, преко контемплације и молитве, до прочишћења и аскезе који воде до оних трансценденталних висина на којима је рад на икони једино могућ. До данас остаје недокучива дводимензионалност, лебдеће фигура и сва та „византијска апстрактност“, коју је наслутио и велики сликар Матис позивајући сваког ко жели

да види модерну уметност да уђе у православну цркву и погледа њене иконе. Он је уочио да и у икони и у модерном сликарству знак није оно што означава.

Икона не застарева, од Византије до данас, већ има сталну свежину и младост, весник је есхатолошког принципа, као „проласка у вечност“, где „времена више неће бити“ (Отк. 10, 6), те иако непокретна, она је динамична и активна јер се отвара ка вечности, изазива чежњу и за есхатоном и покрет ка њему (Ракићевић 2010: 340-341). Као историјска творевина, икона је повезана са прошлошћу, где је нагласак на историчности, док је као као веза са есхатоном или Царством Божијим, она веза са „догађајима“ будућности. Ми „иконом општимо тако што у видљивом сагледавамо невидљиво, а у временском вечно“ (Ракићевић 2010: 214) По хришћанском схватању времена, које има тварни карактер и није бесконачно, већ спој видљивог и невидљивог времена (коме ће ипак једном доћи крај), а после Страшног суда „времена више неће бити“ (Отк. 10, 6).

За разлику од Истока латински Запад је од ранороманског периода почео да оживљава монументалну скулптуру, те стога историчари уметности ову чињеницу везују за млечанску плачку Цариграда када су са собом однели мермерне скулптуре како би њима украсили унутрашње и спољашње зидове Цркве Светог Марка, али и других цркава. Разуме се, Византијци нису много полагали на скулптуре јер су их доводили у везу са идолатријом, па многе од њих, укључујући и оне са плитким рељефом, нису имале неку значајнију улогу (Вајцман 1983: 16).

У српском средњовековном сликарству остаће упамћено име пећког монаха Лонгина, који се до данас сматара најобразованијим и најталентованијим сликаром у српским земљама после 1557. године, а који се огледао и у књижевности, тј. песништву (саставио је *Акатист првомученику Стефану*), стварао је неуморно и предано интезивно од 1563. до 1597. године, а потом му се губи сваки траг (Бабић Г., М. Хаџидакис 1983: 306) и донео српском средњовековном сликарству „чудне хармоније окера, маслинастих и плавих тонова“ које ће га заувек издвојити као веома необичног колористу који је својом плавом бојом остварио непоновљив утисак дубине нестварног простора.

1.2. Плаво и златно

У византијској уметности је, више него у ма којој другој епоси читава естетика, па самим тим појам лепог, била заснована на бојама и светлости. Сам Бог је по тим естетичким узусима био извор светлости и свеколиког сјаја да се у средњовековним списима и помиње као „сјај“, „огањ“ и „блиставо врело“. На основама такве естетике и боје су биле интезивне, јарке, без сенки и нијанси. Скупоцене византијске иконе имале су златну позадину која им је одузимала просторну дубину, али и спречавала да фигуре испоље своју телесност. У златној боји, такође, није било разлике у интезитету и зато је она представљала, а и до данас представља, хроматски еквивалент идеји бесконачности (идеја бескрајног плавог круга и звезде у њему могла би бити метафорички еквивалент симбиотичкој вези византијскоплавог и златног). Синхроно, она симболизује божанску силу и светлост, али и постоји већ у свету као божанска енергија. Златна боја одувек је стварала атмосферу нематеријалног и мистичног и сугерисала нестворени сјај оносраног света пуног Бога.

Две боје доминантне у византијском сликарству су плава и златна. Плаво је боја спољње хаљине Господа Исуса Христа, Богородице и апостола. Означава тајну унутрашњег живота (дубину, мистику, без тежине је, привлачна и поетична). Боја је неба, висине, вере и верности. Дом Божији се у Старом завету означава плавом бојом; врхунски свештеник који директно комуницира с Богом има плаву одежду. Распоред одежде (црвено и плаво) на Сину и Мајци има симболику: црвена је уз тело Христа, и означава његову примљену људску природу, а прекрива га плава боја, као божанска природа, односно оно што он јесте. Супротно њему, Богородица носи уз себе плаву боју, јер је она прво људско биће које је на себе примило небеску природу, док црвено које прекрива плаво означава њену људску природу (Оцокољић 2004: 54). Стари мајстори ову боју су звали *азур*. Плава боја потиче од скупоценог полудрагог камена драгог камена лаписа лазулија (а о овој боји ћемо накнадно говорити у оним деловима рада у којимабудемо тумачили Страност и Другост уписану у идентитету Дафине Исакович, јунакиње *Сеоба*). Ово тежиште које је у најпре било на боји, у ренесанси ће се померити ка античком смислу за пропорције, склад и натурализам

и учинити кључни заокрет од небеског и мистичног ка земаљском и реалном, па ће и боје бити онакве какве је уметник видео и препознао око себе, у природи.

Лепоту, раскош и значај византијског културног наслеђа, Црњански ће маркирати у књизи *Свети Сава*, преламајући идентитет првог српског принца-монаха-државника кроз контекст раскошног византијског царства, његовог срца – Константинопоља и немирне словенске душе која се спушта са Карпата.

2. Мистички и меланхолички аспекти идентитета Словена у књизи „Свети Сава“

Поводом 700-годишњице од смрти Светога Саве, у издању *Луче* – библиотеке Задруге професорског друштва, године 1934. појавила се књига *Свети Сава* Милоша Црњанског. Ово обимом невелико дело Црњанског за које је наш писац од Српске краљевске академије наука и уметности 1938. године добио Орден Светог Саве III реда¹⁶ учинило нам се да би могло бити полазна тачка у нашем истарживању динамике идентитета. Кроз личност и дела Светога Саве¹⁷ Црњански је показао како је све што је Свети Сава створио и оставио својој нацији проистекло из његове високо освешћене националне и религијске свести и љубави за свој род и његово потомство.

У овој књизи Милош Црњански осветљавајући битне црте идентитета Светог Саве, осветљава и династички значај Немањића и њихову стожерну улогу у креирању српског националног, етичког, културног идентитета.

¹⁶ У књизи *Код Хиперборејаца* може се наћи место које идентификује чак позицију Црњанског у дијалогу са професором дела Колетом. Наиме, Црњански ће рећи следеће: да са професором разговара као „одликовани“: „Домаћин, мене, пошто је знао да сам, недавно, био одликован орденом, ословљава, од прве *komendatore* “ (X, II: 220). Јасно је да се ово место односи на поменуту част коју је Црњански примио, али и на значај ордена за самог писца.

¹⁷ Савину личност и дело Црњански је организовао у осам поглавља: *Родитељи Светог Саве* 13 страна, *Младост Светог Саве* 12 страна, *Немања у Светој Гори* 11 страна, *Повратак Светога Саве у отачаство*, 16 страна, *Свети Сава као државник*, 15 страна, *Одлазак Светога Саве из Србије* непуних 13 страна, *Смрт Светога Саве*, 8 страна, *Прослава Светога Саве* 26 страна.

2.1. Немањићко наслеђе као конструкт словенске идентитетске матрице

Црњански је мишљења да су ове две личности, велики жупан Немања и његов син Свети Сава, утемељитељи српске државе која се ствара и постаје носилац једне широке материјалне културе, коју ће, они ктиторством својим омеђити. Ако су до Немањића путописци и крсташки хроничари бележили да су Срби „необуздан и необразован народ“, „само храбар и ратоборан“, „дивљи и разбојнички“ који запоседа територију која је „брдовита, пушта, без путева“ (СС: 16)¹⁸, након Немањиних подухва „нико више од странаца који живљаху у српским земљама није писао тако“ (СС: 169).

Још једно важно место у уводном делу приповести о Светом Сави и његовом оцу је што Црњански цео један пасус у којем резимира животни пут Стефана Немање почиње поредбеним везником *као*: „*Као* (курзив Д. Ф.) у некој митолошкој причи, на почетку те династије сја, кроз векове, и сад још, његов отац, велики жупан Немања“ (СС: 17.). „*Као*“ је лексема која наглашава да ипак то није мит, већ реалност, истина која ће постати равна митолошкој причи. За Немању ће потом рећи да кроз таму векова сја „као дивна дивна, наша, балканска, манастирска фреска“ (СС: 17), чија фресколикост бива појачана након одласка цару Мануилу. Наиме, да би спасао своју земљу и народ од одмазде Немања је изашао пред византијског суверена „гологлав и босоног, с конопцем око врата“ (СС: 24), предавши му свој „грдни мач“ (СС:)¹⁹ Црњански издваја овај догађај као сусрет Немање са собом и свест да „није био дошао век силе и славе Србије“ (СС: 25), али и сусрет Немање са Константинопољем, блиставом вароши пуном „анђела и арханђела, кула, војника и штитова: свечаности и раскоши, науке и писмена“ и додаје: „Вратио се замишљен у своју земљу планинску“ (СС: 25).

¹⁸ Биди о овоме: Г. Шкриванић, *Путеви у средњевековној Србији*, Београд 1974, стр. 133, (Шкриванић, *Путеви*); С. Мишић, *Коришћење унутрашњих вода у српским земљама средњег века*, Београд, 2007, 155-160)

¹⁹ Вероватно је овај детаљ из Немањине биографије Црњанско романсирао на основу текста Константина Лиричека, који се, опет, позивао на византијског хроничара Константина Манаса: „Одметник, варварин, високих рамена и наочит човек, красио је, после успеха у Угарској и Србији, царски тријумф, поздрављен грдњом и подсмехом, од стране цариградског пука“. Види у: Пајовић, Миливоје, *Владари српских земаља*, Медија центар „Одбрана“, Београд, 2014. стр. 38. Црњански овде каже да о томе пише „хвалоспевац тог времена, Јефстатије Солунски: (...) „Поздрављен грдњом и подсмехом од цариградског пука и истиче да је тим цариградским улицама пролазио као роб, али али роб којег су посматрали са чуђењем (СС: 25), и цитира Солунског јер беше „човек не само у сразмери, какву природа људима даје, него високо израстао и леп на око.“ (СС: 25)

Овај непреболни и истовремено узвишени осећај жудње ка великом, градитељском, просвећеном, које је Црњански издвојио портретишући Светог Саву репетираће у *Другој књизи Сеоба*: на друмовима у Аустрији, а нарочито при примицању Бечу, Павле Исакович имаће идентичан сусрет са просвећеношћу царске Вијене, као и његов предак са царствујушћим Константинопољем:

„Одрастао у сиромаштву, несрећи, рату, дивљини, Исакович је осећао да незнање, простота, неписменост, које су владале у његовом завичају, нису добро, и да је просвећена земља боља, иако у њој није све одобравао, и видео много штошта, што је било и гадно и глупо.“ (С, II: 346)

Управо обележја вере и војинства, науке и писмености су, онако како их види Црњански, одреднице око којих се врши идентификација и категоризација, саморазумевање и социјално позиционирање његовог јунака. На литици губитништва Немања врши когнитивно и емотивно опажање себе, а према мишљењу Црњанског, ова слика Константинопоља постаће архетипска схема, прећутана, а опсесивна и снажна, док ће карактер губитника, који се пинизио и клекнуо, постати ефемеран у односу на добитничку позицију из које проистиче саморазумевање себе и света кроз контекст Другог. То емотивно стапање са лепотом доноси еволуирање оног „дивљег“ и брутално ратничког ка нивоима самопрепознавања, одрицања од земаљског, покајања и ктиторства.

2.2. Имаго оца: „јаки“ идентитет

Истицање улоге Константинопоља у Црњанској приповести можемо узети као место развијања тог *будућег сна о Србији* (курзив Д. Ф.) омеђеној архитектонским грађевинама изузетне лепоте, које и данас сведоче узвинуће из благишта и нескућености. Сусрет са Другим у лику Византије јесте сусрет са супротстављеним Другим, али и са собом какав-би-хтео-бити, што значи да и Стефан Немања у пољу колективног несвесног врши идентификацију себе и самим тим свога сиромашног народа са бљештавом и, за њега, велелепном византијском културом, док ће Павле Исакович имати два места идентификације: једно у „просвећеној Европи“, с центром у Бечу, друго на Истоку, у Русији, као „матушки“ с чијем утерусним просторством треба да се стопа.

Црњански ће потом овај мотив клекнућа пред јачим повезати са потоњим догађајима: након смрти великог Комнена и пада Византа, Немања ће подићи мач и поново је заратити на Византију, те проширити границе своје државе освојивши Скадар, Бар, Улцињ и Котор, настављајући пријатељске односе са католичким светом, али немилосрдно се обрачунавши са великом пошасту – богумилима. Црњански је опрезан када суди о богумилима, тврдећи да су они отпадници од „раскошног, залудног и празног хришћанског сјаја цариградске и римске цркве тога доба“ (СС: 30), и да је у њиховим проповедима било и нечег у причама „о смрти и таштини земаљској“. Црњански везује потом име Немања као снажно и страшно обличје које има „пун, мистични, средњевековни, сјај“ (СС: 21) библијског имена *Нааман*, што би значило *неман*²⁰. Црњански се позива на житије Симеуново које је оставио Свети Сава:

„Јер видим како је све што је човечје ташто – говорио је тада, како записа Св. Сава – како неће преостати после смрти, неће преостати богатство, нити ће сићи слава, јер кад дође смрт све ово уништи. Због тога се узалуд ценимо. Кратак је пут којим ходимо, *дим је живот наш, пара, земља и прах*. За мало се јавља, па брзо пропада. *Зато је, уистину, све таштина. Јер је овај живот сенка и сан. Кад сав свет стечемо, онда се у гроб селимо, где су заједно цареви и убоги.*“ (курзив Д. Ф.) (СС: 33-34)

Овај цитат кореспондира у првом реду са *Књигом проповедника*, али и са многим другим делима Црњанског. „Раздав све имање своје убогим, изиђе из државе своје и подручја свога. И дано му би име господин Симеон“.

2.3. Национални и космополитски идентитет: од ратника до сањара

Апострофиране тачке Симеонове биографије сабирају потоње карактеристике идентитета незаборавних Црњанских ликова: меланхолију и суматраизам Рајића-Чарнојевића; анархичну, жалостиву и меланхоличну душу

²⁰ Овај поступак можемо наћи и у *Књизи о Микеланђелу*, када говори о имену овог великог скулптора ренесансе и, дословно га преведећи као „добро одеран“ доводи у везу са његовом судбином уметника кога „дери“ папе и мецене и који свој аутопортрет „добро одераног“ оставља на своду Сикстинске капеле.

Вука Исаковича, „дугу руку сабљаша“ Павла Исаковича, немир његовог брата Ђурђа који јуриша на пољској и прајској граници, ерос краља Милутина у лику Трифуна, и жудњу душе ка свом извору у лику књаза Рјепнина.

Утврђујући идентитетске тачке династије Немањића, Црњански осветљава категорије српског етоса на релацијама припадања, веровања, односа и вере као снажне духовне ознаке субјекта и епицентра идентитета. Јасна одлука свих потоњих Немањића је угледање на персонални идентитет оца (Немање) и сина (Растка – Саве). У књизи *Свети Сава* наглашене су све битне идентитетске одреднице у личности Симеона Немање: да је „родитељ Светог Саве“, „прво грозни ратник, који сакупља земље и племена, сједињује их и обуздава“; државник који никада не губи „своју словенску душу“, уме да сањари „силином којом само Словен уме да сањари“, а да притом његова земља не престаје да му лебди пред очима, да би најзад црску круну заогрнуо монашком ризом и преселио се, са голог камена у „у тишину надземаљског“ (СС: 17).

Дакле, Симеон је отац, ратник, државник, монах и светац. *Истинска хришћанска иницијација и питање хришћанског идентитета код Црњанског, како нам се чини, поставља се у као темељно питање које ће одредити све друге идентитете његових романескних јунака.* (курзив Д. Ф.) Немања и Сава показују хармоничан однос деловања-из-вере у праксис живота, кроз аутохтон верски идентитет који није статички него динамички финалитет припадања, веровања и (међу)односа.

Но, оно чиме предњачи Црњански и том разоткривању саме суштине бића јесте свест о монументланости Немањине визије укупног монашког живота: монаха, манастира, православних традиција и истог духовног света и вере у словенско хришћанство које ће пројездити целим његовим опусом, од *Итаке* до *Романа о Лондону* и дрхтати „као сиротанче озебло“ и као звезда Зорњача. *Оно ће постати темељна одредница српског културног и верског идентитета.* (курзив Д. Ф.) Тај верски идентитет улази међу Немањиће Савом, као дар Божији и призив, који као готов и изграђен у синовљевом подвизништву *преузима отац*, док Свети Сава тече као подземна и тиха вода у незаборавним ликовима јунака који сањају сан о надземаљском бајковитом Руском царству где ће смирити душу

и осетити мирис завичајног багрема. Дакле, преко сина дато је оцу и то ће постати окосница, срж и објављена истина српског светосавског идентитета.

Као битна структурална ознака верског идентитета Немањића је његова одређеност која је, у разумевању Црњанског, истовремено дубоко мистична и дубоко практична, јер се преноси кроз делове материјалне културе које започињу отац и син градитељством манастира, да би се у будућим вековима устоличила као део дубоко колективно несвесног етоса српског бића у праксису неимарства. У том смислу његова књига *Свети Сава* показује откривање ктиторске традиције српских владара и деспота, скривено Ја у Ми, објаву мецената који није само латинско, већ и словенско културно наслеђе којим ће се тако студиозно наш писац бавити у својим путописима и мемоарској прози *Код Хиперборејаца*.

Дело првих Немањића Црњански раздањује у светлу објаве вере која надилази категорију субјективитета, жудњу за Богом или императив обавезе (Žižić, 2009: 465-466), већ као антрополошку чињеницу која се конструише синергијски у саодносу оца и сина и то у симболичком поретку Оца (као Творца) и Сина (као Путовође) једног малог словенског народа који симболизују и симбиозу релационе динамике и биполарности отац-син /логос-праксис.

Космополита Сава никада, кроз све своје верске, политичке и световне покрете, према мишљењу писца, не иступа против оних који су или „зато што су били католици“ (СС: 141), већ „што су били туђинци и туђинске слуге туђина“ (СС: 141). Црњански издваја нешто важно у идентитету Савином, а то је: тенденција „династичка и национална“, као жеља „словенског богослужења и словенског језика“ (СС: 141) против сваког „туђинског подјармљивања“ (СС: 142). Црњански је мишљења да, откривајући се лицем према вечности, родоначелници лозе Немањића објављују *независност етике у односу на историју и то је кључна одредница њиховог персоналног идентитета*. (курзив Д. Ф.) Прво и фундаментално значење њихове појаве за Црњанског је сажето у објави *моралности њиховог послања, јеванђеоског прегнућа и целине добра које заступају*. (курзив Д. Ф.) Међутим, од не мањег значаја је и однос који су први српски државотворци успоставили на релацији Ја-Други, живећи своју драму лоцираности у односу на велике културе које су синхроно ницале у окружењу.

2.4. Субјект и разлика. Сусрет с Другим. Драма лоцираности

Враћајући се књизи *Свети Сава* неколико пута током нашег рада на овој проблематици учинило нам се да су две тезе кључне : прва, да је да је зачетник ове велике династије, Немања,

„крштен од калуђера католичких, а одлази да умре у манастиру православља, код сина. Поглед Немањића, тако, тако, стишава два огромна таласа што се црни, у Средњем веку, склапају над главама нашег народа.“ (СС: 17),

а да је син његов, Свети Сава, блистава, традиционална и истовремено модерна фигура свељубави према човеку, у погледу бриге за народом, јер „православље његово и та брига“ једно су те исто у њега. (СС: 144)²¹. Ово се показује и на самртном часу, јер је, како каже писац „бринуо и на свом последњем часу о духовним потребама своје земље и свога народа“ (СС: 102) пославши у отацбину караван „одежда свећенства и свећњака златокованих и бисером украшених и других сасуда црквених, много моћију светих“ (СС: 123).

Слично Светом Сави, још један Исакович сабира мојсијевско „извођење народа“ – то је Трифун Исакович у *Другој књизи Сеоба*. Већ на почетку овај риђокоси човек, бркајлија коњских зуба, али лепих, крупних, сивоводенастих очију, отац шесторо деце ступа пред читаоца као човек „уморан од живота и несреће“ (С, II: 20), као и свако ко ратује од своје седамнаесте године (а то су

²¹ Милан Кашанин у својој студији *Српска књижевност у средњем веку* истиче Теодосија, монаха и биографа, као некога ко има знатно развијено осећање српског народа, веће од Доментијана, рецимо, који је, глорификујући Симеона и Саву, који су проводили живот у миру, скрушености и трудољубљу, на неки начин глорификовао и монашки живот као посебан вид духовног подвизништва (Кашанин 2002: 143). Кашанин лепо запажа да, поред тога што ова два средњовековна књижевника имају различит дискурс, већ и што су различито заинтересовани за историјске догађаје и друштвени живот. Доментијан има снажно осећање патриотизма, али не и националности и чак и када помиње „отачаство“ и јасно га одваја од туђине, али га ретко зове српским“, док су у Теодосија та два осећања једнако снажна. Кашанин закључује да „ни један ранији писац није толико осетљив на нашу државну и црквену самосталност, нити говори тако често и с толико поноса и љубави о српској држави и српској цркви“ (Кашанин 2002: 173). Само подизање Хиландара у Светој Гори за Теодосија није само једна више богомоља, „већ манастир у коме се Срби који дођу у Свету Гору неће осећати унижени туђом влашћу“ (Кашанин 2002: 173). Дискурс Црњанског о Светом Сави наставља у духу теодосијевске линије у којој се сустижу схватање човека и друштва, вере и нације, религиозности и моралности, ратништва и витештва, те даривања и мецената. Ова анализа ће показати да многи од ових постулата постају темељне одреднице идентитета романескних и драмских јунака Црњанскове прозе.

такође године Растковог монашења) „ретко весео“, али онај који је „сваку несрећу сносио неком чудноватом, безбрижном меланхолијом“ (С, II: 61); пред селидбу у Русију претворио се „у човека оседелог, огорченог“ који се сећао „само неколико дана, и понеке недеље, кад је срећан био“ (С, II: 62). Његова несрећа је, упркос налету еросне снаге након сусрета са Ћинђом Зековича, у тесној вези са несрећом његовог народа:

„То што је и тог, офуцаног, капетана, титуларног мајора, граничарске милиције, Трофима Исаковича, у Кијеву, толико изменило, ни то није било ништа друго, него тај нагон да се живи, - који је у њему проклијао као једно зрно, из безбројног класја, живих и мртвих, у том народу. На Трифуновом месту, хиљаде и хиљаде, његових сународника, оживели би били, исто тако, као из мртвих, само да је неко над њих испружио, да их заштити, руку, и дао им храну.“ (С, II: 621-622) (курзив Д. Ф.)

Друго битно место које на самом крају живота Светог Саву позиционира у етосу хришћанске врлине је *даривање* бугарске цркве и *и похвала Бога* „што хоће да прими дух његов у *туђим странама*“ (СС: 124). (курзив Д. Ф.) како су посведочили његови биографи. Појам туђине као даљине, али и суматраистичка мисао Црњанског „да је душа моћна и кроз даљине“ (СС: 122), истовремено је и стално понављање „драме лоцираности“ Светог Саве и пролошко место дијаспоричне културе српског и свих словенских народа. Смрт у туђини (, као у „туђим странама“ и у туђем народу) изоштрава ракурска свим будућим књижевним креацијама Црњанског: изгубити себе да би се могао поново пронаћи у односу на првобитну дислокацију/екстериторијалност првобитног Дома – Раја као места Божје љубави и бриге, места које у себи сажима трагизам укупног људског бивствовања и теолошким дискурсом речено, временски ороченог овоземаљским животом. У контексту тог „овоземаљског егзила“ у односу на Прапостојбину која је прва човечанска метафора померености, губитка, туге, носталгије и меланхолије, Свети Сава, литерарни јунак овог списка Црњанског зна где је граница између територије (отаџбине) и идентитета, јер је одомаћен управо у оквиру сопствене измештености у односу на земљу свог рођења и апсолутно и

јасно одређен према Целини и свеприпадности Вечности у часу свог ултимативног пресељања према смрти. Даривањем Другог/Других, Свети Сава постаје фигура која постоји управо нестајањем свега егзистирајућег и претварањем егзистенцијалног и егзистирајућег у, по висини котирану, моралну свест. Само тако светошћу „осунчан и просијан“ може поћи ка тишини бића и издахнути „мирно и радосно“ (СС: 124). Лице Другога у туђини прераста у спонтану срећу и радосну снагу која расте. И ово је једно у низу општих места тог значајног за дело Црњанског – *пробоја према Висини* (курзив Д. Ф.), које почиње одвајањем од себе, понајпре од световног начина живота којим је млади принц живео до седамнаесте године, и одвајањем од свега земаљског, те укидањем саме егзистенције на земљи која почиње тренутком смрти.

Дела љубави која остају за првим Немањићима, творцима цркве и краљевства као и закона и православља, за Црњанскога су нешто најважније, камен темељац свег српског етоса. Начин преноса Савиних моштију у Србију, те брига осећај за династички значај његовог наследника архиепископа Арсена, који је подигао „раскошну гробницу и покрио савин гроб 'царском багреницом'“ (СС: 124), те нагињање Савиних потомака „при крају живота, мистицизму“ (СС: 131) – краљ Владислав је при крају живота, позива се Црњански на на старе изворе, носио око врата светитељске мошти – показује само континуитет светосавске мисли кроз цео српски национални идентитет.

Црњански подвлачи да ова дела даривања – попут Мирослављевог јеванђеља, као Књиге „те династије“ (СС: 18) и знамења једне династије – једнако колико и остале мисли родољубља и молитве „мира“ које се понављају у речима и делима Светога Саве, сведоче идеју књижевно-духовно-световну-народну-преображајну моралну и историјску, надвремену, трајну и непрекидну, живу и свеприсутну идеју Човека.

2.5. Јаки субјект и прећутани имаго мајке

Са Немањом почиње просветитељство и ратништво, а са његовим најмлађим сином, Савом православље се спушта са самог врха државе ка најнижим и најсиромашнијим слојевима. Али млади Растко ће, очаран калуђером,

Русом, уз „детињско лукавство“ нестати „у ноћи на трагу звериња“ (СС: 43),и као „виши“ (принц) покориће се нижим (монасима).

Црњански потенцира младост и лепоту принчевску који, иако врло млад, прелази најтеже степене аскезе, постајући, како цитира Теодосија, „чист и безметежан, беспутан и бестелесан“ него „као да је од бронзе“ (СС: 48). Касније, говорећи о Србима-војницима који су населили Руско царство, Црњански ће рећи да су имали тен сребрни или од бронзе, те да су имали „лица као медаље“, да су исијавали неком светлошћу. Црњански прецизно у *Другој књизи Сеоба* описује и појаве у српским официрским браковима, остављајући то поље покривено ирационалним силама „удес“, „мађије“, „нека чуда“, која кушају љубав која је од Бога. Високо морално понашање српског човека који, иако „лепотани“, „бледих, тврдих црта, као медаље, сребрне – лепог, тамног, крупног, ока, а свилене, проседе, косе“ остају верни женама које су имале „трбух крмаче“ и „стражњицу, као у мечке“, али исто тако и лепе, крупне очи, које су „из свог бродолома лепоте, спасавале“ (С, II: 671).

Ова аналогија између принчевског лика младог Растка, аскете и српских војника који вековима гину и за своје, а понајвише за туђе интересе убачени у испреплетане мреже интереса моћника, показује нам динамику тог физикуса који постаје део идентитета Црњанковог јунака. Истовремено, он говори синхронно о лепоти и ужасу, достојанству и снази, о части и верности.

Но, ни Црњански, као и многи биографи Светог Саве давних, али и наших времена, у својој књизи није могао заобићи тему жалости остарелих родитеља за младим принцем. Патња остарелих родитеља за сином као да је, како мисли Црњански, потпуно утуљена жудњом Савином да оца закалуђери и понавља се „као нека хипнотична мисао“ толико снажно да и отац под старост одлази трагом свога сина, за увек, у туђину и тишину“ (СС: 50). Ипак на овом месту Црњански издваја важну чињеницу: да Немања напушта владарски и војнички живот, да се приклања сину и да тај „потрес“ јачи од свега и свих примера монаштва тога времена: „Са њим почиње читав низ монашких црта, дубоког заноса, у генеалогiji и на фрескама Немањића“ (СС: 54). У лику Немање он издваја меланхолију и резигнацију и његову, тек на Светој Гори сагледану дубину синовљеве жртве за Другога. Место белине и прећутаног у дискурсу о Светом

Сави остаје упражњено да у њега буде учитана личност мајке Ане и касније, у монаштву, Анастасије (што постаје након Немањиног одрицања од престола 1196. године).

У житијима Светог Саве и Стефана Првовенчаног стоји да је она „добра супруга, нежна мати, побожна и милосрдна госпођа“, а да је чак и Доментијан назива „Богом дарованом“, Немањиним супругом „богочастивом Аном“, што би биле и особине Исусове мајке, Марије. Остало је под копреном тајне питање идентитета Савине мајке. Та нагађања се крећу од тога да је Ана била кћерка босанског бана Стефана Борића (Ј. Рајић, Васо Глушац), затим да је могуће да је да је била кћерка француског краља и „рода фрушког“ (Миодраг Пурковић), или чак кћи краља Зете Ђорђа Бодиновића (П. Срећковић), док већина историчара тврди да је Ана била византијског порекла, чак кћи цара Романа IV (Јустин Поповић); Иларион Руварац је био опрезнији и устврдио да је Ана „незнана рода“. После описа родитељске патње због одласка младог принца на Свету Гору, па до Аниног монашења, извори је јако мало помињу. Свети Сава о њеном монашењу пише да је „госпођа све српске земље“ примила „овај свети лик“, а Доментијан да се Ана „уподобила светим и великим царицама које су оставиле земаљска царства“ (према Бојовић 2015: 18-19).

Но, оно у чему су сви историчари остали сагласни је – да је Ана родила великог српског сина, Светога Саву, и да га је она у низу великих жена које су имале утицаја на своје мужеве, а још јачи утицај на развој интелектуалног, духовног и стваралачког бића, тј. генија својих синова. Неувенљиви венац небеске славе као ореол око главе светитеља остаје и Ани- Анастасији која нестаје „у тишини“ толиких ликова Црњанкове прозе.

2.6.Мистичка светосавска религиозност. Утицај на потомке

Црњански је мишљења да постоји динамизам Савине личности кроз векове и све потоње Немањиће и друге: Ако је Сава „загледан само у душу своју и планине балканске“, његов брат Стефан Првовенчани је својим „брижним погледом“ обухватао границе и суседе“ (СС: 88); видевши љубавну и државну погибел свога синовца Радослава крај кобне Гркиње, Сава увиђа „све што човек

својим умом и руком својом састави, расипа, доцније, као прах“ (СС: 106). Ослоњен на Теодосијево запажање у виду меланхоличног нагласка Савиног одласка из земље, разочарења и клонућа, Црњански жели да нагласи женски принцип и његов утицај на растакање аутентичног националног идентитета. Црњански наглашава присуство две жене – мајке Гркиње и жене Гркиње – у Радослављевом животу: трагове ових назнака из књиге *Свети Сава* срећемо много касније у драми *Конак*, где ће Црњанки једну другу историјску личност, краља Александра, поставити у идентичан двоугао између мајке Наталије и краљице Драге.

Ипак, највећим делом, српска династија остаје, у осећању Црњанског, у знаку „историје војинства, цркве и манастира“: Стефан Првовенчани умире као монах Симеун или Симон (према Пајовић 2014: 44); Радослав ће се замонашити у Студеници, окончавши живот као монах Јован, 1235. године; његова жена Ана такође као монахиња у Епиру, краљевић Предислав ће бити монах, а потом и архиепископ Сава II; Урош I, након уздизања трговине и рударства, сакупљања старих црквених и научних рукописа „скроман и штедљив“, те краљ једног тешког доба за Србију пуног „политичких борби и папинстава“ коме изасланици дубровачке бискупије кличу „Шта је Папа? Господин краљ Урош, он је нама Папа!“ (СС: 132; Пајовић, 2014: 52)²², ипак, на крају свога такође бурнога живота прима монашку ризу, добија име Симон (види: Пајовић, 2014: 54) и зида лепе Сопоћане. Стефан Драгутин, ког Црњански не наводи, но ми ћемо га придодати овом списку, такође након сукоба са братом Милутином који је настао након његове женидбе византијском принцезом Симонидом, са братом у знак помирења (а мирио их је хиландарски игуман Никодим), зида манастир Бањску, пред крај свога живота такође се монаши и добија име Теоктист²³. Његов син Урошиц постаје монах Стефан, жена Јелена прима православни монашки чин у Скадру, а бива сахрањена у својој задужбини, у манастиру Градац. И такође, позива се

²² У нешто измењеном облику ове поатке налазимо и код Пајовића: „Шта се нас тиче папа? Наш папа је господин наш краљ Урош“, и додаје: „То је био јединствен пример да једна католичка општина претпостави једног краља, за њих шизматика, свом врховном црквеном поглавару“ те су због тога Дубровчани „ухватили и затворили барског надбискупа“ (Пајовић, *Владари српских земаља*, Медија Центар одбрана, Београд 2014, стр. 52)

²³ Његова главна задужбина је манастир Св. Ахилеја у Ариљу, где је као монах Стефан сахрањен његов син Урошиц, док је сам Драгутин сахрањен у манастиру који је обновио, у Ђурђевим ступовима. Вид о ов. У: Пајовић, *Владари српских земаља*

Црњански на књиге старословне, и истиче како је такође, изгубљен у заносу интелектуалном и верском, из своје радионице пуне златног и сребрног посуђа, путира и кадионица, је „даривао и даривао“, како кажу лептописци, ништима.

Краљ Милутин, заштитник „књиге, мислилаца и ликовних уметника“, сладострасник „демонске лепоте“ (СС: 136) подлеже такође, крај свег свог расакалашног и бурног живота, при крају „дубоком и грозном мистичком усхићењу“ (СС: 136), показујући свету своје човекољубиво и самилосно лице, удељујући милостињу, дарујући прокажене и богаље: „Љубав за мисао и интелектуалну самоћу, за узвишење духовно, наслеђује се у породици Немањића, као и стаситост, телесна висина рамена и мушка лепота очију и лика“ (СС: 137), каже Црњански и завршава своју студију Стефаном Душаном Силним, царем Срба и Грка од 1345. у чије време Србија добија првог патријарха, архиепископа Пећког Јоаникија; Црњански истиче суштину Душана Силног: да је он тај који је све „обухватио, новом патријаршијом, царским редом и законом“ (СС: 137).

После Светога Саве, односно младог принца Растка, који први и једини одлази трагом жудње за Богом, и многи други одлазе као уморни и изнурени ратници или преживели чулници. То даје за право Црњанскоме да поред истицања словенског осећаја и народних црта као главних „карактеристика Савиних теолошких настојања“ (СС: 134), науке и строгости „*којом је тражио правду за ситног човека 'своје крви'*“ (СС: 135), посебно апострофира архитектуру Студенице, Дечана и Грачанице, као маркере Савиног доба и мецаната његовог и његових потомака који остају, како каже, „најлепша химна у мрамору“ (СС: 135) коју су могли оставити отачаству.

3. Веза књиге 'Свети Сава' са романескним и поступци обликовања

На трагу оваквих сензација над Савином личношћу створене су везе романескног лика из позног романа Црњанког, *Кап шпанске крви* баварског краља Лудвика и његових иреверзибилних сеанси са мрамором у жељи да на тлу хладне и мрке Баварске створи „нову Атину“, као еденско царство лепоте и склада. Ову нит наставићемо да пратимо даље, првенствено кроз *Путописце* и Црњансков сусрет са ренесансом.

Мистичке, носталгичне и меланхоличне црте Немањића можемо наћи у свим кључним јунацима Црњанког. Дух и дело Немањића се, како се из анализе могло докучити, дискретно транспонују у велике романе Милоша Црњанког: у *Сеобе* и у *Другу књигу Сеоба* у лик Вука Исаковича и доцније, његовог посинка Павла. Који наставља да живи у прошлости, удов и без порода: „Он је своју жену, и мртву, све више волео, само је престао да о њој говори“ (С, II: 707), па су Ђурђе и Петар мислили да ју је заборавио.

Ако и даље, у својим писмима моли да се плаво кубе, жениног гроба, са ког се љушти и отпада фарба „оправи“, и ако писац то кубе види као „знак, издалека, да има нешто непролазно у љубави“ (С, II: 706), што се „не може одселити“ (С, II: 707), онда бисмо могли устврдити су све „мађије“ и „чуда“ која су га пратила на пропутовању Европом, надјачана љубављу и непролазном тугом за женом, коју Црњански суптилно подвлачи везом с прошлешћу и гробом у даљини. Оно што је у љубави непролазно, једнако је и у тузи и у смрти непролазно. Из срца Павла Исаковича, крај свих сеоба, ни љубав ни туга нису се селиле, као ни из дела Црњанког трагови тог „градитељско“ и „мистичког“ светосавског идентитета што никада нису нестали.

Вук такође кроз брак хода као кроз маглу, тумарајући од ратишта до ратишта: једанпут „оде из војске, као бајаги болестан“ (С, I: 72), остављајући жену „без новца, у немаштини“; други одлазак у рат праћен је његовим дружењем са калуђерима и „још више се променио“, постао је „туђ и дебео“ (С, I: 72). У трећи ратни поход испратила га је жена, „неискрена и лажљива“ (С, I: 73), а кад се отуда вратио и почео да зида цркву наред села, закључила је да његове очи „нису више биле светле“ да би јој по годинама могао бити „не муж, него отац“ (С, I: 73). Циклуси Вука Исаковича омеђени су Дафининим циклусима рађања, а њени Вуковим циклусима ратовања и неимарства: после првог детета оре и насељава земљу под Варадином, а после другог почиње да зида цркву. Повратак Вука Исаковича кући протиче у стравичним боловима у стомаку, од којих посрће, у осећању старости и немоћи и „без икакве жеље да и даље живи и са ставом да „само светиње треба да се продужују, а да његов лик треба да нестане“ (С, I: 241) и у жељи да се о његовом трошку изради слика св. деспота Штиљановића да „она остане за њим, кад њега више не буде било“ (С, I: 241).

Светосавска свест о узалудности многих земаљских облика живота, од трговине (Аранђел) до ратовања (Вук) и вечности задужбинарства, води уморног ратника раскућеном дому (зид његове куће је препукао и хоће да се сруши), женином гробу и удовиштву, као крајњем исходу једног животног пута. Црњански је прецизно нагласио како Вук Исакович *постепено первертује свој световни идентитет ратника и мужа у духовни и ктиторски* (курзив Д. Ф.) што Дафини, као странкињи, у чијем се имену, заправо у самом корену тог имена, скрива словенска матрица²⁴, остаје до смрти, несхватљиво, мутно и нејасно.

²⁴ Црњансков одабир имена за главну јунакињу Сеоба није случајан, те да је целокупна мотивација њених поступака тесно везана за симболику биљке дафине, а да целокупна генеза њене судбине у роману отеловљује Дафину, као пантеистички супстрат, самотничку фигуру и саморасло „дрво дафиново“, а лично име је прва ознака и први знак препознавања идентитета који човек добије у животу и најчешће је доживотно његово обележје. Оно често најдиректније указује на разне врлине, које га одређују не само за живота, већ често и после смрти. Истраживања професорке Прве крагујевачке гимназије Љубице Жикић су показала да се у корену српских женских имена налази више од седамдесет биљака. У српском именослову често име код Срба било је Дафина, а настало из корена прелепе медитеранске биљке, за коју се веровало да има моћ обнављања и подмлађивања, да расте сред Раја, да су јој „гране од злата, а лишће од сребра“, док је у србуљама остао траг да дафинино масло лечи од краста и шуге, као и да се истуцаним дафининим лишћем мажу болесне очи (Софрић 1912: 82). Међутим, и Дафина је спона са Словенством у делу Црњанског: поред храста, јеле, врбе, јавора, јабуке и кипариса, дафина је чудесно дрво код Словена. Она није, попут зимзелених дрвета, бора и јеле, које се сматрају „дрветима смрти“, или „дрветима оног света“, већ као плодносно крошњасто дрво које представља тзв. осу света. Својом троделном структуром (врх-средина-корен) и двополним цветовима, ово дрво је у митским представама географски конкретизовано, као дрво „израсло до сињег неба сребри се до влашке земље и рађа плодове“. Појам *дафина* најчешће се везује за украсни грм или мање дрво са жутим цветовима, који су са спољашње стране сребрнастобели. Срби су се са овом биљком упознали у време доласка на балканске просторе. У народним веровањима дафина је свето дрво и има моћ обнављања и подмлађивања, те представља побуну против зла и неправде. Њен латински назив гласи *Eleagnus umbelabata*, а у преводу на српски - штитаста дафина, мада се помиње и као јесења маслина (Скојачић, Грбић (et. al.) 2008: 177-178). Само име врсте, од латинске речи *umbrella* (штит), односи се на њене штитасте цвасти. Гране су јој бодљикаве и жутокостобели, листови у младости прекривени сребрним луспама, цветови двополни, жућкастобели, мирисни и богати нектаром, због чега је често саде пчелари. Плодоноси у августу, округлим, овалним, коштуничавим најпре наранџастим, а потом црвеним плодовима, благо киселкастог укуса, који се може јести пресан, са малом јестивом коштицом у себи, богатом протеинима и витаминима, који помажу код кашља и других плућних инфекција. Ова чудесна биљка, која има две фенофазе, цветање и плодношење, највероватније је пореклом из Кине и Јапана, има је у Авганистану, а расте и у шумама Индије, на висинама између 1200-2100 метара (Parmar, Kaushal 1982: 23-25), после сече лако се регенерише, тако да јој сеча и паљење чак стимулишу раст. Добре изданичке способности, снажног кореновог система, често се користи као везиво насипа и еродираних терена. Зову је још и Руска маслина, у Хрватској *злосина*, а пошто њене игличасте форме каткад подсећају на рогове, па има примера да је зову чак и *ђавоља врба*. Полиморфност њеног значења једнако колико и тумачења његове симболике, које смо овде желели да нагласимо, само избор карактеристичних значења етимологије појма дафина и имена Дафина. И управо тамо где будемо очекивали регенеративну моћ обнове живота, јунакиња Милоша Црњанског показаће слабост и крхкост као и Страност у свету у којем се обрела. Овај поступак понављаће Црњански и касније, у *Другој књизи Сеоба*, где ликови „искачу“ из задатог имена (Павле, Текла, Евдокија, Кумрија), а

Црњански ће се на самом крају књиге позабавити и рецепцијом Светога Саве и његове светле традиције кроз смутна историјска времена. Смутна, али не и отуђена од разумевања његовог значаја потврдиће дела Мехмеда Соколовића, потурчењака, ком је далеки предак Свети Сава, како перципира с, уденоу у срце нит градитељства (обнова Пећке патријаршије) и Милоша Обреновића који се борио против грчког језика у црквама светосавском идејом да црква треба да остане „словенска и народна“ почевши строго да кажњава, након своје уредбе о слављењу Светога Саве, све виђене трговце, Цинцаре, Грке и Бугаре који одбијају да славе. Уласком Светог Саве у школе, сматра Црњански, почиње буђење наше националне свести.

Но, не бисмо смели пренебрегнути чињеницу да је и у самом Црњанском била уписана та архе-одредница борбе против туђина и „туђинштине“, на којој је инсистирао градећи лик Светог Саве, али и оних који су се њиме инспирисали.

Наиме, међуратни Црњански јесте жанровски преметач књижевног наслеђа, али и писац који је својим публицистичким радом обележио четрдесете године 20. века улазећи у књижевне обрачуне са књижевним критичарима и неистомишљеницима. Подсетићемо да је он 1931. године водио два судска спора – са Живком Миличевићем и др Љубомиром Петровићем ког је тужио за „десет клевета и четрдесет шест увреда“ (Вујас: 1982: 50), што, показаће се, није био тек хир ексцентричног писца, већ плод сазнања зрелог Црњанског да „бити књижевник значи бити целог века изложен том прљању без могућности одбране“ (Вујас: 1980: 53); затим сукоб са Миланом Богдановићем поводом чланка *Ми постајемо колонија стране књиге* (*Време* 1932), полемичко-памфлетски обрачун са Мирославом Крлежом поводом текста *Оклеветани рат* (*Време* 1934) у ком Црњански заступа тезу да је клеветање рата и ратника и пацифистичка пропаганда била директно вређање жртава рата скривено иза маски нових револуција и, најзад, фронтоско-идеолошки сукоби са књижевном левицом поводом десничарског, антикомунистичког часописа *Идеје* (1934-1935), који је био

писац јасно одваја световно од њиховог духовног имена, као што помера поља њиховог индивидуалног испољавања увек у поље супротног од очекиваног, знаком утврђеног појма.

анатемисан и етикетиран као хитлеристички и фашистички, иако је основни тон овог међуратног часописа било обраћање прошлости, култ традиције, афирмисање националне културне историје и, наравно, трагање за духовним одговорима на савремена друштвена питања²⁵. Ипак, због Идеја²⁶, чији се десничарски курс првенствено огледао у константном супротстављању „поплави туђинштине“, критици званичне друштвене елите и њених појавних облика које је Црњански дефинисао појмовима „варошки цинизам“ и „салонски комунизам“²⁷. Милош Црњански је био проглашен за противника напредних литерарних стремљења, апострофиран као теоретичар „светосавске мистике“, како је писао Богдановић (1949), да би, коначно, текстом Марка Ристића *Три мртва песника* (1954), посвећеном Растку Петровићу, Милошу Црњанском и Полу Елијару, Црњански био жив сахрањен и на одређено време „портеран“ из српске књижевне историје. Очигледно је да је Црњански био значајно обележен након књиге Свети Сава, али и других текстова синхроно објављиваних у *Идејама*.

Закључујући наше излагање о словенско-византијској идентитетској матрици у књизи *Свети Сава*, остајемо и запитани о мотивима рекреирања познате биографије српског државотворца. Друго питање је: шта Црњански жели да исприповеда? И треће: каква је ова повест/роман/животопис/есеј/коментар, тј. проблематизоваћемо питање жанра списа о Светом Сави.

²⁵ Овде поменути, али и други текстови (углавном мање познати) Милоша Црњанског могу се наћи у књигама Зорана Аврамовића (*Политички списи Милоша Црњанског*, Сфаирос, Београд, 1989); Милош Црњански, *О национализму и српском становишту*. Приредио Бошко Обрадовић, Српски сабор Двери – *Сатена mundi*, Београд 2012.

²⁶ *Идеје*, које су изашле у 32 броја (до 29. јуна 1935) имале су критички однос према такозваној „социјалној књижевности“ јер је она била носилац продора марксистичког утицаја у српску прозу 20. века. Али, за *Идеје* су писали и други: Станислав Винавер, Исидора Секулић, Милан Кашанин, Момчило Настасијевић, Светислав Стевановић. Објављивана је и поезија и проза, интервјуи (са француским књижевницима – Жидом, Мороом, Мартен ди Гаром), али и са српским – Ракићем, Андрићем, Драгишом Васићем, Симом Пандуровићем, Владимиром Ђоровићем и др.

²⁷ Милош Црњански је био проглашен за противника напредних литерарних стремљења, апострофиран као теоретичар „светосавске мистике“, како је писао Богдановић (1949), да би, коначно, текстом Марка Ристића *Три мртва песника* (1954), посвећеном Растку Петровићу, Милошу Црњанском и Полу Елијару, од којих је само Растко био и физички мртав, док су друга два проглашена мртвим због изневеравања поезије, Црњански био „жив сахрањен“ и портеран из српске књижевне историје.

Текст о Светом Сави је плуралан, не у смислу да има више значења, већ да производи више значења. Он је целина заокружена почетком и крајем, подељена на релативно уједначене целине. Прво поглавље насловљено као *Средњовековна просвета Србије* има функцију пролога у коме се потенцира прича о Словенима, њиховом „варварству“, о души Словена која је „пуна прича и гатања, што је сачувала у себи присну везу са светлошћу небесних пожара, тамом шума и животом бившим, у травама и водама, у спокојству земљорадничком“ (СС: 10-11) и наговештава епоха немањићке просвећености која треба да се „збрише туђинска легенда о „варварству“ Словена древних времена“ (СС: 10); последње поглавље ове невелике књиге можемо схватити као епилог исприповеданог и овремењеног главним ликом приповести, протагонистом Светим Савом и његовим далекосежним значењем и зрачењем на српски национални и културни идентитет. Користећи хетеродијагетичко приповедање, Црњански улази у умове својих јунака, у првом реду Стефана Немање и Светог Саве и као свезнајући приповедач, сталном сменом логике приповести у смислу наглашавања приоритета догађаја наспрам значења (инсистирајући на ставу да је догађање извор значења догађаја) Црњански димамизује значење фигуре Светога Саве. Евокацијом једног (одласка у Свету Гору) или више догађаја (монашење, аскетски живот, путовање у отаџбину) ствара простор за пролепсу, да би показао домет Савиних дела, а то чини сталном комбинацијом аналепсе и пролепсе и прекидањем хронолошког приповедања да би отворио простор неком будућем догађају.

Фрагментран, колажно-монтажни поступак, карактеристичан иначе за Црњанског, и оведе је присутан. У својству свезнајућег приповедача о Сави, предочавајући и преламајући различите исказе (Теодосија, Доментијана, страних хроничара средњовековне епохе), Црњански пише историју Светог Саве као историју, која је дата као нужност природе времена у којем се одиграва субјект Светога Саве и оне коју сам ствара на месту предвиђања будућности која после Саве долази. Садашњост (писца) и данашњег (читаоца) се препознаје и види у приповести Светог Саве као нужна консеквенца прошлости, догађаја који су се одиграли и њихове нужне повезаности у хронолошки низ. Најважније у овоме јесте да се приповест о Светоме Сави указује као текст сећања који Црњански не усмерава само ка чињеницама прошлости већ и ка преображају сећања или

културалних трагова у дискурс савремене културе, савремене из рецепцији његовог и ништа мање нашег времена. Реч је у одвајању од заборав Светог Саве, јер је заборав, онако како га види Црњански, метафорички еквивалент смрти. Црњански говори о немогућности заборав. То је разлог што овај текст стоји у равноправном и интелигибилном односу са текстовима сличне природе о Светом Сави, као нешто већ прочитано и довољно непрочитано као траг трагова извођења субјекта (светитеља), на разини индивидуума и колектива, тј. јаства/сопства и идентитета.

Немањићка епоха, бременита и грехом и законима, врлином и самолошћу, срџбом и крволочношћу, савршенством и светошћу биће узидана у идентитет романескних јунака Милоша Црњанског, и, да парафразирамо Светог Максима Исповедника, тамо одакле потиче наше биће, према томе (тј. према тајни Христовој) крене и наше кретање, као кад се слика сједини са прототипом, или печат са прототипом.

Приповест о Светом Сави сведочи ту стопљеност принца/човека кога замењује човек идеја, закона, логике и срца и упућује своје потомке да, уколико не саобразе свој начин живота оваквом духовном, етичком и емоционалном моделу, неће имати ко да настањује српску земљу, а још мање вечност. Да је све (материјално) „прах, пепео, смрт“ видеће многи јунаци Црњанскове прозе. Но, оно што никада није прошло нити отишло никуда то су вечне идеје, односно њихова бесмртна душа. Ту идеју светлог и великог идентитета аскете, научника и мистика понеће у драми *Тесла*, њен главни протагонист, сиромашак из Смиљана, позни принц светосавске мистике, човек идеја, целина, закона и логике, Никола Тесла.

III ДЕО

ЛАТИНСКО НАСЛЕЂЕ И ИДЕНТИТЕТ

У овом поглављу бавићемо се путописима Црњанског. Истражићемо лирски говор о Страном као Другом. Централна тема наратива у *Љубави у Тоскани* је расправа о ренесанси и утицајима византијског културног наслеђа на уметност северне Италије. Разматраћемо Црњансков приступ уметницима сијенске и фирентинске ренесансе и (раз)откривању византијске и словенске матрице у књижевним принципима удвајања латинског (као гигантског) и византијског (као „убогог/босоног“), што ће бити увод у рецепцију Микеланђела и Дирера, а који ће бити предмет анализе у петом поглављу наше студије.

1. Путописи и мемоари као жанрови сведочења

Путописи и мемоари Црњанског нема сумње, настали су као природан протокол „посланства на страни“, како је говорио, односно, наметнуте му позиције од стране Министарства иностраних дела Краљевине Срба Хрвата и Словенаца које га је почетком јуна 1928. године поставило на место аташеа за штампу у амбасади у Берлину²⁸. После Берлина Црњанки је као дипломата боравио и у Лисабону, Риму и Лондону. Као плод тог искуства настали су његови путописи из Беча, Париза, Берлина, из Италије, из Немачке, из Шпаније. Не треба

²⁸ Важно је напоменути да је Црњански о томе писао свом пријатељу Иви Андрићу с осећајем а је он „додељен посланству као неки аташе за културну пропаганду“ и да ће у главном граду Немачке остати „изгледа, дуже.“ Иако Јанковићева ове процене Црњанског тумачи (Janković 2007) као наговештаје поверљивих задатака који неће бити само у служби пропаганде, већ и да ће бити коришћен и као актер неких поверљивих задатака које ће му поверавати власти, ми ипак ово већ подвучено место „као неки аташе“ узимамо и као израз сумње самог писца да би могао у том сегменту свога живота, као дописник од неке значајније важности. И доиста, његово посланство извукло је из њега лирско и есејистичко промишљање туђине. Само боравак у Берлину, трајао је, са прекидима пуну деценију. Црњански ће у међувремену путовати и по Европи и Африци (алжир), да би се с пролећа 1937. вратио у Берлин, а већ 6. јуна појавио у *Времену* текст којим се каже да да је *Време* „умолило“ Црњанског да обиђе поново Шпанију и донесе објективну слику из ове већ грађанским ратом захваћене земље. Тако су настали његови путописи из првог виђења Шпаније под називом *Из земље тореадора и сунаца* из 1933. Морали бисмо свакако са резервом узети податак да је баш *Време* одвело Црњанског у Шпанију, јер пре ће бити да је (можда и пресудно) на ово утицао председник Министарског савета Владе Милан Стојадиновић, који је тада био и акционар листа, а изабрао Црњанског као „поверљивог човека“ за „поверљиву обавештајну мисију“. Истраживач Радивој Цветичанин ће пет деценија касније показати да је Црњанки био у обавештајној мисији и „сакупио поверљива факта о Франковом режиму за југословенски режим“ (према Janković 2007:1).

пренебрегнути чињеницу да је Црњански *Писма из Париза* објавио већ 1921, годину дана након програмске песме *Суматра*. У обимном делу Милоша Црњанског значајно место припада преводима *Антологије кинеске лирике* (1923) као и делу *Песме старог Јапана* (1927). Ови преводи су од изузетног културолошког значаја. Но, немогуће је не запитати се зашто је Црњански преводио кинеску лирику? Да ли су у питању тек поетичке и духовне сродности између веома удаљених (и територијално и по схватањима) песника и њихових поетика, или можда дубоко осећање језика и духовних тежњи источњачког човека у коме Црњански види и слугу свој словенски нерв?²⁹ Ово питање је важно са аспекта његове поетке суматраизма, јер и доцнији текстови *Љубав у Тоскани* (1930), *Путописи* (1930) настали су из те тежње Црњанског за даљином и суматраистичке жудње за миловањем („Пробудимо се ноћу и смешимо / драго на Месец са запетим луком. /И милујемо далека брда / и ледене горе, благо, руком.“- написао је у *Суматри*) Но, сам поглед на цитирану литературу говори да је Црњански проучавао врло разноврсне изворе о кинеској уметности, од модерних европских синолога (Лега, Жила, Херлеза) до модерних антрополошких интерпретација *Књиге песама*. То је свакако оставило значајног трага у његовом уметничком сензибилитету на гипкост стиха и сфуматирање пејзажа у путописима.

За путописе и мемоаре Милоша Црњанског могло би се рећи да су то аутопоетички и аутофикцијски текстови: аутопоетички као протоколи ауторефлексивне анализе и расправе коју писац као уметник развија о сопственом стваралаштву а реализује кроз путопис, есеј или чак метајезичку анализу (у смислу језика уметничких артефаката и њихових концепата којима се бави) у смислу термина Сержа Дубровског који вели да је то „фикција саткана искључиво

²⁹ Неке преводе кинеских песама прво је објавио у часописима, па тек потом у *Антологији*. Први текст *Моја антологија кинеске лирике* објављен је 1922. године у часопису *Мисао*, IX, 3/4 и то је заправо интегрални текст будућег поговора *Антологије*, који носи исти назив (1923) и само је делимично скраћен. У њему је Црњански навео програмске разлоге за превођење кинеске лирике: да су његови разлози идејни и уметнички, а дело кинеских песника за Црњанског је „(...) врхунац свега прозачног, мирног, вечног, етеричног, до чега дух и осећаји могу доћи“. Из чега се јасно може уочити аналогија са суматраизмом - као особеном експресионистичком поетиком Црњанског, различитом од многих оновремених „изам-а“ која говори да везе духа не може ограничити ни простор, ни време, нити културне, социјалне и верске различитости. Видети о ов. у: Мићић Тања (2004). *Антологија кинеске лирике Милоша Црњанског: анализа односа поетике Милоша Црњанског према кинеској поезији*. У: *Свет речи*. Часопис за српски језик и књижевност, 17/18, стр. 29-40;

од стварних догађаја и чињеница“ (према Марчетић 2013: 141). Још је Новица Петковић веома лепо одредио путописну прозу Црњанскога као „прозу паралелних светова, удвојених простора и приповедања“ (Петковић, 1996), а Слађана Јаћимовић, доцније разматрала путописе Црњанског апострофирајући „позиције странца који је Црњанскоме помогао да „уочи разлику“ (Јаћимовић 2007), да би их потом дефинисала као „жанр сведочења“, те „етике и трауме неприпадања“. Такође, у путописима је присутно удвајање путопишчевог Ја: на оно ЈА суматраистичког субјекта које описује авантуре своје душе у бестежинским и лебдећим просторима како је давно *Путонсе* окарактерисао Марко Цар и оно друго ЈА које припада историјском лику писца, а засновано је на аутобиографској основи његова животна пута. И путописе и мемоарску прозу карактерише жанровска нестабилност, кидање узрочно-последичног поретка казивања, особен начин тематизације Страног и Разлике као биоополитичких и естетских категорија, те потрага за свепрожимајућим јединством прошлог, садашњег и будућег, која је можда најексплицитније изражена у једној Црњанској реченици: „Све је у вези, све се слива.“

У путописима се прожима мноштво различитих дискурса: у првом реду то је аутобиографска димензија, етногеографска и културно-историјска анализа, есејистички начин писања, носталгични аспект садашњег путем дискурса носталгије која „ослобађа дијалектику жеље“ (Гвозден 2006: 194) транспонован у прошло и далеко и с њим, неизбежно елегички тон, фрагментација искуства и сећања: „Слућени смисао за којим Црњанки у путописима трага, а који је иза свих ствари, заправо је нешто (...) што је он (Црњански, прим. Д. Ф.) назвао најпре *љубав*, а доцније *смрт*“ (Гвозден, 2006: 196). *Љубав у Тоскани* би се могла одредити као опис једног дијалогског односа који се јавља између путника у страној земљи током сусрета са различитим, мање или више заводљивим или узнемирујућим формама другости.“ (Гвозден, 2006: 194). Но, додали бисмо овоме и још нешто: да је динамика путописног жанра нашла своју пунину сусретом (путо)писца са уметником или његовим артефактом.

Путописи, мемоари, дневници, биографије, аутобиографије су „жанрови сведочења“ (Гвозден). Есеј и путопис од Монтења на овамо, како сматра Гвозден,

стоје у блиској вези која врхуни у радовима модерниста од краја 19. и почетака 20. века.

„Романтичарско путовање, коначно нуди помирење субјекта доживљаја и објекта описа, претварајући сам објект доживљаја у субјект, излажући његов поглед, машту, рефлексije, наслеђе без којег не бисмо могли замислити ни Дучића ни Црњанског. Мешају се стварно и фиктивно, природа почиње да се доживљава субјективно, напушта се географска тачност и научне претензије, јавља се лиризам. Стратегије путописца су много слободније, а разноликост текстова доприноси даљим жанровским дивергенцијама.“ (Гвозден 2006: (б.с.))

У тај оквир свакако можемо уврстити путопис, који настаје у овој епоси, кроз потребу човека да се отисне и телом и духом у неистражене просторе, не би ли се тако изместио из времена у којем су срушене све хумане вредности стваране хиљадама година.

У запаженој студији *Путописи српске авангарде* Слађана Јаћимовић истиче: „Ниједна књижевна епоха, ни пре ни после авангардног раздобља, није дала толико страница путописне прозе, нити тако успешних уметничких путописа“ (Јаћимовић 2005: 30), као и да се „чезња за удаљеним просторима и 'једна нова љубав за свемир и живот' остварује у тражењу скривених веза у свету, до тада непримећиваних, а које су авангардном песнику потребне као замена за покидане везе у видљивој стварности“ (Јаћимовић, 2005: 41).

Познато је да је Црњански у париским библиотекама ишчитавао још 1920. источњачку уметност Кине и Јапана, да би се превод кинеске поезије појавио 1923, а Јапана 1927. године; истовремено он у Београд шаље и своја *Писма из Париза*, *Винавер Немачка у врењу* 1922, Растко Петровић је након пута по Африци објавио путопис *Африка* 1930. године, а Црњански, опет *Љубав у Тоскани* 1930.

Како видимо, читава послератна генерација испољава ту жељу за даљинама, далеким и непознатим просторима, потребу да се премости локално и материјално, а да се осети велико, пространо, туђе и Друго, те космичко и

бескрајно, што су, у најширем луку, категорије које је промовисала авангарда. Отуда топос пута и путовања постаје оквир у који је могуће сместити све виђено и невиђено, искуствено и духовно, етерично, прозачно и лако, што неће дестабилизувати, већ нешто што ће у својим менама трансгресирати из једног облика у други и везивати обичаје, пределе и људе, завичај и туђину у Једном, недељивом, у овом случају, црњасковском осећању света.

Не треба посебно истицати колико је време у којем ствара Црњански значило велике промене које се тичу схватања обликовања књижевног дела. Овде пре свега мислимо на сукоб „старих и нових“, оспоравање и преименовање традиције, превредновање хијерархије жанра, настајање хибридних форми. Али оно што нарочита пара поглед устремљен ка *Путонисима* Црњанског јесте отклон од потребе да се пише тако што ће да попише места и пределе, грађевине и људе које је на тим пропутовањима срео, већ потреба да изнесе своје рефлексije о човеку и природи и још јаче програмски и поетички омеђи свој опус. Уочена је, такође, и у особеност Црњанских *Путониса* као субјективне визије, „субјективне идеје“, енкултурацијска активност и сведочанство о интеркултурацијском процесу, као процесу усвајања културних вредности и садржаја (Стојковић 1996: 251-257), потом да је путописни опус Црњанскога „унутрашњи“ (Ступаревић, 1996: 245-249), да се може читати и као „путописни програм“ (Микић 1994: 77-80) или „протест против старомодне сентименталности“ (Јаћимовић, 2005), као „херметичан“ и као „текст који није лак за читање“; као авангардна проза *par excellence*“ (Ђурић 2004) или као контекст, па и аутопоетичко објашњење романа *Сеобе* (Митровић 2007).

У нашем истраживању полазимо градова које је Црњански посетио

1.1.Град и идентитет: Беч, Минхен, Париз

Писана у епистоларној форми, апсолутно лирична са призвуком есејистичког, *Писма из Париза* најаутентичније говоре о сусрету путника са Другим. Одлучан да спроведе свој пут промене српског лиризма и „запева мало нове песме“, Црњански полази у свет као дописник, приповедач и фокализатор,

онај који види, који посматра, који јесте део пејзажа, и који припада објективној стварности Беча кроз који се креће, приповедајући и о ономе што је фикционално.

„Сутрадан сам пошао *погурен* по улицама. Небо је и магловито као некад, у она јутра у којима сам, тим улицама, проћердао своју младост. Крај мене пролазе одрпани људи. Они ми више не сметају. Међу њима ја сам, погурен, идем иза гомила сени оних безбројних ђака које сам, у оваква јутра, некад давно, туда сретао. Како је смешан сад тај грдни град који нам је одузимао руменило са лица. Прадеда, деда, отац, и ја, смо ту изгубили веру.“ (Пут: 8)

Вера у Човека је помућена; кроз Беч се наратор креће као кроз аветињски град, који је „набрекао, као лешина“, па „мрачан и празан изгледа много већи него пре“ (Пут: 7). Ово нам говори да је некада постојао један други Беч, који је врвио од српских ђака, официра, лепоте лелујаве младости неког другог живота који је писац живео. Овај други Беч је метафора смрти и нестајања: „Што даље у предграђа, све је више мутно“ (Пут: 10). Шетач прелама град двоперспективно, кроз некада и сада, при чему је то сада објективно време приче, и кроз ценатар-периферија, који су уједначени у као упризорена апокалиптична и визија нестајања: „Тако бих се радо насмејао целом овом граду што заудару лешином.“ (Пут: 12).

У *Причама о мушком*, које припадају романескном опусу, у *Легенди*, или *Легенди о мушком* како се првобитно звала (Вуцјас 1982: 32), налазимо такође опис Лондона који већ у тој раној прози, пола века пре него што ће писац написати *Роман о Лондону*, личи на Хад, апокалиптичан град у магли, који „не имађаше дна, ни облика, него беше црн и мрачан као залив морски (...) и заудараше као лешина грдна“ (ПР: 146). На том мрачном месту почиње приповедање о мушком и женском, и на том исто тако суровом и окрутном месту, завршиће се живот последњег довршеног мушког, књаза Рјепнина, потомка руских принчева и словенског удеса. Рецепција Беча и Лондона и у приповедном и у путописном опусу, у раној прози показује се у рецепцији Страног, али као неприпадајућег и абјектног, које субјект поима као место нестајања једне младости и једног полетног живота српске младежи: „Ту су прошле хиљаде

наших судбина. Клечали смо и плакали смо. Остале су само туђе, безбојне, мрачне улице. Мртве куће. Како се све сврши!“ (Пут: 11)

Ипак, у путопису о Бечу постоји и једна светла тачка: то је најмлађа лирика Аустрије, и то је „лирика нова, човечанска, послератна“ јер се „по целом свету диже генерација оних који су ратовали“ (Пут: 11). Црњански истиче два имена: Георг Тракл и Франц Верфел. Управо видевши у њој нешто светло чисто и племенито, Црњански сфуматира трагове оног абјектног призора Беча. Писца интересује културна позиција, моћ да помилује оно што је туђе, далеко и страно, да у непознатом препозна своје, и да види снагу која обликује нове садржаје. Пишчев субјект снажно је везан за властити идентитет свешћу или самоспознајом да је и он „повратник из рата“ и да је писац као и они које види као светле тачке аустријског идентитета.

Субјективан однос према граду-лешини и суматраистичка дематеријализација слике града и слике људи, динамизовани су објективним приступом уметности која хомогенизује крхкотине људских душа оних који су дошли после рата. Тај језик је сада „нов, гибак и сјајан“ (Пут: 12). Овде имамо очит пример динамизације идентитета једног града, његове фрагментарности, једне константе када је у питању историјско осећање и перцепција града-моћника спрам путопишчеве понижене земље. Оно што је исто су – деца. Да ли су то жива деца, деца тренутка или деца – мученици, остаје отворено питање. Писац напушта Беч са меланхоличким призвуком:

„Шта ћу ту? Немамо више посла са овим градом“ (...) Слаб сам да верујем да је ико заслужио сажаљења. Напротив, немилосрдни свуд изазивају мој задивљени осмех... Све то није важно. Важно је да овде заиста умиру деца као што су и у Србији заиста умирала“ и завршава: „Збогом, желим вам веселости“ (Пут: 12).

„Шта ћу ту?“ говори нам пишчево Ја, док „немамо више посла са овим градом“, значи претапање првог лица једнине у прво лице множине, тј. хомогенизацију Ја у Ми, стапање персоналног са националним идентитетом и даровање личног колективном. Црњански подвлачи јасно и недвосмислено

етницитет епског субјекта који извештава из Париза; он се изнова конструише и мења у друштвеном простору и историјском времену, кроз процес идентификације и самопоимања. Осмех презрења и освете, знан нам је још из *Лирике Итаке* као модул горчине и већ познати дефетистички став повратника из рата. У Црњанковом осећању и виђењу света и живота мртви су бесмртни; они су бића дислоцирана и имају свој постегзистенцијални статус: „Мртваци нису ђубре да нагноје земљу“, а туга дуго остаје туга, камење поцрни, а људи носе свој горак осмех све до смрти“ (Пут: 53).

Однос према младости врши се на основу погледа ка детету, као ембриону будућности: сва деца су иста - и „наша“ и „ваша“ када умиру, јер су у смрти сви изједначени. Једино се у контексту смрти врши једначење Ја/Ми према они/Други. Идентитет Беча у путопису Црњанског утемљен је у доживљају губитка („изгубили смо веру“) и зато „немомо више посла са овим градом“, „ми“ се једначи са „ја“, а *ја* са *мој народ*, у коме је мој етос и моје сопство. Луталаштво позиционира маршруту писца реториком губитка, померености, туге као закономерности укупног његовог опуса. Бити без сажаљења такође долази као фон из *Лирике Итаке* као апсолутно лирског жанра у *Путописе*. Не треба заборавити да сусрет човека и жене у раној поезији Црњанског прераста у дијалогско-монолошке партитуре повратника из рата, модерног Одисеја који је „видео све“ и вратио се „блед и сам“ (ЛИ: 7), без Бога и господара, без поштовања за светиње, спреман да велича мржњу, смрт, презрење (ЛИ: 11), припадник народа чије је друго име „јаук и гробље“, а „сјајна прошлост је лаж“ (ЛИ: 15) како ће рећи у песми *Спомен Принципу*. Онај који је, „газио у крви до колена“, и који, обесновљен, улази у мирнодопски свет, нема сажаљења.

Минхен је други град перципиран као „гвожђе и бетон“ и рад у којем се „нико не шегачи“ (Пут: 16) и где се, као и посвуда по Европи људи чуде Словенима. Оно што одише лепотом и оно у чему путописац види зрак наде су „отмени и тихи, и мушкарци и жене, као да су са другог света“, „неисказано бледи и витки, очију бескајно мирних и мутних“ (Пут: 15), за које „сав тај луди, огорчени хаос милиона, није јава“ (Пут: 16). Негирање индустријске јаве Немачке и љубав према животу који се од ње отргнуо и жели свету да дарује нову немачку

љубав „према брдима, према шумама, и небесима“ (Пут: 17) коју проповедају нови Аустријанци, путописац препознаје као нешто дубоко, своје, словенско. У *Књизи о Немачкој* Црњанки ће успоставити везу са још неколицином градова. У првом реду, биће то славенофилско гледање ка Другом.

С *Писмима из Париза* препуним лирских рефлексива и есејистичких елемената разуђује се жанр путописа. Епистоларним поступком путописац извештава о различитим врстама уметности, уметничког израза и културним догађајима у Паризу којима је присуствовао и које сматра релевантним да би о њима писао. Истиче се да од свега што је видео и прошао остају сенке градова и њихови рубови, различите пруге градских рубова“, а увек исто небо (Пут: 17). И овде постоји рефреничност дубоко хришћанског осећања пролазности свега земаљског:

„Потомак пастира, са мало разумљиве афектације, знам да су плави зидови небеса огромнији; видим звездане површине река, шума и гора, и осећам да ћу једном, тешким кораком, ходати по њима, давно заборавивши све ово“.

.....

„Ипак, ја сам овде, уморан и прокисао, само зато да вам јавим да се, *већ једном, опет сетите вечности*.... овде где је Париз најлепши... да заборавите већ једном све, *да се опет једном, безбрижни, сетите вечности*“ (Пут: 20).

„Волео бих месец дана, месец дана, сваки дан, сто пута, да вам јавим: *Не бојте се, сетите се вечности*, све је добро, нема греха, нема закона, нема јаве, гледајте у небеса, удишите зрак безбрижно, долази пролеће, ослободите се свега“ (Пут: 21).

Путопишчево Ја обухваћено идејом суматраизма понавља да „живот није видљив, и да зависи од облака, румених шкољака, и зелених трава чак на другоме крају света“ (Пут: 22), чиме јасно врши у самом текстуалном поретку тематизацију Бесконачног, које се директно уселило у Ја, а које путописац

„шаље“ читаоцима. Финализирањем мисли у виду поруке „И зато пре него што почнем писати о изложбама (...) пустите ме да још једном, станем уз једно дрво што пупи и штапићем по њему изударам брзојав: да трава зелени, и да се сетите вечности.“ (Пут: 22), Црњански апострофира другост Бесконачног као вечног коју хоће и у самом наративном поступку путописа да одвоји од „земаљских“ појава као што су изложбе, концерти, економија. Произвођење смисла није могуће без одвајања, а дијалектика одвајања (од земаљског) и јединства (са природом) одиграва се у тоталитету. Бесконачно је суматраистичко „треће лице“ упркос свој снази града који описује и оцртавање границе и истовремено блискости идеја и ствари. Град има идентитет који постоји у тексту као град пишчевог идентитетског одређења да га (са)гледа. Реципроцитет огледања Другог у себи и себе у Другом, као Ја у Граду и Град у мени омогућује управо специфичност ситуације странца.

„Голуждрави анђели“ и голе лепотице на рељефима у цркви позивају путописца саморазумевању целе словенске душе и њене „рођености за патњу“ која би се могла излечити једном „инјекцијом латинизма“. Чини се да Црњански прецизно прави разлику између душевне чулности и сентименталности латинизма и помирења с Богом без покајања (што је у православљу немогуће)³⁰ и без мењања себе самога и словенске разапетости душе која се бори са страстима. Присуство „раздрагане љубави“ од католичких цркава до понашања људи на улицама је нешто пред чим путописац разочарано стоји и словенским погледом самерава вечност.

Друго виђење Париза обојено је утиском безграничне љубави и безбрижности, „веселе младости“. Однос према Француској Црњански темељи на његовом пречанском искуству, а то је његов рани додир са и школовање на страним језицима (мађарском, латинском и немачком) који су му омогућили реципрочно огледање где је морао бити усмеран на Другог и доживљавати, веома рано себе у искуству Другог у чему се и градио персонални идентитет писца као

³⁰ Видети о овоме у: Архимандрит Рафаил (Карелин) (2011). *Умеће умирања или уметност живљења: о сећању на смрт, заповестима Божијим, послушности и другим душекорисним стварима*. Превела Божана Х. Стојановић. Манастир Подмаине. Православна едиција Ријеч, књига 15. Београд

енкултурацијски. Зато у *Путписима* каже: „Ја, немачки ђак, врло добро знам шта пишем“ (Пут: 24) и „Ја, пречанин, изучен, врло добро знам с ким имамо посла“, (курзив Д. Ф.) а „они нас не знају - томе смо ми криви (Пут: 24). Црњански критикује словенско „падање из љубави у љубав“ и словенску „жеђ за обожавањем“, јер хоће да сагледа прави идентитет земље у којој је „живот саграђен, и то прилично чврсто, на основи учтивости и пријатности“ (Пут: 25). Црњански подробно анализира писање француске штампе по мађарском питању, штампе која мисли да је важнији интерес спасити осамнаест милиона Маџара и Аустријанаца чије су „позитивније вредности“ него што смо „ми“, док за Италијане каже да је то народ „напаћен као наш“ (Пут: 27), и „ја знам само да, ако баш треба неког волети, онда ћу волети оне који су највише патили. А то смо, засад, изгледа, ми“ (Пут: 28).

Црњански идентификује љубав кроз патњу. Сам Христос је метафора патње (и љубави истовремено), јер оличава вечни смисао живог, људског Бога који пати. А ко не познаје Сина никад неће упознати Оца, и Оца упознајемо преко Сина (аналогно спису о Светом Сави, који врши призив оцу Немањи). А ко не трпи и не живи кроз трпљење и патњу, који не живи тужне душе до смрти, он, према Црњанском, не осећа срж стварности, не осећа у целини сопствени дух. Овде је Црњански близак Унамуновој филозофској замисли о људском болу који је „суштина живота и основ личности, јер само се кроз патњу испољава личност. И бол је општи, и оно што нас сједињује са свим бићима то је бол, општа или божанска крв која у свима тече (Унамуно 1967: 181). Кретање Црњанског кроз разне културне средине, као жеђ за новим и непознатим, који посматра очима (путо)писца и мислећег бића, стално га помера ка „дому“ који је далеко и ка свом (напаћеном) народу, коме осећа целим својим бићем да припада.

Треће писмо посвећено је позориштима у ком се, на галеријама „љуби“ као и у граду, где се све своди на „љубакање“, како пежоративно примећује путописац. Из позиције онога који љуби оне који су патили, јасно је изругивање лагодностима живота и сагледавање Сопства у словенском контексту рођености за патњу. На више места Црњански подвлачи ову тезу: Французи Грке „играју гимназијски“ изговарајући имена светаца и светитељки изговарају „весело,

француски“ (Пут: 32); Корнеја не играју како писац мисли, у *битности усамљености*, (курзив Д. Ф.), већ пре костимом где је најважнији „оклоп и декламација“ (Пут: 33); Молијер се даје „весело и љупко“, а режисер не мисли да има нешто и у ћутању на сцени: „Не виде да после неких реченица треба дуго, дуго, ћутати“ (Пут: 33). Црњански резимира стање у париским позориштима низом гротескних ситуација на већим и мањим сценама, опажајући низ особина као што су: сентименталност, перверзија, „испеченост“ заната, што се дешава, како мисли наш писац, „под диктатуром масе“ која хоће „да се смеје, смеје, смеје“ (Пут: 35).

У четвртом писму извештава са четири велике сезонске париске изложбе. Бави се критиком Дешковићеве скулптуре Краљевића Марка и руга се штампи која, очигледно кавалификује да је ова скулптура изложена на Јесењем салону „толико напета од снаге и етичке експресије да Шарац, са испалим грудима, изгледа као гусак“ (Пут: 37); не мање гротескан је и улазак Марков у престижни модни журнал *Vogue*, и то као „чехословачког народног јунака“ од „руског скулптора Дешковића“ (Пут: 37). Идентитетској скали Парижана додаје путописац још мало површности, непрофесионалности, гротеске и празне реторичности.

Ипак, Црњански ће се похвално изразити о белгијској изложби, јер у њој „има свега“ (Пут: 38) издвојивши посебно Рембранта који ће „разведрити париско сликарство“. Интересантно је да Рембранта зове „тужни сањало, који је, после смрти љубљене жене изгубио сваку везу са јавом“ (Пут: 38), док су Пикасо и Реноар виђени у светлу „аполинског и бахачког“, што „дели Париз у два дела“ (Пут: 41); издваја укус и неукус српске штампе која за Мику Петровића каже да је „победио“ Париз (неукусно) и друга крајност да рецимо, скулптор Стојановић на Јесењем салону није преимећен (неукус непријатеља).

Путописи из европских престоница могу се сматрати „уводом“ у раскошан путописно-мемоарски опус покрета ка европској ренесансној баштини, на трагу византиског културног наслеђа и словенске матрице.

Од путописа које је Црњанки написао важно место заузима и *Књига о Немачкој* (1931), као и дужи циклус путописа о Шпанији (1933-1937), док се путописно-аутобиографско-мемоарска проза *Код Хиперборејаца* појављује пред читаоцима у оквиру Сабраних дела, која се штампају 1966. године у десет томова (латинично и ћирилично издање).

1.2. *Ирис Берлина* и утисак туђине

Књига о Немачкој је збирка разнородних текстова углавном путписног карактера, насталих у време пишевог првог боравка у тој земљи, у периоду 1928/29, када је као „аташе за културну пропаганду“ Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца службовао у Берлину, заменивши Станислава Винавера 1936. године на месту берлинског дописника Пресбиороа (Ристовић 1996: 260). Но, Црњански је своје ставове о Немачкој изнео и у *Ембахадама* које су „дипломатска историја изнутра“ која се у том делу објављује као „вашар таштине“ о којем ће писати много година доцније „горко и без обзира“. Ипак, у *Ирису Берлина* доминира раскошна слика Другог и присутан је изразити динамизам слика, појава, отклон од стереотипа о Немачкој и Немцима, те ће се опет појавити она интертекстуална истост: „Бескрајна сличност људских гестова и рефлекса, на целом свету, па и ту.“ (Пут: 247), феномен „дошљаштва“ (Пут: 248), пролазности „прах и сујета, и пепео на крају“ (Пут: 249), као и „осећај, у сваком странцу, потпуне туђине, у Берлину“ (Пут 249) и осећај „нечег врло туђе; потпуна антипатија“ (Пут: 247). Невероватна је та моћ Црњанског да уочи однос центар и провинције као периферије и препозна мегалополис – Берлин који „мисли сновима што обухватају континенте“ (Пут: 267). Оно што импресионира је је сензибилитет писца који перцепира, слуги и упија „шум времена“ и историјског тренутка – расцеп који је настао 1918. између Берлина, његове убрзане американизације и осталог дела Немачке што чини „раднички слој“ и „нижа раса, у својим предграђима, од оне, што је некад зидала немачку готику“ и „живела око цркава, у саосећању нагона пролећних и јесењих“ (Пут: 287).

Спољња политика јој је „ментална и економска“ (Пут:289), структура становништва толико „немачка“ да појачава осећај „туђине“ (Пут: 292) и пишевог меланхоличног Ја-сањала-Словена. Као такав, путописац утеху тражи у

Музеју цара Фридриха познатом као Берлински Лувр. И ту ће га „мале хришћанске двери, изрезане у дрвету, православне, сличне онима у Скопљу“ сетити љубичастог врха Љуботена: „Све је њега ради. Сви Ириси.“ (Пут: 302), као што ће у *Љубави у Тоскани* рећи да путује за све „беднике Гогољеве“ – Словене. Шуме и језера око Берлина где се одвија амерканизирани берлински живот оних што се „одмарају, веселе у природи“ (Пут: 320) чува последње остатке Словенства:

„Последњи остаци Словенства, покороног и истребљеног, Сорбска села, чије сељаштво живи, још увек животом из дечјих прича, завејаних кућа, царства патуљака, Снежана и чусних воденичара, рибара. Имена места ту, и данас су још нама срдачног звука: - *Nikolasee, Nova Ves, Cladow, Pieskow* – итд. Толика крв у земљи – толика словенска крв Боруса, у данашњим Прусима. Укрштање, више неосетљиво, са резултатима опорим, али са гледишта несентименталног, жилаво, много животворније, него нпр. мешавина словенске крви и Латина.“ (Пут: 320-321)

Као и на крају *Друге књиге Сеоба*, топоними само остају као сведочанство једног живота. Зато на крају и каже да је цео блистави Берлин „опојна лаж“ у мору сјаја „изнад бездана мрачних“ (Пут: 325), гробова и словенске крви која је испод сваке људске стопе, док Берлин чува „много француске атмосфере“ (Пут: 321) – од стила вилхелминске архитектуре двораца Фридриха, до књижевности, сликарства, политике, економије, спорта и моде.

Књигу о Немачкој отвара *Ирис Берлина*, а затвара путописни есеј *Тајна Албрехта Дирера*. О приватном и јавном бићу генија, Диеру-човеку и Диреру-уметнику и његовом меланхоличном осећању света као идентитетској картици генија, говорићемо у једном од будућих поглавља, самеравајући однос ренесансе на северу са ренасансом и идентитетом уметника на северу Италије.

1.3. Однос физичког и духовног путовања у *Финистеру*

Путописе из Париза затвара *Финистер* путопис/есеј/прича/суматраистички програм Црњанског, где се путовање „за љубав“ меша са нихилистичким одрицањем исте, у одисејевском луталаштву дематеријализованог и спиритуалног

општења свега са свачим, мешањем облака, сунца кровова, кише и ветра, растакањем чврстих материјалних структура кровова и улица покушава да се ослободи земљине теже и да лебди. Етерична трансформација путника започета у раним радовима Црњанског завршиће се разрешењем егзистенцијалне патње принца Рјепнина у *Роману о Лондону* у виду светлости која ће на месту његовог нестанка показивати „неку звезду“.

Финистер је можда и јаче него *Објашњење Суматре*³¹ донео темељну асоцијативну развезаност речи и реченица стиха, лабаву а моћну ауру етике љубави и свејединства човека и света. *Финистер* је разуђено и разводњено ткиво кроз које плута субјект кроз грозницу и болест са неизбежним суматраистички *лајтмотивом* *миловања*. (курзив Д. Ф.) Цео овај лирски и спиритуални путопис одвија се на релацији Ја/Други, а мотив додиром Мене и Другог, постоји као спона која треба да успостави однос субјекта према „својима“ и у завичају и у туђини.

Идентитетски одређен као странац и путник, епски субјект у овом путопису лирски сфуматира предео и себе у пејзажу као *медијуму размене* (курзив Д. Ф.) Визуелна перцепција просторног и предметног света у овом путопису постоји као психосоматски чин тела, живог кретања и доживљаја амбијента чији алузивни знаци одвајају биће од материјалног, емпиријског и претачу у сфуматирано-акварелистичко биће текста, које се обликује у једном (унутар)монолошком суматраистичком дискурсу.

Топос започиње мотивом преласка преко моста: „Ја сам прешао преко њега, *високо*, између *дубоке* воде, *далеких* брда и *бескрајног* неба, лак и прозрачан и миран, први пут у животу“ (Пут: 44). (курзив Д. Ф.) Постоји аналогија у *Сеобама*, дакле романескном, када главни јунак полази у рат али се „тумба се у

³¹ Црњански сматра да је дошло до расанка уметности и живота, у првом реду што ново доба тражи „садржај и интелект“, да је српска поезија до тог тренутка „само музеј европских копија“, у ком одјекује „плускање сладуњавих рима“, а да слободан стих „са својим ритмом полусна“, који је „унутарња, а не спољашња ствар“ може читаоцу пружити једно сублимно уживање; ако се лирика већ удаљује од старих садржаја, неминовно, сматра Црњански, она мора одбацити и бивше форме, а нове форме она окреће космосу и „сензацијама небеса“ чиме, закључује млади Црњански, „почиње ново доба наше версификације“ (Вучковић (b.g): 106-112). Зато ће Винавер рећи да се са експресионизмом улази „у дух размештања, у дух струјања, у динамику хаоса, у револуцију израза и израженога“ (Вучковић (b.g.): 103).

неком шаренилу у *непрегледну даљину*, у *недогледну висину* и *бездану дубину*“ (С, I: 6) (курзив Д. Ф.), да би пробуђен кишом отворио очи, и док му се учинило „као да види, у висини, бескрајан, плави круг“ (С: 6) и звезду у њему. Синонимност и синтаксички паралелизам романескног и путописног - дубока вода-бездана дубина; далека брда-непрегледна даљина; бескрајно небо-недогледна висина могу се посматрати као суматраистички топоними које налазимо и у *Стражилову* и у *Другој књизи Сеоба* као и у дукљанским сновима Павла Исаковича, приликом преласка преко Карпата.

Рекли бисмо да је симболика преласка преко воде јасно сугерисана, има значење и тиче се прелаза из профаног у свето, из световног у духовно, у значењу ограничења рационалног ума, превазилажења времена и простора. Прелаз мирјанског тела путописца није могућ без смрти, па се остварује као на путевима недоступним за физичка чула, у низу безвремених тренутака где престаје путопис и почиње путовање душе. Очи виде, уши чују, тело „се стреса“, боје га обливају и претапају, али ум и дух траже рај на земљи и сопствено васељенско срдедиште: „Био сам на крају света; место живота, видех једну благу, бескрајну, зелену светлост.“ (Пут: 62). Да ли се овде завршило једно физичко путовање и дошло до безвременог места – изгубљеног Раја³², где су човек и природа у сагласју? Црњански *Финистером*, прем нашем виђењу, окончава време и воспоставља рајско јединство многострукости које ће он назвати суматраизмом. Рај је често представљен као ружичњак или као „зелени острв“, а у суматраистичком мешању боја доминира румено и рујно и „блага зелена светлост“, коју можемо подвести и под Дугинов појам „Светлост Света“ или метафизички етар бића (Дугин 1999: 89).

Субјект у путопису гледа „кроз неко грање“ кроз „неке решетке“. Осећање неодређености, док се на хоризонту указује далека, тешка модра пруга, и „где је свему било крај“ (Пут: 45) указују на иницијацијски аспект путописа. Мотив миловања налазимо најпре у програмској песми *Суматра* („И милујемо далека брда и ледене горе / благо, руком) и у *Књизи о Микеланђелу*, када Црњански

³² „Рај је увек ограђен простор или је окружен морем, а једино отворен ка небесима“ (Купер 1986: 140); у већини традиција је ограђен врт, врт-острво или „зелени острв“; место где време мирује, боравиште бесмртности, улазак у велико, праисконско време; зато код Црњанског имамо тај мотив миловања, јер је у рају све тако близу, на дохват руци; свако пењање путника, на планину, на висину, на кров, на дрво, уз ма који осни симбол има симболику Раја.

аргумент за Микеланђелово миловање скулптура у старости које његови саговорници узимају за доказ уметникове хомосексуалности, из хомосексуалног дискурса преводи у дискурс нежности срца који се тактилно пред смрт враћа својим делима.

Временски циклус представљен путовањем и одисејевским луталаштвом од места до места је непрекидан ток самоистраживања и само(пре)познавања при чему он препознаје и разврстава своје сопствене персоне у различитом онтолошким каскадама. Сваки пут када се подиже, он посматра с космичке тачке гледишта (Доброта, Благод, мир). Локацију субјекта немогуће је утврдити јер он лебди час изнад, час испод: „Ја пружам руке и милујем сву обалу. Сад се више ничега не бојим“ (Пут: 46); губљење страха од „преласка“ значи да је субјект наратије поднео искуство смрти“, док „мени је свеједно“ и „ништа ме не боли“ (Пут: 46) значи нирванистичко утрнуће, кад субјект може коначно да се покрије „сенкама и тишином“ (Пут: 45).

Већ сам *излазак из завичаја* да би се *искусило Биће света*, као нека врста *добровољног изгнанства* (курзив Д. Ф.) у свету Другог и кроз искуство с Другим, кроз општеприсутно искуство смрти (кроз искуство рата), води субјект путописа до сазнања да је година увек иста, да *све пролази*, тече и да се мења, *осим љубави*, која је вечна, јер је њена суштина тајанствена и бесмртна. Субјект *Финистера* пребива у вечности, он стоји изнад простора и времена, јер како каже Башлар „све нас носи ка висинама, облацима, светлости, небу, пошто летимо изнутра, пошто је лет у нама“ (Башлар 2001: 59). „Мучни садржаји послератног мира“ у Црњанскога траже да се (пре)распореду у супротном поретку блиставих сфера, где су хиперборејска светлост и ваздушни дух первертују патњу и мрак. *Тежња ка висини у путописном реципроцитетна је динамизму сна у романескном (Сеобе и Друга књига Сеоба)*. (курзив Д. Ф.) Падање у сан Вука Исаковича пред полазак на војну, карактеристично тумбање кроз висину, дубину и даљину, те дукљански снови Павла Исаковича, јунака *Друге књиге Сеоба* као траг туговања за умрлом женом, део су сакралног, земаљског, статичког и представљају стадијум одвајања субјекта од света, од свог одраза и од (туђе) земље, при чему никако не смемо

пренебрегнути архетипску „туђост“ човека у свету, као не-свету у односу на рајско место, Вечност у којој је обитавао некада.

Рефреничност пруге која одваја видик, сазнање да је „све у вези“ и да се „све слива“, да је Залив исти као Дунав и да „све су љубави у вези“ (Пут: 46) и исказа „шест дана живим и ћутим у овом мраку“ – два пута – на почетку првог и другог пасуса (Пут: 47), видик опасан сенкама и провалијама „које немају краја“ (Пут: 47) подсећа на пролаз душе кроз митарства где ће, на крају света „место живота“, видети једну благу, бескрајну, зелену светлост“ (Пут: 62).

Сва световна знања, контакти са људима и искричаве светлости разума и буре страсти овде су замењени спиритуалним искуством вечности. Виђене земаљске слике увек компоноване на имаголошком плану овде/тамо, блиско/далеко, моје/њихово, наше/туђе (нарочито присутне у *Књизи у Немачкој*) показују Црњансков однос и разлику између *душевног уживања* и *духовне радости* (курзив Д. Ф.) као пролазних ужитака који припадају земљи и људима а то би се могло пренети на цео путописни опус, па и на *Књигу о Микеланђелу*, јер сва душевна уживања припадају времену и земљи. Додиривање је заправо ланчано преношење моћи; сваки пут када додирене Другога, субјект додирује себе: „Испод овог ужасног врења и кључања, испод ових пена, знам да је све румено, као зора, и све зелено, као трава.“ (...) Подижем руку и спуштам је на воду, са осмехом“ (48).

Перспектива путника који лежи „на дну“ и тражи обалу“ али не у мору, него на небу“ (Пут: 50), разбољевање и дводневно лежање у несвестици и поглед на жуте воде везују се са сећањем на топовску паљбу и немир рата. Сусрет са католичким калуђерима поново је сусрет са Другим, а виђење „препуклог Христа“ који је сметао „дебелим владицама“ толико да су га „улепшали“ (Пут: 52) повезује се са другим сусретима католичког свештенства које се увек пројављује као абјектно: „угојено лице“ (Пут: 60) које буди „бес“ (...) или „очај и мржњу“, или као „угојена лица, брбљива уста“, и „церекање њино“, што се свуд разлеже“ (Пут: 60-61) указују на идолопоклонство без дубине, стомакоугађање и разврат.

Изневеравање хришћанске идеје који су препознали Молијер, Расин, Монтескје и Русо као хаос, неред „que la rason ne peut justifier“ (Пут: 60) („које разум не може да оправда“ (прев. Д. Ф), је такво да путописац и сањар који се опет идентификује са онима који су ратовали и каже: „Тврдим да је у нама мржња за све живо, против рађања, меса, трбуха, жене, масти“ (Пут: 61). Отуда се и јавља „жуд за мраком“ и „жуд за убиством“ и потреба да дигне руку „са сваке ствари“ (Пут: 61) и крене у сусрет бореалној светлости ослобођен „веза, закона, љубави“, тј. свега земаљског:

„Не волим никог живог, и ширим руке у ту зелену светлост ваздуха. Ништа ми се не може догодити. Живим са страстима које су сваку ноћ везане за лед, за снегове, и за мир северних мора; знам да ће ускоро процветати вишње, па ће ме испунити смехом, и знам да ћу до смрти гледати зачуђен, опијен, само небеса, небеса.

А сутра, кад одем одавде, бићу опет обичан. Са осмехом, који ћути, вара, и крије – као завенренички, који вас воли.“ (Пут: 62)

Гледати небеса значи бити под сводом, на размеђи духа и материје, очинског и материнског принципа, покривен Љубављу. Исту Љубав потврдиће у *Хиперборејцима*, кад чује да Немци бомбардују Париз:

„За мене – јер сам волео Париз – то су тужне вести.

Дуго те ноћи нисам нашао сна.

Устајем идући дан без жеље да живим, јер ето, рат, по други пут, постаје мој нежељени доживљај, који замара, и деформише сав мој живот“ (X, I: 296).

Бес на католичке калуђере, код којих је учио грчки и који су га „мрзели и мучили“ јер његово име „нису могли да помацаре“ (Пут: 53) спаја са дефиницијом свог пантеистичког поимања света, а то је да је он

„ђак Кинеза, који су први видели да је све љубав; и да ћу сад ја ту љубав, која је била само физичка и етичка моћ, претворити у метафизичку

снагу. И Док су, досад, љубави координиране, и и љубавно биле везане само ствари напоредо, ја ћу везати љубављу и оно што је далеко једно од другог, и наћи везу између бића неједнаких: осмех који утиче на траву, безбрижност коју дају воде, и мир који нам дају беле завејане јеле“ (Пут: 53).(курзив Д. Ф.)

Субјект хоће да мења љубав-страст-везаност (као љубав усмерену на објекте), спиритуалном љубаву која спаја зрацима прошло и будуће, сан и јаву, живо и мртво.

„Да, ово је једина земља где се зна да *мртваци нису ђубре да нагноје земљу*, и где туга дуго остаје туга, камење поцрни, и људи носе свој горак осмех до смрти.“ (Пут: 53)

„Небеса разних предела, воде и траве, стресла су са мене све што беше *страсно, болно, и мутно*; волим њих и знам да је све остало само привиђење.“ (Пут: 54)

(...) Цео мој живот био је везан за лишће, за гране, које су ми давале мисли, и модре воде, од којих је зависило колико где остајем, и све што се око мене збило. *Сад, знам да је све у вези* и да покрет милоште моје руке напуни водом горске потоке. Као што, кад рубови долина, увече, задрхте од додира небеса, која се спуштају на њих, *то проспе по мени самртно бледило, које ме ослобађа од везе са женом. Ја више нисам ничији.* (...) *Не сећам се живих бића*, ништа ми не могу (...) Свуд стојим загладан у небо, и провлачим руком по ваздуху и *милујем га, милујем га*. За мене је све што ће ми се догодити свеједно, јер сам давно увидео да је сваки живот ту да се стресе од јутра, да прође кроз вече, да у поноћи сагледа звезде. Да кроз њега теку потоци, и зраци месеца, што као плаве жиле пузе, кроз румен лед, на врховима земље. (Пут: 54)

.....

„Далеко од свега мога, млад сам и миран (...) а кад се загледам, над свим овим кућама у зрак, видим будућност моју и вечити мир.“ (Пут: 55)

....

„и као што сам некад, одлазећи безбрижно из градова, где ме не задржаше ни знанци, ни туче, ни сахране ни драгане (...) без туге расанка, веза, савести (...) тако одлазим од свега овога; *стојим на животу и гледам*, са овог звоника, пружајући руке у зрак, милујући небеса.“(Пут: 55)

...

„ У неком лудом заносу, *чим одем у туђину*, једнако *наилазим на бића која милујем*, и једнако говорим да је све у вези.“ (Пут: 55)

...

„ И кад се сетим Париза, ја се смејем. И, кад возови звижде и пођу, ја видим да *нема смрти ни у чему*, испружим се и спавам“ (Пут: 55)

...“Дошао сам на острво (...) Дошао сам да легнем и ту, да се загледам у море и *прошапућем трасно имена родних поља, азијских острва, и далеких река...*“ (Пут: 56)

Након свеприсутног зеленила које све облива истинска лепота овога света метафорисана градовима кроз које је путник прошао мора да се сагледа неким другим очима, очима љубави према свету као предивној творевини Божијој. Тек када се ослободи веза, закона, љубави – свега земаљског и лабавог, може да се изнова повеже у Љубави која је општа, вечна, бесмртна.: „Тада у светлости благодати почиње да види свет на фону вечности која је дословце прожета зрацима Божје љубави“ (Карелин 2011: 101). Као и у списима о Светом Сави, као и сновима Вука Исаковича, па његовог посинка Павла, жудњи Микеланђела у његовим сонетима и мадригалима, жеђ за бесконачношћу и одмором, настојање субјекта да се лиши грубе материје, да се продухови. Унамуно говори нешто слично: „то је сањати да стене успевају да говоре и делају сходно сну; сањати да све што постоји постаје свесно, да Реч васкрсава“ (Unamuno 1967: 189). Дакле, Црњански има потребу да све одухови, додиром, миловањем, шапатам, да повеже љубављу и покаже да нема смрти која не може васкрснути. Да прошапуће пред

вратима Тоскане о свом Словенству и „породи“ Византију у Ренесанси. А то ће бити тема новог поглавља наше анализе.

2. Тоскана као топос мултикултуралног сусрета с Другим

Централна тема наратива у *Љубави у Тоскани* је расправа о ренесанси и утицајима византијског културног наслеђа на уметност северне Италије. Све што гледа, све куда путује Црњански схвата не само у простору, већ и у времену. Временски поредак путописа *Љубав у Тоскани* не стварају догађаји (јер њих нема у класичном смислу); примарно је наративно време које нам пружа утисак успоравања путовања дигресијама и ретроспективним приповедањем, чиме наратор/(путо)писац проширује временски оквир текста.

2.1. Скривени дискурс о Словенству

Традиционалну културу и прошлост Тоскане Црњански сагледава кроз њену историју и трагику, историјске и цивилизацијске наплавине. За истинском духовношћи трага се кроз љубав, као универзалну и надвременску категорију. Стална мисао Црњанског о словенској патњи и страдалништву континуирани је мотив целог његовог опуса и импулс да се пође на путовање. На том путовању издвојиће се један доминантан мотив – мотив Породиље. Она је округовљени симбол рађања у времену страдања и физичког пропадања човека; кроз њу се организује наратив о Словенима, њиховој трагици и мистичкој духовности. Породиља је стваралачки принцип, а Тоскана сферичан кружни ток непрекидог сустизања аполонијског и дионизијског. Мултикултуралност сусрета са Тосканом и дијалогских партитура са наслеђеним предачким и стеченим представама које припадају колективно несвесном, Црњански је субјективизовао и истовремено универсализовао. Свестан чињенице да је историјску прошлост немогуће објективно сагледати, али и да је распршена зрна историјских истина могуће сабирати тек духовним очима, емоционалним сагледавањем објективне стварности и конкретизованих уметничких артефакта. Отуда пред уметничким делима писац-аутор путописа стоји као Словен који не приступа научно, већ духовно, унутарњим видом емотивног и мистичког словенског бића у напору да сачини интуитивну евиденцију света.

Но, књижевна критика тога доба није тако благонаклоно дочекала Црњанкове путописе. Напротив: путописи Црњанског, нарочито *Љубав у Тоскани*, довели су до познате полемике између њега и Марка Цара, који је, као изврстан познавалац италијанске културе негирао Црњанском документарну подлогу путописа:

„Изгледа да је г. Црњански на путопис пренео естетику своје „Итачке лирике“ и својих приповедака. Он у својим путописима есејима прича само авантуре своје душе и своје фантазије. Другим речима г. Црњанског као да највише интересује г. Црњански и он зато ствари око себе сматра само као згодно средство, као згодан повод да говори о себи...

...То је мономанија, међутим, г. Црњанскоме у таквој мери је вид помутила, да је он кроз неке италијанске вароши прошао, а да их није честито ни видео.

...Његови написи одају човека брзоплета и разметљива који своје читаоце слабо респектује и под чијим пером се историја и естетика често претварају у једну бескорисну фразеолошку акробатику“ (према: Вунјас, 1982: 44).

Колико је Марко Цар био решен да девалоризује Црњанскове путописе види се у а на наставку полемике у тексту *Да ставимо тачку* где се позива на литерарну белешку коју је у часопису *Rivista Dalmacija* написао Ђ. Прага:

„О једном свом мистичном хаџилуку по Италији говори у „С. К. Гласнику (свеска 1. за 16. јун и 1. јул 1923.) госп. Црњански. Кад би неки од сарадника „Траваза“ (хумористички лист који излази у Риму. Нап. пр.) разумевао српски, волели бисмо да те натписе прочита. Имала би да се искида од смеха цела Италија“ (према: Вунјас, 1982: 46).

Сви ови полемички тонови (које је успешно резимирао Жељко Ђурић читајући га у контексту авангардног сликарства и издвајајући посебно поглавље о Пизи, „организовано више као ликовно дело него као литерарни текст“ (Ђурић 2004: 60-75) показују недораслост времена мисли и делу Милоша Црњанског:

симултаност његовог дискурса, доминацију ирационалног, подсвесног, *сагледавање суштине кроз интуитивну евиденцију* света (курзив Д. Ф.), а нарочито синхронију чулних опажаја у једном временском интервалу и репетицију истих у дијахронији времена.

Путопис *Љубав у Тоскани* Црњански је посветио супрузи Види Цњански, својој верној сапутници, а Италија као један од значајних топоса његовог стваралаштва, нашла се у средишту овог путописа. Улазак у Италију је попут уласка у неки посве нови живот, а на плану форме и књижевног рукописа *Љубав у Тоскани* бритко сасеца традиционални приступ форми путописа, претварајући путовање у „путовање у дубину“ (Ступаревић: 1996: 245-246) у књижевну авантуру која хоће да проникне у невидљиво (Ђурић 2006) и успостави метафизичку везу са прошлошћу и будућношћу преко садашњег тренутка везе. Као ратом похарано биће, он у Италију иде са жељом за обновом и препородом душе, пед чијим очима не престаје да тече крв и ратна клања, путује као Словен на Запад да осети било времена: од етрурске преко ренесансне до његове „међуратне“ садашњости. Субјект путописа заклоњен иза гласа наратора путује као „једини Словен“ који предводи „све беднике Гогољеве и Словене“ (Пут: 74) да виде западну цивилизацију. Јасно идентитетски позициониран у етницитету Словена, писац је саркастичан према туристима који иду „за свој новац“ да „виде ренесансу“. У путопишчевом Ја скривено је словенско Ми и успостављен опнентни став према Они, као туђи, Други. Није туриста, не иде у разгледање и тражи нешто Друго:

„Али ја нисам, као други путници, весело и безбрижно, дошао да *то* видим. *Из мојих крајева ни десеторо овде били нису*. Ја сам дошао да дрхћућом руком *успоставим везе, невидљиве и невероватне*, милујући ову цркву. Ништа ме не занима што уоколо говоре; *камен питам* у који су узидали киринејско хришћанство, под пригушену светлост сиријских и јудејских отвора, у похотљиву и крволочну сицилијанску веселост. Питам, о судбини нашој, крв и лешине што су окусиле со мора Средоземног. *Путујем*, безначајан и прашњав, *али за душу двеста милиона нагих и*

дивљих, који иду из даљине за мном, несвесним, тешким и зверским кораком.“ (Пут: 77)

Тоскански доживљај света је синтетишући доживљај који субјекту омогућава да садашње (актуено тосканско у путопишчевом времену путописања) осветли обновитељско вечним – у лику Породиље, која је Љубав, а љубав је вечна категорија, јер је чак експлицитно на почетку рекао да је за њу пошао. Индивидуално пропоутовање од (не)смисла рата и рова до лепоте као Породиље и то не само Христа Спаситеља, већ Породиље Љубави, смештено је у суматраистички и меланхолички оквир, док је (про)путовање објављено као мултикултуролошка акција у име и „за душу оних двеста милиона“ – живих и мртвих цветова човечанства. Снажно осећање колективног идентитета, спој са Мноштвом, са духом предака, са предачком „гомилем оном младом“ из *Стражилова* или са Богом који је једнако присутан у Тоскани колико и у свести толико је снажно да субјект осећа да „ћемо се и ми таласати над свим што је досад било и смирити се у идућем столећу“ (Пут: 77-78), или крај „црква кијевских и рашких“ , али свакако свуда и свагда „у љубави, љубави, која је непролазна и непомична“ (Пут: 78).

Издвојићемо неколико кључних цитата путописа *Љубав у Тоскани*, који илуструју став Црњанског „да је ренесанса сишла (...) из бургундских крајева у хришћанство старих, романских црква“ (Пут: 78), а да су и стубови из неког општинског римског купатила (...) „пре него што су амо дошли, цветали негде под Византом, узроком свега страшног и нежног у средњем веку“ (Пут: 79):

„Оно што ме је вијало цео дан (...) беше живот, обесан и бујан као неки гарави и црнооки, православни анђео, снажних стопала и чланака (...) Њих ћу да затресем над васионом: љубавнике, блуднике, грешнике, монахе, Словене. Ренесанса ће ми бити само изговор. (Пут: 78)

„О, Словенство, обухвати обема рукама земљу, притисни је: сок сазрелог грожђа поцуриће под шакама твојим, сви ће јарци поскочити по трави“ (Пут: 78)

„За љубав сам пошао, да у њу утопим нове народе. Ако сам грозничав шапутао имена посавских винограда, метохијских падина, виславских поречја и уралских подножја, нисам био луд. Дисао сам само и духнуо у време. За љубав сам путовао, што је чекала играче да поиграју за Богом.

„О, Словенство, љубав нас чека, њоме ћемо запљуснути, као ова равенска разблуда на крововима, све што је досад било.“ (Пут: 79)

.....

„Љубав према земљи, чежња за љубављу, чини ме лаким, провидним, сулудим, болним блудником, који млатара рукама по ваздуху, све брка и све грли што се љуља у Богу и диже и спушта у ваздуху.“ (Пут: 80)

А потом стиче разлог свог доласка, јасно и прецизно:

„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. Још се горко јео хлеб у нашим равницама и умирало, између говеда, крстећи се сасушеном руком. Обузела ме беше, као несвест, нека извесност да је време поћи онамо где ми се мисли морају јавити јасније и блаже, без оних завејаних галицијских, са грмљавином топова, које још увек, ноћу, сањам.“ (80-81)

„Треба поћи, треба поћи – скакутао сам тремовима станица. Научити, изучити љубав и благост, јер, ето, живот нам се упутио, наг и уморан, сав измучен и страшан, као губави са којим леже, из милосрђа, све младо, шпанско племство у име Христа. Требаће га помиловати и покрити му нага ребра. Питаће нас о благости и рађању, мирноћи свемоћној и свезнајућој, која храни. Девојка опет чека, на крају столећа, као и тада кад се појавише Мадоне,

породиље, место јалових провансалских драгана – што се назива ренесансом.“ (Пут: 81)

Љубав се објављује као наука коју треба помно изучити и за коју треба стрпљења и времена: „Грбови, путеви, градови, *путујем за добро света овог (...) народ хоћу да саградим*“ (Пут: 81).отуда аскрсава мисао да треба саградити нови народ,народ у љубави и кроз љубав, васпоставити царство лепоте и угодности, која ће потећи од Византа.

..... „тајно се надам да ћу овде наћи други део развратне жалости и чистоте византинске, у коју се спуштасмо вековима, Дунавом и Дњепром“ (...) *Свето лети око слатког рађања, девојачке породиље*“ (Пут: 81-82)

док се сијенске мадоне само смеше истим сјајем „који се сјаји под очима кијевских Богородица и метохијских владика.“ (Пут: 82)

2.2.Сијенска и фирентинска рана ренесанса и дислоцирани идентитети

Знао је Црњански да је сама Италија од 4. века већма примала византијски утицај, јер је тек основани Цариград играо улогу која је некада припадала Александрији. Он је био заштићен од најезда које су опустошиле Рим и Италију, те центар цивилизације и уметности. „Равена, царска и краљевска престоница у 5. и 6. веку била је византијски град. На тај начин, утицаји које је Италија вршила на Галију, за време првих векова средњег века, били су пре византијски него италијански.“ (Ренак 1990: 156-157)³³. Издвојићемо неколико цитата који поткрепљују нашу тезу:

„Хришћанство са готиком слоновача, виткошћу константинском, грчко хришћанство.“ (Пут: 83)

³³ Значајна су запажања Ренака: „Та мешавина северних, азијских, сиријских и византијских елемената осећа се, иако није лако размрсити је, у развићу из којег постаде романска, а затим готска уметност“ (...) а од 9. века сиријски и византијски елементи појачавају се са своје стране, због крсташких ратова, који доводе западњачке народе не више у везу него у сталан додир са Византинцима, са Сиријцима и са Арапима. (Ренак 1990: 157). „Готска уметност није била угушена уметношћу ренесансе: она је била жртва принципа трошности коју је сама у себи носила“ (Ренак 1990: 167).

.....
(...) *Непрекидна љубав*, не сплетена као пруће, него наслагана у време, земљано, слој по слој, равенски, пизански, тоскански.“ (П: 83)

.....
„А све те везе, у ствари, једно једноставно и вечно јединство земаља, брда, уметности.“ (...) „Лепи и чудни збир бројева, што повезан трепери. Давно сам знао да испруженом руком, ако је блага, могу да помилујем чак и Урал.“ (П: 84-85)

„Прекида у историји уметности никад није било (...) Ренесанса је љубав према породиљи, што значи мешање плахог са благим, свемоћним.“ (П: 85-86)

„У овим таласастим, светлим обалма Пизе и Салерна, *све је било рађање; осим њега, ничега и нема* (...) Нема прекида између XII . и XIV века: њега виде само старе, универзитетске наочари (...)

„На камену леже давно ми познате сенке задарског и сплитског храма као и манастира Високи Дечани; *исти пизански орао, исти занат*. Већ у XII веку, везе су просте и трговачке у свету, али се иза њих крију румене свиле, које живот не зна, а које га држе. Пре петнаест година, на другој обали, нисам то знао;(...)

„Везујмо свет и не распарчавајмо га. Треба га грлити као једно, драго, недељиво брдо; *смрти су пролазне*, а битке шарени лептирови; али *ведрине су вечне, ваздух и скок играча*. (Пут: 86) Љубе ли се редом средоземне обале, укус је један исти.“ (Пут: 86-87) „Пиза... На крају, над деверима хришћанског храма, стоји, чиста и витка, од камена, Породиља.“ (Пут: 87) (сва подвлачења су наша)

Апсолутна суматраистичка артикулација кретања субјекта/наратора Пизом динамизује његов дух ка метафизичком обзору. Апострофично дозивање

Словенства и препознавање његових трагова и обриса у одсјају сенки, суптилности уметничких покушаја, везује га за вечне хорде мртвих. Ако је у *Писмима из Париза* макар постојао неко ко га, попут кочијаша уводи у град, овде ни тога нема – нема Тосканаца у врмену *Путописа*. *Као да Тоскану не насељавају живи, него мртви.* (курзив Д. Ф.) Она је прошлост и сва је саткана од наслага прошлости. Иако све у Пизи лебди, трепери, прелива се и растаче у жутом, соларном, симболичком интелектуално-интуитивног и тајног и непосредно преко жуте боје оно нам објављује још једну истину (јер жуто јесте светост, божанственост) повезаност не само свега са свачим у материјалном свету, већ и повезаности путописаца са хордом мртвих времена и судбина.

Мртви се везују такође у љубави: по речима апостола Павла „љубав никада не престаје“ (1. Кор. 13, 8), јер Бог није рекао да волимо ближње само док су живи – на земљи, већ да волимо без ограничења и са оне стране живота, са оне стране гроба. Управо зато и у романескном опусу, у *Сеобама* и у *Другој књизи Сеоба*, љубав према умрлој драгој мора бити посматрана у светлу ових путописних феномена – да нема прекида у историји цивилизације и да нема прекида између живота и смрти (иако је Црњанки у својој прози негде знао рећи: „Везе између живих и мртвих се прекидају“), те се везе са мртвима не прекидају. Напротив, љубави однос према стварности, а јача веза са светом мртвих (Вук остаје усамљен и удов у Митровици, побожан; Аранђел након Дафинине смрти остаје у шкртичлуку псеће душе, Павле у ћутању осећа мртву Катинку).

Црњански каже да је љубав „наслана у време“, у слојевима видљивих и невидљивих гробова, те нам се зато чини да се *његово путовање може читати и као молитвено сећање за умрле претке.* (курзив Д. Ф.) Сећањем на армију мртвих која иде за приповедачем у путописању се објављује истина да се љубав непрекидно сведочи кроз камен, воду, небеса и цркве, монахе и просјаци, Гогоља, Словене, Дунав; експлицитно, они разапињу мапу значења, имплицитно, остварују ефекте наноса и мимикричности пишчевог говора. Миловати зато треба све благо и нежно, јер о том миловању ћемо бити питани, једном (можда на дан Страшног суда?). Управо љубав приморава човека општењу са оним кога воли: путописац воли све, живо и мртво, садашње и прошло, његово, као етнички

одређено Словенством и као оно туђе и као Страно. Потреба да се „отресе“ од чулне љубави и наноса пути је припрема за будући живот који ће се завршити смрћу, и потреба за бесмртним трајањем у посве другом поретку живота. Суматраизам је тај други поредак, рајско миловање душа које се срећу у даљинама времена и дубинама небеса. Црњански осећа дубок и хтонски ритуални фрагмент у италијанском култу мистерије: чежњу, жудњу, страх, екстазу, измирење са судбином и спокојство. Мртви су непрекидно присутни у свести и обавези писца.

Црњански избегава категорију редоследа у смислу излагања у овом путопису, и омугућава субјекту вишестепено кретање кроз објективну стварност одступајући од логике композиције путописа, крећући се по дубини, често амбивалентно осећајући и сагледавајући Италију „очима модерног апатрида и бесповратно „расељеног лица“, беззавичајне особе која је увек на другом месту од онога којему истински припада“ (Брајовић 2005: 5). Када писац као наратор и путописац постаје „дух говорења“ (Кажер 1991: 519) он остварује комуникативност писаног текста у којем је примарно излагање, беседа, тј. „разговор“ између путо/писца као учесника/извештача и хроничара свога доба са наслагама времена.

2.3.Ка сијенским небесима

Из Пизе се полази „пут сијенских небеса“ (Пут: 87) и тек пошто посети гробље, ту „колевку тосканских сликара“ (Пут: 88) „са страшном, византинском разочараношћу“, меланхолијом и питањем „шта ће се у души збити, дуж ових, латинских прошлости“ (Пут: 88). Гробља су лајтмотив у Црњанском романескном опусу. Као „градови мртвих који ничу око градова живих“ (Карелин 2011: 130), гробља постају пренатални код у чијој тишини путописац осећа заустављен ток времена, где се опет враћа сам даље, уназад, долази до истине у тишини гробља и у тишини срца. Гроб је тајна, а путопишчев додир с том тајном такође је испуњен дуг љубави „Хоћу ли моћи да смирим негде душу, у тврдим висоравнима изнад Студенице и Љубостиње? Љубав сам тражио, само сам за њу питао, због ње сам путовао“ (Пут: 89). Сијена је покушај да се добије одговор и да се сретне љубав.

Сијена је снажно персонификована до граница експлозије чулности: на почетку је „брдовита, стрма, узана и загушљива“ (Пут: 91), док „она права, плаха и мирисна, лежи негде на дну небеса“ (Пут: 9), (а свако подизање погледа ка небесима код Црњанског има јединствено значење: сетити се вечности); касније је „ћакнута и развратна“, па „ведра, шуми и мирише“, па „сазидана танко“ (Пут: 101), потом виђена као „љупки и опори град Дјеве“, и „отужно слатка“ (Пут: 102), „ћакнута варош“ (Пут: 106), „луда Сијена“ (Пут: 106), „општина Дјеве“ (Пут: 107), где „лепша од славе Сијене је њена пропаст“ (107), да би, најзад, у време рата са Шпанцима постала „град блудника и монаха, содомије и пролећа и мистичних падавина“ те „град на самрти“ (Пут: 108). Онда прелази на опис сијенског трга и наглашава:

„По свим сликама и грађевинама Сијене, виде се облици тврдох оклопа и слабих девојачких удова, а из све те сијенске земље шири се снага и благост младог тела што рађа.“ (Пут: 111)

„Тако ја у свету *видех*: да се све може пренети морем и, у *туђини*, *научих*: да се на ничему може саиздати брдо, пролећно и мирисно. Бесвесна и бедна, *урођена туга*, под првом кишом, у замагљеној сијенској пољани, што личи на воћњак, *нестаде* 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 да знам, *нисам више желео*, и слеима нашим да се вратим, *нисам вишеумео, спазих сличност*, исти мирис и *јединосусиност мог Срема и Тоскане*, и *све се смири* и на добро *окрете*, јер и *Сијена значи љубав*, а *љубав се, као ваздух, око света увија*.“ (Пут: 113) (курзив Д. Ф.)

Време исказано облицима аориста (осим последње реченице која је у презенту), *видех*, *научих*, *нестаде*, *се претвори*, *показа*, *пробих*, *спазих*, *се смири*, *окрете*, имају функцију динамизовања субјекта приповедања према садашњости, илузије да се прошла радња субјекту догодила малочас, пред нашим очима. Као што меша географске појмове, Црњански истим поступком преплиће времена, убрзава промене и динамизује их према мери свога унутрашњег вида, наглашава личан став, културолошку истину да је *материнство симбол обнове и рађања* и

једино што даје пуноћу и јединственост људском постојању. (курзив Д. Ф.) Од овог тренутка, из сијенске експлозије, наставићемо, крећући се ритмично напред-назад, кроз поезију и кроз прозу, кроз путописе, мемоаре, романи и драме да сабирамо распршене честице материнског субјекта, као спецификаума родног искуства и његове фемининости кроз цео опус нашег писца.

Дакле, *потрага за материнством је циљ пута Црњанског.* (курзив Д. Ф.) Фигура мајке и (по)родиље снажно ће обележити дело Црњанског експлицитно и имплицитно, у синхронији и дијахронији времена. Да се све дешава „на основу стапања и рађања“ (Пут: 113) види путописац не само у пизанској уметности пренесеној у Сијену, већ и на фону завичајног отклона и поновног, завичајног стапања и рађања у новообјављеној истини миловања отачаствене лепоте у даљини. Сличност подразумева претходну свест о Другом као непознатом и страном, али се у Сијени, као топониму једначења према Другом, преображава у јединосушност. Једна суштина је Тамо и Овде, између Ја и Други, кад сусрет са страним постане Ми – и када црквена уметност на Црњанског почне да делује на индиректан и тајанствен начин: она постаје путеводитељ ка истини оваплоћенога Христа која је тихи, ненаметљиви, али силни сведок који је издржао промену времена, а Црњански у њој види биће које премошћава културе и народе на дубљи и трајнији начин.

Фигура родиље је оваплоћена Лепота. И она се угледа „тек кад се сви редови лепота прођу“, на највишем степену, у мистеријама љубави“ (Пут: 115) као „чудесној“, „нествореној“ и „непролазној“, „која лица нема, нити има тела, која није знаност, нити говор“, „није на земљи, нити на небу, или у нечем другом, него је вечна и ради себе саме, и у себи самој; лепоти, која, док се друге рађају и губе, не расте нити опада, него промена и нема.“ (Пут: 115). Дакле Породиља има обличје Лепоте које, ако је означена атрибутима нестворено, непролазно и вечно онда је она само лице Вечности и Бога. Црњански показује да су божанско и људско два лица исте стварности, а Лепота се осећа путем љубави и патње, „словенске жалости“, у којој све почиње љубављу, глађу за Богом и осећањем недостајања Бога у свету. Бог, Љубав и Отац Љубави (Unamuno 1967: 150) откривају се путописцу у обличју породиље. Подсетимо се како Унамуно

образлаже култ обожавања Богородице, а полазећи од схватања Бога Оца као мушкарца:

„Обожавање Богородице, у ствари, мариопоклонство, које је мало по мало уздигло до достојанства божанско у Богородици, па чак и до обоготворења, одговара само потреби осећања да Бог буде савршен човек, да женскост уђе у Бога. Полазећи од израза *Мајка Божја* (..., *deipara*) католичка побожност је постепено уздизала Дјеву Марију, називајући је чак саискупитељицом греха и проглашујући као догму њено безгрешно зачеће, што је ставља између човечанског рода и Божанства, и то ближе овом другом него овом првом. Неки су изразили сумњу да би се временом, можда, могло учинити, да она постане једно божанско лице више.“ (Unamuno 1967: 152-153)

Ако је начин суђења и осуђивања људи, наставља Унамуно, „начин мушкарца“, начин Оца, онда је ради изравњања била потребна Мајка

„која увек прашта, мајка која увек прима у наручје сина (...) у чијем крилу, да бисмо се утешили, тражимо нејасно осећање на благ мир несвесности који ту беше као зора, објављујући наше рођење (...) мајку која не зна за другу правду но за праштање ни другог закона до љубави“ (Unamuno 1967: 153-154).

Елаборирајући појмове лепоте, љубави и материнства, субјект путописа претвара секундарно у примарно, а примарно (путовање) у секундарно уз тек спорадично и успутно обавештавање и подсећање да путује. Ако је за љубав пошао, пошао је за апстрактним, а не конкретним. Као апстрахован појам, Љубав се обзнањује у конкретном лику Мајке Божје, док стих „непрекидно је пролеће“ Црњански варира кроз фигуру рађања коју носи Богородица; други позадински фон је „оштра и јасна суморност сијенских личности, давно несталих, а још моћних“ (Пут: 127). Црњански одваја сијенске творевине и ствари од сијенских личности; они заједно суделују у идентитетској матрици ренесансе. Али она, цела, обасјана је радосћу рађања: „У њој сам нашао утеху за себе и за Словене“ (Пут: 127) и тек у Сијени схватио да „треба славити рађање“, јер „сијенске

Богородице, својом тамом и златом својим изгледају као старе иконе кијевске, а „на фрескама, као наше, манастирске“ (П: 127) (курзив Д. Ф.) које емитују таласе девствености, чистоте и праисконске моћи. Ипак, само завичај може родити жудњу, а туђина потврдити њено постојање:

„О не, много пре се све то збивало. У сазрелом је воћу разлог, не у пролећу; у завичају се родила жудња, не у туђини: у Тоскани самој све се десило. Све је то давно, а не сад, доведено морем, боје као вино (...) али ни раскош равенска, ни чулност тосканска, ни мудрост јонска, сијенску Љубав, изненада, није створила; у земљи ту је, својој, сазрела. У родном моме крају чека ме судбина, а ја луд мишљах да је из туђине доносим.“ (П: 130) (курзив Д. Ф.)

Све се облачи у биће песника и постоји „нас ради“ и остаје „благост и словенска утеха, на дну једног туђинског списка“ (Пут: 130). Црњански постепено, кроз цео текст, проширује контекст разлога путовања: слобода писца је у разуму да зна да путовање започето ради љубави прераста у путовање „ради намучене Русије“, „ради мог Срема“, да би најзад експлицитно подвукао да ће писати „о зачећу (...) а употребити (ради тих безбројних Гогољевих бедника) Тоскану, док буде мислио „на Словенство, с пригушеним јецањем“ (П: 132-133). И сам путописац има свест о „невидљивости“ мотива путовања, о оној „тајни“ која остаје загонетка далекима у отаџбини:

„Завичај ћути и ништа о том не зна, а ради њега сам путовао (...) што лебде у магли испаравања вода и дижу се у шумовите горе, још модре. Писаћу о Породиљи, тамној и слаткој нади, ради оних што помреше по петроградским улицама, по нашим бедним паланкама и у туђини, надајући се свему од Словенства. Прикрићу се у писању о зачећу.“ (П: 133) (курзив Д. Ф.)

Отуда блиставу и раскошну ренесансу треба показати онима који су рођени само за патњу и свој „нашој земљи просутој по смрти“ (Пут: 133) као једну другу земљу, могућу и постојећу, просуту и прострту по рађању где ће се

„и писање, и пут“ слити у јединствен, племенит и хришћански смисао „дисања због других, за многе“ (Пут: 133). (курзив Д. Ф.)

У бујици времена препуном смрти, страдања и хорди мртвих, душа путописца сред сијенске лепоте крвари као усамљена маска, осећа трагичност свог постојања и има свест да није на путу ради себе, него ради других. Чежња за небом убоге словенске душе је освешћена пред питањем: зашто тражим сјај ренесансе и богатство које моја душа није имала? Цело убого Словенство је на плећима писца која се повијају под лешевима; он види човека на фону вечности, а уметност ренесансе као припадајућу. Јасно је назначено Црњансково схватање душе која је бескрајна по својој дубини која се „у химнографији пореди са безданом као бескрајном дубином“ (Карелин 2011: 357). Црњански јасно види екстатичку Љубав у ренесансној уметности познату нам из књига западних „аскета“, док он, као православни подвижник на тосканском пропутовању спознаје као пламен човекових узаврелих страсти доведених до стања екстазе. *Црњански слуги православној мистици која је по својој суштини духовна, а не душевна, па се потреба да се открије тајна Породиље јавља као потреба за стицањем нечега што ће прећи у вечност и/или што већ у вечности обитава.* (курзив Д. Ф.) Сећајући се завичаја помоћу асоцијативних веза *постепено се у Тоскани одустаје од тражења среће и лепоте у туђинском, спољњем, које је под влашћу времена.* (курзив Д. Ф.)

Да се ради о својеврсном *терању* прошлости, каже сам путописац: „Треба дубоко заћи у брда, или се крити, да би се уходила прошлост и лепота ових старих, чулних и крволочних градова“ (Пут: 94), а то се може тек познавањем историје, прошлости, а не простом туристичким разгледањем. Путовање је хватање токова историје и идентитета градова и химера које су их обликовале, хватање узрока и порекла, постанка и нестанка и себе и других за чије разлоге ни не знамо. Отуда питање *Шта ће се збити?* има значење открића јер је прошлост увек неодгонетнута тајна за Црњанског (Аврамовић 1989).

Гледајући гробове, натписе на њима, путописац осећа да са њих зрачи тиха светлост вечности и победа над временом. Оно већ речено у *Србији* (1925): „Испливах на гробљу, у несвести, као модар рак“ довршаваће у предратном Риму

неколико година доцније, као великом Гробљу историје, када миловање настави да „по умирању лута“, како ће рећи у *Стражилову*. Отуда ће се тако страшно бавити историјским ликовима: Теслом, Микеланђелом, краљем Александром, Бранком, који су, и док су били у свету/времену, живели у вечности и одисали њоме, те остали живи и после смрти. Отуда бисмо били склони да наслутимо да поред већ уочена два тока у приповести у *Љубави у Тоскани*, имамо и трећу раван, раван самеравања историје и стапања. Ниво појавних ствари, ниво метафизичке апстракције (Ђурић) и ниво историје, тока као пута по себи у којем субјект динамизује време(на) и помера се ритмично из садашњости у прошлост и будућност, кроз бездану дубину, недохватну висину и непрекледну даљину. *То је разатињање субјекта у вечности.* (курзив Д. Ф.)

Црњански пише путопис, али са сазнањем да књиге не могу увек да нам дају утеху нити смирење, те зато избегава да начини „туристичку“ карту Тоскане, коју можемо подробно проучити и бити или не бити заинтересовани да појемо на пут. Отуда се и у путопису све везује љубављу којим се сагледа лепота, ствара савез бесконачног (Богородице, као метафоре вечности) са коначним временом путовање. *Суматраизам јесте религија, јер представља савез човека с Богом. Души припадају емотивне и породичне везе, а духу припада вечност и буђење логоса срца кроз путовање.* (курзив Д.Ф.) На том путу се буди саосећање за напаћено Словенство, осећање одговорности кроз предачко наслеђе према будућим нараштајима, светосавска осетљивост за потребе свога народа, који ренесансу ни видели нису нити ће, те дељење среће путовања и додирнуте лепоте једнако са својима у даљини живота као и са својима у дубини смрти.

2.4.Идентитет и маскулинитет у путопису *Љубав у Тоскани*

2.4.1. Чеко Анђолијери: идентитет меланхолика

Трагајући по дубини за ликом те свелепоте, Црњански представља „лик најстарије Сијене“, оне из 13. века, „страшног пијанца и коцкара“ Чека Анђолијерија. Он је амбивалентан, као и Сијена: „Махнито дрзак, мало ћакнут, симпатичан уосталом, и лажљив, али тужнији од других, развратан и горак, и опор“ (Пут: 116). Црњански одмах даје идентитетску константу, потом

родитељски код у овом човеку – од оца богатог зеленаша од Салимберинија „охолих вукова сијенских“ (Пут: 117) и мајке сумњивог морала која је била у милости „анђела хранитеља који се звао Мино Цопо, што би значило: хром“ (Пут: 117) и додаје да је „тај рентијер, који је водио финансије госпође Лизе, имао удела у свему, па и у Божјем благослову породице.“ (П: 117).

Црњански узима за окосницу позадински фон судбине уметника као доминантну основу његова стваралаштва јер песник који припада епоси тзв. „слатког, новог стила“, а које италијанске естетике називају „хумористичким“ Црњански осветљава у фону жудње за убиством, и кроз усуд саживота са богатом, но ружном женом која је ујутру била као неки „матори змај“ (Пут: 118) и то је био разлог што је Чеко био одан скитњи и мржњи и на оца (који га је против његове воље оженио) и на мајку („која је кућне паре давала кућном пријатељу“ (П: 118). Љубав у Чека долази у лику младе и бајне Сијењанке од када је, како каже наш путописац “први (...) у италијанском песништву употребљавао реч: меланхолија. У том свом сијенском отменом ношењу страсти, он ће „дрхтати и сузити од нежности, али и рикнути као људождер“ (Пут: 119)

„Да сам смрт, тражио бих своју мајку,

Да сам живот, код ње, остао не бих,

А слично бих чинио и своје бабајку.

„Да сам Чеко, што сам и сам био,

Младе и fine госпе узео бих себи,

а старе и гадне другом оставио.“

(Пут: 121)

Апострофирање бунта и „дивљег цинизма и једног сонета који почиње „урликом, полулудим, од жуди убиства“ (Пут: 121) једначи се према лирском субјекту *Лирике Итаке*³⁴. Разочарење и жал за младошћу и лепотом која је тако

³⁴ Рецимо, у песми *Здравица* субверзивним, деструктивним, презриво-бунтовним и гротескним узвиком: „Да живи гробље!“, „Да живи камен и рушевине“ и „Ми смо за смрт“ (ЛИ: 17), мушко се супротставља свим лепотама живота, не осећајући их нити као

пролазна још једном су подвучени причом о *Чеку и Бекини* (њено име значи *гробар*) и да га скупо кошта та меланхолија, „која га тера у загрљај зеленаша“ (Пут: 120). Црњанског интересује увек откривање тајне уметника и његове меланхолије (Дирера, Милкеланђела, Дантеа) која је допуна мушке суштине и значајна одреднице уметничког сензибилитета. Меланхолија која се везује за фигуру мајке у романесконом опусу упућује нас на две мајке – мајку Петра Рајића и мајку Чарнојевића из првог значајног кратког романа српске авангарде (Петровић 2008), *Дневника о Чарнојевићу*, Милоша Црњанског.

У *Љубави у Тоскани* прича о Анђолијерију повезује се са позним *Другим Сеобама* где Трифун „тражи младо и „удара на младоње“, јер му се згадила бесконачна расплодност са Кумријим, отуда се трагично разрешава његов сусрет са Ђинђом Зековича, на чијој би руци да прилегне и заспи, као испод багрема. Или Павлова очараност Теклиним смехом, и у *Роману о Лондону*, Олга која долази у Рјепнинов живот као последњи дах младости и лета, пре коначног потонућа.

2.4.2. Дучо: античко и готско. Прве сијенске Богородице

После Анђолијерија Црњански се даље бави још једним значајним уметником. То је Дучо ди Бонинсења (који је живео у Сијени на прелазу 13. у 14. век) сликар чија прва сијенска Богородица постаје маркер свих потоњих расправа око питања: „Да ли је зачетак обнове у сликарству талијански или византински?“ (Пут: 131) Он је, према Црњанскоме, надиграо провансалску јаловост величајући „неизвесност и запупелу таму рађања“, откривши Сијени „стас женски и жар анђела“ (Пут: 132), па су отуда „царица и светитељке исте, високе, смртно бледе,

позитивне нити као прогресивне: „Не треба нам жена кад цвета, ни кад вене (...) / Проклето што цвета у висине.“ (ЛИ: 17) На ову мисао надовезаће се песми *Наша елегија* стихом: „Проклета победа и одушевљење. / Да живи мржња смрт презрење.“ (ЛИ: 11) Ако је жена у песми *Самоћа* (ЛИ: 25) „страсна и блудна“, каткад стара и седа, у свили и крпи, али свеједно „луда и гадна и чудна“; у *Етеризму* (ЛИ: 40) тужна, гола и бела, „невесела“; у *Новој серенати* „бледа и чиста“, потом „бледа а страсна“, али вазда „вита као дете, и пречиста“ (ЛИ: 43), у *Причи* „невина и танка“ (ЛИ: 56), али зато у *Мизери* „насмејана, богата и расејана“ (ЛИ: 60-61), имућна госпа која само живи у носталгичном сећању на безбрижну и опојну младост тужног мушког. Већ у *Шали* долази до заокрета од лирски танане плавичасто-бледо-прозрачне, до раскалашне и корпулентне женке која постаје „госпа гојна“ и песникових „серената недостојна“ (ЛИ: 45), што ће бити дограђено тек у лику Евдокије Божич из *Друге књиге Сеоба*.

са огромним црним очима, као Александринке“ (Пут: 133) и занео Италију „женом која је још девојка“, те „зауставио плач семитски и хришћански, надом у зачеће“ (П: 134).

Тек у 16. веку грчко-римска естетика надвладаће готски дух с утицајима из Фландрије и из долине Рајне. Одлично познавање историје уметности у овом делу путописа *Љубав у Тоскани* помогло је Црњанском да створи прави трактат о уметности ренесансе. Осећа Црњански да је Дучо отац великог реда сликара: Мартинија, оба Лоренцетија, Тадеа ди Бартоло (Ренак, 1990; Prete, De Doris 2003). Црњански опажа да је Дучо имао осећај за узвишене композиције, иако није имао толико деликатно осећање линије³⁵, а захваљујући њему сијенске Богородице су, како мисли Црњански, постале узор „по целом свету, све до Русије“ (Пут: 131). Упркос томе што је сијенска школа више циљала на израз и узбуђење него на савршенство форме и што није пратила напредак Фирентинаца и до 15. века исцрпела сво надахнуће, Црњански препознаје тај прелаз који се десио око половине 13. века са мозаика, на слике на зиду и иконе сликане под византијским утицајем. Прецизно, скоро књишки Црњански прати линију два елемента уметности – *љупко и побожно причање приче* и *верно запажање* (Gombrich 2005) које се стапају на хоризонту уметничке истине да сликари из Сијене не прекидају са пређашњом византијском традицијом тако нагло као Ђото у Фиренци, већ постепено врше то „препакивање“ византијског у латинско тако што им удахњује нови живот. Црњански као да тражи дух Византије у Сујени, у целој *Љубави у Тоскани*:

„Дучо је носио душу под грлом и *открио је читав свет тоскански*, створивши школу сликарску која је величала неизвесност и запупелу таму рађања, место јаловости провансалске. Његово знање беше и античко и готско, право сијенско знање; тако је својој Сијени показао стас женски и жар анђела, у недостижним позама породиља и љубавника, занесених пролећем.“ (Пут: 132) (курзив Д. Ф.)

³⁵ Види *Исус пред Пилатом*, Дом у Сијени, сл. 234. У : Ренак, (1990). *Аполо*. Општа историја ликовних уметности. Превео Милоје М. Васић, БИГЗ, Београд., стр. 215.

и додаје: „Под његовим иконама рекох себи: ето, на ничему сазидаћу брдо. Испод мог Београда, ничег и нема, до Слободе“ (Пут: 132). Одлука да се гради „на ничему“ на тој линији „гране од облака“ на којој неимар уметности ствара илузију, повезаће и Тоскану и Београд и Срем. Јер ако је Дучо „*својој* Сијени“ оставио танане облике Породиља, онда и уметничко ја путописаца има обавезу да „састави телом својим“ сијенску ренесансу са својим Сремом.

2.4.3. Мислити византијски: „Ђото мајстор“ и „Ђото месечар“

Да се фирентинско сликарство доиста кретало између две крајности: „мистичне љупкости и растужене снаге“ (Ренак 1990: 229) и да је било одраз једног немирног, грађанским ратом и разним страстима располућеног друштва, да је фирентинска душа имала своје корене у средњем веку и да није била ни грчка ни римска јер је била „дубоко религиозна, неизменце озарена и помрачена, зрачним или страшним визијама живота после гроба“ (Ренак 1990: 229), препознао је Црњански у Ђоту³⁶, том смелом уметнику драматичног темперамента, иноватору европског сликарства и претходнику ренесансе, о којем се говори у поглављу о Асизију.

Његов фирентински смисао за монументалност, усмериће га према зидном сликарству, али је до данас тешко ући у траг утицајима и изворима на којима се формирала уметничка појава овог сликара. Црњански ипак прецизно увиђа византијски утицај. Али историје иметности истичу утицај грчког стила сликања (У Гомбриховој *Саги о уметности*, рецимо, можемо наћи следећу реченицу: „У Италији, а посебно у Фиренци, Ђотова уметност изменила је читаво поимање сликарства. Стари византијски начин изненада је почео да делује укочено и превазиђено (...) Сликари из Сијене нису прекинули са пређашњом византијском традицијом, тако нагло и превратнички као Ђото у Фиренци.“ (Gombrih 2005: 212); Марија Карла Прете са групом аутора у једној новијој историји уметности каже да Дучо „делимично надмашује византијске моделе удахнувши, богатом палетом боја и нешто природнијим фигурама, очаравајућу лепоту ликовима Богородице и светитеља.“ (Prete: 2003: 112); у познатој Ренаковој општој историји ликовних уметности, под именом *Аполо*, даје се, додуше, епитет Ђоту да је био

³⁶ Ђото ди Бондоне Веспињано (1266 – 1337) према Prete 2003: 113

„први од великих фирентинских сликара“, али да чак и слика која се чува у Лувру, *Стигматизовање св. Фрање* „даје слаб појам о његовом таленту“ јер „Ђото не црта свагда добро, он облачи своје фигуре у тешка одела, а његове су главе простачке; али како јасно и песнички каже оно што хоће да каже“ (Ренак: 1990: 220).

Ипак се овде, у критици Ђота отела, можда и несвесно, хвала његовој поетици кроз атрибуте *јасно* и *песнички*; ипак, Ђотове асишке фреске које причају живот св. Фрање „спадају међу најпривлачнија сликарска дела“ (Ренак 1990: 220-221) иако приказане фигуре не могу да издрже строгу критику. Дакле, Црњански је и овде ставио садржај изнад форме Ђотових дела и осетио оно „ђотовско“ што губи додир са стварношћу и настањује неке друге сфере. Не форма, већ „причање предмета“ слике. Једино ћемо у Јансеновој *Историји уметности* наћи афирмативнији став о Ђоту где се покушава ући у траг Ђотовим изворима инспирације и ликовне поуке, да би се изоштрио став да Ђотов циљ није био само отеловљење готичке скулптуре у сликарство и да са њим почиње „епоха сликарства“ од већ поменуте 1334. године. За Црњанског он ће остати неко ко је „мислио византински“ (Пут: 197) и „био велики и чудан колорист“ (Пут: 201), који се наставља Фра Анђеликом из Фијезоле који, идући Ђотовим путем, изражава „радост веровања, сласт патње за веру, блаженство изабраних“ (Ренак: 1990: 222).

Црњански не жели дати суд о Ђотовом сликарству олако, већ покушава да нагласи византијски утицај и појача свест читаоца о несамониклости италијанске ренесансе, већ о дубокој, једва видљивој или потпуно невидљивој сени Византије која постоји као залеђина многим великим фрескама.

Говорећи о Ђотовом сликарству на зидовима асишке цркве на којима је представљен живот и чуда Светог Франческа, Црњански жели да подвуче суматраистичку нит: њега овај светитељ занима, као личност која је у својој скромности и подвизима, љубави према природи и пустињском разговарању са ластама, брдима и језерима, падинама дивље и крволочне Умбрије ширио „облак љубави, према свему“ и „играо, ширећи веселост и сажалење према болнима“ (Пут: 193). Ова суматраистичка тачка је кључна за идентификовање св.

Франческа, а Ђото тек повод да се говори о светитељу. Његово „скитачко монаштво“ налик оном Светога Саве је наука суматраистичка у којој, јасно подвлачи Црњански да је ова скитница „смешан и сиромах, без игде ичега“ „муцао, дивећи се једном брду“ и „учио блакости према свему“.

Посета доњој цркви Асизија буди код путописца предосећај фреске рађене „са неизвесним сликарским мишљењем“ (Пут: 195) и чак повезује оно што ту види са Ђотовом фреском *Улазак у Јерусалим* (која се, иначе налази у Капели дељи Скровењи у Падови), на којој је Ђото, као што је познато, увео дубину и простор. Црњански каже: „Светли и ту, у тами, архитектура града на слици *Улазак у Јерусалим*. Порфирни зидови, бели и арабљански сводови. Пред њима палма, какве је Ђото сликао и Мутни Исус, дубоко плав, пред шареном гомилом светине.“ (Пут: 196).

Он савим опажа да у тој асишкој цркви руди сликарство Ђотиста, те је чини љубичастом, руменом и зеленом шпиљом, на дну неког чудног мора. Тек одатле се улази у горњу цркву где су насликана поменута чуда св. Франческа. Ту долазимо до кључних реченица Црњанског, значајних за наше истрживање динамике идентитета, али и самог текста, а тиче се везе ренесансе и Византије:

„Помешавши тај живот са животом Христовим, *без икаквих других намера сем причања*, простог и јасног, Ђото је ипак, занесен сликарским мислима, *створио фреске у којима има више византинског, но што би есејисте желеле*.“ (Пут: 196) (курзив Д. Ф.)

.....

„Чим се застане пред тим фрескама, осети се *тврда и јасна снага* коју је, при изради, имао овај велики уметник, *син земљорадника*.“ (Пут: 196) (курзив Д. Ф.)

.....

„Те фреске, цртане наивно, са извесним познавањем античке скулптуре, есејисте, које га *сад не воле тако као пре*, још увек истичу као

почетак талијанског сликарства, ослобођеног византизма, од којег се ни сијенски лиричари нису могли да отисну.“ (Пут: 196-197) (курзив Д. Ф.)

У ствари, као што је шегртовао и мешао боје за Чимабуеа, тако је и после *мислио византински.* (Пут: 197)(курзив Д. Ф.)

.....

„Што се његове драматичности тиче, толико извикане, она је исто што и лиризам Дучов, само мање раскошна. *Добра византинска школа.* (Пут: 197) (курзив Д. Ф.)

Под том површином, међутим, тај *сељачки син*, који је целог свог живота *сачувао нешто од простоте фиорентинског земљорадника*, имао је у себи *бурну суморност генија, жезлног новог.*“ (Пут: 197) (курзив Д. Ф.)

Развијање књижевног говора у путопису *Љубав у Тоскани*, у делу о Ђоту Црњанског налазимо везу између генија који потиче од сиромашних, сељачких и земљорадничких слојева (а то ће бити потенцирано и када буде говорио о Микеланђелу и Тесли), шегртовања крај великог фирентинског уметника Чимабуеа (Чени ди Пепо) познатог до данас као најзначајнијег сликара олтарских композиција (Prete: 2003: 112), код којег тканина фигура подсећа на византијски стил, линија доминира над пластиком, а светлосни ефекти злата подсећају на сјај мозаика, што нас не чуди ако узмемо у обзир податак да су око половине 13. века мозаици у црквама замењени фрескосликарством, односно цртањем на зиду, до Ђотове везе са антиком као светом који му предходи, те „сањарењем по зрачној Умбрији“, када рука уметника почиње да слика сањалачки и патетично, како само може стидљиво дете са села.

Мотиви пролазности, прошлости, Ђотово шегртовање и Чимабуеу и неких других саме Ђоту, касније, стварају заједно једну сликарску чаролију, која одише дубоким познавањем умбријског тла, флоре и фауне, које овај сликар изводи са нежношћу и византијском замишљеношћу. Зато ће Црњански одредити Ђота у дуалности идентитетске суматраистичке матрице као „Ђото мајстор“ и

„Ђото месечар“, који је умео да слика како су сликали Гади и Кавалини, дакле модерно и оне које слика александријским начином и познате по својој „чистој фиорентинској уређености“ (Пут: 198).

Утисак „есејиста“ да су фреске о св. Франческу „скромне, припросте и једноставне“ јер одговарају биографији Франческа, „сиромашка“, како каже Црњански, бесмислене су, јер Ђото мисли византијски и мисли као будући неимар, мисли о слици „као о слоновачи“. Црњански истиче ту „мутност боја“ „старе фарбе“, свега што оставља утисак патине и древности, које га чине, за Црњанског, великим и чудним колористом. Зато ће Црњански остати у уверењу да слике виђене у Асизију, после сијенске Девојке породиље, су „свежије“, како каже од оних у Падови. Ту мисли, претпостављамо, на унутрашњост капеле Арена (скровењи), сликане између 1305-1306, *Страшни суд* на западном зиду капеле, *Оплакивање*, а вероватно и на *Богородицу на престолу*, насликану око 1310. године темпером у дрвету, која се чува у Фиренци. Јер, Ђото је у овим делима успео да композицију слике савршено прилагоди емоционалном садржају теме и да после Дучовог „погледа одозго“, из птичије перспективе, са њим ми сазнамо „где стојимо“, јер својим ликовима даје тродимензионалну уверљивост, па нам делују опипљиви и скулптурални.

2.4.4. Језик облика: Амброђо Лоренценти

Прву половину 14. века у италијанским градовима одликује то да општинске власти глорификују живот трговаца, занатлија и становника околних села, а своје поруке благостања и упозорења да ваља чинити добра дела поверавају сликарима, који морално-пропагандистичке поруке изражавају путем своје уметности. Репрезентативан пример је зграда градске већнице, или општине у Сијени, на којој је у дужини од чак 14 метара Амброђо Лоренценти насликао *Последице добре и лоше владавине* (Prete 2003: 116-119). Он ће бити још један у низу тосканских сликара који је инспирисао Црњанског на пропутовању Тосканом.

Иако нуди беспрекоран поглед на свакодневни живот средњовековне Сијене, до ситница, и труди се да се да се уживи у свакодневни живот онога времена, Лоренценти инспирише Црњанског да види све друго, сем не оно о чему

говоре и потенцирају туристички водичи: а види Сијену, модру и црвену „са својим безбројним, тврдим кулама“ која је на слици „непромењена“ (Пут: 134). Познато је да су у средњем веку међусобни сукоби приморавали племићке породице да куће опашу високим и утврђеним кулама за одбрану од напада својих ближњих, да би у позном средњем веку, с порастом толеранције према Другом ове куле изгубиле значај. Али не и за Црњанског.

Сама градска већница Сијене има кулу коју красе зупци нишана карактеристичних за период превласти папских присталица; то је велелепна грађевина од опеке пред којом стоји Црњански као да грли трг Кампо (Пјаца дел Кампо). Морао је путописац запазити и детаљ у горњем левом углу – сијенску катедралу препознатљиву по црно-белом звонику у мермеру, који је настао под утицајем пизанске архитектуре. Ситничарнице, ткачнице, кројачнице, племићи и витезови на коњима, а нарочито не жене – поједине историје уметности кажу „девојке“ (Prete: 2003: 116), неће привући пажњу нашег путописца, јер су за Црњанског „огромне женетине“ (Пут: 134), минорне су и безначајне, непривлачне духу Црњанскога, одевене по последњој моди, с непознатљивим обележјума друштвеног сталежа, одређене угојеним трбухом. Он ће у запазити „ведре позе земљорадничке“ – ону лаку антејску везу човека са земљом, блиску његовом српском етосу.

Наиме, Црњански дела Лоренцентија *Последице добре власти* (1337-1339) и *Последице лоше власти* (Градска већница, Сијена) каже да су „велике, искварене фреске“ које се „дуго тумаче путницима“ (Пут: 134), а он ће, као не-турист, већ читач, тумач идентитета Сијене те себе и свог етничитета, погледати у њих друкчије, црњансковски и видети их као „огромне женетине, по римском узору“ (134). Експлицитно пежоративно Црњански тражи отклон од свега што је масивно, тешко, масно, пуно „меса“; код њега увек победу односи витко, танано, лако, оно што осваја верикалу живота. Тај *језик облика* (курзив Д. Ф.) који се огледа у надмоћи вертикалне димензије над хоризонталном тако карактеристичне за готску архитектуру, носи Црњанског, снагом *Неизрецивог*, ритмовима успињања ребрастих греда које се сустижу у крстастим сводовима и дају снажну динамику, ка утиску снаге и напрегнутости и истовремено близине и утехе, те

вазда победе духа и његова узвинућа над телом и његовом распрострашћу. И то је она иста линија бескрајног плавог круга и звезде у њему из *Сеоба*, то је линија Града који расте „у зорњачу јасну/ с Авалом плавом, у даљини, као брег“ из *Ламент*.

Овде морамо рећи да се Амброђо Лоренценти, задатком да илуструје морална схватања и поимања и да би појачао поруку и олакшао разумевање послужио алегоријама, најчешће оличеним у женским фигурама симболичког значења. Наиме, он је поред сваке фигуре исписао име особине коју представља на латинском језику: *pax* (мир), *fortitudo* (снага), *prudentia* (разборитост), *fides* (вера).³⁷ У доњем појасу фреске, крећу се у поворци сложни грађани чија реч и делање су од политичког значаја. Они смештени испод слика које оличавају врлине: Правда, Знање, Мир, Снага, Разборитост, у средини је Опште добро, са десне стране су Великодушност, Уздржаност, Правда. Опште добро наткриљују Вера, Нада и Милосрђе. У доњем појасу фреске, поред Сложних грађана, налазе се и Слога (лево) и Потчињени непријатељи, тик испод врлина Великодушности, Уздржаности и Праведности. Сложни грађани се држе за руке, чиме се наглашава симболика слоге. Између грађана и врлина стоје наоружани ратници.

Ова фреска садржи и симболичко значење и ликове преузете из стварности. Црњански сматра да је слику пак, „добре владе“ наручила „добра“ влада на власти, а на њој је

„модра и црвена Сијена (...) Младе даме јашу, на сводовима се виде ученици са читељем и занатлије. Пред дворовима, десет госпођица, у новим тоалетама, игра. Понеко се, и сад још, тим фрескама заноси. Американке их фотографишу“ (Пут: 135).

Црњанског не занима алегоријска тема лоше власти оличене у лику Тираније (која доминира у средишњем делу фреске), нити комуникациона и дидактичка функција поверене новим симболима и алегоријским фигурама оличеним у љутитим и смежураним лицима Таштине, Шкртости, Охолости (изнад фигуре Тираније у лику Ђавола са круном од крила слепог миша под чијим

³⁷ Вид. О ов. У: Prete, Marija Karla, Alfonso de Đoris, *Istorija umetnosti*, prevod Svetlana Đurić, Panonija-Prometej, 2003, str.118. Pored reprodukcija Lorencentija, date su i šeme sa tumačewem likova

ногама стражу чувају два јарца који симболишу зло), нити слика поружнеле и утучене жене која представља спутану Правду, као последицу тиранске власти, већ „модра и црвена Сијена, са својим безбројним, тврдим кулама“ (Пут: 134) и „замкови и путеви и ведре позе земљорадничке“, земља која је „лако и мило насликана, јапански (...) њена брда, воде и дрвеће, примитивни по изгледу, рафиновани су и сигурни, као најновије, париско“ (Пут: 135).

То нешто Друго, сасвим друго од приказане стварности у којој се не зна „шта постоји, а шта је прошло“ (Пут: 134), ипак има, бар за Црњанског „нешто немогуће и свезнајуће (...) хладно, умрло и вечно (...)) које никад сагледати нећемо (...) Име му је Неизрециво“ (Пут: 135). Оно се преплиће кроз „александријску окупаност анђела, помпејанску чулност у лицу првих тосканских светитељки и „ертсрурски мир смешења, у телу Богородица, драматичност са грчких ваза у сценама Дуча“ (Пут: 135).

Липо Меми, „сликар Породиља“ је још једанод уметника у којем Црњански види и препознаје танане облике и лирска расположења, нежну љупкост витких тела и занос женом „која је још девојка“ (Пут: 134), мешање утицаја антике и средњовековља, антике као васпитачице, а не мајке ренесансе. Црњански осећа да једна уметност не може утицати на другу простим додиром, већ да је потребно да ова друга у свом природном развоју у одређеном тренутку буде на том ступњу развоја који је чини сензибилном за утицаје оне прве.

2.4.5. Симоне Мартини. Слика Породиља

Ако Ђото представља Фиренцу онда Мартини значи Сијену. Он је најзначајнији готски сликар, који се одликује лириком и строгошћу; слика фигуре препуне лакоће, божје милости и спокојства, обликује их крхким формама без масе, богатом палетом нежних тонова, а смешта их у простор дефинисан закривљеним линијама, који додатно даје на значају њиховој лакоћи бестелесности (Prete 2003).

Зна Црњански да је Мартини насликао Петрарки портрет Лауре (Мартини беше насликао умишљену Лауру“ (Пут: 137)) коју је Петрарка чувао као драгоценост и који је изгубљен те не знамо колико је стварно био веран (Gombrich

2005: 214). У једном делу путописа по Тоскани Црњански ће се вратити мартинију и то у пропутовању Асизијем, који ће назвати колевком Љубави“ (Пут: 185). То је дело *Света Клара*, насликана као „александријска Гркиња“.

Црњански Мартинија схвата као последњег великог мајстора 14. века и „трубадура мадона“ (Пут: 135) и „трубадура сијенског сликарства“ (Пут: 189); он је „сликар породиља“ „финији и мекши од свих“, „мајстор женског грла, руку и очију, а модели му беху девојке аристократије“ (Пут: 136), које нису „обичне варошанке“ већ „чудна и ледено осетљива бића, на сваку зажарену кап страсти. Црњански мисли да су оне носиоци *благости* као контрапункта сијенском ужасу и жалости. Оно што је код Лоренцетија представљено као „дебеле женетине“ Црњански види преименовано у *озбиљност и чулност* : ... „трбух тако fino сликан, као сијенска хумка, над којом дрвеће пупи“ (Пут: 136). У *Благовестима* (иначе, уље на дрвету са златном подлогом, Фиренца, Галерија Уфици) све симболички и духовно упућује на тајну оваплоћења.³⁸

2.4.6. Мазачо као веза са етничком тајном Етрураца

У Мазачов³⁹ свет сликарства Црњански улази не као у царство велелепног сјаја нити у царство оног који је умео да да стопи тежину и волуминозност

³⁸ Благовести, по себи представљају дан од када „почиње да се тка пурпурна тканица плоти Христове. На Благовести се зачело човештво – Логос се очовечио наиласком Духа Светога који је послат од Оца (Круг 1997). У светоотачкој литератури Благовести се тумаче као дан када је Пресвета Тројица осенила мајку Божију; идеја о спасењу људског рода, јер је Она та која је била достојна да себе заложити за спасење људског рода. На иконама Благовести Мајка Божија је понекад изображена како стоји док разговара са Архангелом, а понекад је видимо како седи на престолу. Он симболички има значење престола славе. Мајка Божија симболизује престо „превечног Логоса и да „изатка тело Божанству од пурпурне своје крви“ (Круг 1997: 53). На неким фрескама и иконама Мајка Божија, приликом сусрета са Архангелом је приказана како држи преслицу у руци из које се развија црвена нит и клупко са пређом. Према предању, то је било послушање које је она добила од свештеника Јерусалимскога храма: да изатка црвени покров за престо. „Пређа је тајанствени знак да је Пречиста Дјева изабрана да светињу Божанства заодене црвеним ткањем Своје плоти“ (Круг 1997: 54)

³⁹ Мазачо је у својим фрескама употребом перспективе, боје, светлости и реалистичним приказом успео да остави трајан печат на уметност ренесансе. Црњански у Мазачу види идеју хуманизма која надраста декоративност готике, ликове учвршћене контурном линијом које поседују индивидуалност и карактер. Истиче се његов осећај за богатство полу-сенке на ликовима (*Свето тројство*, Санта Марија Новела у Фиренци).

⁴⁰ Црњански овде вероватно мисли на значење „мазачо“ – „трапавко“ (Gombrih 2005:229); И Прете у својој *Istoriji umetnosti* iznosi podatak da mu je pravo ime bilo Tomazo di Đovani (Сан Ђовани Валдарно 1401 – Рим 1428) чије су најславније део фреске Капеле Бранкачи у цркви дел Кармине у Фиренци (1424- 1425), у: Prete 2003: 122.

Ђотових фигура с новим схватањем тела и драперије, нити као на оног који успева да оживи оно битно из антике без ослањања на спољашњу форму, служећи се зналачки геометријском перспективом (Janson 2006: 422-427; Prete 2003: 122-123), већ као човека-генија који за само 28 година живота (1401-1428) свог стваралачког века остварује прави преврат у сликарству. Ипак и таквог су га Сијењани „овенчали срамном завишћу“, јер „право му име ни град у коме живљаше не рече: зваху га, тако, срамним и бестидним именом, што им, у оно доба, није сметало“ (Пут: 138)⁴⁰. Црњански зато намирује рачунице између неправедних савременика и свог интимног дубоког дивљења свакоме од „синова сељачких“ од којих је и Мазачо. Трагање за самониклом фигуром уметника-самотника и овде је наглашено. Идентификовање Мазача је есејистички раскошно и пиктурално. Он је: „чуднији од свих Сијењана, прави медени производ етрурске чулности и земље гробница подземних“, румен је и модар, лак је и лепљив, мутан и свилен, „буфон ломбардски“ (Пут: 152), „тајанствено мутан и ванредан“ за кога

⁴⁰ Како пише антички географ Птоломеј, они су одабрали Тоскану, као област богатију рудама од других делова Италије да би у њој подигли своје рударске колоније и развили занате као што су ковачи, златари и кујунџије и подигли „двадесет и девет градова, подељених у дванаест држава“ (према Gavela 1978: 26). Постоје мишљења да су Етрурци дошли у Италију из Подунавља, а темељи се на сличности између етрурске и панонске керамике, али та аналогија могралаби се узети опрезно, с обзиром на трговачки саобраћај који је постојао између Апенинског полуострва и панонско-карпатске области, а познато је, пише Гавела, да се злато преносило Дунавом као важном саобраћајном магистралом у разне делове медитеранског света, па отуда нећемо погрешити ако претпоставимо или бар наслути да „да етрурско злато води порекло из карпатско-балканске области“ (Гавела 1978: 29). Дакле, овде се поставља питање етничке суштине Етрураца који насељавају Италију, дакле долазе као странци и досељеници, а језичком, културном и етничком геномом далеко од варварских италских сељака нису предодређени да се стопе и претопе, већ да након седам векова стварања, Етрурци као добри поморци можда након губитка државе и слободе и напусте овај расадник знања и уметности, распу се по италским просторима и потпуно изгубе своју етничку индивидуалност: „Етрурци су у Италију дошли као странци и пријатељи, а ишчезли су као туђини и, вероватно, као непријатељи. Они си Италији дали све што су створили, и у њој изгубили све што су имали“ (Gavela 1978: 30). Ипак на основу сачуваних некропола, пре свега куполастих гробница – толоса - у којима су сахрањивани имућни грађани етрурских градова, ми смо сазнали не само да су су смрт схватили као преаз у вечни живот, већ смо сазнали и како је дисала целокупна њихова уметност, култура и цивилизација. Посмртне гозбе (даће), борбе у част палих ратника, поворке које воде душе умрлих у царство таме, лов и игре – у гробницама је цео један живот већи од смрти. Етрурске некрополе биле су у правом смислу речи царство душа умрлих људи, а до данас су путоказ у вечно трајање живота у мистичном свету и свест о краткотрајној моћи човека на земљи, пролазним радостима, које су сензибилни и осетљиви, ови древни људи снагом и животворном свежином уградили у кичму италског бића које их је сурово избрисало. Но, остала је Тоскана као земља Тосканаца, односно Етрураца (Janson 2006: 166)

„сухи и конструктивни есејисти“ без „модре и плаве, бездане чулности“ (Пут: 150) могу рећи да је „виртуозно мазало“, а Црњански оглашава – Содома:

„Содома, ђакнути, луди, Содома, будала, Мазачо (...) Содома, обожавалац мистичне драгане Христове, падавичаве свете Катарине сијенске, страсни цртач њених ногу, бедара и груди. Содома сребрни, Содома аметиста, Содома тамни као ћилибар, Содома жалосни због лепоте тела која је пролазна. Содома бедни, Содома остављени, ничији. Содома горки, демонски, Содома безимени, пожудни и слободни.“ (Пут: 138)

Сви ови атрибути припадају и Етрурској цивилизацији која је између 8. и 5. века пре н.е. развила на Апенинском полуострву и заблистала чудним сјајем и богатством своје велелепне културе⁴¹.

Стиче се утисак да је у опису Мазача, Црњански осветлио бурну и загонетну прошлост Тоскане и њене староседеоце, путника-намерника, ковача, златара и уметника – сликара и вајара који су Тоскани оставили чар своје далеке азијске постојбине – древних Етрураца. Иако су Римљанима помогли у борби против Келта и Картагињана и дали јој чак и неколико закона и неколико краљева (Тарквинија Приска и Сервија Тулија), Етрурију је задесила иста судбина као као и Картагину као римског непријатеља: била је разорена, уништена и попаљена, а њен народ истребљен (Gavela 1978: 88-95).

На тлу Тоскане, у свељубавном путовању њоме, Црњански Мазача осветљава на фону тог трага, брисаног трага, етрурског свикнутог на атмосферу вечитог пролећа и потребу за лепотом, у својој „ђакнутости“ и трапавости који Сијени уместо очекиване љупкости и пробраних појединости попут цвећа и драгог камења, доноси једноставност и величанственост фигура уоквирених новом архитектуром. Масивне фигуре, чврсте, угаоне облике, хладну гробницу и костур. Фреске на зиду манастирске трпезарије у манастиру Монте Оливето Мађоре представљају монахе „свађалице и пијанице, грошићаре и блуднике, како се нису надали“ (Пут: 140), али ипак то место Црњански оређује као капију

Мазачова идентитета сликара – ту је постао мајстор. *Син обућара, брбљив и генијално даровит* (курзив Д. Ф.) доспеће до Рима и постати сликар папи и банкар у Кицију, но на том месту ће га заменити млади и перспективни Рафаело, а Мазачо ће се вратити у Сијену, оженити богато, добити децу и остати до смрти житељ своје Сијене: „Живео и путовао као неки велможа“ (Пут: 142), но под старост се одао мистици и „источњачким враџбинама, осиромашео и, како тврди његов опонент Вазари, „умро сам самцит, у бедо“ (Пут: 143).

Тежак и раскошан утицај слика Мазачових на путописца показује траг *љубави за сваког сиромашка* (курзив Д. Ф.) па и овог из Пијемоната и за све оне луде и даровите у којима је нешто што у путописцу буди стару словенску жалост која нагони да изнова види „љубичасто, пролазно и бездано“ (Пут: 144), послечега се осећа „изнемогао“. Треба рећи да ће љубичасто, или пурпурно бити често поновљена и опажена боја. Она је боја побожности, покајања и туге, носталгије, жалости и старости, она је „пост, сета, мутност, покајање“ (Курег 1986: 17), боја Свете Марије Магдалене.

Клонулост наступа после сусрета с њиховом

„јонском чулношћу“ у којој су опет ставови Етрураца, брутални и здрави (...) велики, реализам, земљана снага, печена глина што се понавља. За данашње око, ноге у те куртизане на фресци тешке су, као у слона. Па ипак, има заљуљано крило, па ипак игра, са цветом у руци“,

док друга девојка, запажа путописаца, улази као алегорија ренесансе „у моју *напаћену и замишљену, бледу и модру Тоскану*, витких и никад разголићених девојака“ (Пут: 144) (курзив Д. Ф.) што означава крај „тосканском добу, љупком и грозном“ (Пут: 145).

Две чињенице овде су важне: антејска снага, природа и карактер као и путопишчев афинитет према лепоти једне истребљене цивилизације на којој се сазидала ренесансна Тоскана и, друго, место идентификације Црњанскога, у синтагми *моја напаћена* (Сијена), што се једначи са завичајем, са земљом из које је пошао уместо толиких Словена. Писац се поистовећује ипак са етрурском Тосканом која је створила омаж „вечном пролећу“, химну животу, чак и када

својом фигурацијом остаје везана за некрополе. Црњански слуги да су ови „дошљаци“ на тлу Тоскане остали аутентични и да нису потпадали под утицај варварских италских домородаца, већ да су остали духовно блиски и привржени азијској постојбини, од које су били предалеко. Но њихов усуд је што су били далеки и онима крај којих су живели (а то ће се десити и са јунацима Црњанског у романескном опусу: у *Другој књизи Сеоба* и у *Роману о Лондону*). Својим раним пореклом везани за Јонију и Блиски исток где се фомирао њихов етницитет, те су зато, како тврди сјајан познавалац етрурске културе, Ванг Поулсен задужили европску уметност првог миленијума старе ере тиме „што су хеленизовали уметност средње Италије, мада сами нису били Грци“ (према Gavela 1978: 82).

Мазачово сликарство накратко љуља став Црњанског да може да сазида „на ничему“, како каже, један нов народ и једно ново осећање, лишено свега телесног; уместо тога очекиваног утрнућа, што би га љуљало „без шума, као испод вода“ (Пут: 143) тишина и ведрина земаља учиниће му се „лажна“, а зачеће не тако чисто, да ће се запитати:

„Ако ни зачеће није тако чисто, као што га замишљам, шта онда, куд онда? Смрт ће се вратити у осећаје и страст ће ми трести опет колена, иста она страст која тресе ребра хртова и крила бубица.“ (Пут: 143-144)

„(...) Тоскана ми, дотле пролетна, *показа своје наличје*, помешано са изнемоглошћу, вином и жалошћу. У свету опет приметих *љубичасто*, пролазно и бездано.“ (Пут: 144)

„Мишљах да будућност своју и цело једно брдо могу, на ничему, да сазидам, напором воље, сугестије и зеница упртих у звезде; мишљах да ћу цветањем и опадањем лишћа да владам из тишине, болним и дугим уздржавањем даха.“ (Пут: 145)

Немоћ пред тешким и раскошним Мазачовим сликама подиже осећај безданог у животу и страх од анимализације људске природе и њеног једначења са јакима и слабима у природи (хртови и бубице); да је човек немоћан у свету и да може само да сања промене по мери свога унутрашњег вида. На том месту путописац ће проговорити о Катарини Сијенској. Смисао ове приповести

размотрићемо у поглављу *Идентитет и фемининост*, јер су мотиви аскетизма и екстазе својствени приповестима о Беатриче Портинари, јунакињи романа *Кап ипанске крви* Лоли Монтез, као и неким јунакињама ране приповедне прозе *Приче о мушком* и *Сеоба* и *Друге књиге Сеоба*.

2.5. Уметник ренесансе као субјект путописа. Динамизовање субјекта

Идентитет субјекта путописа *Љубав у Тоскани* снажно је утемељен у мускулиној фигури, док су женски субјекти присутни тек као субјекти уметничких дела као артефакта пред којима Црњанки полемише о преплитању византијског наслеђа у латинској уметности ренесансе. Дескриптиван и колажни поступак код Црњанког никада није пуки опис, већ интроспективни поступак који на себе преузима највећи део теоријског терета расветљавања феномена уметника и његовог дела, који ће своју пуноћу добити тек фрагментарном и расплнутом *Књигом о Микеланђелу*. Преко ових уметника Црњански испитује њихову продукцију и коначност уметничких продуката, сагласности са индивидуалном суштином и друштвено-историјским контекстом. Испитујући њихову „властотост“, Црњански испитује и освешћује сопствену блиску повезаност са Другим након „потреса“⁴² до кога долази приликом сусрета са Страним. Сходно томе, потврђивање Страног имплицира и неку врсту потврђивања властитог (Проле, (б.г.): 32). Колико год га сусрет са Страним помера, толико се Властито увек пред њим изнова конституише. При томе се ниједан од „старих“ хоризоната не суспендује, на рачун успостављања новог, већ се изнова објављује кроз стваралачки говор провоциран на „захтев страног“.

Бацајући светло на сијенске и фирентинске мајсторе ренесансе, Црњанки открива сенку Византије и „гешталтистички нагласак на лику стварности која нам се обраћа, очекујући нешто од нас“ (Проле, (б.г.): 34). У општој какофонији људи, уметника, слика, фресака у којој су само наизглед набацани и без реда измешани сви могући видови страности и другости, Црњанки сведочи прекорачење граница идентитета који је повезан са изазовом децентриране субјективности и оним што

⁴² Потресање може одговарати „освешћивању“ и „заузимању одстојања“ и то је карактеристика човека. (Адемар Гелб, Опште напомене о коришћењу патолошких података за психологију и филозофију говора, у: Поља 203, Нови Сад 1976, прев. Г. Стојановић-Бадњаревић/А. Бадњаревић, стр. 17)

постоји „дијалошким бивствовањем у односу“ (Waldenfels 1971: 403). Ово можемо разумети као крајње космополитско одређење Црњанког: пишчева властитост није непробојна попут тврђаве, већ „спремна да призна да добар део свог садржаја дугује преображајима до којих је дошло у сусрету са страним“ (Проле, б.г.: 19). Црњанки руши статичку конструкцију Тоскане стратегијом саморефлексије скидајући са ње вео огољене фактичности, кроз преплитање приступачног и неприступачног, видљивог и невидљивог, присуства и одсуства. Отуда се путопис *Љубав у Тоскани* и његов динамички субјект отварају у нашем тумачењу као *варијација властитог посредством страног*, (курзив Д. Ф.) комплементарност пуна варијетета, али никада распршена, већ дубински хомогена након иницијацијског сусрета са „ванредним“.

2.5.1. Идентитет и фемининост. Принцеза мистицизма: Катарина Сијенска

У намери да илуструјемо мистичку природу фемининости у путописима, осврнућемо се на начин како Црњански (ре)дефинише идентитете катарине Сијенске и Беатриче Портинари. Оне су два пола Љубави, као једног, јединог, непомичног и непрекидног које обавија свет.

Уз повест о Мазачу као лудом сладостраснику и ћакнутом Сијењанину, долази прича о Катрини Сијенској које Црњанки види као „два чудновата и грозничава“ (Пут: 145).

Катарина – аскетка, вереница Христова, пише да је „узрок свих ствари љубав“ (Пут: 145); преживела близнакиња од оца Јакова Бенинказа рођена 1347, као једна од двадесеторо деце; у шестој години доживљава прву екстазу када угледа Христа и од тада као што је сама написала „није више била дете“; у дванаестој је мајка води у бању не би ли јој нашла женика, али она је проводила дан у посту и молитви, шибајући се и постала је „права ругоба“; одлази у самостан доминикански „отмених и разочараних сијенских дама“ које се називаху, по свом црном и белом плашту „огрнуте“; Црњански наглашава да је њени биографи приказују као „хистеричку, аскету, абнормалну и ванредну у сексуалном“ и додаје да је била „као и њена Сијена“ (Пут: 146). Црњански

уједначује однос између персоналног и колективног идентитета: колективно се оглашава у персоналном, и персонално је последица колективног. Ако је Катрина била рођена да буде блудница као и остале Сијењанке, а постала је мртвац још за живота, то значи да је успела да победи поднебљем профилисан идентитет и преобрази га у аскетски.

Катрина умире „моћна и сјајна“ пошто ју је коју је пољубило Христово тело. На фресци на зиду сијенске Доминиканске цркве, мисли Црњански да постоји веран портрет те „падавичаве калуђерице“ (Пут: 147), која је „уседелица, „што дрхти ћакнута од пламена утробе своје“, а где је приказана „коштуњава и мирна“ (Пут: 147): једино су јој „руке насликане дивно, бледе и дуге, и бели монашки вео што јој обавија главу, врат и груди. Озбиљна је и енергична...“ (Пут: 148).

Њен екстатичан и дериличан темперамент остао је осведочен у збирци *Писама* где уместо радости тица поља и шума (што би требало да се чита у делу некога ко је жудео за манастирском тишином) „љубав, жар, муца у сваком писму, грозничав, онесвесла и пожудна“ те има само „меса, крви и људског живота“, због чега је Барес и назива „принцемом мистицизма“.

Одгојен на светосавској традицији где жене владара постају монахиње и задужбинарке, Црњанки критикује декадентно латинско женско монаштво, нарочито тумачићи безболно усековање младога кавалера и преступника, „виђеног и лепог богаташа, Николе Тулда који се никада не беше причестио до сусрета с њом. Црњански цитира њене списе подвлачећи „мирис крви његове“ који пре погубљења осећа света Катрина, знајући да је просипа „за слаткога мужа Исуса“ (Пут: 149), а која пада од оног који је „сладак као јагње“ (Пут: 150) и којој се душа смирила тек када је на руке примила одрубљену главу у толиком мирису крви“.

Дакле, Сијена се отвара путописцу на самом карају, пре одласка из ње у лику Мазача и свете Катрине Сијенске.

У романескном опусу мистичка природа жене суптилно је наговештена у раној приповедној прози *Приче о мушком*, у приповеци *Света Војводина* у лику

Милеве и у лику Лоле која носи ту снагу „ћакнуте“, луде од жудње. Евдокија када пада у руке Павла Исаковича, показује знаке дубоке сексуалне екстазе, док Дафинина пропаст наступа након екстазичне страсти са девером. Отуда Црњански кроз цео путописно-мемоарски опус ставља нагласак на лик Породиље тврдећи да „као међу чохама, платном и сукном, кад прсти напипају свилу“ (Пут: 152) остаје једино зачеће је „једина тачка што се не миче и сја“, као и „бездана свест сијенска: да је Љубав једно, једино, непомично и непрекидно“ (Пут: 152).

2.5.2. За нетакнутом девојком: Дантеова Беатриче Портинари

Још једно занимање Црњанског у путопису *Љубав у Тоскани* јесте пречитавање *Дневника о Беатричи* или Дантеово дело *Vita Nuova* где Црњански јасно, на самом почетку каже да неће да гледа овај спис као „збирку дидактичко-философских сочињенија и коментра“, већ је жељан дотаћи „другу крајност и приказати Беатричу као госпођицу Портинари⁴³. То би онда требало да изазове извесне асоцијације“ (Пут: 153). Дакле, интересује га световни карактер жене која је инспирисала Дантеа. Црњански узима опрезно све оно што се јавља као „опште место“ када се говори о Дантеу, а сазнаје се главном на основу Бокачовог причања: да му је породични живот био очајан, да су га породичне бриге отерале у политику, већ да га је жена „морала пустити, уморна од љубоморе“ (П: 154) након смрти Беатриче. Црњански критикује досадна дворска стихоклепала, која су се претварала пред женом и каже да је мода провансалска заправо била „поезија улизица“, да би се у Тоскани претворила „у обожавање неткнуте девојке, надземаљског бића“ (Пут: 156). Црњански прати тај ход и тражи оквир тој поезији од голишаве провансалке, преко девојке породиље до анђела.

Кроз сва четири поглавља *Вита Нове* која тумачи, Црњански одриче могућност да би овај спис могао бити „спев о хришћанској визији, интелигенцији,

⁴³ Беатриче „биче“ ди Фолко Портинари била је главна инспирација Дантеу Алигијерију за *Нови живот*, али и за *Божанствену комедију*, у последњој књизи Рај као и у последња четири певања Чистишишта, ако инкарнација божанске лепоте (беатрич значи божанска визија), јер пагабнин Вергилије не може да уђе у Рај, већ неко божански попут Беатриче. Једини податак о њеном животу познат је на основу тестаментa Фолка Портинарија из 1287. (Црњански помиње 1288), када се удала за Симонеа деи Бардија из велике банкарске породице Барди. Данте ју је упознао приликом једне посете са оцем кући портинари када је он имао 9, а она 8 година. По аутобиографском Вити Нова срели су се двапут у животу, тада и након девет година, после чега ју је уснио. То је био њихов последњи сусрет, јер је Беатриче умрла млада у 24-ој години.

душевној жуди, Марији или философији“ (Пут: 165), већ тек једна прича многих који су занесено гледали туђу невесту „љубав мутна, неизвесна, непролазна, али и немоћна“ (Пут: 164-165). Црњански мисли да су канцоне писане за живу Беатричу, проза за мртву. Црњански увек поставља проблемско питање: „Ко зна тајну њеног прећутаног, 'женског живота'?“ (Пут: 166). Тајна женског принципа увек је код Црњанског прећутана тајна, архетипска тама невидела, много више, и много дубље но што су сви његови тумачи се упињали да кажу, сем Ботичелија који је дао један од најфинијих цртежа „с физички тачним нагибом тела у вазнесењу“ (Пут: 167), што даје за право Црњанском да мисли да је Данте ипак негде „на дну оставио фиорентински доживљај“ (Пут: 168).

Црњански одриче да је Беатриче спиритуална алегорија (Д' Анунцио) и полемише са ставом Бокача, осведоченог женомрца, који је сам био нежења и ванбрачно дете „љубавник Фјамете (и често рогоња) да је Данте касније био несерећан у браку, мислећи на умрлу Беатричу. У *Вита Новој* Беатриче је краљица врлине и спаситељка, а у *Комедији*, водич кроз Рај и „мајчинска, сјајна и утешна“ (као Варвара из *Друге књиге Сеоба*) и *La gloriosa donna della mia mente* – Прелепа дама мога ума. Једна блага паралела са романескним показаће нам да чак и брутални Вишњевски, јунак *Друге књиге Сеоба* Милоша Црњанског, зна да је живот „само дим и прах“ и да права љубав остаје за нама, чиста и невина, негде у детињству, док ону праву „ванредну“ и „најслађу“ (С II: 403) тражимо до краја свог живота. И краља Лудвика I из романа *Кап шпанске крви* нешто нејасно и недокучиво вуче да освоји „мраморну непролазност“ (КШК: 68) Лолиног попреја па јој каже: „Лола, као мрамор си, богиња грчка што си жива дошла да моје старе дане улепшаш лепотом за којом сам целог живота жудео“ (КШК: 70).

Црњански тврди да је цела прва књига *Вита Нове* „интиман дневник, љубавни, лирски запис, доцније прерађен за ширу јавност“, као и да је Беатриче Портинари била „фиорентинска госпођица, познаница и несуђена невеста Дурантеа Алигијерија“ (Пут: 173). Друга књига је наставак дневника, трећа и четврта књига су наставак дневника, а цела књига је „дневник о првој љубави, савремен, схоластичан и провансалски. Хипотеза о алегорији је апсурдна“ (Пут: 177) и зато само „треба веровати песнику“.

Живо и мртво једно су у делу Црњанског, а Љубав везује мртве са живима и живе са мртвима; љубав је јача него смрт. И она нас враћа у утерусно, примодријално стање, било као отклон од цивилизацијских и културалних конвенција, било као отклон од сопствене егзистенције. Тишина, туђина, даљина, висина и дубина су топоси свестапања субјекта са космичким, а *зачеће је место догађања субјекта*. (курзив Д. Ф.) *Вита нова* је само једна од стајних тачака у културалном кретању путописца, као делић укупног наративно-поетског пропутовања Тосканом чија динамичка логика мења слику субјекта приповедања. Конфигурација Дантеовог идентитета седочи трзај пред лепотом, дубоку меланхолију и тишину самотника. Црњански се залаже за својеврсну, послужићемо се изразом Хилса Милера, *етику читања* (Радовић 2008: 141-155) по коме сам чин читања има етичку важност. Она је овде у служби откривања неке истине. Као што је Данте имао потребу за причањем приче о Баетриче Портинари, тако и путописац има потребу за новим читањем испричане приче, преко свих ауторитета при чему се етика и наратија не могу раздвајати по цену „учених бунцања“, већ ставити службу разумом одређене наратије коју зовемо историја.

2.6.Ка романескном: идентитет и абјектно. Трансгресија „нетакнуте“ и „милосрдне“

У овом одељку који говори о фемининости, покушаћемо да анализирамо денотацију женског тела у текстуалном поретку романескног, да размотримо формално-стилски поступке помоћу којих се значење лепог преусмерава ка абјектном – ексцесном, изобличеном, маргиналном – свему што је Друго. Посебан акценат ставићемо на могућност мултипликације значења (зависно од субјекта фокализације) у којем се *неисказив вишак* (ауто)еротског нарцизма приказује као *мањак*, а женски субјект испада из реда значења и смисла, а потом духовно и(или) физички бива испражњен и нестаје. Намера нам је да укажемо на наративне поступке и наративну стратегију Црњанског којом се производи значењска супстанционалност абјектног.

Отуда нашу пажњу усмеравамо на проблем абјектног као конституишућег фактора за субјект ове прозе, те абјектног⁴⁴ као Другог, који је „основни појам постструктуралистичке и постмодернистичке критике традиционалне хуманистичке метафизике уметности“ (Šuvaković 2011: 192). То Друго, као страном и неприпадајуће, у тесној је вези са појмом ружног, јер ружно је изведено из примарне категорије лепог које се од старина још повезивало не само са чулним, већ са обликовањем, укусом, знањем, пријатношћу, аутентичношћу израза. Лепо се одувек тумачило као канон, ум, поредак, хармонија, док је ружно све оно што се не уклапа у те узвишене норме: оно што је ирационално, зло, ексцесно, изобличено, маргинално, нешто што раскида хармонију, што симболизује примордијално, нецивилизовано, безоблично и представља легитимизујуће облике потчињених и деградираних слојева. У сваком случају, ружно је од XIX века носилац субверзивне стратегије, сродно је перверзији, постаје медијатор страха, грозде, ужаса и саме смрти. У том смислу постмодерни концепт зазорног је тесно скопчан са сексуалношћу, телесношћу и хомосексуалношћу као непродуктивним обликом уживања (Nelson S., R. Chiff 2004; Šuvaković 2011).

У прози Црњанског и лепо и ружно можемо посматрати као контингентне и разменљиве концепте, што је посебно наглашено у креацији женских ликова који, када их надвлада еротски вишак, испадају из поретка лепог, значења и смисла, да би потом садржај њиховог бића био испражњен, а тело доведено да стања ужаса. Примери који репрезентују ово становиште су мајка Рајића из *Дневника о Чарнојевићу*, Дафина Исакович из *Сеоба*, Евдокија Божич из *Друге књиге Сеоба*. Такође, у романима Милоша Црњанског процес конституисања идентитета ових женских ликова укључује однос субјекта према Другом⁴⁵.

⁴⁴ Зазорно (енг. abject) је термин којим се описује, по Јулији Кристивој, нешто одвратно и одбачено, „што сече саму материју и води до ужасавајућег хаоса који је пре језика и пре уређеног космоса“. (Šuvaković 2011: 788)

⁴⁵ Овај појам је увео француски психоаналитичар Жак Лакан, да би даље био разрађиван у постструктуралистичкој теорији Р. Барта, М. Фукоа, Ж. Кристеве, Ф. Солерса, Ц. Тодорова и Ж. Дериде. Свака лакановска расправа о уметничком делу разликује простор структурирања субјекта и деловања Другог. (Šuvaković, 2011: 192) То Друго, опет, можемо разумети као културално *зазорно*, тј. абјектно.

Субјекти Црњанскове прозе у зависности од друштвеног контекста у коме се тренутно налазе располажу са више идентитета од којих ће неки производити одређена значења путем задатих културалних образаца. Женски принцип у највећој мери у овом опусу присиљен је на живот под мушком доминацијом, а испад из симболичког поретка, могло би се рећи, води женске субјекте трауматичном искуству абјектности која у романима Црњанског постаје специфичан знак женског родног искуства. Тај испад дешава се након искорачења из хабитуалног хронотопа када духовни етос постоји под претњом да буде преобраћен у друштвено прихватљиво битисање. У том смислу Другост женског принципа уписана је у самом телу жене из којег проистиче значење о његовом еротичном нарцизму. Црњански показује крхкост женског субјекта јер је сама његова онтогенетска, социјална, психолошка, па и анатомска граница детерминатор друштвено прихватљивог понашања. С друге стране, Другост мушког принципа често је утемељена у нарцистичко-меланхоличној усамљености јунака.

Црњански често у наративном поступку прибегава сужеу тзв. „скрхане лепоте“, тј. ре-конструкцији физикуса који већ има лепоту као датост, да би се након трасгресивног чина она претворила у абјектно. Испод привлачне и често фаталне фемининости скривена је одбојна и трула унутрашњост. То је присутно у готово сваком роману, па и у раној приповедној прози Милоша Црњанског. У том смислу, запазили смо да појава абјектног у књижевним ликовима долази *као датост* и као *процес* (одмазде), који врши нека невидљива сила коју Црњански именује као „случај комедијант“ који откривамо у самом наративу, а одвија се и на физичком и на менталном плану јунака његове прозе. У прву групу абјектне датости могли бисмо уврстити јунакиње као што су Надја Петровнаја Попоф из приповетке *Велики дан* и лучка проститутка Мод из *Легенде*, у *Сеобама* су то кћери Дафине и Вука Исаковича, у *Другој књизи Сеоба* значење абјектног конституише се у декадентном лезбијском троуглу Монтенуово-Јулијана-Евдокија; у *Роману о Лондону* то је госпођа Петерс, млади и сабласно лепо Андреј Покровски, као и декадентна грофица Панова, док је у *Копи шпанске крви* Лола Монтез синхроно и лепота и ужас.

2.6.1. Абјектност као датост

Згађеност мушког над репродуктивном функцијом женског тела које плута у хтонској мочвари испољена је у лику Салмациса из *Легенде* или *Легенде о мушком* како се првобитно звала (Вунјас 1982: 32) заветованог „да ће до смрти презирати женско тело“ (ПР: 148). Развијајући тему сажалења над блудницом путем алегоричне паралеле Исуса и Марије Магдалене млади фратар-монах-алхемичар свој најдубљи презир према жени испољиће презревши и похотну краљицу Јелисавету препознавши у њеним устима деградирајућу физикалност оличену у телесним флуидима и испљувку, у устима која се лепе од пожуде и дрхте „као два крвава пужа“ (ПР: 153). Пред краљицом Јелисаветом која покушава да га освоји он ће постати „сав осушен“, „као вампир“, а поцрнети „као сотона“ (ПР: 158):

„Чуј ме, краљице мора, мачева и победа! Не знаш ли ти да је Исусово тело смрадно од косе Марије Магдалене? Да сам жена, ја бих се бацио псима, да ме разнесу на комаде, јер све, што је своје жиле зарило у женско тело, разгранало се у круне стида и срама. Ја сам мушко и то је мој понос (...) Бог је умро јер се родио од жене (...) Ја зидове нећу да додирнем које је дирнуло женско тело.“ (ПР: 154-155)

Млади фратар неће поклекнути пред дворском руљом, нити пред белом владарком, али хоће пред лучком проститутком Мод, са којом се физички, телесно уједначује, и потом и сам постаје упризорена абјектност – поцепан, претучен, крвав и понижен. Она је још зазорнија појава од краљице Јелисавете, описана као „црна сенка, као авет“ и „најгора блудница пристаништа“, која „заудара на со и лој, ветар и једра, на старо буре у мраку; тело јој је „крпа смрада“, гора је „него лешина“, и гора „од стрвине“, даје се мушкарцима „за медене слаткише“ (ПР: 158-159). Мод је архетип тела, јер њено тело мирише на море⁴⁶. Чулном мултипликацијом укуса, вида, мириса и нихилистичким, субверзивним ставом према женском телу и његовој репродуктивној функцији, Црњански подвлачи Другост женског принципа, али и активитет мушког, који

⁴⁶ Подсећања ради, на грчком *thallasa*, значи море, а гениталне секреције женке, како пише Камила Паља (2002: 80) имају мирис који изразито подсећа на рибу, на мирис расола харинге, који потиче од супстанце триметиламина, која се јавља приликом распадања рибе.

оваквој жени приступа. Салмацис ће приступити Мод „из сажалења“, где можемо назрети интертекстуалну паралелу са сажалењем Исуса према Марији Магдалени приликом каменовања. Стара Мод је протагонисткиња свег бизарног, безобличног и хетерогеног, јер је осуђено, прогнано, презерно женско, па као такво, супротстављено лажном моралу блудне царице. Мод је метафора моралне и телесне каљуге женског принципа, потпуна *prima materia*, агресија и лудило којим фратар руши и себе и своју мајку, али и царицу Јелисавету, као протагонисткињу буржоаских естетских и моралних постулата, док нам сам чин општења са проститутком показује пут кретања ка самом понору пред којим младић све време узмиче. Мод је сама смрдљива и ружна ноћ и тама невидела, неосвећени живи леш са којим јунак „из сажалења“, како каже, дакле емпатијски себе преноси на друга места, постаје нов и узвишено тријумфалан, јер руши краљевско лажно височанство, да би кроз смрт почео испочетка. Абјектна појава жене овде има значење симболичког суноврата и пада мушког – то је легенда о мушком паду. Женско је „адско“ начело, а мушко је трагично и „тужно мушко“.⁴⁷

Протагонисткиња приповетке *Велики дан*, Надја Петровнаја Попоф, кћерка Пере Грка је такође Друго, гротескно ружно, оно ружно које уништава поредак, узнемирава вредности и исмејава ауторитет (оца) и морал (средине и породице), једном речи, она изокреће позицију класе и пола:

(---) „Чак горе риђа коса, под њоме чело пуно бора, у борама пудера, под борама невидљиве веђе, под веђама зелене очи, десно и лево од очију плаве слепоочнице пуне бора, у борама пудера, под очима испупчене јагоде и нешто жуто, нешто прљаво као закрпа, жута закрпа, десно-лево румене брадавице, нос, а уста модра, пуна жутих, црних, златних зуба, модре усне, над уснама риђе науснице; суха и слаба, са испупченим коленима, ишла је скакућући, обучена увек у свилу, већином у жуту свилу (...)“ (ПР: 119)

Ако знамо да је појам лепог у својој бити везан за „центар“ или „канон“, и има значење идеала, ума, истине, укратко – узвишене људске аспирације – онда

⁴⁷ Да женско постоји само као еросно и хтонско биће, којим се мушко уводи у танатосно искуство, Црњански ће подвући и у *Апотеози*, у лику Проке Натуралова, који је дозволио проститутки да га зарази.

наличје лепог, овде, апсолутно ружно – „беше ружна, али то она није знала“ (ПР: 118) оличено у Надји, јесте ознака ирационалног зла: она тумачи лекарске књиге са морбидним садржајем мртворођенчади и нерођенчади, мрзи удаваче, лечи зубе и ране. Она је знак нереда, неслагања и неправилности: често мења име (час је Надја, час Вера, час Госпођа са Сунцокретом), док њено понашање према оцу остаје ексцесно и морално шокантно. Надежда је и презрена и од сељана и од попадије. (ПР: 120). Сталном сменом фокалне тачке у наративу о Надји Црњански динамизује значење њене абјектности. „Велики дан“ је заправо дан удаје главне јунакиње за мајора; али и његов „посилни“ који га прати у стопу, као сенка, „слеп на једно око“ (ПР:122), додатно сигнализира ишчашеност и безвидост јунака ове приповетке. Подсећања ради, у роману *Кап шпанске крви* крај вампирски нестварно лепе Лоле Монтез је Женевљанка, слушкиња Маријет, „хрома мало на леву ногу“ (КШК: 94). Једноокост и хромост су знаци абјектности путем којих Црњански маркира оностраност и (на)опакост човековог бића.

2.6.2. Абјектност као процес

Морално посрнуће жене увек код Црњанског прати физичко губљење лепоте. Пут од пуне лепоте до ружног, а потом и до абјектног, настаје као процес снажне трансгресивне ротације, а пролазе га јунакиње Црњанског: Мајка Рајића у *Дневнику о Чарнојевићу*, Дафина Исакович и виртембершка принцеза у *Сеобама* и Евдокија Божич у *Другој књизи Сеоба*. Мајка Рајића сазната је кроз фокализаторску тачку сина – повратника из рата. Док је у детињству перцепирана као млада и лепа удовица (ПР: 12) кроз раскалшни смех и мирис љубичица, балове са официрима и ноћне изласке, дотле је на самртничком одру она слика скрхане лепоте: „Беше изгубила више зуба и та уста ме испунише неком страшном, притајеном грозом“ (ПР: 27), а сав сјај кокетне црне свиле младости преображава се у ужасну слику крезубе старице.

У наративној структури *Сеоба*, слично, епизода Вука Исаковича са виртембершком принцезом, испричана двоперспективно, има функцију да прикаже искуство младости и лепоте када се Вуку ова лепотица, странкиња, дакле Друго, учинила „узвишена и нетакнута“ (С: 112-113), да би након тридесет година, при новом сусрету, она имала рамена „као сасушене кости на сунцу“,

струк „као стабло неке крушке“, врат пун модрих жила, чворновате прсте и руку изукрштану „дебелим жилама“, лице „са збораним подвољком и висећом кожом под ушима“, нос „састављен од три округла комада“ (С: 120). Вук ће запазити само некадашњи сјај у њеним очима, које су „биле упале у јаме од кожица, кесица, бора, белих крпица и свакојаке нечистоће“ (С: 120-121). Вук преко виртембершке принцезе изнова структурира времена на време младости – као узвишено и узлазно – и време старости, на прагу, које је ниско и силазно, које ствара зазор код Вука који, као и већина јунака Црњанског, носи у себи архетип вечно лепог. Колико принцеза Вуку, толико ће и Вук у Дафениној успомени бити и лепота и ужас: у младости његова кожа, очи и уста биће за Дафину „као неко биље и сазвежђе које није могла да заборави“, али после првог, па другог одласка у рат и дружења са калуђерима постаће јој „туђ и дебео“, „кривоног, подбуо и тежак, као буре.“ (С: 72)

Јунакиња *Сеоба*, Дафина Исакович, у младости је мистична пројава Лепоте. Она је већ на почетку приповести странкиња, Тршћанка – дакле Други. Само њено име упућује нас на плодносно крошњасто високо, чудно, лично и саморасло дрво које својом троделном структуром (врх-средина-корен) и двополним цветовима представља тзв. осу света (Ајдачић 2010). У наративној структури *Сеоба* она је средишња оса око које се групишу светови браће Исаковича. Али она има и један телесни недостатак: ружно стопало, место које дефинише њену нечисту, онострану природу (Самарџија 2009) и нешто чега се и сама стиди, а што само њен девер види као стопало „снажног анђела“ (С: 58), док га она сама крије, показујући само врх папуча. Иако љубавно благостање за Дафину престаје када Вук први пут оде у рат „а она први пут роди“ (С: 72), њена лепота се и даље развија под силом фертилности, да би после порођаја слабила и ружњала. Дафина је једнако одбојна и зазорна и Вуку пред полазак на војну, када се понаша као распамећена женка и Аранђелу док је слуша док се „лепа, упаљена, при том угојена, бестидна“ (С: 53) „цмаче“ и „мумла“ са мужем од јутра до мрака. И док Аранђел кроз Дафину након првобитне ситносопственичке жудње покушава да учини покрет ка жени, и кроз жену, ка самоме себи, дотле се Дафина у жељи да победи самоћу, досаду и празнину, предаје Аранђелу. Жеља да заштити фетус у потпуности је инхибирана, жеља да сачува чистоту порођајног канала

ничим осујећена, а сам сексуални чин је инцестуозан и абјектан не само због пада у грех са девером, већ због чина повреде интегритета бременитости те поништавња себе као *fertilne femine*. Инцест у *Сеобама* има абјектну конотацију, јер је првобитно фертилност Дафини била дата као тачка на којој се регенерисала њена снага, као кретање од времена тршћанске младости где је била „сирота, плашљива, навикла на самоћу и неиспуњене жеље“ до времена када је постала „крупна и једра животиња“ (С: 58). Спајање са Аранђелом, који је након бродолома, укочен и модар, наг „као мртвац, али са очима које беху широм отворене“ (С: 64), дакле потпуно танатосно биће и напад Вука у сну који долази да је казни, као егзекутор и *incubus* (Lo Dusa 1973: 230), доводе до потпуне физичке денотације Дафининог тела. Њени стравични снови су тек последица дубоког и искреног, али латентног осећања кривице, које је много јаче од снаге која би требало да их инхибира.

Дафинина прељуба је субверзија, прекид, лом и револуција против мужа који је запоставио, против ентропије смисла који он оличава, против трауме рата која сенчи њихов брак, против промене визуелних облика живота по мери једне жене. Висока и права, непоправљива и инатна Симболичком, јер је субјект који не влада ничим осим можда својим ексцесом, у својој инклинацији вертикали она је заступник духовног или идеалног уздигнућа из благишта и нескућености, а њена грешка је што мисли да заустављајући човека може да преусмери његов либидо који стреми ванредном кроз танатосно, ратничко-витешко, у служење њој, тј. еросу. Њеној ванредној укупној лепоти, а посебно њеном лепом и сексуалном телу са капацитетом за секс не припада искуство материнства, па јој се и деца, након браколомства, доимају као „блесави и туђи“ (С: 77).

Отуда остаје питање: да ли је једна од Вукових и Дафининих кћери такође пре реинкарнација мајчиног родоскврнућа, чији знак носи на лицу пуном некаквих приштева? Не треба заборавити да Дафина рађа након Вукових повратака из рата, а на тај начин Црњански подвлачи значење фертилности које настаје као фалусоидни тренутак акције ратничког мушког, после којег се он бескорисно повлачи, а она заплаче „при помисли да ће опет да роди“ (С: 74). Нежељене трудноће врхуне у одрастању њених „плашљивих и болешљивих“

кћери, које на самрти жали јер ће бити, како предосећа, „цмакане“ и „остављане без смисла и реда“.

Сва Дафинина небеска, рајска лепота, након браколомства претвара се у стравичан приказ лаганог, мучног умирања⁴⁸. Она нестаје у липтању крви, труљењу и распадању утробе и плода у њој. Некада права и тврда, тешка и красна, сада постаје „погурена, жута и сува, сама кожа и кост (...) жута да је изгледала самртница“ (С: 81), затим „мирна и нечујна“, жена која се одједном „сасушила, збабала“, а цела та промена на њој је „брза и ужасна“ (С: 82). Сменом тачке гледишта у дискурсу о Дафини, постигнуто је обједињено становиште свих актера приповести. Црњански је приказао Дафину најпре као пол који се рађа, потом као живо тело дионизијског поклича за животом и најзад, као оживљено тело смрти. Ако је Дафина парадигма Лепоте, онда је смрт Лепоте казна за удар на Лепоту. Непоштовање установљене границе према Лепоти је њен коначни губитак, повратак природи одакле је и дошла.

Док се Дафина суши и ружња, плави и распада у липтању крви, Евдокија Божич у *Другој књизи Сеоба* скреће у абјектно након дуге и латентне изложености удару бруталног мушког у лику кавгације и бандита Јоана Божича. Другост је и Евдокијин бинарни идентитет, који се огледа и у њеном физикусу, јер писац ће рећи да је била „заносна“, али је „имала снагу као у младих хусара, рвача“ (С, II: 108), или „као да је прво, неко време била млад мушкарац, па тек после постала, млада, врло лепа, жена“, за коју се говорило да је „врисак Будима“ (С, II: 148-149). Њено лезбијство са госпожом Монтенуово, где сексуални чин треба да изазове утисак абјектног – „трљање“ и „уједање“ рвача „који имају тела нимфа“ (С, II: 387), може се тумачити у светлу Епштејновог става да плотско зближавање двају жена има „бесконачне степене и нијансе различитости између површине и дубине“ које он назива „видљивим означитељима“ и „скривеним означеницима“ (Епштејн 2009: 195) докучивим једино путем менталне реконструкције.

И Јулијана и Монтенуово су носиоци лезбијског авантуризма, дакле обе су Други, свикнуте на белосветски морал, а Евдокија спремана да преузме

⁴⁸ Сетимо се Микеланђелове представе *Страшног суда* у Сикстинској капели у Риму где су Адам и Ева дати двоперспективно: пре и након пада у грех. Пре пада они су снажна тела и миле душе, а након пада приказани су као нагло остарели и поружнели (јер су изгубили бесмртност). Губљење лепоте је везано са падом у грех.

легитимитет бестијалности чији су оне означитељи. Док у Монтенуово среће своју гениталну сенку, а у Божичу латентни садомазохистички сензибилитет као силовитом и брзом пуњењу бруталном мушкоћу, дотле је Павле Исакович једини који јој нуди антихтонску моралност узвишене лепоте, небески ерос. У његовој близини потиру се и први љубавник, млади Волгемут који је испао „слаб и немоћан“ (С, II: 382), као што је и Дафини Аранђел „одвратан, слаб и смешан“ (С: 69); Евдокија се присећа да се Волгемут током љубавне игре претворио у „прасе“ док је са Божичем „имала утисак да је силована, пријатно“ (С, II: 382), а Дафина се с гађењем присећа како је рукама обухватала Аранђелов „танак врат“ (С: 69). Обе јунакиње перципирају своје тело као инструмент, оруђе и машину. То би била „фукоовска тела“, резистентна, фундаментално пасивна, која функционишу као „црна кутија“, она су власништво субјекта, који је Други. Испразност и површност субјеката која врхуни у нарцистичком култу тела које је Евдокија – „жива, снажна“ или „врела, луда“ (С, II: 248) досеже сам врх Фрајтагове пирамиде, након ког следи опадање: фокализатор ове метаморфозе је Сава Ракич који долази у Русију и прича Павлу крешендо Евдокијине зле судбине. Павле Божича види као кривца за урушавање изворне Евдокијине и телесне и духовне лепоте. Божич је брутална ентропијска сила која неповратно мења судбину једне лепотице и посредно позиционира друштвено, социјално, породично и емоционално биће своје стасале кћери Текле. Од понижене лепотице, коју муж удара „као кобилу“ и избацује на улицу, горе је само оно што ће Павле сазнати од Сава Ракича: да је Евдокија, чувена лепотица, сада „дебела као топ“, да је „право прасе“ и „буре“ (С, II: 667), па се Ракич пита ко ће запросити сад „то чудо“, које „кад засветли очима, све бежи“, а „толико се угојила, да се стиди да изиђе у свет, или цркву. Лежи, по цео дан, као неко крме, на јастуку“ (С, II: 668).

Евдокијин пут је пут не само пропадања и деградације, спољашње и унутрашње, друштвене и породичне, већ сам пут преласка њене елитистичке физичке лепоте у гротескно ружно. Близина ниског (Божич) перманентно деградира високо, идеално и одвлачи га у оно што Харфам назива „подземље гротескног“, или „комбинаторно деградирање“ (Nelson S., R. Chiff 2004: 348). „Топ“, „прасе“, „буре“, „чудо“, „крме“, „крмача“ – пејоративи су којима је описана Евдокија у последњим поглављима романа с фокалне тачке Сава Ракича,

који је непоуздани приповедач, али његово становиште је кичма Павловог етичког односа према презреном и пониженом што врхуни у фузикусу његове наикадашње љубавнице. Евдокијина колико и Дафинина хибридна лепота која није била у стању да поштује границе, позиције и правила прелази у одбојан и гротескан призор који раскида хармонију и приближава се примитивном, заторном, бестијалном. Неприродна и смешна, карикатурална и трагична слика Евдокије, несвесне своје изобличености („топ се задовољно смешкао“, слуга приповедач), расте до кулминативне тачке абјектног до које је доспела кроз неисказив генитални вишак. Између два демонска лица – мужа и љубавнице, њено поништено младићско женско тело памтиће још једино сублимно еротско исуство са меланхоличним Павлом Исаковичем.

Репродуктивна снага женског тела, материнска бујност и нарцистичка самообузетост потиру биолошки опстанак жене у свету прозе Милоша Црњанског. Актери ове прозе након естетског и чулног уживања остају страни или Други чак и када се интегришу у други миље. Обликовањем абјектног Црњански усаглашава свој етички и естетички суд показујући степене и нијансе и када је у питању *гађење на абјектно* (Рајић над слаткошћу засићеном Мацом, Салмацис над Јелисаветом поништењем обнове живота са-женом-и-кроз-жену) или *сажаљење над абјектним* (Рајића према Лусји, Салмациса према Мод, Павла над Евдокијом). Абјектно у прози Црњанског долази као репресивна казна коју врши „случај комедијант“ над хистерично обликованим полом жене која се рађа и она постаје страшна упризореност за сваког будућег посматрача. Уводећи у приповест гледишта других, споредних ликова Црњански оснажује рецепцију абјектног, и, парадоксално, појачавају сензибилитет ка лепом које није тесно повезано са естетском појавом, већ са естетским садржајем које емитује оно што врши значење и означаје абјектно. Сви облици преласка из лепог у абјектно показују како се и меки израз од чедног девојаштва трансформише у „*драматични глас* који не може да се искаже и ту немоћ исказивања која мултиплицира различитим праксама приказивања“ (Šuvaković, 2010: 132). Некада се оно пројављује тек као траг на лицу (Дафинине кћери, Надја Попоф, госпођа Петерс са ожилком у *Роману о Лондону*), некада је она упризорена као декадентна старост чији је носилац седамдесетчетворогодишњи сер Малколм који

из фокалне тачке Рјепнина јесте „матори дромедар“ коме уста „сморде на гроб“ а који „јаши“ „љупко, тако младо створење“ (РОЛ: 297) тј. његову двадесетчетворогодишњу сународницу Олгу. Абјектне ситуације су и љубавништво Јованке у недовршеном роману *Сузни крокодил* која сексуално општи са љубавником у постељи у коју уноси дете; или госпођа Крилов из *Романа о Лондону* која је на гробљу виђена „у незгодној пози“ са капетаном Бјелајевим; или сексуални чин описан у једном поглављу *Сорокин у зиду* јер се одвија између госпође Петерс и Сорокина у циљу одлагања зајма чија семантичка артикулација врхуни „као неким мјаукањем мачака“ и абјектним приказом из Рјепнинове фокалне тачке где су љубавници „пас и куја која се залепила са псом и не може да се одлепи док се не охладе“ (РОЛ: 355) чиме Црњански упућује на анимални профил површно-чулно схваћене телесности које се Рјепнин као еротски пуританац гнуша. Хиперболизацијом сексуалности у лику Мустафе и Наполеона као „императора коита“ и поглављем *Сорокин у зиду* у *Роману о Лондону* Црњански проговара о новом добу које се темељи на безосећајном промискуитету мушких и женских субјеката који постају продукт чистих физиолошких одношења потопљених помамом оргазмичности иза којих се шири задах трулежи и гроба.

У оквиру првог регистра – абјектне датости и абјектног које настаје у процесу размене (сексуалности), дало се запазити да женски субјекти у различитим праксама приказивања, егзистирају као упризорена патња, сартровска мучнина и зазорност од самих себе. У наративном поступку Црњанског да се запазити да наративни текст увек има усмерене темпоралне целине у оквиру којих се, проспективно (од почетка до краја) граде абјектни субјекти и абјектне ситуације. Ситуације у којима епски субјект ове прозе испада из знака, комуникативне су са постструктуралистичким појмом трансгресизма, јер ликови напуштају ретроспективно утврђен, референтан и узоран скелет културалног идентитета. Сталном променом фокалне тачке из које се емитује значење абјектне појаве, призора или ситуације, оперира свезнајући приповедач стварајући аутономан семиотички систем. У том систему редослед предочавања, наративна брзина и врста коментара наратора о самој абјектној појави увек су у служби

динамизације и моделовања индивидуално ситуираног субјекта у конкретним историјским и географским условима.

Присуство судбине, или „случаја комедијанта“ доводи субјект у ситуацију испадања из друштвено детерминисаног поретка реда, канона, традиције, а води га уживању у смислу које је изван тог поретка: најчешће у хтонски бездан сопствене природе који је еквивалентан подручју слободне трансценденције – онамо где ће путем телесног ужитка наплатити све своје трауматске бесове. Запоседање места ужитка плаћа се губитком лепоте и живота, а с њима и душе, јер епски субјект бира дестабилизујућу игру у оквирима самог асиметричног и ратног, односно мирнодопског и хабитуалног или пак туђинског протокола.

Најзад, упризорујући абјектност у својој и раној и позној прози, Црњански показује оно унутрашње, садржавајуће, што се, кроз мноштво спољашњих промена, као кроз мноштво прекривања, не може лако видети нити докучити. Постоји ли можда макар један прави, пуни смисао значења абјектног у прози Црњанског? Објавити биће које пати? На трагу грозје упутити се опет трагом лепог? Да ли је можда одгонетка у *лоцирању мањка*? Оног око кога се можда могу изградити смисао и значење у свој својој крхкости, нежности, насилности, појудности, уплашености и разорности? Или нам је то Милош Црњански показао укус смрти – исти онај који су јунаци његове прозе нашли у жељи тела? И РУЖНО, које са да мислити као ЛЕПО.

Ова и друга питања која се тичу распона од лепоте до зазорности, од деричности до смирења, од раскоши до уображења, од падавичавости до нежности и нежне самилости, сумирамо у следећем потпоглављу.

2.6.3. Крај ренесансне раскоши: сијенска уображења, пизанска раскош

Свођење пропутовања ренесансном Италијом започиње Асизијем, који је сав, ђотовски, пуна и заокружена „умбријска слика“ (Пут: 185), а завршава се Перуђом и Сан Ћимињаном.

Већ у Перуђи путописцу се чини бесмисленом она егзалтираност, потреба за чудима и преображајем тела и духа на пропутовању Италијом. Ипак, Перуђа је

само један од оних градова који се се међусобно „мрзели и кидали некада, овде као јастребови“ (Пут: 202). Та крволочност и те бурне страсти разапињали су древне народе снагом орканских олуја. Ипак, Перуђа је сачувала своју вековност и древност, ваздух јој је хладан и чист, али трагови свега што је прошло, како осећа наш путописац скривени су и овде, „на дну свега видљивог“ (Пут: 207). Готово идентично се своди путовање и уласком у Сан Ђимињано, последње одредиште *Љубави у Тоскани*: „Нашао сам *опет* једно једино дно живота, под целим светом“ (П: 209), каже путописац. То дно у лику сиромаштва које толико надахњује Црњанског, долази као релаксирајуће након „дериличних уображења и маштања сијенских.

Јасно Црњански раздваја пределе кроз које је путовао. Финале тог пута је да је „разумна и фина природа фиорентинска“ која се креће од страсне и старинске љупкости сијенских предела до Сан Ђимињана у ком је на самом крају пута (раз)откривена „скромна и сељачка земља чувена са свог доброг вина.“ Зато је путописац и рекао да је „подлегао“ умору и нежности сијенској“ (Пут: 211); у том граду постоји и „сијенски занос“, „сијенска дериличност и падавичавост“, Сијена је и „разблудна и сулуда“ (Пут: 214) што увек изазива призор Девојке породиље, те је зато и залудео „од хладне разузданости пизанске“.

Путописац се опет лучно враћа на почетак пута, још на Париз одакле је кренуо, како каже „свесном тугом, а не безбрижно и случајно и са јасним сазнањем своје дотадање немоћи, да ишта у свету изменим“ (Пут: 218). Субјект поратни у њему, који је „оронуо и клонуо“ тражи на том пропутовању небеса и ваздуха, ведрине и радости рађања које ће обновити ратом десетковано биће на почетку 20. века. У сталном рефреничном односу и жудњи да измени душу и тело Црњански каже да иде да нађе звезду зорњачу, као „снужден и сиромашан, у име свих читалаца Гогоља“ (Пут: 218).

Но, на крају, прошлост је „нешто друго“ но што је мислио, прошлост му опет иде у сусрет, кроз све оно „сазидано мраморно, огромно и плаво“ (Пут: 219), што би опет могла бити и плава Византија песникове душе. Свест да „сваком стубу, своду, виткости и снази, у прошлости, одговараше стуб, свод, једна виткост и снага у будућности“ (Пут: 219), појачава свест да у том свету Словенство дрхти

као звезда зорњача, сред бескрајног византијског плаветнила, али као звезда коју ће појести дан. И будућност ће наш путописац видети као „неизмеран збир дела“, као оно што ће се тек догодити; неимарска Пиза отвара му пут ка себи и указује на ту дивну и зрачну „могућност звезде, што вечно сја“ (П: 219), оја је у њему, тј нама самима. Сијена узима телесну снагу и радост субјекту приповедања, кида и изнова саставља његов идентитет и веру и позива га да се преиспита. Сијена је персонификована савест путописца, лудог и страсног сневача.

Померање сазнања о сврси пута на субјект исказом: „У моме бићу било је, не у свету, тамно и болно лудило“ (Пут: 219) – показује субјект разапет у својим страстима и понорима. Девојка породила је једино што остаје – и њена „благодост рађања“, стварање је „само бура“, а унутрашњи жар човека „држи свет“ (Пут:219). Сан Ђимињано постаје линија која раздваја надземаљско од земаљског – а то је природа, њен рурални оквир, скромност и сељачка ведрина Сан Ђимињана. Од те земаљске обичности која писца сећа завичаја, распршују се сва пизанска сијенска уображења, па Пизанска раскош „лудо расипање“ а „сијенска страст“ „шпанска перверзија, дотужала“ (Пут: 219).

У жутој и сиромашној, топлој и брдовитој, но, надасве сиромашној крајини је утеха једног пута, тачка сабирања бића које треба да се врати своје. (курзив Д. Ф.) Као што Киркино острво за Одисеја значи неку врсту ултимативне утопије, тако и Тоскана, у свом огромном распону од ћакнутости, разблудности, преко ведрине и руралности представља за путописца царство регресивног задовољства и божанске бестијалности. Пуна је противуречности, преокрета, лажних/тајних/истинитих и мимикричних повратака у завичај и (само)препознавања. Са Другошћу се срео, и Друго је узео и вратио. Другост је остала у Италији, а као Словен наш путописац остаје изван раскошне и радосне разузданости ренесансе, јер зна да су Словени били и остали у историји цивилизације народ номадски, паорски, ратнички и да им судбина није доделила улогу партиципатора у блиставој раскоши запада.

Земља путопишчеве среће ипак није Италија, већ земља сремска, коју тихо шапуће, иста она из *Сеоба и Друге књиге Сеоба* где је тако сугестивно Црњански дочарао подунавски предео у којем живе Срби који су узмичући пред Турцима

наслелили Аустријско царство: то је простор далеко од сјаја велелепне италијанске ренесансе –простор раван, каљав, мочваран, низак. Тоскана заљуљана и бреговита, мека и опојна, осунчана и радосна, прошлост чува у наслагама камена, остацима древне Етрурије (коју је доминантно збрисала), у стени, у мермеру, у раскошним палатама које су исликали мајстори/уметници и њихови шегрти. Словени, метафорично маркирани као „читаоци Гогоља“ које путописац предводи на овом пропутовању, не могу бити лепотом залечени након ратова који су обележили почетак 20. века, попут осталих туриста, западних Европљана који полазе у Тоскану да се фотографишу пред делима ренесансе и да се одају задовољствима.

Скромно и сиромашно сеоце Сан Ђимињано постаје топос завичаја, словенске меланхолије којој остаје далека господствена ренесанса тосканских градова. „Миловање“ ће морати наставити „да лута“, до Микеланђелове Пијете, а да се кругови византијскоплавих небеса шире даље, ка Истоку, онамао откуда је путописац прострелило око највећег српског сина, Светог Саве, куда ће се загледати велики јунак Црњанског, Вук Исакович, па његов посинак Павле Исакович, па руски емигрант принчевског порекла, Рјепнин. Небеса, звездано небо и чудесна фузија светлости, њихова феноменологија таласања,гибања светлости и сенке, промена боја, херменаутички језгровита и кружна, селиће се даље у романе Црњанског и увек бити израз једне вечне и неумитне духовне чежње за апсолутом, за домом који би могао бити и физички и духовни.

У том смислу, наратив у *Љубави у Тоскани*, у извесном смислу карактерише одсуство завршавања, а то је, парадоксално, оно што му даје живот. Подсетимо се два кода која се баве питањима и одговорима – *проаиретички код* (који се односи на очекивања и поступке) и *херменеутички код* (који се бави питањима и одговорима) помоћу којих нам Барт објашњава како наративи изазивају наша очекивања и питања, а онда задовољавају или осујећују нашу знатижељу (Abot 2009: 103). Отворено је питање да ли се *Љубав у Тоскани* завршава на оном што Барт зове *ниво очекивања* или на оном другом, *нивоу питања*? (курзив Д. Ф.)

Остају, најзад и многа друга питања која су изван наших лирских рефлексија: у каквом су (са)односу приче о сликарима у оквиру јединственог наратива Милоша Црњанског? Рекло би се да расправе о Дучу, Ђоту, Мазачу и у поднаративима о њима у облику прича о светом Франческу, Катарини Сијенској и Беатриче Портинари усложњавају наратив који ипак остаје отворен, иако ми упорно тражимо разрешење. Овим причама се потврђује огромна реторичка моћ наратива. Њихови животи могу бити кључ за читање оног сељачког, мистичког, дрхтавог што се улива, као притока, у велику ренесансну слику моћи и снаге обнове.

Наратор/(путо)писац путује као Словен са очекивањем да ће изменити душу и тело на том путу, а све за „милионе Гогољевих сиромаша“, себе и Словена; поступком интроспекције и рецепције уметности његов идентитет бива хетеронизован, расплутан и дифузан. Тек у Сан Ђимињану се сабира и враћа изворишту. Питања која су постављена о себи, Словенима, Византији, уметности, ренесанси, књижевним ликовима, уметницима, сликарима – остају на нивоу питања. На хоризонту читаочевог очекивања помера се, према крају путописа идеја да би се „на ничему“ могао створити један нови народ, народ савршене равнотеже и хармоније. Читалац иде крају путописа чекајући то отеловљење савршено уравнотеженог, богликог бића, са прижељкивањем да се то не догоди и да очекивања буду осујећена. Непроменљивост историјске прошлости, због поузданости путопишчевог искуственог хоризонта, остаје изневерена на нивоу читаочевог хоризонта очекивања, јер *није реално на ничему сазидати брдо, на сељачко, мекотно, лирско и мистичко словенско надзидати велелепно, расошно, аристократски моћно ренесансно.* (курзив Д. Ф.) Тек кад превуче(мо) дрхтавом руком, испод наслага боја и времена, на нивоу наговештаја, осећамо нешто што је блиско и скривено, као утопљена древна Етрурија: остаје (нам) пишчева (и наша) Византија као златна звезда у плавом бескрају времена.

3.Фиренца Немачке: меланхолија Другости у путописном есеју *Тајна Албрехта Дирера*

У овом делу нашег рада бавићемо се испитивањем меланхолије као Другости која се скрива/поништава у уметничким артефактима нирбержанина Албрехта Дирера, као сликара и графичара немачке ренесансе у (не)свесно структурираном језику изван и изнад друштвено процесуираног идентитета. Проблематизовањем порекла уметника, занатске и уметничке праксе, рецепцијом „јавног“ и „тајног“ Дирера, те маркирањем пукотине, белине и места ћутања у дискурсу тишине Црњански (ре)креира топос меланхолије и покреће расправу о природи уметничког стваралаштва на потезу уметник – класни и национални идентитет – динамика личности – утицаји. Ауторска интенција је да уобличи Диреров у критици и историји уметности „невидљив“ и „прећутани“ идентитет јединственог ренесансног генија у чијем се пољу уметности прелама поље моћи (Бурдије) и истовремено скрива меланхолија као Другост, али успоставља и интертекстуални дискурс о меланхолији горостаса италијанске ренесансе, „скулптора сенки“ – фирентинца Микеланђела Буанаротија.

Путописни есеј о Диреру (1471-1528) којим се завршавају *Путописи и Књига о Немачкој* Милоша Црњанког је наставак промишљања пишчевог ренесансе. Доћи у Нирнберг, ту Фиренцу Немачке, значи наставити нит потраге за откривањем тајне обдареног ренесансног човека и присуствовати прослави „свог најславнијег сина“, те 1928, од априла до септембра. Албрехт Дирер, немачки сликар и графичар био је највећи уметник ренесансе на северу Европе. Маестрално овладавши сликањем акварелом, уљаним бојама, дрворезом и бакрописом, успео је да његови занатски и уметнички радови буду умножавани и слати даље широм Европе.

3.1.Историјски и друштвени контекст

Распон остварења немачке ренесансе обично се у историјама уметности мери по супротним личностима његових највећих уметника: Матијаса Гриневалда и Албрехта Дирера. И док је Гриневалд постао познат и славан тек у 20. веку (Janson: 2006: 527), Дирер је убрзо стекао међународну славу. Гете је с правом

писао: „Кад човек позна суштину Дирерову, он увиди да су му у погледу истинитости, узвишености, па чак и дражи, равни само сасвим први међу највећим италијанским уметницима“ (према Ренак 1990: 341).

Прва немачка сликарска школа о којој нешто знамо свакако је прашка, која је у Прагу цветала негде око 1360. године, под владом императора Карла IV. Већ од 1380. почиње се у хроникама помињати име мајстора Вилхелма, Штефана Лохнера, сликара побожног, сентименталног насмешеног сликарства, чија је уметност највероватније проистекла из наслеђа фламанских уметника који су радили, при крају 14. века у Фландрији, Бургоњи и Паризу и кога хроничари називају немачким Фра Анђеликом (вероватно зато што је још за живота Јана Ван Ајка завршио најчувеније дело немачког сликарства средњег века, чувену слику у катедрали у Келну, *Поклоњење мудраца*).

Прве реалистичне тежње у немачком сликарству могу се узапазити од 1460. све до средине 16. века до када историчари уметности сматрају да траје келнска сликарска школа, као рајнски огранак фламанске уметности. Уопште, у свим немачким земљама сликарство је било под снажним утицајем фламанске уметности. Међутим, социјалне прилике у Немачкој нису биле тако повољне за уметност као у Италији и Фландрији, јер је у то време Немачка још увек била назадна, пуна грубих нарави. И световни и духовни владари оног доба били су поручиоци уметничких дела и захтевали брзу израду, тако да су и уметници и њихови шегрти радили и много и брзо, да би поруџбине биле испоручене у задатим роковима. Иако су били верни у подражавању фламанским бојама, ипак боја на сликама често остаје сива и тешка, ваздушне перспективе на тим сликама нема задуго, а тек златна позадина бива примамљивија и лакша за израду. И њој се прибегава. Ренак у својој *Општој историји ликовних уметности* тврди да је Немцима у сликарству 15. па чак и 16. века недостајао укус и дар за избор, да су композиције често претрпане фигурама, које су чак накарадне, са искривљеним лицем, пуне блутаве сладуњавости, мучне стилске натегнутости, усиљених положаја и покрета:

„То је уметност побожних сељака, уметност у исто време сентиментална и груба, која примамљује најпре својом наивношћу и

живошћу, али убрзо замара својим цифрастим или бучним просташтвом. Немачке слике упоређене с италијанским или фламанским из истог доба изгледају као дело простака према делу фино образованог човека. Али је простак честит човек који ради како најбоље уме; једна од врлина овог нижег сликарства је његово поштење.“ (Ренак 1990: 334-335)

Од прве половине 16. века у Нирнбергу, седишту богате буржоазије, биће настављена традиција вајара реалиста из 14. века, мода изломљених драперија, угласти стил и наклоност ка претрпаним композицијама. Скулптура у дрвету Галичанина Фајт Штоса, рецимо, типови жена, такви су да су прожете побожним осећањем „према којем италијанске слике изгледају скоро таште и неозбиљне“ (Ренак 1990: 336). Нирнбершка школа наставила је да преноси у метал замисли вајара у дрвету. Развијају се и сликарске школе у Штајерској; многи раде и у дрворезу и у бакрорезу за поручиоце. Нирнберг око 1550. јесте „Фиренца Италије“, али „Фиренца груба, која истиче више израз него лепоту (Михаел Волгемут, плодан али осредњи уметник, Диреров учитељ. Но прву половину 16. века обележиће у Италији Лукас Кранах, Ханс Холбајн и Албрехт Дирер.

Ренак је био мишљења да је Дирер био и мислилац колико и уметник и да заслужује да стане у ранг Леонарда да Винчија и Микеланђела (Ренак, 1990: 338). Италијани су, иначе, говорили да би он био највећи њихов сликар, те да је могао живети у Риму или Фиренци. Овај Нирнбержанин прво је изучио златарски занат, јер је био син златара који је дошао из Угарске (Gombrih 2005: 342) и настанио се у Нирбергу, 1486. (Ренак: 1990) ступио у Волгемутуову радионицу⁴⁹, па тек потом кренуо „да путује као надничар да би проширио видике“ (Gombrih: 2005: 342-343).

⁴⁹ Уметничке радионице су у 15. веку у Фиренци биле праве институције, како пише Ђакобо: „Уметничка радионица је била место где се формирао ренесансни уметник, где је учио не само да црта и слика већ и да ваја, клеше и обрађује злато. Ученици су долазили у радионицу са око десет година и почињали да праве прве кораке у свету уметности под вођством мајстора који је био већ цењени уметник. Али радионица није била само школа. То је првенствено било место на коме се радило, где су сви, у складу са својим способностима, израђивали мање или више значајна дела, као на пример, велике фреске или бисте локалне госпоре“ (Giacobbo 2007: 31). О значају удруживања и еснафских групација најбоље можда сведочи податак да свако ко је желео да да постане грађанин Фиренце, морао је припадати неком еснафу – а било их је 21 удружење занталија која су заступала трговце или оне чије је занимање било на цени. (Ленгли 2005: 13, 26-27)

Историје уметности бележе да је 1490. пропутовао Колмар, Базел, Венецију (Ренак 1990: 338). У Колмару је сазнао да је мајстор умро неколико месеци раније, али се ипак ту задржао неколико месеци са браћом највећег бакроресца онога доба, Мартина Шонгауера, а потом отишао у Базел, оновремено средиште учености и књижевности, где је радио дрворезе за књиге (Gombrih: 2005: 343). По повратку у Нирнберг, са већ значајним знањем и умећем стеченим на Југу, Дирер се оженио, 1497. године основао је своју радионицу у Нирбергу где је формиран и његов чувени дијаграм, једно *D* под једним *A*. Потом је 1505. опет путовао у Венецију, а вративши се 1507. године отпочео је његов велики и плодни рад. Године 1521. посетио је и Холандију, а након повратка с тог пута насликао је своја ремек-дела, вероватно инспирисан радовима браће Ван Ајк.

Дирер није никада сликао на зиду. Од њега је остало око 40 слика и потрета. У саме врхове светске уметничке баштине спада портрет Јеронима Холцшутера (музеј у Берлину) и *Четири јеванђелиста* за коју је речено да представља „остварење надчовечанских типова, највиши напора ка простоти и величини“ (Hamel 1903: 62, према Ренак 1990: 339). Дирер јесте подражавао према античкој уметности, али је тад „стварао скоро смешне ствари“ , што је негде одлика и Немаца и Фламанаца који нису знали да цртају наге фигуре. Но, Дирер је свакако већи од свих Италијана у дрворезу, а његова дела попут композиције *Св Ђорђа, Св. Јеронима у својој ћелији, Меланхолија, Витез и смрт* свдоче и лиричко и не-лиричко добро познавање форме.

3.2. Кроз меланхолију: „Дирер-човек“ и „Дирер-уметник“

Долазак у Нирнберг поводом 400 година од Дирерове смрти које у тренутку писања овог есеја Црњански посећује и разгледа изложбе и читав град који на сваком кораку слави свог највећег сина. Црњански са уобичајеном дозом ироније бележи све оно што се догађа по целој Немачкој у којој се тих месеци, Диреру у част нижу концерти, изложбе, вечерње свечаности. И док одјекује реченица коју је изговорио председник Удружења ликовних уметника целе Немачке: „Он је био наш. Дубока је срећа да осећамо још дах његовог духа“ (Пут: 377), Црњански као да осећа потребу да се и ово место и ова припадајућа позиција писца још једном (пре)испита.

Црњански парафразира и говор професора Велфлина, који смело тврди да је чак „италијанска епизода“ шкодила развоју Диреровом, те да је, ослободивши се Југа „створио фигуру моралну“. Јубиларни догађај сред кога се обрео путописац даје само временски оквир овом есеју на крају једног пропутовања Немачком. Намера је, као и у *Љубави у Тоскани*, усмерена ка нечем другом: ка тајни. Тајна уметника Дирера биће,како нам се чини, само увод у писање о Микеланђелу, као непоновљивом гиганту ренесансе, и страсне меланхолије. Ову тему пратићемо и даље у драмском опусу, На том постаменту путописно- мемоарског су две личности дубоке и страсне меланхолије: Дирер и Микеланђело. У драмском опусу то су Бранко, Чезаре и Тесла, а у романескном су Вук, Павле, Рјепнин, Покровски.

Као што осећа разлике у начинима прославе јубилеја Дантеа и јубилеја Дирера, тако осећа и разлику и у природи и амбијенту и у себи самом. Дакле, промена нека дешава се у пределу којим пролази у самом годишњем добу и у њему самом. То тројство осећаја динамизује представљену стварност путника, па и музика коју слуша у возу, читање Тацита, начин на који се пење „у магле баварских брда“ (Пут: 378-379) и док траје „меланхолија брда“ (Пут: 379). Дирер се нашем путописцу неће учинити тако велик попут Леонарда, Грека или Рембранта; док је први од њих „одра стрела“, други „нешто шиљато, зелено“, а трећи „нешто болно светло“ (Пут: 380) у путописцу ћепостепено сазревати свест да постоји нешто друго о чему треба мислити и писати:

„Све дубље се зарива у мозак слутња неког Дирера, наслоњеног, као сен, на зидине Нирнберга – из чијег се камена и дрвета не да исцедити чиста кап радости, као ни из другог камена, ни дрвета.“ (Пут: 80)

Тајна уметника, меланхоличног сневача Другог, што је и сам Црњански био је својеврстан призив да Црњанске пође трагом хартије – записа или Дирерове породичне хронике. Оно што пише Дирер о сопственој прошлости Црњански тумачи као глас одсутног. Ако се подсетимо она два кључна става о читању аутобиографског као бележењу довршеног и ишчезлог и као бележењу оног што се сматра маском и „кварењем“ довршеног, ишчезлог“ (Бесјер 2008: 125, према: Радовић 2008), имамо важно питање: да ли аутобиографију Дирерову наш

писац чита са намером да подари нови лик ишчезлом Диреру и да ли му је важнији Дирер-човек или Дирер-уметник? На трагу тог о „означавања искривљења“ (Abot 2009: 125) у есеју о Диреру наставиће се и *Књига о Микеланђелу*, а то је однос између „садашњости текста и и прошлости живота“ (Abot 2009: 126).

Текст који Црњански чита је збирка података једног живота, где ће нас још једном подсетити на све битне детаље Дирерове биографије: да му је мати „чистокрвна Немица, кћер златара Хијеронима Холпера“, Барбара, коју је Дирер Старији оженио након дугог шегртовања код њеног оца, када јој је било 15 година и с којом је отац његов изродио чак осамнаесторо деце од које су 1528. године била Диреру жива само три брата. По Диреровој мајци, мисли Црњански, у Диреру самом текла је „густа франачка крв и проклијала је у свем његовом бићу, невидљивом снагом“ (Пут: 383) у коју писац још увек највише верује:

„Та моја *смирена мајка* ношаше осамнаесторо деце и однегова их, а беше, а беше *често тужна* и *мађаше тешке и приметљиве болести*. Патила је у великој сиротињи, исмевању, презиру и ругању, претрпела страх и свакојаке отужности. Ипак није осветљива била (...) А мртва је изгледала много љупкија него за живота.“ (Пут: 384)

Мајка је прво битно биће путем којег идентификује Дирера, а друго је

„живот Богородице, неисцрпан извор привиђења за Дирера. Верски занос, као муцање, јавља се у Диреровом животу, при сваком јачем потресу или промени. Без жеље, спољне, католичке, за обредом, он жедни једнако за унутарњим, лутеранским, примањем у себе милујуће руке Божије.“ (Пут: 395)

Црњански покушава да осветли идентитет Диреров преко појма генија и духовног визионара бујне креативне имагинације која остаје запретена у оковима занатлијског императива, те Волгемутове занатске радионице у којој је, како Црњански чак двапут истиче „много патио од момака“ (Пут: 383). Анализирајући писмо по писмо, од првог до последњег, Црњански иде трагом разумевања да је Дирер путујући од госпоштине до уметника „расипао своју сликарску моћ и

цртао, сликао на све стране“ (Пут: 389), а да је ретко његово сликарско око стизало да остави и неки запис своје душе, попут оног кад полази из Венеције и каже како ће зепсти за Сунцем“ (Пут: 387). Дакле, Дирер готово никада не мења, како Црњански мисли, свој начин записивања све до 16. маја, када је Лутер ухапшен и када се свом до тада непрепознатљивом силином обрушио против лажи папства и светих отаца“ (Пут: 391). Црњански ствара своју линију ка тајни Диреровој на потезу: детињство шегрта, дечаштво у трпљењу „од момака“; безначајна и обична женидба и живот без деце (још једна тачка идентификације Црњанског и Дирера), Венецијанско време после ког, враћајући се Нирнбергу, једнако зебе за Сунцем и враћање у позним годинама на Плинија и Вертувија.

Црњансков текст, састављен од других текстова (Дирерових), дакле видно интертекстуалан, упућује на сензибилитет путописца који бира догађаје из Диреровог живота, (ре)креира их, утиче на поредак којим ће бити предочени и, најзад, прикупља све то у жиљној тачки коју зове *тајном Диреровом*. (курзив Д. Ф.) Он рекреира објективна факта како би (раз)открио стварни лик Дирера, различит од логичке подударности и његов скривени идентитет чији ће кључни моменат бити – меланхолија. То је посебан наратив у оквиру ширег наратива о Диреру, којим се жели начинити поредак у оквиру постојеће идеје о генију немачке и светске ренесансе.

Различити степени наративности одликују путописе Црњанског, почев од потребе да се путовање исприча „од-до“ па све до причања текстом који уопште не потврђује наративне категорије, већ представља размишљање. Утолико је значење есеја о Диреру и даље бескрајно удаљено од нас и тај процес писања о немачком уметнику и нема право и коначног завршетка. Напротив, присутно је чак *одсуство закључка* (курзив Д. Ф.), јер прича о Диреру, у Црњанском путописном есеју, тек наговештава његову потиснуту сексуалност, и постоји покушај да разоткрије шта стоји иза оног општеважећег у рецепцији овог уметника у оквирима нирнбершког хијерархијски и педантно устројеног друштва у коме стваралачки узраста овај занатлијски син. Зато ће Црњански покушати да покаже, на трагу Диреровог тајног и јавног живота, да је човекова личност бескрајна по својој дубини, да се чудесно духовно сунце не види се телесним

очима и не открива бескрајно дугим гледањем уметникових дела, како то чини већина туриста и других поклоника уметности, већ урањањем у оно што је уметник мислио, бележио, наслутио или осетио.

Диреру би се свакако могло приступити са аспекта „модерности ренесансне идеје уметника“, за које Лари Шинер у свом делу *Откривање уметности* нуди три типа доказа који упућују на модерни концепт уметника, а то су: појава жанра „уметникове биографије“, развој аутопортрета и успон „дворског уметника“ (Шинер 2007: 57). Он пише да током ренесансе није постојало прецизно правило о „концепту уметника“ које је одвајало сликаре, скулпторе и архитекте од од, рецимо стаклара, керамичара или везиља. Већ од 1450. године у Италији се појавио жанр тзв „независних портрета“.

Абрехт Дирер је у *Аутопортрету с крзном* из 1500. приказао себе у опуштеној пози у оделу господина. Иако постоје сукобљене интерпретације овог *Аутопортрета* (неки га посматрају кроз призму религиозне традиције опонашања Исуса, други тврде да је сликар узвишени стваралац (Кернер 1993; према Gombrich: 2005: 58), ипак нам он говори да нас Дирер са њега посматра као неко без икаквог знака његовог мануелног посла, обучен је као дворјанин и племић.

3.3. Двострукоост видљивог и невидљивог

И град Нирнберг „ковчежић блага царства немачког“, како је од милоште називаху ироничан је Цеањански је град који зауставља време сталним реконструкцијама и наставком оштрих и шиљастих готских одлика, да је, у тренутку када је писац походи „лепота те вароши беше неиздрљива“. Црњански непрекидно, као и у *Љубави у Тоскани* иде скенерским погледом у дубину земље и њене историје, окрећући поглед од раскошне садашњице, њене видљивости и њеног често гротескног штимунга и тражећи у дубоким наслагама времена њен истински лик. У Нирнбергу осећа ту лудост архитектонике форме и распон „од мучионице у дубинама зидина до дворане *Винтергартена*“ (Пут: 392-393). Путописац и овде налази везе са тосканским облицима: град Нирнберг са мрачним црквама крчмама и магазиама потребан је Црњанском тек као мизансцен

за ретроспективну изложбу Дрерову и тезу да се његово сликарство „никад, ни у једном делу, није ослободило утицаја фламанских и талијанских и да је мање било немачко“ (Пут: 395), насупрот изложбеној поставци која је удешена да се Дирер чита као „последница“ немачких, нирнбершких, франачких и породичних „узрока“ (Пут: 397), те да су сви коментатори и критичари његовог дела „у тражењу што самосталнијег Дирера и спасавању од талијанског „отрова“ (Пут: 408) да Дирер случајно не буде „једнострано виђен“ (Пут: 409). И управо због тога што ће значајно допринети да ће га до краја интересовати „двострукоост видљивог и невидљивог“ (Пут: 395).

У путописном есеју о Диреру Црњански не тежи да прикаже и опише, већ *да открије* оно што су многи други пре њега видели, али тако што ће *помислити* оно што нико пре њега није помислио, или, ако чак и јесте помислио, онда свакако *није изрекао нити написао*. (курзив Д. Ф.) Црњански не може да прихвати „једнострукоост“ нити једнообразност, чије слепило не види да Дирерово стваралаштво и шире, уметност, мора имати везе са предачким наслеђем и бурама крви. Шта значи ово? Да неће напустити позицију путописца субјективистичког става и да неће напустити суматраистички оквир, већ да ће промишљање Дирера бити део матрице којом се открива тајна стварања и удео словенства у култури и уметности средњовековне европске ренесансе и укупне баштине? Реторичност текста о Диреру омогућава да се разуме његов смисао и извесног признавања „двострукости“ фикције и стварности, видљиве, означене стварности и невидљиве, наслућене истине као тајне и загонетке која захтева плуралност гледишта и успостављање кохерентности на нивоима асоцијативности.

Диреров портрет оца из 1486. цртеж (Албертина, Беч) служи Црњанском за побијање тезе о Диреровом мађарском пореклу „можда човека Словака“ (Пут: 400), док онај из 1490. на дрвету, кад му је било 20 година, сведочи Црњанском да је рађен посве „италијански“ (на основу цртања капе, крзна, косе, лика, руку) те „да је знао портрет у квадрату да постави“ (Пут: 401), а то је прва слика на којој се појављује Диреров карактеристични дијаграм. Пажљивим посматрањем и анализом портрета Диреровог оца Црњански закључује да је „или Немац, или Словак, Мађар није, а да то искључују и породична имена и занимање и

породични портрети“ (Пут: 403), док аутопортрети сачувани из тог доба, по мишљењу путописца, имају и „трагова журбе“ и „сјаја плаховитости и меланхолије тренутка израде“ (Пут: 403).

У потрази за том „меланхолијом психолошког момента портрета“ (Пут: 404) Црњански рендгенски продире у природу уметника и акцију уметничког стварања, коме је лако да нацрта све што оком види, али постављајући питање „шта ли је мислио и осећао онда кад је сликао себе, с меланхолијом у очима?“ (Пут: 405). Полемика са историчарима уметности док открива тајну Дирера присутна је кроз подвлачење већ запаженог – да је Дирер цртао „оштро и чисто, као златари“, а сликао „просто и скромно ... по начину своје франачке околине“ (Пут: 405), но Црњански трага за одговором „откуд онолико чудноватог, у тим сликама о самоме себи?“ (Пут: 405). Тај сусрет са самим собом који Црњански зове “очи у очи са душом“ може с пренети и на друге расправе које води са уметницима и њиховим критичарима. То је „сликарска младост“ која нас не гледа, из даљине столећа, као Мазачова, већ „тихо, уздржљиво, али и непролазније“ и одвија се у тих десетак година цртачко-сликарских, како пише Црњански.

3.4. Јавни и тајни Дирер. Живот према жељама неба

Црњански ће издвојити још један важан догађај, женидбу која се збила 1491. године, с којом почиње нова декада Диреровог живота, речима: „Кад се вратио у Нирнберг ... 1491. оженише га“ и додаје да о тој женидби и о тој жени има свега неколико речи, „неколико радова и „безначајних бележака“ (Пут: 407). У њу се уписују бриге, рад на сликама без воље, очева смрт 1502. године и узимање и брига о онемоћалој мајци и браћи која нису била, попут њега „неке радише“ (Пут: 407). (Иако Црњански не наводи, али напоменућемо да постоји и један аутопортрет из 1493, за који се сматра да је послао вереници као веренички залог где на дну слике пише: „*Мој живот тече према жељама неба*“ (курзив Д. Ф.) где се крије још један меланхолични импулс мирења са судбином и прихватања оног што Црњански у својим великим романима о Исаковичима зове „случај комедијант“ који управља човековим животом.)

Црњански подвлачи да су и околина и родни крај, али и „крв матерна“ како каже „завладали над осветљењима снова, да је у Диреру потиснута чежња за уметношћу далеке Нидерландије и Италије“ (Пут: 409), да би се од 1498. и 1489. појавио тај сјај, и од те године постала је и је тајна Албрехта Дирера „привлачна и љубичаста“ (Пут: 411). Ту годину Црњански узима као прекретну, годину „откидања“ Дирерове сенке која нам полази у сусрет, када се у уметнику све помешало: рођење, име, „крв немачка, густа, франачка“, с једне и друга, човека „словачког лика“, дошљака из далеког села, „из сељачке капије, који је „мешавина дугог жвота, „од коња и волова“ (...) „који пада у зидине у којима гмиже занатлијство“ (Пут: 411), очева горчина сиротиње и „туп сјај злата“ (Пут: 411); мајка, удата у петнаестој, „један лепушкаста, права млада“ (Пут: 411-412), удата за човека „од четрдесет и нешто година“, хватајући се, притом, у заносу, само за Христа“ (Пут: 412).

Имаго мајке и оца прати Дирера као и Микеланђела тако да он невидљиво општи „са Лепотом и Смислом свег кидљивог“. Црњански сматра да петнаест Дирерових дрвореза који „као да су цртани за површине сикстинске“ (Пут: 413) затварају први круг његовог живота, а крију, ако и портрет, тајну јер су огромни по замисли, а „златарски мали по изради“ (Пут: 414). Но, Црњански има пуну свест да писати о Диреру, као што је говорио и сам Велфлин значи „судити над 1200 цртежа, отисака и слика“ (Пут: 415), оног који је радио „са пажљивошћу златара, али са неким огорчењем“ (Пут: 414). Ширину и зрачност, лакоћу и провидност спазиће путописац у акварелима који илуструју „јапански начин с немешаним колоритом“ (Пут: 417). Управо зато што тражи невидљиво у Диреру, наш путописац се и не уплиће у расправе историчара уметности да ли је у *Аутопортрету* присутна свест о сопственој личности, да ли је насликан када му је било 28 или 34 године, јер сматра да је „предвенецијански“, а да уметника „озбиљност и меланхолија“ којима себе слика и на другим портретима, чине „старијим“ (Пут: 420). Слаже се Црњански да на том аутопортрету има „ренесансну свест о значају свог бића“ али али колико се ту открио и показао, толико се, парадоксално открио и у својој тајни: пејзажима, а не у свом сликарству. Дакле, *сликарство открива „јавног Дирера, а пејзажи „тајног“*.

(курзив Д. Ф.) Замор и досада који се јављају у Црњанском на почетку разгледања ове „претрпане“ изложбе, остају и на крају овог списка.

Отуда се окреће социјалном идентитету Дирера. Он ипак мисли да идентитетску матрицу у Диреру вуче сељаштво, родитељски живот пун мука, рађања и кућења, у ком шегртовање именује као „смешно“, јер Дирера су, каже иронично, други „учили“ да види оно што се у њему преливало давно ванредним бојама и пругама“ (Пут: 412). Дакле, *уметничко у Диреру ипак је некакав предачки код, далек и невидљив, и тек наслутив, као „тајна“*. (курзив Д. Ф.) Аутору есеја о Диреру, коме је пружен огроман арсенал могућих извора на којима заснива своју истину/тајну/фикцију о Диреру да живописно докаже и представи све моралне и практичне последице Дирерових дела. А то је живот у времену прочишћен од губитака, разочарења и немоћи која тече у „испуњавању поруџбина, накинђурених, одлично израђених“ (Пут: 412) којима Дирер стално мора да доказује да није ништа гори од уметника из Италије. Црњански као да поставља питање Диреру: Ко си ти? Како си доспео у Нирнберг? Када ћеш бити на месту које ти припада? Каква је твоја љубав према оцу, мајци, браћи, жени, Богу?

Црњански као да непрекидно на овом пропутовању Диреровом уметношћу ствара динамичке окрете од споља ка унутра, од ухватљивог и очигледног ка неухватљивом и интуитивном, динамизујући менталне радње, водећи нас од једног стања свести и једне стваралачке фазе до другог стања свести и друге стваралачке фазе. Очева смрт, преузимање бриге за мајку и браћу и сама женидба утичу да дође до *догађаја уметности* у Диреровом делу као последице извесне тајанствене и недокучиве нам емоционалне атмосфере. Унутрашњи догађај у бићу Диреровом има своје време у временском оквиру есеја, тј. приповедања приче о Диреру, док читалац истовремено формира тезу о идентитету уметника који надилази причу коју предочава писац, откривајући сам Дирера у осами свога времена, простора и занатлијске обавезе. Хронотоп (дословно у значењу да се ствари и догађаји одвијају у неком времену и дешавају у неком простору) Диреровог живота и хронотоп у којем путописац/наратор наткриљен над

слојевитошћу пречитава Дирера над згуснућем времена биће скоро идентичан у *Књизи о Микеланђелу*.

Пут од тачке *A* као крајње екстравертованог уметника у смислу његове динамике, покретљивости ка другим градовима и идејама, до тачке *B* у смислу крајње интравертованости која остаје скривена у процепима самог његовог писања о себи, Црњански покушава до досегне пробојем у интуитивни, мисаони, осећајни и сензитивни план Дирерове индивидуе у смислу преласка. Телом дубоко у свом месу, са свим видљивим и невидљивим, Црњански га гради као ванвременско биће чија се судбина испуњава према плану замишљеном још пре рођења, када је морао је да живи телом у физичком свету, дубоко прожет изнутра једним невидљивим етерским телом (које одају његови акварели).

Повратак „из туђине у Нирнберг“ за Црњанског представља то „чудно стапање периферијског и централног у његовом рођењу“ (Пут: 422), док се једино „том тајанственом меланхолијом једнако и после млетачких “откровења“ враћао како мисли наш писац „сиромаштву и простоти“. И након другог одласка у Млетке, он се, мисли Црњански, као цртач не мења (Пут: 423), а мисли да повратак у Нирнберг 1507. и године када је Дирер напунио четрдесету годину живота остаје под неким велом тајне, на шта историје уметности немају одговор, јер то припада некој дубљој истини која је „приватна“, а не „општа“ (Пут: 424). У ту приватну ствар уметника спада тек неколико звезданих тренутака који следе, а то су дубоко лирски, скривени и невидљиви „моменти непролазне важности“ (Пут: 425). Црњански поставља кључно питање природе уметничког стваралаштва, на потезу уметник/порекло/кретање/утицаји. Уочивши однос између савремених, уобичајених и наручених дела и оних прикривених, необичних, Црњански поставља тезу синхрону оној из романескног опуса где јунаци живе по туђој вољи и за туђ рачун, што ће дефинисати као „двоструки живот знаног и незнаног“, а Дирера узети као пример за „жар бића видљивог и притајеног“ (Пут: 426).

За Дирера у Црњанској рецепцији можемо рећи да је још један суматраист, као што су и Чарнојевић-Рајић, Вук Исакович, Павле Исакович, као Ђото „мајстор“ и Ђото „месечар“. Један Дирер је кротак и миран, други

„меланхолично гледа, меланхолично слика, иза огледала (Пут: 426) и један који застане пред травком, жбуном, свежњем љубичица; један је само познати, нирнбершки, хваљени, а други „страстан, с прећутаним доживљајима, неизвршеним намерама, тајно испуњеним жудима“ (Пут: 427). Већ 1930, када пише овај есеј, Црњански назире у Диреру и своју будућу меланхолију, „дошљаштво“ и „повратак своме, из туђине“ (Пут: 426), младост и лутање по свету које ће се завршити у његовом стваралаштву *Стражиловом* и *Ламентом*, као јецајем, за Београдом.

До четрдесете Дирер је „кротак и миран и чедан“, ренесансни уменик првог реда који има да испуни поруџбине. Цео живот уметника Дирера, који има да испуни поруџбине Диреров живот је сагледао као „један непрекидни несклад између величине уметничке (декоративне) и значаја непролазног лепог дела и лепе ствари“ (Пут: 427), чији трагови остају на акварелима и припадају „тајном“ Диреру. Важна тачка која краси спис о Диреру је уметничка потрага за слободом уметника који чезне за светлошћу и лепотом. У свој својој раслојености она остаје видљива Црњанском као нешто пригушено, прикривено у целој изложби која је иначе, закључује Црњански, „била гломазна и затрпала је право Дирера“ (Пут: 432), који би, да није било толике претрпаности франачке школе „постао сасвим други, онај други“ да га није „покварила“ „или бар за живота изменила“ (...) „талијанштина, несносна“ (Пут: 433).

Црњански трага за одговором зашто је уметник одустао од себе: због меланхолије, болести, презира живота или околине? Црњански сумња у истинитост личних Дирерових записа, из којих се не може наслутити ништа осим убеђења у вредност завршених послова. Ипак, писац мисли да тај други део Дирерове личности одликује скривена резигнација и религиозна ћутљивост, које су дошле са „дошљаштвом“, мешавином словачке и немачке крви, док је одсуство везе са завичајем чинило да је „одустајао“ од одређених сликарских начина и великих подухвата. (курзив Д. Ф.) Један је Дирер само могућ за Црњанског: разапет између жарког и строгог, ћутљивог и уздржаног, и раскалашног (у Млещима). На питање Где су љубави? и то оне прећутане и Где је скривена тајна порекла? као да нема одговора. Црњански каже, најзад да треба

написати есеј с насловом *Тајна Албрехта Дирера* у којем би се посебно разматрала његове ране сликарске моћи, посебно акварели, посебно колорит у делима „тупог сјаја и хладног сјаја“, посебно о дуборези, посебно све што уноси након нидерландшког периода, а што остаје само у скицама.

Тајанственост и узалудност његовог бића су идентификациона тачка у којој Црњански везује Дирерову прошлост и своју/нашу пролазност. У Диреру је и наш сељачки корен и нешто светло, прозрочно, етерско, нешто као наслућена и претпостављена суштина. Пишући о Диреру Црњански је анализи његовог опуса придодао универзалније значење једног вишег степена општељудске проблематике: односа између љубави и слободе, између слободе и нужности, дубоке резигнације над ограниченошћу људске судбине, све до свеобухватног егзистенцијалног значења уметникове и човекове судбине човекове на земљи, био он принц или просјак, творац или уживалац лепоте, свуда где се живи „по туђој вољи и за туђ рачун“.

Наратив о Диреру се реализује у у оквиру сусрета Црњансковог са његовом ретроспективном изложбом, дакле са сликарским и писаним уметничким артефактима: сликама, цртежима, дрворезима и гравирама с једне, и аутобиографским текстом с друге стране. Црњански покушава да говори свим Диреровим слојевима, са што више садржаја, смисла и значења како би показао сву мултиплексност и знак „тајне“ којом говори да ће потврдити тезу „тајне“, тј. да је Дирер и уметник уопште, уметнички сложенији и дубљи, него што се може наслутити. Тема тајне је истовремено и унутрашња тема дела Црњанског, а Дирер је приказан као закључана ризница моралног блага; његова тајанственост подстиче уобразиљу, буди чежњу, изазива радозналост и жудњу да се до ње допре и да се овлада њеним благом. У есеју о Диреру видимо Црњанског песника, песника велике упитаности који и своје читаоце позива да учествују у тој упитаности и у наслућивању тајне Диреровог света и живота.

Душа Дирерова остаје на крају усамљена маска сред бучног нирнбершког шаренила, и оног у коме је сликар живео, и овог у коме се аутор есеја налази. Живи у бујици времена. Ауторска интенција је да уобличи Диреров идентитет који је критици и историји уметности невидљив, прећутан, обојен имагом мајке и

оца и персоном, као спољашњим ставом, званичном фигуром која је је у супротности са његовом душом и правом личношћу. Црњански открива *дискурс тишине* (курзив Д. Ф.) у Диреровом животу и делу маркирајући места ћутања (о женидби, о жени) из којих субверзивно проговарају сексуалност (двосмерност синтагме да је у Волгемутовој радионици „много патио од момака“) и политика (Дирерово лутеранство).

Пукотине, белине и прећутано у делу Дирера процесуирају непотпуност и нецеловитост, произведеност и друштвено наметнуту употребу идентитета. Покрећући расправу о „разлици“ између уметника, поетике и дела, Црњански показује како идентитет уметника/јунака живи по културалном моделу у којем његово дело настаје. Без обзира на монументализацију Дирера у текстуалном поретку есеја, Црњански раективира његов живот и природу његовог уметничка стварања као енигматичко место смисла уметности и стваралаштва уопште.

Са овог места тајне стварања и тајне ствараоца могло би се сигурније кренути ка Микеланђелу Буанаротију, гиганту ренесансе и етици љубави коју је овековечио у фигурама Богомајке, а коју узимамо за једну од кључних, ако не и кључну фигуру књижевног дела Црњанског.

IV ДЕО

ИДЕНТИТЕТ И ЕТИКА ЛЈУБАВИ

У овом поглављу анализе упоређујемо женске субјекте романескног опуса са фигуром Богомајке у поезији, сликарству и скулптури Микеланђела и указујемо на антиципацију са мушким субјектом ствараоца. Бавимо се идентитетом уметника (ренесансе), односом његовог јавног и приватног (тајног) бића, страношћу као иницијацијском инстанцом идентитета, именом и зачећем као местима „догађања“ субјекта, односом субјекта и власти, те питањима односа према смрти и уметничким артефактима ренесансе (сликом и скулптуром Богородице) којима Црњански транцсцендира ка етици љубави објављујући је у лику Вечне женствености.

1. Жанровски идентитет *Књиге о Микеланђелу и Код Хиперборејаца*

Из перспективе данашњег читаоца *Хиперборејаца* које читамо као комплетна издања морамо негде у даљини назрети и субјект ондашњих читалаца који нису живели нити читали то „цело“ Хиперборејско штиво. Подсећања ради, нека поглавља била су објављена и написана и пре 1966, када су се појавили као мемоар-роман – и то 1958, 1962. и 1965. године у *Видицима*, *НИИ-у* и *Књижевним новинама*.

Сам Црњански већ на почетку ове књиге поставља „рам“ за читање:

„Сва лица поменута у овој књизи живе, или су живела, у стварности. У овој књизи, међутим, сва њихова имена, карактери, дела, и речи, претворени су у литерарне креације које немају везе ни са једним лицем у стварности, него представљају иреалне фикције према пишчевој потреби за причу о прошлости.“

Информације које добијамо одмах иза омота књиге, пре самог текста књиге, а из онога што нам је предочено траже одговор на још једно питање: ако је на почетку писац нагласио да су књижевни ликови који ће се наћи пред читаоцем бића која су *живела* или *живе*, дакле стварни ликови из живота, а потом дода да су обликовани његовом имагинацијом, зашто опет дуплира појам фикције? Шта значи појам „иреалне фикције“, ако знамо да иреално значи нестварно, нереално, а фикција опет има двојачко значење (у основном смислу речи): измишљена ствар, догађај, лажна претпоставка, измишљотина, а друго значење је шире и везује се баш за уметничку прозу, белетристику и књижевност у ужем смислу, уопште (Мићуновић 2007: 165, 423). У *Уводу у теорију прозе* Абот нам говори ближе о наративу и његовом грађењу, начинима како делује на нас и како ми на њега, те и начинима како се мења са променом медијума и културног контекста. Посебну пажњу у једном делу студије посвећује питањима фикције и нефикције и историјских чињеница у фикцији, те каже да је нама „унапред предочена категорија и у односу на њу реагујемо у процесу читања“, да оно што смо у процесу читања сматрали мемоаром „заправо представља фикцију“ (Абот 2009: 235), да је наратив „скаларна“ категорија у којој се преплићу делови изразите наративности (јаког и слабог наративног квалитета), до оних тако слабог наративног квалитета где он представља анализу, расправу, размишљање, лирску песму (Абот 2009: 236). Црњанки би, према Аботу, дакле, могао бити схваћен као *наратор фикције* јер подвлачи да ће ликови о којима ће бити речи бити *иреалне фикције*, а цела књига *Код Хиперборејца* прича о прошлости.

Дакле, позиција хроничара предратног Рима, наратора фикције и главног јунака овог романа-мемоара-путописа-памфлета (Јеремић) донеће Црњанкоме могућност да искаже мноштво слободних индиректних мисли као отворених аутпоетичких ставова и потврду парадоксалног Аботовог става да „истина фикције није нужно истинита и да се истина фикције може наћи и у нефикцији“ (Абот 2009: 245). Већ сам пишчев „пролог“ говори на неки начин о постојању стварне истине, али у платоновском свету, Другом, различитом од нашег у коме је оно што је материјално и видљиво (Рим уочи рата) супротстављено оном што је невидљиво, скривено у Риму, као гробљу цивилизација, у судбинама оних који су живели, дисали и остављали свој траг у времену. Потрага за сазнавањем света

уметнички оваплоћених идеја и суштина у мору пропадљивих ствари и пролазности људског живота, одвија се тако што пишчева душа, имајући увида у оно видљиво, покушава да истражи везе међу уметницима различитих епоха, нација и култура

Дискурзивни рам за исказивање поетике идентитета је најчешће сократовски дијалог. Он је Црњанскоме погодан да би индексирао дискурсе и њиме указао на суштински битан критички обрт од тумачења стварања уметности ка уметнику и човеку који ствара дело и кроз то стварање гради себе као личност. Уметнику само уметничко дело постаје критички инструмент, а не само аутономни и естетски производ. Ово је нарочито исказано у *Путописима* где Црњански иронично и цинично приказује „туристе“ који иду да се фотографишу испред уметничких дела. За разлику од свих оних Других (који су овде и странци, а не само Други), њега неће занимати спољашња форма естетског предмета, већ унутрашњи садржај дела и уметнички чин стварања у једном историјском тренутку и у комплексним друштвеноисторијским и политичким турбуленцијама. Једино би се читање Дирера могло узети као читање „расипања“ уметности „по свету“ у контексту његовог „одустајања“ од одређених ликовних замисли бивајући истовремено актер материјалне, друштвене и културалне праксе најпре свог, а потом и Црњансковог времена.

Идентитет уметника и у *Путописима* и *Хиперборејцима* Црњански разоткрива и истовремено (ре)конструише, а потом претвара у аутопоетику као неки облик исповедног или интроспективног говора којим и себе и читаоца суочава с напором да се иманентна песничка, или сликарска, скулпторска и чак архитектонска проблематика рада његових јунака – уметника вербално претресе, процеди и отреби од наноса „преписиваних“ погледа и читања, те да се успостави нова дискурзивна мрежа чије увируће место неће бити пријатна маштања, већ драматичан судар са делом „изнутра“, са уметничким праксама „открића“ или „рутине“, разарања и стварања.

Сагласни са већ исказаним ставовима перципирања путописног хронотопа који се темељи управо на сусрету с Другим као стабилном темељу свих будућих доживљаја (Гвозден 2006) ми ћемо поетику идентитета у *Путописима* и

Хиперборејцима тражити у подтексту оног што препознајемо као бадјувско становиште да је „истинска љубав она која се трајно, а понекад и тешко, одупире препрекама које јој простор, свет и време постављају“, а то је истинска љубав Црњанског према завичају пред којом се сјаје лепоте великих градских мегалополиса, али међу којима он тражи успостављање мреже мисли са својим Сремом, Фрушком Гором, Београдом. Тако је, како ћемо се до краја наше анализе уверити, Црњански суверено, у духу своје изјаве „народ хоћу да саградим“, градећи уистину лирску историју Тоскане и отресајући с ње пролазност појединачних живота и зрна њихове судбине, у гигантском Другом озарио своје мало, завичајно, сирото и опет тако раскошно искрено византијско и словенско Ја. Спрам великог, латинског гигантског оно стоји као прозебло и босоного, но велико пунином мистичне тајне донете с карпатских висова.

Рим уочи Другог светског рата, где се Црњански обрео у више наврата од 1937. године, када је током лета боравио и слао своје текстове за „Време“, да би од 1938. године већ био у Риму као дописник Централног пресбириа и аташе за штампу у југословенској амбасади, у књизи *Код Хиперборејаца* је Рим историје и велика гробница прошлости. Једна његова Хиперборејкиња, Албанка, рећи ће да је лупа звона у Риму сећа свакодневно, „да живи у највећој гробници Европе – чији је гробар Папа“ (X, I: 246). Црњански посебно у *Хиперборејцима* наглашава мисао о непрекидности историје и свест да је прошло већ садржано у садашњем и будућем, као што наставља и ону нит из *Љубави у Тоскани* – да народ хоће да сагради:

„Људи се, кажем, деле у Европи, тобоже, на Шпанце, Португалце, Талијане, Шкоте, а све то на основу језика који говоре, или на основу крви, која им тече у жилама.

Ја сам, пишући о Хипербореји, дошао до уверења, да је таква подела нетачна. Она је тачна само утолико, уколико узима у обзир поднебља. Уколико се урачуна клима појединих земаља.“ (X, I: 247)

(...) „А припада се оном народу у заједници, оној земљи, за коју се роди. Ја сам, на пример, далеко од тога да бих могао бити Хиперборејац. Ја сам Фламанец.

Син равнице. Син рођен на песку који ветар носи. У скандинавске сам земље *отишао случајно*, па сам тек после *залежео да тамо завршим*, али *никад не бих желео тамо да живим. Волим своју раван, пуну фатаморгана.* Тамо се лепо живи.“ (X, I: 247-248) (курзив Д. Ф.)

Тачке идентификације су, како видимо, и Север и север његовог завичаја, Србије. Један је леден, други је топао и мистичан. У њему се црпи инспирација, а за смрт и охлађено тело блискија му је идеја леда. И овде су лед и ватра лирска историја писца који пише већ у *Хиперборејцима*, који су и жанровски, и поетички и композицијски обележени изненадном и ненаслућеном изменом. По инстинкту смрти, непрекидно бежећи од оних који су очајавали пред смрћу, писац ће наћи утеху у оним рибарима из мале данске луке, Тибореона, који „умиру мирно“, седећи на једној клупи у пристаништу, загледи у Океан, а „смењују се само старошћу и смрћу“ (X, I: 252-253). Тако се и Црњански сапутници и хиперборејски сабеседници најзад и опраштају и полазе – свако у своју смрт.

Рим пред рат остаје „као неко острво блажених“ (X, I: 300) у ком су сви измешани као и крв у људима: амеркански новинар, је Италијан, католик, а његова жена Албанка „по мајци Бечлијка“ (X, I: 300), дакле, идентификована од стране писца према пореклу оца, али и она има у албанској војсци брата официра, марксисту и „нагиње левици“ (X, I: 300).

Епизода *Алфонс VIII и болничарка* је пресек једне предратне несрећне љубави и неспоразума, маестрално сабраних нити приповедног текста. Спретношћу писца и изградњом специфичног „малог заплета“, Црњанки је овој романи дао сецифично значење: сплетом мотива попут Едиповог комплекса, фертилитетом жене и њеном жељом да, као и Дафина из *Сеоба* „живи“ и да се „нажива“, увео је мотив „слабог“ мушког и идентификовање неуралгичне тачке женског. Вапај младе болничарке за љубављу и крунисањем исте браком личи на луду љубав Текле из *Друге књиге Сеоба* која се нуди Павлу. Али, као што су Срби

насељеници у Руском царству под сталним притиском рата и сеоба, тако су и ови људи у Риму пред несигурном будућношћу пуном смрти и ратних ужаса. Две верзије раздражене женке и чедоморство у виду неуспелог абортуса представљају истополну везу са романескним опусом – *Собама* и грехопадом Дафине Исакович која умире с труљењем утробе после инцеста и пада са девером; контрапункт овој слици чедоморке је мајка – Мадона – Богомајка, симбол жртвовања и прегнућа као и мотив медведице из зоо врта која љуби у њушкицу своје младунче. Све ове појединости расуте у делу Црњанског су у невидљивим везама“, поетички назначеним симболиком обнове чија је веза – матера.

1.1. Црњански као наратор фикције

Паралелизам епоха и судбина снажно везује путописну прозу *Љубав у Тоскани*, аутофикционално-путописно-мемоарску *Код Хиперборејца* и мозаички полиптихон *расправу/студију/* а можда и само скицу за портрет генија, *Књигу о Микеланђелу*.

Шта је уметник? Шта је уметничко дело? Шта је уметничка истина? У каквој су вези порекло уметника и порекло уметничког дела? Кроз шта или кроз кога добијају своје име – уметност? На ова и друга питања која се тичу уметника и смисла уметничког стварања Црњански је покушао дати одговоре у горе поменутих делима, али посебно у својим жанровским хибридима – у *Књизи о Микеланђелу* и *Код Хиперборејца*, обликујући аутентичну текстуалну форму попут слагалице, да би она најзад творила једну аутохтону целину толико пута причане и надопричане теорије стварања чија нит почиње *Суматром*, а завршава *Ламентом над Београдом*. У *Хиперборејцима* постоји пет „рестлова“ о Микеланђелу којима, приликом овог тумачења, морамо допуњавати *Књигу о Микеланђелу*, ону коју као приређивач потписује Мило Ломпар.

Ова опроштајна књига Црњанског за коју је говорио да је његово животно дело и због које се јадао да издавачи немају пара да је опреме онако како је замислио – са луксузним репродукцијама – (Буњац, 1982: 179; Зубановић 2007: 157) о чијој судбини ће одлучити „случај комедијант“ који је приредио смрт Црњанског одлази у руке издавача у јесен 1977. године као у две картонске

кутије (Зубановић 2007: 157), а бива објављена 1981. године, постхумно, као *Књига о Микеланђелу* коју је приредио и коначно уобличио Никола Бертолино. Из Бертолинијевог поговора могу се можда најбоље сагледати све тешкоће и проблеми на које је наишао уобличавајући овај распршен материјал – текст без „коначног текста“ који мора да доврши не Црњански него *случај комедијант* – и да покаже да ништа у животу не бива по нашој вољи. Али и то „довршавање“ је уобличавање постојеће грађе које је још на почетку свог књижевног рада преживео Црњански када му је „скраћен“ *Дневник о Чарнојевићу* због „броја табака“. У истом *Поговору* Никола Бертолино такође тврди да су разговори са професором и његовом кћерком трајали само једно вече (према: Nikolić 1998: 34).

У *Књизи о Микеланђелу* Црњански је феноменолог који испитује материју Микеланђелове уметности незасењен ставовима микеланђелиста и без претензије да буде „професионални“ критичар овог ренесансног горостаса, већ да у духу свог аутентичног полемичког тона тако карактеристичног за време програмског утемељења експресионизма и авангарде у нас почетком 20. века, у истом полемичком тону и ватреном супротстављању свога става ставовима општепознатим и релевантним, помери и разгрне „канонско“ у уметности и историји уметности, тако што ће первертовати чисте критичарске форме приступа уметничком делу балансирајући између књижевног, песничког, полемичког и критичког погледа по дубини захваћеног једног тешког, неимарског и меланхоличног уметничког живота, какав је Микеланђелов. Али не заборавимо – на трагу љубави јер се философија сазнања садржи управо у философији љубави.

Књига о Микеланђелу Црњанског сведочи да је немогуће када је реч о самом Микеланђелу и, ништа мање самом Црњанског – рећи: non finito. Питања с почетка *Дневника о Чарнојевићу* „Коме ја ово пишем?“ могла би бити и на почетку *Књиге о Микеланђелу* и *Хиперборејаца*, као текст и контекст; текст за оне који су из Великог рата, обесновљени осетили своју меланхоличну позицију и за оне који улазе и (не) излазе из будућег рата, који је „случај“ који мења судбину на много дубљи начин но сви други извори смисла.

А има ли икаквог и ако има, кавог то има смисла прича о Микеланђелу? Ако је ратни зев обележио Црњанскову генерацију, и ако је сам Црњански могао

да, након свих програма и као перјаница српске авангарде каже да је „сам себи предак“, онда нам је он не дође само „класик“ српске књижевности и „модерни класик“ (Ломпар) већ „савременик“ (Теших), слободан и љубављу везан са свим на свету. Онда може бити да том истом љубављу и слободом Црњански везује фрагменте Микеланђеловог живота и артефакте његове уметности са светом који су преплавиле сенке ратова, сени мртвих и спопствена сен. Полилошка снага уметничке речи (Црњански) и уметничког геста (Микеланђело) постаје сенка над топосом света као позорницом на којој игра располућено биће између аутентичне егзистенције и маске и марионете живота.

Но, Црњанског интересује Микеланђелово дело као сложена концептуално-објектна појава која је одређена акцијом уметника у специфичном и уоквиреном простору културе ренесансе, чин премештања и трансгресије којим се уметнички атерфакти смештају у особен контекст. Отуда ће Црњански знатну пажњу посветити „атмосфери“ уметничкиг дела Микеланђела, али не на начин како она чулно утиче на гледаоца, већ с фокусом на поступак којим разумевање и доживљај уметничког дела произлазе из контекстуализације смисла, функција, значења и интерпретација дела у историјском и свету уметности (Danto 1997, 2006).

Сви ренесансни уметници којих се Црњански дотиче најпре у *Путописима* и покушава да осветли су личности социјализоване, друштвене, не од друштва издвојене, већ особе које иду путем индивидуације садејствујући са другим личностима. Црњански тражи срж њиховог Сопства, њиховог архетипа потпуности, као стожера личног идентитета, али и свесне и несвесне њихове личности, и то не са циљем да открије неку тамну и другополну страну уметничког бића, већ да укаже на тегобан пут сазревања и духовног и уметничког усавршавања, усамљивања и стицања индивидуалности, онога што те личности водило у усамљивање/упоједињавање, колико и у општију колективну повезаност (Jung 1938: 465, према Тřebješanin 2012: 83).

Тај снажан расцеп у личности уметника и ту „недовршеност дела“, процес самосазнавања и уцеловљавања од непотпуности до складне равнотеже, од Ја до Сопства као најдубљег средишта тоталне личности тужног генија ренесансе,

покушао је Црњански да разоткрије у својој *Књизи о Микеланђелу*, и не мање страсно у путописном есеју *Тајна албрехта Дирера*, па и трагањем за одговорима на питања која се тичу Таса, Кјеркегора и Ибзена. Истовремено, пишући о Микеланђелу, писао је и о себи, о својој сенци усамљеног и тужног и меланхолика и о свему што је остало, што јесте и што ће бити чак и после ове књиге, неизрециво у свакој полемици око Црњанског.

Црњанскога не занима персона, тј. архетипска фигура Микеланђела која се јавно показује, која посредује између његове праве личности и друштвене средине у којој живи и ствара, већ скривена личност Микеланђелова, његова Сенка, потиснути и скривени садржаји душе уметника, стварање боголиког бића које на земљи у коју је протерано, ствара рајске призоре и сећа се своје преегзистенције у крилу Бога. Јунг је писао да „сусрет са самим собом, пре свега, значи сусрет са сопственом Сенком“, а да „Сенка свакако представља теснац, уску капију, чије неугодне тескобе не може бити поштеђен онај који се спушта у дубоки бунар“ (Jung: 2006). Ту тегобну потопљеност у самог себе открива Црњански синхронно у Микеланђелу и у себи и у свом уметничком бићу.

Кроз свој четвртвековни егзиларни статус, у годинама питања и (не)нађених одговора, меланхолије и клонућа, у сопственој сенци која је увек била пред Црњанским била је и сен Микеланђела Буанаротија, песника, архитекте, скулптора и сликара који је себе увек потписивао са „Микеланђело вајар“ (Ренак, 1990: 296), али кога је кроз све што је стварао и оставио за собом кроз својих 88 година интересовао – човек. А колико га је интересовао говори чињеница да је Црњански о Микеланђелу објављивао од 1964. године (први текст у *Књижевним новинама*, 13. новембра, поводом 400-годишњице смрти) па до последњег „Jesse“ штампаног у *Летопису Матице српске* у мају 1975. године, и то не дифузни или распршени, већ човек-џин напрегнуте снаге који жели да достигне Бога.

Улазак у свет Микеланђеловог дела, ликовног, скулпторског и песничког је, како је сам Црњански наглашавао, откривање „факта“ (у значењу чињеница, истина, збиља, догађај, случај, дело, радња; у ширем смислу – доказивање путем чињеница, нешто засновано на чињеницама (Мићуновић 2007: 417) које наговештавају, сугеришу или чак потпуно разоткривају отворени, магловити или

интуитивни свет његове уметности. Свет који остаје недовршен, као и Црњансково дело (од *Сеоба* остале су „руине“ како је говорио, од *Микеланђелијане* „купусара несређених текстова које је Никола Бертолино приредио постхумно и објавио)⁵⁰. Ту неухватљиву атмосферу око уметничког дела и живота Црњански покушава да подведе под статус који у том дискурзивном, полемичком чину емитује. Под статусом овде подразумевамо надасве улогу и идентитет дела.

Свако дело Микеланђела у тумачењу Црњанског део је густе ренесансне мреже коју је васпоставио већ у *Путописима* тридесетих година прошлог века. Покретљивост и преплетеност текста о уметницима ренесансе део је једне мреже, поља или организоване ризомски разгранате мапе наслојавања времена, уланчавања трагова, знакова једног текстуалног континуума Милоша Црњанског и динамичког процеса (само)идентификације, оспоравања, отпора и преображаја уметника и света његове уметности. Пут, сан и сенка имају динамичку улогу трансформатора идентитета, а Породиља, поетика леда и пепела у љубавној лексици Микеланђелових *Сонета* скупљају честице распршеног генија, и свих других сељачких самоуких генија цивилизације и враћају Црњансков поглед уназад, кроз сену векова не би ли и он сам назрео и сопствени *finito*. *Књига о Микеланђелу* можда понајбоље открива прећутани сценарио идентитета субјеката – уметника као људи туге на путу од сна до сени који на линији (не)стециве слободе и (не)попуњиве празнине уписују свој уметнички траг. Развијајући метафору о самоукости генија Црњански покушава да осветли малог човека из народа, човека без педигреа и покаже процес индивидуације.

Управо та „тристанска“ нит за којом иде, чини особеним Црњансково тумачење Микеланђела. Зато и признаје да то његово писање последица „открића песника Микеланђела“, да „није књига за широку читалачку публику“ те да му је стало „не да се продаје добро, већ да се чита“ (Зубановић 2007: 159). Зато ће одмах издвојити три кључне тачке идентификације са скулптором ренесансе: мајка, дојкиња и Фиренца. Његово дело, је, према мишљењу Црњанског, снажно обојила сен мајке, млеко дојкиње и дух Фиренце; Црњансково, да додамо, обојено

⁵⁰ Никола Бертолино, *Поговор*, у: Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, Задужбина Милоша Црњанског, Београд, 1998.

је пречанским духом, ратом и егзиларном позицијом бића, номадским покретом у туђину да би се искусила Другост и да би се, на крају, вратаило завичајном стаблу као психотропу Сопства. У *Хиперборејцима* те кључне тачке биће питање хомосексуалности, аскетизма, касне љубави и религијског осећања Микеланђела. Тако се делови (само четири поглавља *Микеланђело песник*, *Маркиза од Пескаре*, *Вечера са сонетима Микеланђела* и *Господин Тозели*) књиге *Код Хиперборејца* спајају мисаоно и тематски са целином *Књиге у Микеланђелу* и на дубинском нивоу наративне структуре, а у кључу инверзивног поступка дају јединствену слику идентитета овог уметника ренесансе.

1.2. Дијалог и тријалог као дискурзивни рам полемике.

У *Књизи о Микеланђелу* као изразито полифонијском књижевном облику доминира тријалог између Црњанског и фикционалних „микеланђелиста“ професора Зена и дела Колете. Потенцирањем форме дијалога Црњански не само што одговара својим опонентима, али и Вазарију, Кондивију, Челинију, већ поставља „на позорницу“ своје *Књиге о Микеланђелу* беседничку „атинску демократију“ у којој су некада сви грађани учествовали у разним расправама на градском тргу кроз борбу речи, борбу идеја и узбудљива беседничка надметања. Јер, све противречности Атине изражавале су се управо кроз изговорену реч, кад је појединац кроз реч постајао свестан своје снаге, па био он врли ретор, обичан брбљивац или политичар, те се ваљаност сваког мишљења тад могла подједнако доказати. „Сократовски дијалози“ (Раичевић 2005: 273) којима Црњански саопштава „своју истину“ о Микеланђелу искључују научне претензије, а наглашавају оригиналност приступа у мору литературе која се своди на преписивање једног од другог аутора. Да би се достигло знање нечег општег о Микеланђелу, потребно је извесно духовно стрпљење којим се *поступно открива скривена истина ствари* (Савић, (et al.): 2010: 61), а оно се стиче кроз расправу - грч. dialogos – разговор) која је средство достизања суштине смисла и поретка бића и испитиваног проблема, тј феномена, који се, у овом случају, зове: Микеланђело.

У том смислу Сократова крилатица „ја знам да ништа не знам“ није значила оспоравање постојања стварне истине, или омаловажавање исте, већ

исход сазнања да истина није једнозначна, очигледна, нити је надхват руке. Управо зато Црњански током дијалога са професором Зеном покушава да укаже на чињеницу да што је знање о неком проблему веће, то је јача и самосвест о незанању које га окружује и које тек треба надићи. Зато је у основи и полемика са Зеном око Микеланђела мајеутичка техника или вештина „порађања појмова“ (Кирхнер, Михеалис 2004: 319) из „трудног ума човека“ и порађања истине у души и саговорника и потенцијалног читаоца, и то помоћу питања и одговора, која опет, кореспондира са идејом Породиље. Веома је важно напоменути да нити једног тренутка смисао ове полемике није еритистички – ради победе над супарником, већ ради продора у тајну Микеланђела и ради стицања истине.

Црњанки као да то и хоће: да прикаже мноштво мишљења које могу постати доказиве истине. Отуда равнодушност Црњанског према дотадашњим знањима о Микеланђелу. Црњансков анимус, као најдубље средиште разума, воље и индивидуалности те потраге за идентитетом Микеланђела, Дирера, Гаса и многих других сликара и скулптора ренесансе, полази у потрагу за анимом као феминином енергијом уметникове истине. Притом, наш писац је потпуно свестан „замке“ теме о којој жели да говори, као и поновном изложеношћу суду критике с којом је добар део свог раног уметничког деловања провео у полемичком тону⁵¹ Но, своја уверења изнео је експлицитно:

⁵¹ Међуратни Црњански јесте жанровски преметач књижевног наслеђа, али и писац који је својим публицистичким радом обележио четрдесете године 20. века улазећи у књижевне обрачуне са књижевним критичарима и неистомишљеницима. 1931. он је водио два судска спора – са Живком Миличићем и др Љубомиром Петровићем ког је тужио за „десет клевета и четрдесет шест увреда“ (Вујас 1982: 50), што, показаће се, није био тек хир ексцентричног писца, већ плод сазнања зрелог Црњанског да „бити књижевник значи бити целог века изложен том прљању без могућности одбране“ (Вујас 1980: 53); затим сукоб са Миланом Богдановићем поводом чланка *Ми постајемо колонија стране књиге* (*Време* 1932), полемичко-памфлетски обрачун са Мирославом Крлежом поводом текста *Оклеветани рат* (*Време* 1934) у ком Црњански заступа тезу да је клеветање рата и ратника и пацифистичка пропаганда била директно вређање жртава рата скривено иза маски нових револуција и, најзад, фронтвско-идеолошки сукоби са књижевном левицом поводом десничарског, антикомунистичког часописа *Идеје* (1934-1935), који је био анатемисан и етикетан као хитлеристички и фашистички, иако је основни тон овог међуратног часописа било обраћање прошлости, култ традиције, афирмисање националне културне историје и, наравно, трагање за духовним одговорима на савремена друштвена питања. Ипак, због Идеја, чији се десничарски курс првенствено огледао у константном супротстављању „поплави туђинштине“, критици званичне друштвене елите и њених појавних облика које је Црњански дефинисао појмовима „варошки цинизам“ и „салонски комунизам“, Милош Црњански је био проглашен за противника напредних литерарних стремљења, апострофиран као теоретичар „светосавске мистике“, како је писао Богдановић (1949), да би, коначно, текстом Марка Ристића

„Микеланђело је један нови Микеланђело. Ту ће ми многи правити тешкоће. Казаће, пази, Црњански хоће да буде скојевац. *То је Микеланђело радник, а не Микеланђело аристократа*, пореклом од грофова тосканских, како су неки веровали. Јер, Микеланђело је био пролетер, рођен међу каменоресцима, живео међу каменоресцима, био сиромашан; *сви, су га варали, те такозване мецене, папе које истичу као пример мецената* и то је једна велика несрећа његова. *То је и књига против мецена*. Он није завршавао дела, non finito, што на Западу сматрају као главну особину његовог рада. *Није завршавао јер су га читавог живота мучили с поруџбинама које нису биле оно што је он желео*. Микеланђело ми је остао опсесија од ране младости. Проучавао сам и безброј пута стајао поред свих његових дела сем једне скулптуре у Лењинграду. Та скулптура представља једног дечака и бојим се да је никада нећу видети.“ (Вунјас 1982: 179) (курзив Д. Ф.)

Овај сегмент издвојен из мноштва разговора који је са писцем водио Владимир Буњац у неколико наврата након пишевог повратка у Београд и које је касније објавио у књизи *Дневник о Црњанском*, садрже аутопоетички став писца о намери и дубоком виђењу Микеланђела. Али Црњански је такође знао и да је „критика умишљена, стрмаловска, смешна, безобразна, воли да соли памет“ и да је више пута био у прилици да се смеје ономе што су о њему писали: „Приписивали су ми све и свашта, што ми није ни падало на памет када сам писао своје књиге. У многе ствари ни данас ме не могу уверити: ја једноставно не видим оно што они виде.“ (Вунјас 1982: 190) Имајући у виду овакав став писца, може се

Три мртва песника (1954), посвећеном Растку Петровићу, Милошу Црњанском и Полу Елијару, од којих је само Растко био и физички мртав, док су друга два проглашена мртвим због изневеравања поезије, Црњански био жив сахрањен и на срећу књижевне публике, на одређено време портеран из српске књижевне историје. Саме *Идеје*, које су изашле у 32 броја (до 29. јуна 1935) имале су критички однос према такозваној „социјалној књижевности“ јер је она била носилац продора марксистичког утицаја у српску прозу 20. века. Али, за *Идеје* су писали и други: Станислав Винавер, Исидора Секулић, Милан Кашанин, Момчило Настасијевић, Светислав Стевановић. Објављивана је и поезија и проза, интервјуи (са француским књижевницима – Жидом, Мороом, Мартен ди Гаром), али и са српским – Ракићем, Андрићем, Драгишом Васићем, Симом Пандуровићем, Владимиром Ђоровићем и др. Овде поменути, али и други текстови (углавном мање познати) Милоша Црњанског могу се наћи у књигама Зорана Аврамовића (*Политички списи Милоша Црњанског*, Сфаирос, Београд, 1989); Милош Црњански, *О национализму и српском становишту*. Приредио Бошко Обрадовић, Српски сабор Двери – Catena mundi, Београд 2012.

претпоставити каква је била и његова лична позиција према Микеланђелу, а каква би требало да буде и наша према тумачењу ове горке књиге о стваралачком надахнућу, могућностима и оквирима људског стваралаштва. Садржај Микеланђелове уметности Црњански тумачи час кроз форму, час као смисао (дакле са тачке логичких односа простора и времена сликарства и скулптуре), али и са другом са становишта циљева стваралаштва и наслућивањем симболичког смисла, кретањем ка *унутрашњој суштини његове уметности*. Реч је о *структуралним феноменолошким везама између две уметности: ликовно-скулпторске и песничке*. (курзив Д. Ф.) И *Књига о Микеланђелу и Код Хиперборејаца* део су Црњансковог протокола ауторефлексивне анализе и расправе коју уметник развија о сопственом стваралаштву.

Но, Црњански је решен и на још једно: да учини отклон од историјске полемике о ренесанси, и изнађе начин како да обичног читаоца заинтересује и побуди у њему пажњу за Микеланђела, који је за њега „почетак барока“ (М: 17). А тај почетак је скулптура Давида, који није попут античких кипова мирна хармонија, ведрина“ лепа душа у лепом телу, већ „набрекао романтично (...) од мишића и беса“ (М: 17). Црњански ће у том Давиду видети и своју, али нашу епоху човека који је „без плача, без срца, двострук, леп у телу, грозан у души (...), а уметност Микеланђела осетити као „уметност усамљеног човека, барокне усамљености појединца“ (М: 18). Чак и када професор Зено наслути исход ове полемике – да ће његов сабеседник наћи најзад неког „плачевног, тужног Микеланђела“ (М: 18) – Црњански ће одлучно наставити да исписује своју књигу о „новом Микеланђелу“, човеку тајне. Мимо пренатрпаног простора учених списа Црњански одлучује да дела алхемичарски, изван, изнад и испод (дубина, висина и даљина из романескног опуса) монументалног феномена Микеланђела, одбијајући устаљено научно естетичко и теоретичарско сазнање и прилази му „снагом Словена“ који уме да зарони у прошлост да извуче на видело оно што Дишан назива густином материје и вулгарношћу свакодневице (Бонито 1999: 17), не би ли, као и у путописима, пришао апсолутном простору Микеланђелове уметности, простору сенке и сна, злата и духа, мермера и подсвести.

Писана у облику неупрваног говора, ова књига има особену физиономију Црњансковога животног става који је протекао у полемичким тону са савременицима – у облику дијалошких и тријалошких конфликта и категоричких контрааргумента. Осим што полемиче са компетентним саговорницима, Црњански као да читаоцима препричава те полемичке партитуре с намером да осветли у новом фону Микеланђела, али и да на читаоца делује едукативно и емотивно. Тај полемички жар из младих дана, како видимо, није напустио Црњанскога до скоро последњег дела, па читање *Књиге о Микеланђелу* призива Жака Дериду који је у делу *Писање и разлика* рекао да „језик аутентичног писца, онога што жели да се што је могуће више приближи пореклу свог чина, наслућује гест повлачења, задржавања издахнуте речи. И то је издисање“ (Бонито1999: 30). А то је и потреба да се урони у субјективност која није удвојена и отуђујућа. Микеланђело није само човек ренесансе и барока, већ „потврда континуираног и репетитивног времена које слави извесност вечног и универзалног дела“ (Бонито1999: 38).

1.3. Предестинација уметника: имаго мајке и имаго оца

Од Микеланђеловог рођења, преко младости, љубави, мукотрпног рада на капели Медичи, преко његових разочарења и породичних кидања, до старости и смрти, али пре свега и изнад свега, кроз прошлост Црњански ствара и преплиће факта са артефактима из Микеланђеловог сликарског, вајарског, архитектонског и песничког рукописа, динамизујући природу уметничког субјекта и (не)свесно повлачи паралелу између сопствене стваралачке и Микеланђелове имагинације. На тај начин он динамизује своје уметничко биће у *non finito* као суштину стварања Бављење Микеланђелом је „утеха“ како је сам рекао.

Откривање љубави у ренесансној Тоскани наставља се страшно трагом тајне Микеланђела. Црњансково полазиште је да је човеку дато својство и сила љубави. Та сила приморава га да тежи општењу са оним кога воли. Та христолика љубав према Микеланђелу чини да Црњански постаје архитектор идентитета новог Микеланђела. Императив богочовечанске љубави гласи: „Љуби, да би познао“, као што пише Свети Апостол. Али каже и: „Знање надима, а љубав изграђује“ (1 Кор, 94). По Ави Јустину све несреће у људском роду као и у

демонском, дошле су од знања у коме нема љубави (Пјевач 2009: 70) што ће рећи да истинско знање зависи од љубави. Еванђелска божанска аксиома учи нас да је знање без љубави – „ништа“ и „сва знања“ без љубави су ништа“. Јер, само знање преображено љубављу има истинску и непролазну вредност.

Црњански открива везе у љубави: Микеланђело, у осећању и виђењу Црњанског, воли мајку које се и не сећа и за коју и не зна ко је била. Микеланђело отпада од оно што је трулежно и пропадљиво и ствара оно што је вечно: Богомајку. Море бесмисленог, охолог и подмуклог живота које је упознао нагони Микеланђела да воли њу, једну, која би га оплакивала због свих мука у свету и једину, коју он оплакује целог свог живота. Црњански воли Микеланђела јер је победио смрт, као и омиљени му Сократ⁵² и зато ће са великим трудом покушати да разобличи демонску медичијевску превару дајући Микеланђела у нетрулежној светлости истине.

У свој светској и римској лепоти, у фирентинском „цветном“ граду посутом лепотом као цвећем, Црњански ће посвуда видети трагове смрти. Смрт је, као сенка (мотив изузетно фреквентан и у путописима и у *Микеланђелијани* и у *Хиперборејцима*) неодвојива од свега што постоји и у тој истој природи и у том истом Риму, као великом музеју ренесансе, где се одвија се непрекидна борба Сенке и Живота. Одлучан да се држи „факата“ из Микеланђеловог живота, откривајући духовни свет уметника иза завесе материјалног света, Црњански

⁵² Са Сократом почиње свако филозофско одређење према свим проблемима живота и смрти, јер је његов став и према животу и према смрти био природан и непоновљиво оригиналан. Сократ је равнодушан према смрти: „Не може се рећи да је он порицао постојање бесмртности, нити да је одбацивао могућност постојања материнске смрти, смрти-сна; по његовом мишљењу смрт можда представља тренутак када за душу почиње други живот, када човек пада у сан и у коме ништа не сања (Апологија; Критија). Али Сократова несигурност у погледу природе смрти разликује се Хамлетове сумње. (...) Ако је наша душа бесмртна, утолико боље: треба да пристанемо да се суочимо с лепом неизвесношћу што нас онда чека. Ако ли пак није тако, Сократов одговор тада гласи: „Колико смо пута, о Критоне, пожелели да уснемо!“ Пошто не знамо да ли је смрт нешто што је добро или пак нешто што је рђаво, нешто што нема никаквог значаја или нешто што има највећу важност, треба да се усредсредимо само на оно добро које живот представља, јер се његово постојање не може доводити у сумњу.“ (Mogen 1981: 301). Равнодушност према смрти испољиће и јунаци Црњанског попут Петра Исаковича, који након многих разочарења, јуриша у смрт на „прајској граници“ у сукобима са Татарима; Рјепнин, који одлази са осмехом и руксаком пуним камења да потоне. То сократовско држање где Сократ личи на Христа и испија пехар од какуте садржи ниподаштавање смрти па било да она значи ништавило или рајско благостање. Црњанског неоспорно привлачи човек-мислилац који својим делањем потискује смрт и који својим мишљењем покушава да досегне Универзално, тежи спознаји Универзалних. „Према томе, свакако смрт представља победу универзалног над појединачним, значи тријумф слободе над ограничавањем“ (Mogen 1981: 304).

открива кроз фигуру Богомајке с којом је душа и Микеланђела, и самог Црњанског, сједињена љубављу. И фигуру Бога као творца и демијурга. У бурној историји ренесансе Црњански ће видети целу земљу с њеним потопљеним и срушеним градовима, царствима и многа велика дела која су морала да пропадну и нестану, да би се на њима сазидала нова величанствена дела Божје лепоте. И опет, све што постоји, мора да нестане:

„Све се на крају претвара у трулеж. Све пада, све мре, свему дође крај. Човек умре, гвожђе зарђа, дрво иструне, кула се сруши, коњ забатрга, а руже свену. Одећа нам се поцепала. Пропада све што је дело наших руку. Неки Елио каже, у својој песми о смрти, да она уме да ухвати у своју мрежу, и оне, који покушавају да прескоче своју сенку.“ (X, II: 281)

У сећању на смрт су тако близу, скоро преклопљени и Црњански и Микеланђело; обојица откривају души вечност – Микеланђело Богомајку, Црњански стваралачки чин као истински живот. Еволуцијом форме у скулптурама Мадоне Црњански испитује понајвише етички и естетички, а понајмање религијски аспект Микеланђелове уметности. Црњански трага за садржајем свести уметника који није само у сфери осећања, нити у искључиво хтења, нити мишљења, већ у јединству ових процеса који имају форму унутрашњег осећања, тј. времена: сећања на смрт и сећања на грех.

Сам Црњански је у *Уводу* рекао да је *Књигу о Микеланђелу* писао осам година након полувековног „студирања“ ове теме, а потом експлицирао разлоге писања: да „на нашем језику о Микеланђелу има мало писанога“, да је то „књига једног песника“ (M: 71), да се ослања на факта (M: 72), да су та факта дела – слике, скулптуре, сонети и мадригали; позива се и на велику италијанску *Енциклопедију* у којој се заступа гледиште да би мање пажње требало обратити на човека Микеланђела, а више, на његова дела, на његову уметност“ (M: 176). За Црњанског је неприхватљива ставка из *Енциклопедије* да се Микеланђело „ослободио из свога времена“ (M: 176), додајући, најзад и да је мотивисан филмом Американца о Микеланђелу, филмом који је донео нове углове гледања на овог генија који је, поред Сократа највећи који даје утеху сваком ствараоцу пред тачком недовршавања дела. Саму фаму Микеланђеловог порекла Црњански

отвара тврђом да да Буанароти нису никакви „грофови тоскански“ већ „вунари у Фиоренци“ (М: 73), да је Микеланђело одрастао међу пролетерима, каменоресцима, и живео годинама са радницима у каменолому Карара“ (М: 73), чиме га одмах поставља и уздиже изнад самог Рафаела као „интриганта“ и „плагијатора идеја и форми у сликарству“ (М: 73).

Црњански је, крај све своје сликарске, скулпторске и песничке вештине и ингениозности особа чији је уметнички интегритет био судбински одређен саодносом према папској држави и меценама оличеним у Медичијевима. У наредном поглављу размотрићемо ову тезу.

1.4. На трагу Византије: раскол у Цркви и папинство

У историји филозофије појава хришћанства тумачи се као специфичан духовно-историјски спој античке Атине, Рима и Јерусалима, те као симбола филозофије, права и вере (Савић 2010: 107-112) и кључна је одедница европског културног, политичког па и естетског идентитета, па самим тим укида античку, утемељује средњовековну и скицира модерну епоху и структурира будуће односе знања и моћи. Хришћанска мисао, као религија Објаве Тројичног Бога као аутентичног персоналног споја три личности – Оца, Сина и светог Духа који је, иако разочаран у човека, одлучио да посланством Сина (богочовека Исуса Христа) омогући људима слободну вољу да се због прародитељског греха покају и врате под окриље почетне – рајске блажености и нестворене вечности, у ренесанси добија своју велику сликарску, архитектонску и скулпторску тему.

Као што смо већ рекли, Милош Црњански кроз епоху ренесансе путује као Словен, дакле, са позиције Истока. Као такав, он прецизно распознаје раскол који је наступио 1054. године између Православне и Римокатоличке цркве и онај кључни моменат који је наступио када је престало поштовање одлука које су донете и дефинисане на првих седам васељенских сабора и када је одлучено да на челу црквене хијерархије стоји пет равноправних поглавара: папа у Риму (као „први међу једнакима“) и на другој страни патријарси Константинопоља, Антиохије, Александрије и Јерусалима. Али, папа је временом дао себи то право

да буде искључиви тумач вере и поретка у Цркви и залагао се за искључиви централизам.

Црњански, као човек који је студирао историју и историју уметности, мора да је добро познавао ове историјске релације на потезу Исток-Запад па, верујемо, и чињеницу да су да су римске папе, на основу фалсификованих докумената, тврдиле да им је сам Константин поверио на старање цело Римско царство, и то пре свега, Западно, о чему сведоче и крсташки ратови (1096-1270) вођени у име „светог“ Христовог доба који треба ослободити од „неверника“ (муслимана) али надасве одбранити италијанске и француске трговачке постаје (Prete: 2003), као што је добро знао и друга обележја тог времена – формирање инквизиције унутар католичанства, али и чињеницу да је коначан разлаз између Православне и Римокатоличке цркве настао са спором о догми (filioque), тј. око питања да ли Дух потиче из Сина. Чињеница је да је у том тренутку постојала велика разлика између полуварварског западног и развијеног источног хришћанства, али да ренесанса ипак остаје заглавена у прошлост (антику).

Црњански је слутио да да оно опадање хеленске уметности класичне традиције која се мешала са оријенталним елементима у Азији и која је доцније застала негде у облику византијске уметности можда и не одговара стварности ни законима историје, јер, византијска уметност је још дуго „притискивала западњачке земље“ (Ренак, 1990: 136) и да се не може са сигурношћу тврдити да ли је то италијански реализам у додиру са француским реализмом 14. века родио ренесансу (Ренак 1990: 136), већ да је историјско знање релативно и свако људско сазнање обавијено веловима векова и тајне (о чему је можда најсугестивније сведочио пишући путопис *Љубав у Тоскани*).

Ту тужну и жалосну Византију Црњански је откривао и реактуализовао кроз цело своје дело саосећајући са њеним болним падом, а нарочито је дубоко живео кризом аскетске јереси која је је у време иконокласта или иконобораца у 8. и донекле у 9. веку разорила безброј њених икона како у Цариграду, тако и у провинцијама Царства (Мијатовић 1889 према: Мијатовић, фототип 2010). Морао је знати да су неки скулптори и мозаичари дошли да раде у Ахену, на двору Карла Великог и да се отуда византијски утицај преливао на Запад који је и тада, у време

када је Црњански стварао, дефинисао Византију и византијско као „уметност без осмеха“, као „туробну озбиљност“ и сиромаштво изражајних средстава, која „нема живота“ и још од Јустинијанова доба „тежи да створи непроменљиве типове и формуле“ (Ренак 1990: 147); тако се чак и после пада Цариграда (1453) слике у манастирима на Светој Гори јављају с „мешавином племенитих одлика и неизлечивих мана“, да би при крају 16. века „мане“ преузеле маха; а „естете“ устврдиле да се византијска уметност, укалупљена у строге формуле (..) успављује „сном из којег се још не буди иако њена влада није престала у свим оним земљама над којима је тријумфовала православна црква“ (Ренак 1990: 147-148).

Можда бисмо баш овде могли застати и размислити о папској уметности спрам „сиромашне“ византијске и словенске тзв. „рођености за патњу“ која се и уметности чита као „туробна озбиљност“ и немоћ хватања распростраје дводимензионалности која тек у затвореној архитектонској целини твори тродимензионалност, као „особну врсту реализма имагинарног“ (Пејић, Продановић 2010: 57). Велика галерија српског зидног сликарства казује сасвим јасно колика је била лепота која се обичним чулима „очињег вида“ није могла ни сагледати. Фреске наших цркава, како истиче сјајан познавалац српског средњовековног сликарства, Светозар Радојчић, сведоче да је вечна лепота човека створеног према обличју Бога „ипак била променљива“, док је лик Божји у човеку „само у принципу остао исти“ (Радојчић 1982: 219).

Али зато Црњански уздиже Дирера као уметника који је „лутерански“ обојен и који осећа неслободу вере која у име Христа мрви обичног човека. Не заборавимо, такође, да је другу половину ренесансе обележила учења Мартина Лутера (1483-1564) Жана Калвина (1509-1564) и других теолога на Западу који су најпре желели да доктринирају и политички реформишу католичанство да би затим отворено иступали против њега.

2. Ренесанса као оквир *Књиге о Микеланђелу*

Ренесанса је позната је препород, а синоним за њу је Италија у којој се пробудило интересовање за дела античке Грчке и старог Рима, и надахнуло новим

начином посматрања света у чијем средишту је личност човека и лепота људског тела. (Burkhart 1991)

Након хиљадугодишњег председавања хришћанским светом, Константинопољ, престоница Источног хришћанског царства, 1453. пада под власт отоманских Турака, претапајући се у једно од кључних места исламског света, а изгнани учени људи, богато обдарени драгоценим познавањем класичног грчког језика и књижевности, пристижу на Запад и свакако преносе драгоцену знања и искуства. Древна грчка скулптура *Лаоконт* (или *Лаокоонт*) која приказује Лаоконта и његове синове у смртоносном загрљају змија, нађена 1506. године у близини Рима, својим драматичним набојем осећања оставила је снажан утисак на многе италијанске уметнике, а посебно на Микеланђела. Тако почиње изградња велелепних палата, величанствених скулптура, значајних списа о политици и праву. Венеција постаје чувена по невероватно лепим предметима од стакла, Милано је град породице Сворца и Висконти и Фиренцин најопаснији супарник, Ферара под управом породице Есте, која је њоме владала три века, постаје место чувено по музици и позоришту; Мантова по породици Гонзаги; Урбино, град познат по војводи од Урбина (1422-1482) и породици Монтефелтри постаје место познато по једној од највећих библиотека руком исписаних текстова у Европи, а Фиренца, град Медичијевих и породице која је дала папу (Ђовани, други син Лоренца Медичија), врховног поглавара Католичке цркве, али и град Дантеов и Ђотов, град у којем је у првим деценијама 15. века један група уметника почела да ствара нову уметност.

Овакво утркивање у меценату резултирало је уметничким делима која, створена у доба ренесансе, у Италији, спадају у ред најзначајнијих остварења европске уметности уопште. Италијанска свест о томе да је Италија била најјача са Римом као престоницом и да је њена слава и моћ упадом германских племена, Гота и Вандала, који су срушили велико царство, те је и мисао о препороду била тада тесно скопчана са рађањем старе величине „која беше Рим“. Богати грађани Италије наручују палате, слике и статуе којима обзнањују свој утицај и моћ. Медичи, богата породица банкара имала је огроман утицај у овом граду (Стефановић 1967; Ренак 1990; Burkhart 1991; Janson 1994; Janson 2006; Ленгли

2006; Prete 2003; Gombrih 2005; Gonsales 2012). У Италији се успостављају регионалне кнежевине и на тај начин се превазилази регионална расцепканост; дворови постају културна средишта хуманизма и ренесансе; 1492. године Колумбо открива Нови свет; Не заборавимо, такође, да је другу половину ренесансе обележила учења Мартина Лутера (1483-1564), Жана Калвина (1509-1564) и других теолога на Западу који су најпре желели да доктринирају и политички реформишу католичанство да би затим отворено иступали против њега. Ренесанса је такође доба када Шпанци разарају астечку цивилизацију (1525), када цар Карло V пљачка Рим, а Пизаро осваја царство Инка; када Хенри VIII након проглашења англиканске цркве изазива црквени раскол, када Козимо I Медичи постаје тоскански војвода и, најзад, када Католичка црква успоставља инквизицију и почиње период католичке реформације 1545-1563 (Prete 2003: 121)

Дакле, епоху ренесансе Црњански прати у дубоком превирању између старог и новог, али и у тој бури архитектонских стрмоглавих висина, купола, фресака и кипова, но никако не заборавља да је ликовна уметност била у служби пропаганде, разјашњавања религиозних идеја, да је била подређена Цркви чак и када је у свој у центар стављала Човека, и да је изражавала њене моралне ставове и естетичке постулате. Дакле, била је подређена колективном, а опет, дубоко индивидуалистичка, омеђена дивовима попут Леонарда, Микеланђела, Дантеа, Дирера. Архитектонски, живописни и пластични њен опсег Црњански преводи у један динамички симболички систем специфичним механизмима естетичког опажања кроз две равни: ликовну (феноменолошку) и симболичку, тј. значењску (ноуменалну) која врхуни у узвишеној лепоти Богомајке која пружа задовољство, потреса, и трпи, ћутећи. Страсно се бавећи анализом Микеланђелових пијета, Црњанки објављује непрекидну и безвремену моћ љубави открићем вечног призора: симболичког загрљаја матере и сина. Колико Црњански пред Микеланђеловом скулптуром, толико и ми пред његовим записом остајемо скамењени, осећајући ванвременску моћ уметности.

Црњански наступа вема оштро у својим ставовима о феноменима ренесансе. Један од кључних ставова који се уклапа у тезу с почетка овог поглавља, да је ово књига „против папа“ је место где Црњански тврди да Медичи

нису Фиренца и да је Фиренца имала нешто своје и пре Медичија, и кључно, да „треба антидатирати ренесансу, почетак ренесансе“, а за учитеља Микеланђела истаћи Фиоренцу, а не Лоренца“ (М: 129). Зено мисли да Фиренца припада локалном, а да се Микеланђело не може подвести под локалног “ фиорентинског“ (М: 130), док се Црњански пита: да ли све што је велико мора бити искључиво аристократско и елитистички одгојено, припадају ли величине и сељачким синовима једног народа, и да ли то само још он види у великим непролазним делима светске културне баштине истинску христолику заједницу човечанства? Уметник је грађанин света и Божје дело.

2.1. Култ папе и култ мецене. Име као место догађања субјекта

Шта је снажније и дубље потресало Микеланђелово биће: смрт Лоаренца Медичија 1492, „тежак удар“ како тврди Зено, или је можда „варош“ Фиренца, коју је осећао као завичај, јача од успомене на једног човека? Црњански пориче да је Микеланђело „усињен“ од Медичија, те да је седео уз принчевску трпезу. Али Црњански трага не за оним што су други о Микеланђелу закључили и написали, већ за изворима из прве руке, Микеланђелове, која за Папу каже да је Медуза, с косом која је „гнездо змија“ (М: 36). Може ли се тврдити на овом месту *Књиге о Микеланђелу* да и јунак Црњанскове књиге, геније ренесансе и писац Црњански гаје идентичан анимозитет према папинству? Зашто Црњански више пута у *Књизи* варира тему Папе-Медузе? Опонирајући саговорнику да није ренесанса била весела како он мисли, додаје:

„Ни за Микеланђела. Поменуо сам папе, који су били Медузе. У животу сваког човека, не само уметника, и Талијана, постоји једна таква, некаква, Медуза која има силу, да наређује, да поручује, не само скулптуре него и мисли, и осећања. То је сенка, која прати сваког. Микеланђела прати сенка, папа.“ (М: 203)

И какав је то представник хришћанства Папа? Папе траже од њега, оне га пребацују с посла на посао, траже да сачини дрвени модел кубета за цркву Светог Петра: „Цеде га, дакле, „мецене“ као стари лимун, до краја“ (М: 92) и зато он НЕ ЗАВРШАВА своја дела. Факта на којима инсистира Црњански доказују ту тезу: а

он сам, Црњански одриче и психопатологију, и меланхолију, и „охолост аристократе“, педерастичку нежењу, осећај грехова, него изнад свега; „меценат оног времена, материјални разлози, факта, спречавање у раду од стране Медичија, Ровере, Папе, Фиоренце, Рима (...) револуције, окупације (...) клике уметника, подметања, хајке против Микеланђела“ (М: 93).

Црњански се свом силином обрушава на папу чији позив Микеланђелу није срећа, већ „наређење једног примитивног, обесног човека“ да „борави у каменоломима и скупља камен за гробницу Јулија II“ (М: 94), не исплаћује му раднике, и наређује екстрадицију из Фиренце. Та игра папа с Микеланђелом се наставља једним Медичијем, папом Леоном X. Премешта Микеланђела у каменоломе Караре, па потом тражи израду фасаде за библиотеку у Фиренци: „Коју библиотеку? Своје фамилије!“ (М: 95) грми Црњански, а потом као битан аргумент извлачи *догађај Снешко*. (курзив Д. Ф.)

Наиме, Микеланђело је морао да се приклони једној крајње бизарној жељи Лоренцовог наследника који се звао Пјеро деи Медичи који је тражио да Микеланђело једном, када је пао изненада снег у Фиренци, направи Снешка, што је још једна бескрупулозна тиранија моћника: „Направити кип који ће се истопити на увеселеније једног, пустог, младог, принца“ и није било тако весело за Микеланђела, мисли Црњански.

Расправа о Микеланђелу садржи и још једно важно место: питање порекла и задате судбине уметника у светлу његовог имена. Црњански путем лингвостилистичке анализе долази до закључка да Буанароти има у себи *buon arrotto* што значи – *добро одеран*; касније додаје Црњански и слободнији превод: одеран преводи као „смрвљен“ (М: 180) и додаје римску изреку *homo est omen* – предзнак судбине, име је знак. Његово презиме доказује, како мисли Црњански „да се није осећао охоло, аристократ, никада, али да је умео да збија, горку, шалу, о свом робовању, експлоатисаног човека“ (М: 181), што је и овековечио и учинио. Самоидентификацију је уметник извршио у лику светог Вартоломеја, који на своду Сикстинске капеле држи своју одерану кожу, а на њој је заправо аутопортрет Микеланђела одреане коже, као и то да је један „аматер“ у историји уметности скренуо пажњу на то да је то заправо Микеланђело, кад је остарио“ (М:

181). Име Микеланђело, он сам никада није писао, тврди Црњански, онако како га данас сви пишу, већ – Michelagnolo, фиорентински, додајући му томе још и – schultore“ – скулптор.

Црњански ће се потом у својим разматрањима осврнути и на психоаналитички оквир презимена: презиме Буанароти му „личи на мост који је бујица скрхала као Ponterooto, а подсећа и на реч Галијана „andar alle rottole“ – као „пропасти, отићи до ђавола“ (М: 180). Челини га баш заато и назива „arcangele Michele“ али томе додаје епитет - ognans, што би значило божанствени, небесни Михајло. Али Црњански је пре за фиорентински, како каже, *агнец божји*, agnolo, agniolo, док „Микеланђело скулптор“, како се потписивао за Црњанског јесте знак скромности, као што су име и презиме одреднице његове судбине. И његов потпис који личи „као да је неку перунику цртао, од три круга, у средини са словом М – то је обичан, раднички потпис и није га потребно мистификовати – да је то три круга као три врсте уметности вајарство, сликарство и архитектура.

Друга ставка у идентификовању је место рођења – Фиренца (или фирентинска област, територија, а Микеланђело касније сентиментални „емигрант фиорентински у Риму“ (М: 79) због чега му је приписиван атрибут „сеља“ (М: 79).⁵³

Врло је важно напоменути да је и *Књига о Микеланђелу* којом се затвара један блистави уметнички опус Црњанског на истом оном трагу Црњанских романа „о самом себи“ (Марчетић 2013: 141), жанровске полифоности (*Код Хиперборејаца* (Јерemiћ 1972) и удвајања песничког субјекта (*Дневник о Чарнојевићу*). Кроз буран дијалошки конфликт са професорима из *Књиге о Микеланђелу* и *Хиперборејаца* израња култ матере, као опсесиван мотив аниме у човеку у којој се скрива матрица повратка у примордијално, утерусно стање. Тишина, сенка и сан, ватра и лед су топоними састанка човека са универзално

⁵³ Занимљиво је да овај израз налазимо у *Другој књизи Сеоба*, када Трифун Исакович након разлаза са Кумријом тражи утеху у Ђиђи Зековича, која је једноставна жена из народа, али топла и чулна, „сеља, сељанка“, па зато „хоће да заспи на њеној руци, испод багрема“ иако му она говори „да јој трне рука“ (С, II: 315).

космичким, а зачеће (симболизовано мајком, материцом/утерусом) јесте место догађања субјекта и из њега се генерише биће генија, али и поетика динамичког идентитета субјекта књижевног дела Милоша Црњанског.

Друго важно место судбине је култ пале и мецена. Однос јавног живота и тајног. (курзив Д. Ф.) Слободним мешањем књижевних текстова и интерференцијом многоструких дискурса у свеопштем какофонијском климаксу (Ђурковић 2013) Црњански одабира мотиве који асоцијативно вуку у *Коментар*е и разоткривају видове (ауто)карактеризације јунака. Сенке Првог светског рата (прошлост), сенке Другог светског рата (садашњости у Риму) и сенке егзила (пишчеве будућности у Лондону) појачавају трином Микеланђело - Роден - Црњански у виду парафразе Роденовог запажања о Микеланђелу као о „скулптору сенки“. И сенка симболизује мајку јер мајчина сен прати човека кроз цео његов живот, а и кроз смрт. Мајчина сен прати и Црњанског па ће он запратити и Микеланђела питајући се о пореклу и судбине његове матере⁵⁴. Незаконито порекло Микеланђелово обојило је његове скулптуре колико и стихове *Сонета* у којима говори о тами рађања.

2.2. Култ мајке и оца: меланхолија и идентитет

Расправа о Микеланђелу започиње митологијом тајне матре Микеланђелове. Све тече кроз дијалог Црњанског и професора Зена, који даје импулс крхкотинама истине, стварајући процепе који дозвољавају имагинацији да

⁵⁴ Из биографија Милоша Црњанског познат је податак да он није дошао на сахрану своје мајке Марине која је умрла 14. фебруара 1939. Остало је под велом тајне разлог због ког Црњански није био уз мајчину постељу нити одар у часу када је умрла: страх од повратка човека за којим је се вукла сенка прокажених „Идеја“, или дубоки и тајанствени невидљиви унутрашњи разлози, мучан сусрет са одласком и крајем мајке у њему, тек, сензибилан и са кајањем, о томе се јадао Милану Кашанину у писмуписму од 27. фебруара 1939., Иви Андрићу, о томе има трага у *Дневнику о Чарнојевићу* када говори о Чарнојевићевој мајци „која је једнако прала и рибала под (23) и остала сахрањена негде „на неком далматинском острву“ (Пр: 57) (Поповић Р., 1993: 149; Поповић М., 1984: 74; Треба веровати писцу када каже : „Моја мати, целог свог живота, ништа није од мене тражила, само то да у последњем часу будем крај ње. *Тако се случило да ни то* нисам могао да изведем, и *то* ми сад одузима вољу за све“ (Поповић Р., 1993: 149). Његов живот пун кофер фрагмената, осећај да је живот покварио његову литературу и да је како је у интервјуима говорио „пропустио много“, но ипак и оставио за собом нешто што ће „остати као трајна вредност“ можда остаје тек као бледа утеха за тренутак које више никада неће моћи да врати и измени. Сен тог тренутка остала је у виду сведочанства из најранијег Милошевог детињства – потресан вечан предмет везе са мајком – дневник Марине Вујић Црњански вођен по рођењу двоје старије деце, Иванке и Мирка, који су убрзо умрли (Николић 1998: 37, 118 према Радовић Поповић 1993) у којем је залепљен и један премен косе Марине Црњански – успомена Милошу Црњанском, као помен на смрт и, истовремено, на непропадљив елемент .

се конкретизује у слику. У том дијалектичком, сократовском одмеравању двају страна Црњански као да су део сцене или античког позоришта у ком се згушњава језик одбране Микеланђела и дијалектичког дискурса двају страна: једне која хоће „факта“ и друге, која такође тражи „факта“ и успоставља језичку мрежу као прелазак од слике до скулптуре, од сонета до архитектуре, од факта до имагинације, од имагинације до истине и тајне о Микеланђелу која ће изаћи на површину.

Тачно је тврдања појединих истраживача *Књиге о Микеланђелу* да она има два слоја: први пун кохерентно изнијансираних коментара писаних у есејистичкој форми који служи као скица за студију о уметнику и његовом стваралаштву и други полемичко-дијалогски где се Црњански огледа као маг дијалога и велики писац (Ђуза 2011: 32), али бисмо били слободни да додамо овоме и трећи слој – бездушну усамљеност и највећег човека у историји човечанства и његово осцилаторно кретање ка смрти између импулса ума и цинизма дистанце. Микеланђелов живот је парадигма неслободе, а његово дело брујање које Црњански специфичним стилем покушава да савлада и створи непобедиву теорију уметника. Микеланђело мора, као и Дирер, бити извучен из сеновите зоне ћутње, које ни његови биографи - савременици нису могли видети.

3. Мајчинство: мати као меланхолија

Питање детињства и Микеланђелове мајке за Црњанског представља кључно место којим писац покушава да осветли проблем меланхолије у делу овог ренесансног гиганта. Иако званичне биографије помињу Франческу де Нери е ди Бинда Ручелаи, која је умрла 1481. године кад је Микеланђело имао око шест година, Црњански сумња у веродостојност овакве тезе управо због ретког помињања њеног имена и крајње оскудних података о њој и у Кондивејој и у Вазаријевој биографији Микеланђела. Да је „жена угледна рода“, а да „нема о њој ни помена“ (М: 81), да је била млада, а удата за старијег, сиромашног човека, са којим је изродила петоро или шесторо деце, и чуди се да је млада аристократкиња пристала да јој дете узму и дају туђој жени, а да је истовремено доступан податак да је отац једног другог ренесансног уметника, Рафаела, знао колико је важно „отхранити децу млеком матере, а не дојкиње“ (М: 81-82). За Црњанског је ово

питање спорно, јер не може да нађе логику између Микеланђеловог „аристократског“ порекала и чињенице да је мати аристократкиња дозволила да јој дете узму одмах по рођењу.

Мајчино млеко симболизује крвну везу и симбол је материнства, знак је логоса и духовног јестива (Курег: 1986: 108). Као дете, тј. син две мајке, Микеланђело има ону коју га је родила и ону која га је подојила. Црњански мисли да га није родила она „аристократкиња“ већ „сеља“, а да је млеко каменоломско посисао чиме се „препородило“ његово скулпторско савршенство. Дете, и то дете у наручју увек је хришћански симбол љубави, дојење је симбол милосрђа, а мајка која доји је велика хранитељка. Није непознаница да хришћанска уметност обилује фигурама Љубави. *Све тијете су фигуре љубави.* (курзив Д.Ф) У њима је присутно надвисивање природног ероса, сећање на оно примодријално, утерусно, (пра)лепо које је Микеланђеова душа искусила још пре рођења и финализује се у тежњи за трагањем и стварањем у мермеру. Као контрапункт у дискурсу *Књиге о Микеланђелу* разобличава се „љубав“ Микеланђелових мецена ка уметности: она је самољубива земаљска љубав да украсе своје гробнице и палате и учине демонстрацију епохалне моћи. Зато Микеланђело у свом времену, а у Црњанској визури није слободан човек, у смислу уметничке аутономије и одсуства принуде по којој ствара. Према Канту, природа стоји под влашћу закона каузалитета, а људско деловање, уколико се испољава, управо је потчињено овом закону. Али је такође, према Канту, човек грађанин два света, једног видљивог и једног ителигибилног, а као грађанин баш овог другог он поседује потпуну слободу воље (Кирхнер, Михеалис 2004: 579). У том смислу „слободе воље“ могле би се гледати и тумачити Микеланђел Пијете

Друго питање које поставља Црњански је питање временског вакуума од седам година од дана када је мајка Микеланђелова умрла (када му је било шест година) и периода када се помиње његов улазак у радионицу браће Гирландајо 1488. године. Црњански заступа тезу да је Микеланђело ванбрачно дете, а да би његова биолошка мајка могла бити баш дојкиња, жена каменоресца и да меланхолија у делу Микеланђела потиче управо од те туге за оном која га је родила. *Дакле, идентитет Микеланђела скулптора је та чежња за оном чија је*

анима одредила његово дело; она се открива у медијуму чисте уметности и то као повратак потиснутог, као повратак оног чијим се потискивањем тек конституише уметничко поље тог процеса. (курзив Д. Ф.) Тако се Микеланђелова уметност заправо скрива у показности уметничког чина изнад и изван друштвених условљености какве су место рођења и порекло с једне, и „прљаве руке папа и мецена“ с друге стране. Микеланђело је зато *догађај уметности* (курзив Д. Ф.), а његове скулптуре *Пиета*, *Пиета Родандини* и *Оплакивање Христа* су чудо које се не да разумети без контекста који се зове сам живот.

Желимо да поставимо питање зашто је Црњански толико исистирао на питању Микеланђелове матере? Има ли овај део *Књиге о Микеланђелу* везе са животом писца и његовим односом према мајци и има ли везе са самим брачним и бездетним супружничким животом њега и Виде Црњански? Да ли је зато Микеланђелова мати опсесивна тема Црњанског, јер је сама Богомајка архетип вечноженског онако како наш писац поетички уобличава кроз своје путописе, мемоаре, романе?

Без обзира на чињеницу колико се може говорити о фројдизму Милоша Црњанског када говори о мајкама Ибзена, Стринберга, Леонарда, Микеланђела, које су га интересовале, ми бисмо ипак пажњу наше анализе усмерили на поетички дискурс о мајкама које динамизују мушке субјекте ове прозе. При томе, пажња наше анализе синхроно мора бити усмерена и на суштинеке поставке наших ранијих тумачења мушког и женског принципа у прози Црњанскога које рецепцију романеског заснивају на мушком логосном и стваралачком и женском интуитивно-сањалачком и ирационалном аспекту. Нечујност мајке Црњанског, Марине, нечујност Видина, нечујност „богочастиве Ане“, матере светога Саве, нечујност Варваре из *Друге књиге Сеоба* биће спона са тумачењем које желимо да спроведемо.

Велики део приповедачког простора Црњанског заузима женски принцип. Један од мотива је мотив мајке роткиње (фертилне фемине) и мотив мајке нероткиње, (флукуалне фемине) и променљиве женке која осваја свет мушког. Мајчинство се појављује и у *Дневнику о Чарнојевићу* и у *Причама о мушком* и у

Сузном крокодилу и у *Сеобама* и *Другој књизи Сеоба* и у *Роману о Лондону* и у *Хиперборејцима* и свој крешчендо поприма у завршници једног списатељског пута у *Књизи о Микеланђелу*. Распон мајчинства просперитетно расте од дела до дела и врхуни у уметничкој рецепцији Микеланђеловог дела. У неким својим делима Црњанског мотиви мајчинства нису покретачи романескне радње, али јесу уобличавалачка места и идејне окоснице дела, а мајка жртва, без слободе избора и мајка-блудница два су пола која одређују судбине синова Црњанскове прозе.

Већ је *Дневник о Чрнојевићу* скренуо пажњу на мотив мајке-жртве (Чрнојевићева мати) и мајке-блуднице (Рајићева мати)⁵⁵ да је Павле Поповић чак

⁵⁵ Мајка Чрнојевића и мајка Рајића које битно утемељују женско и женскост и однос мушког према женском. Женски принцип у Рајићевој мајци сведочи о животу младе удовице, а женски принцип у Чрнојевићевој мајци сведочи мајку-мученицу, изабљену слушкињу и жену која је себе принела као жртву породици: „Она никад није била заљубљена, њу никад нико није миловао, тукли су је, мамили је, пијани и обесни, и она је једнако рибала под“ (ПР: 50) док је отац банчио са Влахињама, не престајући да љуби туђину. Она сину оставља у наслеђе суматраистичку тугу – меланхолију душе. Линско у лику Чрнојевићеве мајке не подлеже силама крви, већ, преображено у јаншко, логосно препакива живот остајући оличење пожртвованости, добротe и полувековне истрајне енергије. Мајка Рајића оставља сину свој младалачки раскалашни осмех и слабост нагонског. Колико је мајка Чрнојевића прототип потиснуте личне женствености, утолико је више мајка Рајића међу првим женама Црњанскове прозе која стреми ванредном, које попушта под силом нагона. Рајић се мајке сећа „само као кроза сан“ (ПР: 12), али и та бледа сећања имају трајан утицај на развој његове самотничке фигуре. Психолошка анализа нам је одавно рекла да веза са мајком, која је у детињству веза са животом и љубављу, а касније са савладавањем опасности или уживањем у тријумфу, остављају за собом неизбрисиву чежњу у човеку која га води за понављањем ових осећања. А како су Рајићева осећања негативна и трауматска јер се, живећи са мајком, осећао изгубљено, беспомоћно, изоловано и уплашено, не сналазећи се усвету одраслих у који га мајка уводи и не остављајући простора за вршњачко сазревање и лично самоостварење, то су и сањарења и игре Петра Рајића маркирана гробљима и звоничима, (док путописац такође каже да отац зна за себе, живи крај звоника), а чуло мириса и додира црним свилама, свећама, тамјаном и љубичицом. У таквом, потенцијално опасном свету којим је био окружен у детињству путујући с мајком сумњивог морала по свадбама, бањама и баловима, гледајући како кокетује са влашким официрима, кикоће се раскалашно и одлази рано, зором, „некуд на купање“ (ПР: 13-14), млади Рајић не налази у њој објекат љубави и заштите, већ несигурности, страха од потпуног одвајања и самоће која постаје законитост његовог будућег живота. Као што га је мати водила кроз своје авантуре и није га ништа питала, тако га и тетке воде, спарују и жене без питања, а све његове љубави носе у себи, кроз боју, мирис и лаж, мајчину сенку, да би тек са биолошким сазревањем мушког у њему, избили као највећи ужаси детињства. Зато свака жена са којом Петар Рајић остварује везу евоцира објекат-мајку; *живот-на-путу-у-рату* је живот детињства – без безбрижности, мајчинске тоpline и сигурности, равнодушан и хладан, узаврео од идеолошке суштине и садржаја. Јунак никада не може достићи сопствену првобитну невиност детињства кроз мајку, коју сазнаје као објект мушких аспирација, а не објект бриге и љубави. Веза са мајком, нечим трајним и вечно постојећим, не задире у свет игре, већ само сањарења (на гробљу, у звоничу); а сањарење дозива сенку, Другог, који би могао заменити мајку и одгонетнути страшну тајну живота и смрти Петру Рајићу. А то је Чрнојевић. Зато можемо рећи да је мајка архетип женског и кроз друге љубавне сусрете Рајић има саживот са њеним садржителским принципом. Негативно конотирана тек са Рајићевим сазревањем и разумевањем „посла“ којим се бавила, она овековечује дуалну природу: истовремено је и мајка-хранитељка, заштитница и она која прождире, умртвљује и усмрћује Рајићево време, урушавајући његову архетипску целовитост мушког. Она припада окрутном, неумољивом и ирационалном мрачном виду велике мајке (Курег, 1986: 16),

смело тврдио „да он (Милош Црњански, подвукла Д. Ф.) то мисли на рођену мајку“ (Поповић 1993: 39). При томе, не треба заборавити да је Марина Црњански, рођена Вујић по сећању Милене Вучић, сестричине Милоша Црњанског “отмена жена оштрог језика“ која је „своју оштрину“ пренела и на сина“. Тешко да бисмо могли прихватити ову тезу Поповићеву о сумњивом моралу Црњанскове мајке. Но, Радован Поповић у *Документарној биографији* отвара и питање Милошевог недоласка на мајчину сахрану 14. 2. 1939. године, када је умрла од уремије (Поповић, 1993: 147-155). С друге стране, ако посматрамо пишчев књижевни опус можемо закључити да је у *Дневнику о Чарнојевићу*, у *Сеобама* и *Другој књизи Сеоба* Црњански дао два архетипа женског – у позитивној и негативној аспектацији: то су мајка хранитељка-утешитељка и мајка која прождире. У делу *Код Хиперборејаца* слива се читав низ стварних жена у један лик, најважнији – лик мати Микеланђела, али она је ту део приповедачевог фиктивног света.

северу и јину, дакле тоталном женском искуству скопчаном са танатосним видовима јаншког живота, који ће обележити живот Петра Рајића. Скривање на гробљима опет је у вези са негативним женским принципом мајке, јер симболизује мајку-богињу, као наивну, чедну представу мајке које има дете и мајку-склонитељку, њену утробу, у коју би да се врати, сакрије и побегне од света са којим нема снаге да се суочи. Јава је болна, а сан је бољи, јер звона која су над кућом звонила „тамно“ (ПР: 15), не могу да растерају зле духове којима је Рајић као дете окружен, нити да једно болешљиво детињство вину у недогледне висине радости и смеха.

Ратно искуство, мирис жене и Чарнојевићев дух, идеја и мисао декомпонују детињство, а болест, мајчина смрт, па женидба и лечење по болницама сабирају се у тачки смрти, не могавши да се одазову на живот. На самртничком одру мајка је слика умрле лепоте: „Беше изгубила више зуба и та уста ме испунише неком страшном, притајеном грозом“ (ПР: 27). Сав сјај кокетне црне свиле младости преображава се у ужасну слику крезубе старице. Мајка Рајића и мајка Чарнојевића тек у смрти су изједначене: подвиг жртве за друге једначи се са подвигом оне која би да „живи, живи“. Заmrшеност њихових појединачних судбина преноси се на судбине синова, који имају своје замршене животе и испреплетене путе; док Чарнојевић сазнаје да има сина „и од тога дана беше све на свету тако суморно“ (ПР: 57), Рајић ће рећи: „Не, никад не желим сина. Згрозио бих се кад бих га видео младог и лепог у првој младости својој а знао шта га чека“ (ПР: 69-70). „Не желим сина“ имплицира „не желим да будем отац“. Рајић је већ постао оживљени Чарнојевић, као двојник је свемоћан, располаже својом слободом и не осећа никакву љубав ни према коме, осим према дедовима који су маркери ратничке мушкости. Он инхибира сензуалну нежност кроз љубав према једној личности, као према мајци и другим женама, а наставља да живи у љубави према небесима, која воли „више него људе“ (ПР: 79) – што су потребе примарне женствености, мајчинства. С друге стране, тенденцијом ка злу, Каин-захтеву, као акумулацији беса, мржње, љутње и освете (према мајци), Рајић се креће према повлачењу у умирање, према *себе-одвајању*, према самоћи, али тек пошто сретне и жену коју је његов отац, пре мајке, „љубио“ која је безимена жена, старица-мајка и спона са мајком Чарнојевића. Она је, сондијевски можемо рећи, синоним изгубљених „објеката од вредности“ (Sondi 2011: 129) и сведочи пропламсаје егодиастоле, али и бесмртност љубави у смртном и пролазном животу.

3.1. Страност као инстанца идентитета. Завичајно гнездо

О аналошким паралелама Фројд-Црњански доста је било речи у литератури о *Књизи о Микеланђелу* (Николић 1998; Раичевић 2005; Ђуза 2011) и све се заснивају на приближавању и удаљавању Црњанског од Фројда и као поступку који говори о утицају порекла човека од родитеља. Црњански Микеланђелу приступа идентично као Фројд који у својој студији *Микеланђелов Мојсије* када каже „да није никакав познавалац уметности већ лаик“ (Ђуза 2011: 42), а тако се и Црњански ограђује осетивши ту тешкоћу коју слути да ће читаоци имати проблем да му верују:

„Ми се странци – кажем – трудимо, да сазнамо истину о Микеланђелу, и кад нам се допада и кад нам се НЕ допада. Знам Пизу, Верону, Венецију, Бергамо, Сијену, Сан Ђамињано, знам Перуђу, Асизи и толике друге, талијанске вароши. Истичем Фиренцу, јер ми је најмилија. А најмилија и Микеланђелу. Годинама сам се скитао по Италији, кад год сам могао. Гледао сам и учио и размишљао. Нисам, разуме се, неки мали Беренсон, а зашто бих и био? Не признајем, међутим, ни кип Баха, као велико Микеланђелово дело. То је моје приватно мишљење. То ваљда тек није забрањено? Чак је и Тиберију речено: да сваки човек има право, да мисли, како му се чини да треба.“ (М: 47)

Црњански је овде јасно подвукао персоналну позицију Другог као Страног, али оног Другог које гледа, учи и мисли, дакле визуелно, сазнајно и когнитивно опажа „талијанске вароши“ те му та позиција номада скитача „од-до“ омогућава и да „прозбори“ уз ироничну опаску да то, ваљда није забрањено. Као мислеће биће он има право на приватно мишљење, а читаочево је право да у његову истину верује или не верује. А то је управо оно што смета Зену, који је алегорија конвертованог и конзервативног историчарско-критичарског мњења које се гнуша сваког тумача који хоће да одбаци савременике-биографе попут Вазарија и Кондививија и да у тумачење унесе „нечег свога“ (М: 47).

И Микеланђелов прелазак из радионице Гирландајо у академију скулптуре Медичија које Зено види као полазну тачку према величини Микеланђела,

Црњански решава да оспори чињеницом Фиренце, као колективног архетипско несвесног у Микеланђелу које надјачава грмљавину аристократске медичијевштине. Непризнавање Медичијевог мецената и чак сатанизација њиховог смртоносног стисака уметника и призивање једног „Микеланђела социјалисте“ (М: 47) за Зена је потонуће свег легитимног у митологеми Микеланђела. Заправо цела та митологема урушава се Црњанском разобликом друштвеног, социјалног и породичног контекста у ком је Микеланђело стварао и живео. Црњански укида Зену тврдњу „да није било Медичијевих, не би ни Микеланђела било“ (М: 29), а да је главни „факт“ да „Медичи остају, целог века, послодавци Буанаротију“, те да почетну епоху Микеланђела обележава Фиренца, а не мецена који не може бити, „ни уз најбољу вољу, духовни отац уметника“. Нешто даље, наћи ћемо Црњанскову опаску да су Медичи „партија уживалаца живота“ (М: 133), па се „Микеланђело од рата, од преврата, стално склања“ (М: 135) „жељан естетског живота“, и који „од живота не тражи друго ништа, само мира“ (М: 135) и додаје да „читава једна варош, заједница, може. То је Фиренца“ (М: 29). Јер већ је Микеланђело Фиренцу назвао „гнездом“ (М: 29). Прећуткује Капрезе, као „физиолошки факт“ (М: 23) где се родио, као што је Андерсен, и то озбиљно рекао да се у Риму родио.

Дакле факат да је неко биолошки рођен у неком месту, у некој земљи не мора нужно бити и осећано место завичаја, припадања, већ оно што човек одабере, са чим се идентификује. А Микеланђело се идентификовао са Фиренцом. И Црњански се идентификовао са Фиренцом. И фирентински је у њему смисао за монументалност, а фирентински је и Ђото „који је мислио византински“ (Пут: 197), а и Црњански не може да не мисли византијски. Сложиће се Црњански да је Микеланђело прецртавао и проучавао Ђота и Мазача, али и да сам црта „несхватљиво, силно“ и „завршава у маниру“ (М: 25) који овде можемо разумети једино као нестваралачко подражавање уметничком стварању.

Било како било, тек Црњанки ипак и у *Страшном суду* налази утицаје Ђота и Мазача, да је плаветнило сикстинске таванице Ђотово: „Ђото има оно своје плаветнило, небесно, у позадини својих фресака, које сам фреске ишао да гледам, и у Асизу, и у Падову, а чини ми се да тога има и на позадини фресака, код

Микеланђела, каткад? То су, можда, сећања из Фиоренце? Чак и у Сикстини?“ (М: 165) и зато је Фиренца прошлост – „веза са прошлошћу, из које се не може, никад, за живота, сасвим изићи.“ (М: 168) а мало касније подвлачи: „Микеланђело је производ Фиоренце, вароши црвеног крина, а не Лоренца Медичија“ (М: 169).

Ако је веровати теоретичару хармоније боја Анрију Фајферу да је хармонија „битан квалитет неке скупине која нас несвесно задовољава“ (Богдановић, Бурић: 2004: 135), онда је апсолутна хармонија у *Сеобама* Милоша Црњанског достигнута управо у сцени умирања госпоже Дафине, у боји, преламању и трагу којим њен поглед остаје да живи у Аранђелу Исаковичу. Иако је познато да плава боја има свој природни узор углавном у небеском плаветнилу, симболички се за њу везују својства истине, интелекта и мудрости, лојалности, контемплације и прохладности, као и, у традиционалној хришћанској симболици, вере и верности (Курег: 1986: 17); у кинеској симболици то је боја женског принципа, *јина*, великог бездана, те небеских моћи, док у уметности, свеобухватно, симболише дубину слободног простора⁵⁶. Ми знамо и то да је плава боја контрастно удаљена од топлог спектра (наранцасте, жуте, црвене), које су активне, топле и ближе, и одбијају светлост, а којих скоро и да нема у *Сеобама*; Дафинина плава, као и љубичаста, пасивна је (*јин*), хладна (смрт) и даља (узноси) и апсорбује светлост. Управо зато ће се Аранђелу чинити да када у снаху погледа „стиже на обалу дубоког, плавог мора“ (С: 54). Дафиново плаво је најплавлје плаво, јер ултрамарин, најцењенија боја у Италији у средњем веку, или *oltramarino* што би био и технички термин са значењем „са друге стране мора“, јер је долазила преко мора, прављена од полудрагог камена *lapisa lazulija*; када је

⁵⁶ У уметничким делима Ива Клајна, насталим око 1950, плава боја је постала симболи израз ослобођеног простора, без икаквих граница. Клајн је на неким изложбама пигмент плаве боје просуо у неколико гомила на под. Тако нагомилани пигмент ултрамарина је своју бојену масу емитовао у бесконачни простор без икаквог другог значења, осим општег смисла ослобођености, јер ту боја није имала оквир који би јој ограничавао дејство. Пикасова „плава фаза“ (1901-1904) оставила је за собом ремек дело овог периода, алегоричку композицију *Живот* (1903), на којој је приказан сусрет љубавника и жене са дететом, метафоре Богородице, оденуте у наборану плаву одору, дајући одерну интерпретацију универзалних тема – љубави, живота и смрти. Плава нијанса, која овде преовладава, „претвара људски пут з плаву, хладну материју и обједињује меланхоличну атмосферу коју стварају саме фигуре.“ Гогенова слика из 1897. *Ко смо? Одакле долазимо? Куда идемо?* такође има доминантну плаву боју, у којој су разноликост облика и дубоки, неравни простори повезани општим тоналитетом зелене и плаве боје Експресионисти су, уопште, открили снажан експресивни потенцијал плаве боје. (Aranson, H. H. *Istorija moderne umetnosti*. Beograd: Orion Art, 2008.)

негде у 13. веку стигла у Италију „била је најскупља боја на тржишту“ (Finli 2010: 245), јер се у сликарству користила за одећу најдрагоценијег симбола вере, за приказивање Девице Марије, а чак до 18. века ова боја, писана као *blew* имала је значење мирних подручја без ветра у области екватора⁵⁷.

Као што се може закључити, та плаветна Византија се синхроно прелива у ренесанси и из ње, директно у романескни свет Милоша Црњанског и она је једна од веза и доказа да „нема прекида нити ће га бити“ у историји човечанства. Иако професор каже да је то „којешта“, јер је таваница била плава и пре почетка рада на њој „А то плаветнило, посуто златним звездама“, (М: 165) али Црњански зна да је Микеланђело тражио уклањање златног сјаја на таваници јер „ти људи, које је он у Сикстини црта на таваници, нису имали злата, ни при себи, ни на хаљинама, јер су били прости људи и сиротиња“ (М: 165). То је заправо позната мисао Црњанског да је завичај оно што изаберемо. Њему је то Београд, Стражилово, Темишвар, у том часу и Фиренца, али највише Београд. И то је још једна тачка идентификације са Микеланђелом, јер Црњански је видео Фиренцу у тосканском пропутовању тридесетих година када је пошао за љубављу коју сада довршава причом о Микеланђелу и његовој љубави према неупознатој мајци. А на то путовање носи из *Путописа* и душе оних двеста милиона и да је и у Микеланђелу траг онај оних прошлости и оног света који је некад давно цветао „под Византом“ (Пут: 79).

Чак и упркос недовршавању које човек мора да носи као усуд јер је једино Бог целовит и савршен. Црњански чак смело каже „ја имам СВОЈУ Фиоренцу, из свог живота, и имати такву, „своју“, Фиоренцу, једино је могуће за данашњег човека“ (М: 211). Она се овде везује за насушну човекову потребу за *измештеношћу у простору* (курзив Д. Ф.) и истовремено подвлачи капитално место (нарочито присутно у путопису *Љубав у Тоскани*) – а то је *заводљивост невраћања кући*. (курзив Д. Ф.) Он већ види човека номада новог века.

⁵⁷ Финли пише да су, у том подручју тропа, између рака и Јарца, некада морнари чекали недељама на поветарац који ће покренути једра и дозволити им да заврше путовања, а све се везује за путеве преношења боје из Азије у Европу. У: Viktorija Finli *Boja: prirodna istorija palete*. Prevela s engleskog Olivera Petrović. Beograd: Artist, 2010, str. 249-250.

То ће бити књаз Рјепнин у *Роману о Лондону*. Цепање ега главног јунака и дубоку кризу идентитета Црњански ће маркирати кроз три тачке: то су Рјепнинов покојни ратни друг Барлов, Наполеон и *Књига о Лењингарду* који му постају Рјепнинови саговорници. Реални свет за Рјепнина престаје да постоји и он га доживљава као секундаран у односу на примарни свет фантазије у ком он живи: тако привид постаје стварност, а стварност се претвара у привид. Рјепнин креће пут трагичког јунака, а трагичко и страхотно потапају га кроз привид, игру и испразност. Књазу се често причињава да је неко други; и Наполеон је неко други од оног што представљају његова три портрета на зиду, и слике Лењинграда су слике кроз које Рјепнин „хода“ (РОЛ: 716) и разумева да је „живот само низ слика“ (РОЛ: 703). Бежећи од садашњости Рјепнин покушава да делује уназад и оствари доминацију над оним што је неповратно – а што се уздиже над њим као неман: ратни друг, срећа у завичају. Оно што је за Павла Исаковича била Црна Бара, то је за Рјепнина Лењинград – место где се играло „скоком сретних, пијаних бића“. Одвојен од свог тла и несигуран, стешњен у принудној судбини, Рјепнин живи потпуно огољен, незаштићен и ироничан према свему што долази „споља“. У *Књизи о Микеланђелу* тај топос среће је Фиренца, варош црвеног крина⁵⁸ којој је Римска империја дала јој је име: „*Florenzia* „нека буде цветна“ (М: 212), Враћајући се на њен постанак, тј. чињеницу да је настала као доње насеље града *Fiesole*, и додаје да је тамо проживео неколико најсретнијих дана свога живота, да је Фиоренца настала као „насеље за вашар“ да је река Арно она жута змија, која је спавала, у колевци тог града“ (М: 212).

⁵⁸ Крин или љиљан у традиционалној симболици од Истока до Запада има иста или слична значења: његова симболика је чистота, мир, посвећен је богињама девицама, мајци; грана љиљана симболизује девичанство, у алхемијској традицији је симбол женског принципа; у грчко-римској традицији постоји предање да је изникло из млека Хериног, а сматра се и симболом Дијанине чедности. У хришћанству дева Марија је „његова права стабљика је њен побожни ум, његово висећа лишће његова смерност, његова мирисност је божанска природа“ (Курег: 96-97) „безгрешно зачеће, као чистота сред грехова света“; симболика се његова често везује за приказ благовести; тај мирис фирентинског цвета мисли Црњански, носио је Микеланђело, „до Рима, и свог гроба, мирис крина, цвета“ (М: 213). Иако је Козјево, Капрезе место његовог рођења, онда је Фиоренца „гнездо у ком се родио“ (М: 213)

3.2. Култ Породиље као метафоре вечности

У даљој анализи Микеланђела разматраћемо мотив Породиље као архетип обновитељског „вечно женског“ принципа кроз наративне поступке приповедача/(путо)писца позиционираног у етницитету Словена. У средишту анализе је специфично црњансковски суматраистички поступак повезивања топонима туђине (маркиране низом тосканских градова од Сијене до Сан Ђимињана) с топонимом завичаја (далеког Срема). Претходно анализирана уметничка артефакта ренесансних сликара (Дучо, Ђото, Мазачо, Липо Меми) и тосканског доживљаја света одвијао се кроз синтетизован доживљај заустављеног времена који је писцу омогућио да актуено (путопишчево тосканско пропутовање) осветли обновитељско вечним временом – фигуром Богомајке-Породиље, узорног родног модела и метафоре љубави и вечности и то „на начин мушкарца“ (ренесансног уметника или самог путописца-наратора). Видели смо да је традиционална тосканска културна прошлост сагледава кроз њену историју и трагику, које су, посредно, и историја и трагика свег словенског, па и његовог народа. Интересовање за Микеланђелове пијете показује како Црњански заокружује и сопствени наратив о Богомајци и како обликује читаочеву свест о италијанској ренесанси извлачећи из немог протицања времена ентитет наддуше Породиље као последњу реч (уметничког) дела.

Оваквом исходу свакако је претходнио полувековни интерес за Микеланђела и његову мајку и, паралелно опчињеност Црњанског темом мајке „која оплакује сина“ на основу којег се и обликују полемике о двама скулптурама: *Мадони из Бриџа* (са малим дететом у наручју) и у Риму *Оплакивање Христа*, (пијета мајке са одраслим сином у наручју на ком је најупадљивија младост Богородичина који више личи на мужа него на сина. Али обе ове скулптуре откривају нам већ зрелога генија.

Пре саме анализе Црњансковог дискурса опијетама, размотрићемо удео и симболику Богородице у хришћанској иконографији.

3.3. Богородица у иконографији

Многа је имена током историје уметности стекла слика Мајке Божје. Први назив под којим се појављује после Трећег васељенског сабора (431. године) и односи се на Ону која није родила човека, него Богочовека је ТЕО ТОКОС (Оцокољић 2004: 87). Шта она представља одговорио је Успенски:

„Икона Исуса Христа представља црте Бога који је постао човек (основ хришћанске иконографије), а икона Мајке Божије приказује прво људско биће у коме је достигнут циљ Оваплоћења: обожење човека“ (Успенски 2000: 30).

Њене особине су смиреност, природност, незлобивост, смерно и једнобојно одевање (Бркић 1984: 294). Символи Мајке Божије су сестир, Аронов жезал, руно Гедеоново, несагорива купина. Ово последње се односи на њену девичанску природу, јер, као што купина гори и не сагорева, тако и Дјева остаје Девојка и када је зачала и родила. Ово је уједно главна идентитетска одредница Богородице: Господ је прошао кроз њу и сачувао је затвореном, а према Јовану Дамаскину бабица Саломеја која је проверавала девичанство Богородице прошла је као неверни Тома: рука јој се осушила због невере.

Богородица је приказује већ од 2. века у катакомбама. Црвена и плава боја њене одежде (о којима смо већ говорили) указује на девственост и материнство. Богородица се често поистовећује са прамајком Евом: ... „образ Богомајке као у огледалу одражен образ Библијске Еве, као што је кроз жену ушао грех, а с њим и смрт, тако кроз жену у свет улази спасење и рађа се Спаситељ“ (Јазикова (б.г.): 53)

Међу многобројним приказима Богородице иконографија издваја четири основне групе: *Богородица Оранте*, *Богородица Умиленија*, *Богородица Путеводитељка* и *Празничне и Акатистне иконе Богородице* (Оцокољић 2004: 87). Црквено предње приписује јевнђелисти Луки три иконе Мати Божије: Икона Умиленија – која приказује узајамно миловање Мајке и Младенца; Икона Одигитрија (Путеводитељица) Младенац и Мајка су окренути према гледаоцу и Икона мати Божије – сама без Младенца, у молитвеном обраћању Исусу Христу као Деисису.

Богородица Оранте зове се још и Платитетра, Велика Панагија или Од небеса обухватнија, јер је „носила оног кога небеса не могу обухватити“. Наглашава се њена улога мољења. У језику 3. века Оранте није непосредна илустрација Богородице, која је приказана поред ње (Приксилина катакомба „Cuniculum Velatio“)⁵⁹ већ је то персонификација душе (тело пропада, душа је та која моли за спасење). Ракићевић тврди да Оранта није непосредно Богородица. Али истиче и особености ранохришћанске иконографије: једноставност, јасноћу и молитвеност приказаних личности. Успенски такође истиче да хришћанска уметност тежи једноставности: што једноставније, уз минимум детаља, изразити и приказати дубоке садржаје (Успенски, 79, према Ракићевић 2010: 78).

Богородица Умиленија (Милостива), најчешће се у иконографији приказује допојасно и сва је испуњена милосрђем и материнском нежношћу; глава јој је погнута, а лице њено и лице Младенца су приљубљени једно уз друго. У оквиру ове представе Богородице налазе се тип *Слатки целив* у коме рука Младенца додирује лице Богородичино), *Млекопитатељница* где Богородица доји Младенца (позната је она у припрати Пећке патријаршије и чувени Светогорски приказ и *Богородица страсна* (где је глава Младенца окренута од мајке према анђелима који носе оруђа страдања (Бркић 1984).

Богородица Путеводитељица (приказана централно, „на левој руци држи Христа, десном руком показује на Господа који благосиља, а у левој руци држи свитак који доноси са собом на овај свет“ (Оцокољић 2004: 88). Њен гест је путеводитељни, јер показује на Пут, Истину и Живот, а Богородица је преносник земаљске поруке.

Акатистни тип (икос) обухвата у себи све претходне типове у различитим односима, са основним и неизмењеним смислом - прослављање Мајке Божије.

Поред ових типова икона и назива поменућемо још неке који се могу наћи у иконографији и теолошкој литератури: Задивљујућа, Свещарица, Свеслављена, Негователица изнемоглих, Пречиста, Неокаљана, Милостива, Душеспаситељица,

⁵⁹ Најстарији образ Богородице потиче 2. или 3. века, где се јавља изображена у сцени Поклоњење мудраца у Благовестима (катакомба Прискиле), у Рођењу Христовом (катакомба Светог Севастијана, 4. век). Видети у :Ракићевић 2010: 78)

Уздање очајника, Свеопшта радост, Нерукотворена, Виша од небеса, Неопалима купина, Предстојница злостављаних, Заступница Грешних, Умолитељка; Живоносни источник, Животодавни извор (Мати Божија у извору водоскока, са подигнутим рукама), Госпођа анђела, Богородица страдања, Грешника спасење, Утеха тужних, Заштитница хришћана (Оцокољић 2004: 90-92).

Морамо истаћи и главно место чему тежи наша анализа: да икона није идентификација са пра-ликом, већ одсјај пра-лика, а свака икона одсјај сједињене Божанске људске природе (Оцокољић 2004: 133). Она је истовремено слика невидљивог. Она подсећа и тако комуницира са посматрачем: асоцијацијом на безгранично, на тишину вечности, али не као на вакуум живота, већ као на пуноћу бивствовања, хармонију и савршенство. Унутар сваког иконописа постоји динамика: често је Христос и пророци постављени статично, док су апостоли у покрету, јер изаржавају овоземне људске особине. Често се у иконопису могу уочити супротности између личности прожетих Духом Светим (који су задубљени у своју унутрашњост) и сликаних предмета, архитектуре, енетријера, пејсажа што је често у функцији динамичности, односно супротности статичном, тј. духовности светог.

Рад на икони, иконописање или фрескописање колико и вајање у материјалу увек има значење *созерцања* или *сазерцања* или Боговиђења, умног виђења и чулног удубљивања у Божанске тајне и Сагледавања тајне. Лутајући Тосканом тридестих година 20. века Милош Црњанки је покушао да допре до душе византијске уметности расуте по Латинској земљи идући трагом Породиље.

3.4. Пијете као фигуре љубави

Анализирајући Микеланђелове пијете, Црњански покушава да одреди степене осећајности и представи нивое туговања Богомајке за Исусом. Осврнућемо се на његове анализе Пијете настале око 1500. године, *Богородице из Брижса* настале између 1503-1505, потом *Пијете* претходнице *Пијети Ронданини* највероватније из 1549-1555 и саме *Пијете Ронданини* настале највероватније између 1554-1564. Указаћемо на још неколико модела пијета попут Рендгенске Пијете с краја 14 века и Париске Богородице.

Једна од првих Микеланђелових Богородица је *Богородица на степеницама*, рад из око 1492. године, када је Микеланђело имао тек седамнаест година. Она је заправо „Mater Lactans“ (мајка која доји детенце, Мекопитателница – и она делује non finito – недовршено, иако тада није Микеланђело имао онакве стиске са роковима као у римском периоду. Али Црњански је повезује са поларним медведима и Зоолошкој башти у Копенхагену, где је некада био загледан у једну белу, поларну мечку која је држала дете у свом крилу и љубила га у њушкицу“ (М: 161). То је вечна тема вечне везе мајке и детета, веза љубави која се никада, ни у смрти не прекида.

Скулптура која приказује Богородицу на врху Голготе са мртвим Христом на рукама је друга његова *Пијета*⁶⁰. Јак емотивни набој ових фигура у дирљивом тренутку појачавају набори на Богородичиној одећи, размакнута колена и отворена лева шака њене руке „која се отвара позивајући посматрача да се замисли над драмом“ (Gonsales 2012: 42). Занимљиво је да ова скулптура једина садржи потпис Микеланђела који је икада утиснуо на неко своје дело (Вазари ће тврдити да је тиме желео да се обезбеди да ова скулптура не буде приписана ломбардијском скулптору Кристофору Соларију).

Још снажнији утисак на Црњанског оставља Пијета, или *Плач мајке Божије* (Ренак 1990: 294). Смело стављање нагог Христовог тела на крило Богородице је призор у својим контрастним ефектом потреса, а Богородица трпи ћутећи. О овој скулптури Црњански полемише са професором Зеном јер у њој види трагове готике – у хаљини, наборима⁶¹. Готско се везује за северњачку и француско-германску традицију. Међутим, израз готски нема исто значење у

⁶⁰ (око 1500., мермер, висина 173, 9 цм, Св. Петар, Рим; види Јансен 2006: 460) је уговорена 27. августа 1498. и била намењена надгробном споменику француског кардинала Жана Билереа де ла Грола, изасланика Шарла VII на двору, у цркви Свете Петрониле, а мада наруџбина можда потиче и из претходне године, када се скулптор упутио за Карару, да би набавио мермерни блок за своја дела. (Gonsales 2012: 42). Ова тема је иначе северноевропског порекла и ретко се јављала у Италији а и Јансен и Ренак у својим историјама уметности је доводи у везу са сијењанином Јакопом дела Кверчом оригиналним и моћним вајарем који је стајао под утицајем фламанског и бургоњског реализма и на којег се Микеланђело угледао (Ренак 1990: 232), од ког је Микеланђело преузео лик Богородице (Јансен 2006: 461).

⁶¹ Иначе код Јансена, у његовој *Историји уметности*, такође можемо наћи идентичну констатацију, која се односи на епоху: да су „архитектура и скулптура 15. века изван Италије остале чврсто укорене у готичку традицију“ (Janson: 2006: 504).

Микеланђелово и у Црњансково време. Овај израз је иначе први употребио Рафаело у једном извештају упућеном Лаву X о радовима пројектованим за Рим (Ренак 1990: 154), када је израз *готски* био синониман изразу *варварски*, а у супротности према *римском*. (курзив Д. Ф.) Чак и данас се у француској надимак готски или остроготски даје нецивилизованом и суровом.

Тешко је одредити да ли Црњански узима термин готски у вазаријевском маниру, мислимо на историчара италијанске уметности, као „француска уметност“ (...) последње трећине средњег века“ (Ренак 1990: 154) или у јансеновском смислу који прати готичку скулптуру у Немачкој, која је од краја 13. века почела изражавати једну другу врсту осећајности. *Андахтсбилд* је немачки назив за ту нову врсту исказивања верских осећања чији је најраширенији тип била управо Пијета (италијанска реч која значи побожност и сажаљење), а представља Богородицу која оплакује мртвог Христа. Јансен тврди да Пијета сажима две врсте икона: *Богородицу с дететом* и *Распеће*.

За то је најупечатљивији пример свакако *Рентгенска пијета*⁶². Осећајна и мистична, реалистична у смислу повећања снаге израза, где Христове ране иду до поља гротескног, са укрупњеним удовима, ова скулптура потреса и изазива снажно осећање ужаса и саосећања са Христовом патњом и Богородичином трагедијом мајке: „Крајњи циљ ове емоционалне емпатије јесте духовни преображај који саосећањем допире до средишње мистерије Бога у људском лику“ (Janson 2006: 351). У том смислу термин готски код Црњанског ближи је немачкој готској скулптури него француској управо због осећајности и стања потреса које је видео у Микеланђеловој Пијети. И *Париска Богородица*⁶³ има дозу привлачности, линијске, без запремине. Оно што обе статуе спаја су мршави и спласнути облици који снажно делују на наша осећања, а Јансен подсећа да ће тек од 1350. године откривено интересовање за тежину и запремину (Janson 2006: 348, 351, 355)

Црњански се игра речима када објашњава своје „готске“ и „барокне ставове“ професору Зену који их сматра којештаријама и каже да је „дошао к

⁶² (почетак 14. века, дрво, висина 87,5 цм Рајнски покрајински музеј, Бон), изрезбарена у дрвету, обојена живим бојама и вероватно намењена неком олтару.

⁶³ (почетак 14. века, Нотр Дам у Паризу)

њему (Микеланђелу, Д. Ф.), да, од њега, научим нешто више, о Микеланђелу“ (М: 58), дакле непосредно, посматрањем дела, а не од других. Најзад то промишљање је почело онда када пореди Белинијеву Мадону и Микеланђелову, доказујући готику. И „САН у Микеланђеловим скулптурама – место смрти - *rigor mortis* - може се запазити, увек. Док Зено помиње и Исус је семитски, источни, а не Аполон, има и олимпијског Христа. Црњански сматра да је Христос баш јеврејски, „одакле је био, из Израиља“ (М: 62).

Главна полемика о идентитету матере Христове је полемика око њених година“, која је на тој скулптури неприродно млада⁶⁴. И да је то „потреба скулптора да матер улепша, до дирљивости“ (...) То је просто била потреба лепе жене у скулптури“ (М: 201); професор Зено ту чињеницу објашњава као последицу „њене божанске природе“ (М: 63). Црњански је усаглашен са ставом Фреја који је мишљења да ју је израдио сећајући се своје матере, која је умрла, млада“ и да је то, у тадашњој Италији било тако – да сликар мисли на своју мајку кад слика Богородицу, да је то „идентификација“ (М: 64) и да је једино та Мадона тако и толико млада док су остале младе, али да у наручју држе дете-Христа, а не лешину-Христа. Црњански мисли да је то „сан о матери која никад неће остарити. Изузетак. У успомени. Мртва мати“ (М: 201). Барокно је у њој што има „сувише мисли и осећања, драме, интелекта, а нарочито СЕНКИ, да би се могла звати античка и класична ренесанса. То је МЕЛАНХОЛИЈА“ (М: 67), коју „ни смрт не уништава“ (М: 68), а барокно је и оно што Црњански дефинише као

⁶⁴ Свако представљање божанстава и светитеља, било да је ликовно или скулпторско, увек је усмерено на оно што је најбитније и најкарактеристичније за представљени лик. Али то није везано за представљање личности у овоземаљској и телесној, чисто људској стварности, већ у богочовечанској – када је њихова људска природа преобразена Божијом милошћу. Иконе Христа, Богородице и других светијеља представљају њихову људску природу сједињену са Божанском енергијом, која их прожима и преображава, када ти ликови постају „учесници Божанске природе“ или „богови по милости“ (Ларше, 2011: 10). Лица и тела личности, која су представљена на икони, лишена су страсти, греха сензуалности, прекомерне тежине или дебљине – свега што се везује за овоземаљско тело. Њихове црте лица, а посебно поглед св едоче њихову окренутост од овоземаљског живота. Њихово лице зрачи миром, благошћу, чистотом и понизношћу, док је осмех на лицу израз унутрашње радости, покајања, умерености, привржености Творцу и емпатије према људима. Карактеристична је употреба позађене позадине, која симболизује нематеријалну и неуништиву Божанску светлост, која се хармонично распоређује, као светлост, на њиховим лицима и деловима тела, по одећи и бићима која их окружују. „Та светлост извири из приказаних ликова и равномерно се шири свуда околу, те из тог разлога, на иконама нема ни сенки, ни полусенки, нити било каквог извора спољашње светлости.“ (Ларше 2011: 11).

„унутрашње интенције“ стила, нешто лично и искрено, „бурно“ и „патетично“ (М: 68).

Највећи степен контрадикторности и егзибиционизма у разоткривању Микеланђеловог идентитета Црњански ће испољити у тумачењу Микеланђелове скулптуре *Богородица из Брижа*⁶⁵ изјавом да је њена суштина „оплакивање младога мужа, а не Христа“ (М: 108). Овај став биће унеколико ублажен да су и римска и ова из Брижа нежна и мила „иста жена – иста замисао – можда и сећање, на матер“ (М: 109), само што су у Риму уста Мадоне су „горка“, а ова у Брижу „напућена од поноса“ (М: 109). У њој је нагласак на односу мајке и сина; при томе, син не седи у мајчином крилу, већ покушава да се у њега попне потпомогнут њеном левом руком, док у десној она држи књигу. Црњански и саму варож Бриж представља као тајанственију и тишу од других „најтиша и најтужнија“ (М: 69), а око жена је у тој вароши видео „неки бели вео“ и додаје „тако ми се бар чинило – као око монахиња, а Бриж је пун калуђерица тако да „странцу се учини, да је сам самцит мушкарац, у Брижу, са мртвим женама“ (М: 70). И овде је Мадона веома млада, девојка, али је та младост, како каже Црњански „природна, чаробна“, мила, а мали Христос јесте овде Купидон, али је тежиште опет за Црњанског ту где је Мадона „фиорентинска“ (М: 108), дакле завичајна праслика детињства, док ће се тако особен „говор драперије“ поновити тек у скулптури Мојсија. Црњански ће извести закључак да су Мадона у Риму и она у Брижу „упадљиво феминине, сличне, као неке сестре, у сну.“ (М: 202) и да је Микеланђело радио према истом моделу, да су обе Фирентинке, нежних и тужних лица, римска је исплаканих очију, а она из Брижа фламанских, замишљених и мирних; истих носева и истих нежних уста: „Само су у Риму горка, а у вароши Бриж, поносна“ (М: 202).

⁶⁵ *Богородица из Брижа* (око 1503-1505); мермер, висина 128 цм, Бриж, Богородичина црква. Историчари уметности мисле да је вероватно Микеланђело радио за широку групу наручилаца током плодног фирентинског периода, па је и ову скулптуру израдио посредовањем Јакопа Галија за породични олтар Мускровоних у Богородичиној цркви. Овој скулптури дивео се чак и Албрехт Дирер (Gonzales 2012: 50). У њој је нагласак на односу мајке и сина.

Пијета која се може сматрати претходницом *Пијети Ронданини* свакако је она настала између 1549-1555⁶⁶ и она показује да се последњих година свог живота Микеланђело спорадично враћао скулптури, али не порученим делима, већ својим, личним (Gonsales 2012: 130). Нема сумње да је пијета тема која се понавља као потреба продубљивања теме греха и искупљења и све интензивнијим духовним стремљењима уметника која, природно долазе са биолошком и стваралачком зрелошћу. Али и она је артефакт незавршености, а сачувана је „завршавањем“ верног Микеланђеловог ученика Калкањија. При изради ове пијете Микеланђело се суочио са изузетном тврдоћом блока, тако да је у једном нападу беса задао статуи ударце чекићем кажњавајући непослушност мермера, а потом је дао ученику и сва неспретност његове клесарске руке остала је у неизражајном и непропорционалном лику Магдалене. Међутим упркос томе не престаје до данас да потреса посматрача фигура Христа док је фигура Никодима искрени аутопортрет Микеланђела око седамдесет пете године. И у овој и у *Пијети Ронданини* Црањански слуги да је то онај Микеланђело који је „на крају свог живота, заволео Христа, али човека патње, распетога, а не оног Христа кога су Медичи, папе и Борђије, обожавали, лицемерно“ (М: 90). (курзив Д. Ф.)

3.5. Поетика незавршеног: *Пијета Ронданини*⁶⁷

На тешком задатку је ликовна критика одавно, кад су у питању незавршени радови овог клесарског генија. Зашто их је маестро оставио незавршене? Дискурс о овом питању може се пратити од утицаја спољњих чинилаца до оних узрока који су били ван вајареве моћи. Управо недовршеношћу, била она намерна (као одустајање од дела) или ненамерна, сви ти његови радови добили су на експресивности и модерности. Њима је сав набој дубоког Микеланђеловог немира, процес „одузимања“ мермера након којег више није било повратка нити досезања форме.

Пијета Ронданини је „ванредан финале“, нон финито, каже Црањански за ову скулптуру, последње дело Микеланђела пре смрти. И у њој га занима исти

⁶⁶ (око 1549-1555), мермер, 226 цм, Фиренца, Музеј Управе катедрале

⁶⁷ (1554-1564), мермер, висина 195, Милано, замак Сфорца, Градске уметничке збирке

аспект: однос Мајке и мртвог Сина, и то мајке која покушава да задржи инертно тело Сина, спречавајући га да падне на земљу. Међутим, Микеланђело је напустио првобитну идеју и претварајући Богородичино тело у синољево, док, њено бива делимично исклесано. Финале ове скулптуре морао је Црњанског оставити скамењеним: дирљиво спајање две фигуре, које као да су стопљене у загрљају који ипак не успева да задржи непокретно Христово тело. Црњански је види као повратак готици, Фиренци, рођењу зато ће рећи да је то „мати из камена“, „из сна“ (...) то је он сам, већ мртав у материној руци, у њеном загрљају, у том мрамору“ (М: 90). Као да Црњански хоће да каже да се изнова понавља византијски сан – блискост мајке и сина, као прастара веза. Приљубљене главе Богородице и Христа честе су у византијском сликарству. У односу на оне који *Пијету Ронданини* хоће да врате готици, Црњански је враћа Византији: ... „показаћу и ја, сличну, на фрески једног српског манастира“ (М: 223) јер „то приближавање главе матере и лешине има цела византијска уметност, то је прастара веза“. Заправо, то је Богородица Умиленија, или Милостива о којој смо већ говорили на почетку овог потпоглавља. Овакав однос „символише привијање хришћанске душе, оне која блиско општи са Богом“ (Оцокољић 2004: 88), док њена недовршеност постаје место догађања Лепоте.

Закључујући разматрање о Црњанском промишљању Микеланђелових пијета, упркос меценатству и трговачком карактеру наручилаца, који финансирају његов рад, ми видимо колико Црњански инсистира на индивидуалности скулптора и сликара, на његовој историјској, културној субјективности у изразу и моделовању. Вредност и духовни домет уметничког дела предњаче у богочовечанској стварности приказанаог. *Превазилази се свако одређење простора и времена, Богомајка постаје симбол вечног живота, свеприсутна личност пуне духовне зрелости.* (курзив Д. Ф.) Животно доба њене личности није приказано натуралистички, већ на један широко симболичан начин. Питање односа година Христа и Богородице, које Црњански тумачи фројдистички, показује нам Црњансков приступ начину богочовечанског постојања. Треба истаћи да иконографија не прави никакву разлику између тренутка када она рађа Христа и тренутка њеног упокојења, док су ова два тренутка, по времену, удаљена више десетина година:

„На иконама уласка у храм мајке Божије, она, иако старија само за три године, има стас младе девојке. Ипак могу бити раздвојени више година (до девет година), изглед Мајке Божије на сцени када долази првосвештенику и њен изглед у сцени која је приказана на истој икони у храму где борави и коју храни анђео не представља знак који наводи на разлику у годинама.

Још и овде иконографско приказивање излази из оквира обичног доживљавања времена. Старост, која је изражена на непрецизан начин, не оставља могућност поимања и подложности одређивању времена. Напредујући кроз време, Христос, Мајка Божија и свети нису под утицајем времена, али превазилазе његове границе, из разлога што, помоћу њихове људске обожене природе, поседују натприродни начин постојања, који такође превазилази границе које се односе на материју и простор.“ (Ларше 2011: 77)

Самим тим, Црњански је под снажним утиском хијератичког карактера приказаних личности. Наиме, хијератизам се карактерише непокретљивошћу, док се време карактерише кретањем и отуда је време нешто што означава безвременску вредност њихове вероисповести, а саме фигуре имају непомицни карактер њиховог духовног стања, да је њихово биће испунило свој циљ и пронашло савршенство у Богу.

4. Сикстинска капела капела и носталгија: Микеланђелова Јеврејка

Када говоримо о Микеланђелу сликару, важно је напоменути да је његово капитално дело –Сикстинску капелу Црњански гледао пре рестаурације.

Од колосалне важности за наше читање *Књиге о Микеланђелу* је веома важан податак да је ту Књигу у себи носио Црњански деценијама, а да је Микеланђела гледао изблиза и више пута, како је сам рекао и писао онако како га је он видео, аутентично гелдање аутентичног Микеланђела, али *пре рестаурације* (курзив Д. Ф.) Сикстинске капеле која се збила као суперпројекат осамдесетих година прошлог века уз договор Ватикана и јапанске ТВ мреже *Нипон* која је извела овај епохални подухват и уз дозволу и уговор с Ватиканом снимала цео

рестаураторски процес демократизујући га путем масовне репродукције и приказивања на Телевизији (Војт 2005).

Ова тема постала је повод за размишљање Светлани Бојм, руској списатељици и помном проучаваоцу културно-антрополошких и културно-историјских појава као што су памћење и сећање, митологија, носталгија и уметничка слобода. Она ће у својој књизи *Будућност носталгије* посебно поглавље посветити рестаурацији Сикстинске капеле са пуном свешћу да је управа Ватиканског музеја, радикалном одлуком да се треба „вратити Микеланђелу“ тј. првобитним јарким бојама његових фресака уз помоћ најсавременије компјутерске технологије, одстрањивањем пукотина са позадине не само укинула и доживљај даљине, патину времена, већ и да је у основи била усмерена и на „укидање мита о мрачном, романтичном генију расатрзаном између агоније и екстазе“ (Војт 2005: 94). Она сматра да су јарке боје подариле Микеланђелу „вечну младост“ и подлегле комерцијалним интересима. У том смислу читање Црњанскове *Књиге о Микеланђелу* је читање Микеланђеловог дела „без дотеривања“ и читање његове „последње руке“ са свим дотадашњим ожиљцима историје, интимношћу мермерних статуа и тајанством даљине.

Црњански издваја још једну мати која му се доима као „оличена нежност, младост. То је љубав која чека, то је најлепши портрет Рима. Jasse,

„Сад мислим да је то једна од најтужнијих, жена целог Микеланђела. Једна незаборавна слика. То је најнежнија и најзамишљенија Јеврејка Старог завета – „непозната, забаорављена, „тихог, љупког, помпејанског, колорита, „оличена нежност, младост. То је љубав која чека, то је најлепши портрет Рима. Та непозната“ (М: 122) .

У њој се највише види тајни Микеланђело, „само естетски човек“ (М: 133).

Ту естетику наставиће Црњански у *Другој књизи Сеоба* где постоји „та, непозната“ – Јока, жена са трепавицама боје пепела коју среће Павле Исакович у карантину и покушава да јој помогне. Жена са синчићем, висока, стуболика, коју главни јунак *Друге књиге Сеоба* среће на свом путу за Русију. Срели су се само

два пута. У промашеном и празном тумарању лазаретом који је одсечен од света, у карантину уроњеном у воду, са баруштинама, Павле среће жену чуда, камениту лепојку са зеленим очима и трепавицама као у пепелу и са девојчицом привијеном уз скут. Амбијент беде, бескућништва, гета, гладних тела и душа, само појачава лепоту жене која достојанствено носи своју муку, иако ју је муж „осрамотио и напустио, јер му је досадило да чека“ (С II: 236).

Она је једна од ретких жена у прози Црњанског која је мирна, рационална, храбра и разборита. Она је и даље жена Дрекова, и кад се он ње одрекао. Она је, уз Варвару Исакович, једна од ретких жена Црњанскове прозе која је не само формално, већ и духовно венчана својим мужем. Кад јој Павле каже да би је понео „као кап воде на длану“ (С II: 269), а да је био на месту Дрекова, он је не би напустио“ (С II: 269), то постаје место препознавања суштинског женског, које прати човека и у добру и у злу. Промена на лицу ове лепотице у лакој венецијанској хаљини, са хлебовима на глави, кад је преплави бледило, појављује се када Павле буде препознат као човек жеље, а његов гест тада постане сумњив, јер може значити мимикрију жеље, а Јокина непоказива *анима* је мајчинска, одана је болесном детету и мужу. Као жена из народа, Павлу је блиска: она је матрона, дакле роткиња, пролазница, али верна љуба, дакле, видљива, земаљска жена, која као да је изникла из пепелишта⁶⁸, са тим чудесним зеленим очима, са трепавицама као у пепелу, у изношеној избледелој хаљини (аналогна Христу, који се појавио у ритама и трпео муке на крсту).

Јока је само маркер *целовитог женског* које продире у прозу Црњанског, а које, иако препуштено немилосрдним силама историје, стоји чврсто и стамено, са обе ноге (у ципелицама без штикли) на земљи, спремна да пође за својим човеком. Са хлебовима на глави, као симболима обиља и обнове живота, она је маркер Деметре, Церере, Геје, старих божанстава обиља, али је и оличење органске пуноће женског бића скривене час иза ћебета, час иза безобличне избледеле хаљине; она је *притајена женственост* (у моћи да се постиди и поцрвени од стида), али и *транспарентна мушкост* (у стуболикој фигури, у сумњичавом погледу). (курзив Д. Ф.)

⁶⁸ Пепељасто, тј. сиво је боја жалости, муке и покајања, а настаје мешањем беле (као радости, невиности, венчања) и црне (жалости, туге, умирања). У: Курег 1986: 17

Спој те мушке снаге и женске нежности Црњански открива и тумачећи сцену потопа на своду Сикстинске капеле. Инсистирање на жени с дететом, али жени световној, а не канонизованој, и жени која открива каскаде Микеланђелове меланхолије, Црњански наставља тумачећи сцену потопа⁶⁹. Ова сцена је особена у првом реду јер је пуна драматичног приказа, реакције човека на катастрофу; неке фигуре се држе херојски, неки родитељи имају титанску снагу; инстинкт за преживљавање. Црњанског на целој овој композицији опет привлачи портрет мајке са двоје деце: једно дете је чврсто приљубила у наручју, а друго је држи око леве ног:

„Што се мене тиче, ја сматрам да је можда најлепша жена, у Сикстини, она мати на фрески Потопа, која покушава да се спасе. Једно јој чедо виси на руци, друго је, уплашено, држи за колена. Она стоји, сред оног ужаса, са главом Андромеда, Аријадни, Федра, а очигледно је жена из народа, Талијанка, која је морала бити ива – кад је Микеланђелу служила за модел? По мом мишљењу, једна од најлепших жена талијанског сликарства. Барокна. Жена из мог предграђа. Трастеврина“ (М: 121)

Међутим, професорова кћи опонира Црњанском запажањем да је „одвратна, вулгарна, ружна“ личи на циркуске рваче (М: 121). Црњански као да је овај дијлог транскрибовао у наратив *Сеоба* и *Друге књиге Сеоба*. У *Сеобама* та снажна, антејска је кћи Ананија која служи уморног Вука – ратника – удовца по повратку из ратног похода ; у *Другој књизи Сеоба* таква је слушкиња Жолобова, која „дише, као олуја“, Кумрија је амазонка, снажних ногу, јака, али поништена као матрона; у нежне *Jasse* – жене спада Јока, Милева из ране приповедне прозе *Света Војводина*, Катинка из *Других Сеоба*. И код Црњанског, такође нема прекида у тој женствености мужевних и мужевности женствених креација, којима трага за апсолутом мушке и женске суштине идентитета. Најборбенија, најприврженија, најженственија међу свим женским фигурама и најјасније идентитетски обликована свакако остаје Варвара Исакович из *Друге књиге Сеоба*.

⁶⁹ Потоп (1508-1512), фреска, 280 x 570, Ватикан, Ватикански музеји. У изради ове сцене помагало му је неколико сарадника. У (Gonsales: 2012: 82)

4.1. Веза са романескним: Варвара Исакович –мајчинска нежност Богомајке

Варвара Исакович могла би, на основу онога што смо већ показали анализом мушког и женског принципа у романескном опусу, бити метафора вечне женствености коју је Црњански градио кроз цео свој опус. Она би једина, уз Нађу Рјепнин, јунакињу *Романа о Лондону* могла бити носилац те идеје и тог агапе квалитета у љубави и жртвовању, нежности и бризи.

Та „нежност“ у Варвари у *Другој књизи Сеоба* отпочиње након смрти дуго чеканог синчића-првенца, када долази до заокрета у односима између Петра и Варваре појављује се као „нека нова љубав, нека велика *нежност*“ (подвукла Д. Ф.), оно непоновљиво осећање о ком говори Епштејн, а налази се између „желети“ и „жалити“, да поново почињу да живе „као што живе *голубови, у голубарнику*“ (613), чиме се и даље апострофира љубав птичарки као модел привржености. Тек несрећа води мушко и женско ка препознавању једног од стране другог као субјеката од вредности, развијању везе и хуманом проширивању личности. Петар и Варвара се, на путу ка својој слободној судбини, изабраној након напуштања Новог Сада, полако враћају у простор принудне судбине коју диктира и усмерава Стритцескова клетва. Онда када треба да почне време его или избор-судбине у Миргороду, син им умире; када почне да расте судбином условљена привлачност између Варваре и Петра, она прераста у нежну мајчинску љубав, јер племенити Варварин его трансцендентира ка једној надличној идеји (хуманости и емпатије са Петровом несрећом, која је и њена несрећа, где се потврђује да смо *Ми* тек када престанемо да будемо само *Ја*, или само *Ти* – као *Друго*, које се не тиче *Мене*).

Њена сензуална нежност усмерена је према Павлу, али сад више према Петру, према коме се усмерава и женственост и мајчинство; оно је одавно препознало у Павлу наглашен женски принцип, *мајчинско-женствену нежност, или пра-женско у мушком*. (курзив Д. Ф.) Варвара сада мора бити више мушко које мора ублажити осећај кривице у Петру. Живот јој не оставља простора да оплакује сина, да до краја открије бол због *губитка једне животне улоге*, већ мора да утеши Петра, који је *изгубио улогу заштитника породице*. (подвукла Д. Ф.) Док се њен муж од туге за сином претвара у сен, постаје „блед, ослабео“, а смешка се „блесаво, и тужно“ (С, II: 631), Варвара успева да се сабере у једној култивисаној

тузи; она зна да је превелика туга, како нас иначе учи апостол Павле, туга оних који немају наде (1. Сол. 4, 13), док њен малодушни муж Петар жели да „отпусти“ Варвару да „живи сретно, у свом богатству у Бачкој“ (С, II: 636), а не да понесе и она на себи терет клетве која је на њему.

Ипак, Варварин морални став је уздиже високо, јер она зна да би, када би га напустила „као пас, за њом скапао“, па како иначе не може да јој замени „оца и матер, него замењује дете само“ (С, II: 637), дакле није у правом смислу отац и глава куће, јер је рањено „дите“, то она остаје, јер је једина која „има да замени сина, Петру“ (С, II: 637). Дакле, Варвара брачну везу схвата као пут жртвовања за другог и она се свесно жртвује, као Нађа Рјепнин, јунакиња *Романа о Лондону*: „Неће Петар док је она жива, просити по Кијеву“ (С, II: 637)⁷⁰. Како је Петар њој замењивао дете док није могла да роди, то сада она мења синчића и постаје и мајка и син, мушко-женски дуплекс жеље, спас од самоће и смрти. Када Варвара каже Павлу да „смрт њу, раставља, од њега“ (што се односи на Катинку чија сен стоји између Павла и сваке друге жене на његовом путу) и исто тако „смрт њу, са Петром саставља, тако“ (С, II: 637), она јасно препознаје начин и пут Петрове љубави, јер он је, како каже Павлу, мислио „да њу може везати за себе, љубављу, ако јој дете начини“, а да се догодио парадокс, да их је јаче од љубави везала смрт детета, јер „везани су они сад, много јаче том смрћу“ (С, II: 637), каже она. Препознавање сила ероса и танатоса, где је танатос однео победу над еросом, само снажније спаја Павла и Варвару до граница саморазумевања и свелубави, љубави која се врхуни у религиозном прихватању судбине и која зато не постаје огорчена нити богохулна.

Из овог проистиче да Варвара зна да је у саживоту са Петром била површно сједињена са Петром, а то је оно, што Берђајев зове „отуђеном женском природом“ (Берђајев 2001: 165-180); за Варвару је најпотпуније и најсуштинскије јединство у смрти. Варварино интимно биће није пуно клонућа, јер њена љубав иде са њеном вером и надом да Божја љубав и доброта никад не престају. Она истински „љуби ближњег свога као самог себе“ (Матеј 19, 19; 3 Мојсије 19, 18),

⁷⁰ Владика Николај Велимирович каже: „Жртва и љубав нераздвојни су и стоје у правој сразмери. И жртва је веома лака када иза ње стоји љубав, као што је реч лака када иза ње стоји права мисао.“ У: Владика Николај Велимирович, *О Богу и људима*, стр. 55.

успева да у потпуности прихвати Петра као „дите“, и може се у корист другога (Петра) одрећи себе (али и Павла). Друго, само онај у коме има љубави, Божје свељубави, спреман је да преузме одговорност за другога, а Варвара преузима терет Павлове изгубљености у времену и простору и себе дарује без страха и самосажаљења свом тужном, меланхоличном и увенулом Ефебу. Варвара почиње да воли оно што пре смрти које су је задесиле није знала да разуме. Како мушко мора преко жене да се повеже са природом, космосом, тако и жена мора да се привије уз мушкарца како не би била потпуно потопљена својом полном стихијом. Тако се Варвара привија уз свог Петра, баш као што Кумрија није могла уз свог Трифуна, већ је остала у свету, на таласима бујице плоти и нагона.

Тај Варварин преображај светли у једној кулмирајућој и зрачној тачки где се нашло бескућно тело и саборна душа једне жене, чија је осећајност неочекивано не више слатка, самољубива, безбрижна и лака као некад, већ мужевна, јака и дубока. Уздигнута до понизности она је сва у чину љубави, у давању себе и храбром урањању у другог кроз бригу, одговорност, поштовање и познавање тог другог, и у поновном испуњењу чежње за сједињавањем. (подвукла Д. Ф.) Нова Љубав је на путу, а пут је парадигма нове егзистенцијалне ситуације човека Милоша Црњанског. Одрицање од девера, који је и за њу и њене јетрве синоним мужевности, истовремено је и чин одрицања од самољубља, хтења и жеља, што је приближава стваралачком чину који је изнад личне користи, јер је то духовна и душевна оданост Исаковичима с којима је као „Шокица“ кренула у руско беспуће.

Црњански је у лику Варваре Исакович изградио модел жене која је изронила из пакла самољубља некад жудећи да са својим лепим мужем ужива у апсолутној срећи. Ако је Петар и волео „као врапци“, дошао је час да и та таква љубав буде узвраћена, јер, Варварино религиозно биће инстинктивно слуги да је неузвраћена љубав грех против космоса и космичке хармоније. На овом месту посебно бисмо желели истаћи оно што писац више пута наглашава а то је чињеница да је Варвара сенаторска ћерка, као што подвлачи и Кумријино капамацијско, тј. занатлијско порекло. Аристократско порекло подразумева и аристократски морал, који, у метафизичком значењу, јесте морал индивидуалности, квалитета, стваралаштва, вредности уопште, те је и то један од

разлога зашто Варвара, која је непосредно пре смрти детета, чак и помишљала да се врати оцу, ипак то не чини, као њена јетрва Кумрија. Она неће да руши морал на ком је одрасла, васпитана и стасала као личност. Свако снижавање вредности (мужа, породице Исаковича), значи снижавање сопственог квалитета. Она не спада у просечно-колективно, већ и лепотом и душом и духом у натпросечно-индивидуално-витешко, а „вitez жртвује себе и своје добро, али никада не жртвује вредност, он је апсолутно одан вредности.“ (Берђајев 2001: 213)

Варвара Исакович у *Другој књизи Сеоба* показује пут тражења љубави, борбу за успостављање брачне хармоније коју успева да осени пуним месецом своје мајчинско-женствене нежности. Тужна и незаборавна жена, она је Jasse романескног опуса, оличење нежности и јаког идентитета. Колико се у Jasse може видети „тајни Микеланђело“, толико се и у Варвари може срести „тајни Црњански“, човек естетског идентитета који материнску вечност враћа у време, не изгубивши је. Варвара је дата као личносно обличје надрасло све форме пустоши духа, осуде на недостатак, и као могућност Другог у Љубави којом је прожета и која је у њој сачувана.

5. Микеланђело песник

„*Egli dice cose, voi altri parole*“ (Берни)⁷¹

Расправа о Микеланђелу песнику могла би стати у баш ову Бернијеву мисао: „Он каже твари, ви остали речи“ А те „твари се не заборављају“ (X, II: 193-194). О Микеланђелу песнику говори се у књизи *Код Хиперборејаца* и то су четири поглавља. Већ је запажено да је контекст исти као и у *Књизи о Микеланђелу*, само што овде поред дијалога постоји и тријалог: у расправи учествују професоор дела Клоета, његова кћи – подучавалац италијанског нашег песника (у сличној улози као Албанка у Хиперборејцима) и сам Црњански.

Веома је важно рећи да млада професорка спада у ред јединствених књижевних креација Милоша Црњанког, која је, уз поменути Албанку је *нова феминина фигура по томе што „мислећа“, интелектуалка.* (курзив Д. Ф.) И

⁷¹ Мисли се на Италијана, антипетраркисту, Франческа Бернија 1498-1535

занимљиво је да је Црњански даље, у тексту зове „мој учитељ“, дакле именује мушким родом. Памет се овде конституише у контексту маскулиности, односно логосно обликованог мушког поља. Она је „брза, хитра, врло снажна“ (X, II: 173), са црним очима које су каткад „као у телета“, а каткад „као у лабуда“ (X, II:174) по мајци Белгијанка, али због свог стаса „као нека надувана, мраморна, венера, из музеја, која сад хода на гуменим ногама“, са јако наглашеним грудима и јаким парфемом; у њој има нешто од немачке хладноће жена о којима пише у књизи у Немачкој, али „љупка и пријатна“ (X, II:175), но љута противница Микеланђела, чији су стихови „неморална литература“. Ипак, на вечери на коју је наш писац позван, она ће, за разлику од оне спортске Римљанке бити потпуно женствена, у сатенској црвеној вечерњој хаљини јако наглашеног дехолтеа, ни мало „мушкара“ и јанг жена.

Позиција Црњанског је скромна, он је ту „да чује“ о Микеланђелу, а не као неки проучавањац и „научник“, већ као „путник“, како га је и годинама читао и тумачио. Расправа се зачиње Тиберијем, али и ту наш писац говори да га занима „мати Тиберијева. Као и Микеланђелова“ (X, II: 223). Једна од кључних замерки професорових је да његов гост чита у Микеланђелу „само оно што воли“, што му прија, узимајући само што смо „МИ у Микеланђелу“ (X, II: 253).

Полемика се води и око утицаја Петрарке и Дантеа на Микеланђела; док професор сматра да је Микеланђело све научио од Петрарке, Црњански је другог мишљења:

„Петрарка је стихотворац. Микеланђело је Везув и лава. Вулкани немају учитеља. Уче Петрарке од – академија. Полажу докторат поезије, и љубави. Докторат стихотворства. Мал не рекох да је, у љубави Петрарка, књиговођа. Лаура је игра речи, творевина стихотворства. Виторија је творевина Италије, љубав.“ (X, II: 194)

Црњански Микеланђелу песнику даје одредницу истинског генија и у поезији, јер је плод везувског, дакле вулканског немира, с хабитусом бића од „нерва“, али аскетски обојен борбом с каменом, самотник, самоук, монах, али мајстор облика и обликовалац и истовремено „скулптор сенки“, који се љубави

сетио „кад је већ било доцкан“ (X, II: 215). Ипак, закаснела љубав је финито једног опет, аскетског живота: „Живот ми је прошао, сав, у раду. За себе, за уживања, никад није имао времена. А на крају живота увиђа се то“ (X, II: 215). На другом месту опет се истиче: „Микеланђело је провео живот, са кором хлеба, тврдим јајима и вином. Као каменорезац.“ (X, II: 228), с „трудом, радом, Фиоренцом, гробницом Папе“ (X, II:215), а опет умео да „каже о љубави између човека и жене оно, што је у љубави најдубље. У сваком случају открива своју тајну. Тајну своје несреће у животу“ (X, II: 129). То најдубље у њему је једна жена: Маркиза од Пескаре.

Виторија Колона је жена која стоји на капији смрти и припрема Микеланђелов пролазак. Она је интелектуална утеха, „умна, мирна, удова, па можда чак и хладна жена“ (X, II: 194) његов алтерего, сенка. После смрти те жене Микеланђело је „као скамењен“, неколико дана“ (X, II: 194), да би после у једно стиху рекао „да му је смрт узела једног великог пријатеља“ (X, II: 194), дакле утеха у старости. Црњански пак тврди да је отишла у манастир после заветовања над лешом свога мужа, иако је „Папа забранио да се монаши“. Десетогодишње римско пријатељство са Виторијом прекинуто је њеном смрћу и Микеланђело наставља своје самовање и сећај „да корача, без ње, према своме гробу. И не верује у неки њихов сусрет на небу, нити „да сећање може оживети срца“ (X, II: 196).

Маркиза од Пескаре, удата са седамнаест за човека који је био претендент на престо у Неапољу, погинуо и остала је млада удовица, бездетна, „отмена, чувена песникиња, и удова – морала бити неморална. МОРАЛА“ (каже госпођица дела Клоета). И Виторија је сенка која пада на његов усамљенички живот; они су два бића изван свог времена и света. Зато у његовој поезији нема ни трага дворској и тзв. куртоазној љубави која је била преплављивала дворе богatih онога времена.

5.1.Микеланђело и хомосексуалност

Тумачњем Микеланђелових сонета Црњански доказује да није био педераст и које је пио за маркизу од Пескаре, Виторију Колона. Црњански тврди

да нико за Микеланђела у његовом добу није тврдио да је хомосексуалац. Његову личну преписку са „младићима, лепотанима“ (X, II:178) Црњански посматра као дискурс времена у којем је Микеланђело живео, а не као израз „абнормалности“. Голи ефеби у Микеланђеловом сликарству на сликама неких других уметника не тумаче се као доказ хомосексуалности. Чак ни читав низ мушкараца које наводи Албанкин муж (Перини, Кавалијери, Фабио ди Пођо, Пулчи), калфе, гарсони, не уклапају се у Микеланђела песника, који пише како „хомосексуалац никад не пише“ (X, II:179). Ни његове животне жеље нијсу потврда хомосексуалности, већ „ожењености“ гробницом Јулија II која је трајала четири деценије – дакле посвећеношћу уметности. Све остаје – тајна, тајна прошлости која „не отвара врата ником“ (X, II:181).

Ортографија Микеланђелова је такође „алкава“ (X, II:183) и још један доказ да није огао бити „педераст“, „дилбер“ (X, II:182). Ни миловње мраморног торза у Ватикану, у стрости, Црњански сматра „за жудњу једног скоро у старости слепог скулптора, да бар руком додирне лепоту, коју више очима не стиже“ (X, II:183) Однос према „фабију, лепотану“ који је могао имати око деветнаест, а Микеланђело око шездесет, такође није доказ педерастичке; ни спавање у једном кревету са калфама након једне хаварије у радионице о чему Црњански налази доказ у писмима које је Микеланђело писао. Најзад, кључни аргумент против хомосексуалности Микеланђелове су његови сонети писани стилем онога који тако не би могао ни мислити ни осећати. Најзад зашто се у том духу не говори и о Папи који је у чин кардинала произвео младића“ коме је били деветнаест година, а чијој се лепоти дивео?“ (X, II: 189), младића који носи име „невини“ – Иноцентије.

5.2. Вечера са сонетима Микеланђела

Кључно место расправе о Микеланђелу узимамо поглаве *Вечера са сонетима Микеланђела*, које се одвија у вили професора дела Колете и његове кћери. У пригушеном тону, скоро сфуматирано Црњански кроз тријалог двојице мушкарца и једне младе учене жене, не само што се бави поетиком Микеланђелових сонета и, у оквиру ње, битним питањима живота уметника, већ даје и дубоко личан приказ дубоких тајни и проблема једне породице дела Колета.

Тако ће се разоткрити скоро драматично осујећен однос оца и кћери због љубавништва професора са једном маркизом, док ће се вечера (чији је повод разговор о Микеланђелу) претворити у поприште личне драме оца и кћери. Осветљавајући крајње анимозитетан однос професорове кћери према Микеланђеловом песништву инспирисаном љубављу према маркизи од Пескаре, Црњански (раз)открива дубоко интиман однос њен према оцу и (одсутној) фигури мајке, тј. супруге професора дела Колете. Ово је значајно у смислу Црњансковог формало-стилског поступка којим се појачава исприповедани оквир и наглашава фигура мајке и у свакодневној породичној пракси актера приповести *Хиперборејаца*.

Кћи одбија тумачење чак и филозофске димензије Микеланђела, „неписменог, неугог, Микеланђела, који се чак није ни умивао, а тражимо у њему философа“ (X, II:235): „Одвратни су јој велики људи који под старост постају слабићи, плачевни, као просјаци, као коцкари“ (X, II: 238), као и они који под старост постају смешни (што је алузија на њеног оца)

Крај поглавља доноси расплет између оца и кћери– кћи згрожена, напушта оца откривши у кући његову љубавницу која га је чакала након вечере са сонетима Микеланђела и одлази код мајке, на острво Капри. Очигледно да се овде појачава дубока утрашња породична драма и у стилском смислу (ре)монтира озбиљна и заумна расправа угледног професора и Црњанског о Микеланђелу и затвара оном „секс је корен свега“ која ће тек врхунити у *Роману о Лондону*. Ум и морал су две категорије дијаметрално удаљене једна од друге. Оно што је умно не мора и најчешће није морално и оно што је морално не мора бити умно. То потврђује овај део романа *Код Хиперборејаца*.

Професор признаје и да Микеланђело већ остарео, тријумфује међу „најзначајнијим женама Рима“ (X, II: 240). Црњански овде опет открива и себе и свој поетички и животни став: да чак и учена жена свога доба зна „да је мања“ (...) „иако је, класно, виша“ (X, II: 241), тј. свест да логосне и интелектуалне висине припадају мушком принципу. Професор додаје да „Талијан верује у љубав матере, кад је реч о жени, али не у љубав супруге“ (X, II: 243), на основу чега наш писац запажа промену става професора, који се очигледно у овом тријалогу надиграва и

са сопственом кћери. Црњански, такође потенцира да Микеланђело стално варира „од ЛЕДА, преко НЕЖНОСТИ, до ПЕПЕЛА, до охолости и презира“ (X, II: 242, 243) чиме сугерше титански распон његових емоција и дубоке унутрашње противуречности као обележје његовог идентитета. Такође, присутна је у Микеланђелу и страшна садистичка, гигантска, емонска црта и да је тешко „снаћи се у Микеланђеловом животу, његовим стиховима и његовој преписци“ (X, II: 263)

„Смрт људску Микеланђело уздиже до последњег, највишег, факта, у животу, као тачку, дефинитивну, на живот, а у његовој поезији, сја, као нека згасла звезда, у даљини. Никад пре Мкеланђела, нисам знао за ту страшну борбу, која настаје у старости, између нечег ужасног, леденог, у човеку, и нечег светлог, као ватра, која почиње да се гаси. Лед и ватра су Микеланђелове најчешће речи при крају. За себе каже да је сад, од леда, сад од пламена. Oga d' und giaccio or d' und ardente foco. Први пут чујем у италијанској поезији, у Микеланђелу: да је за њега, будућност , у оном, што је прошло. (...) Нисам могао ни да замислим да неко може славити и то стање, на крају живота, кад тело више не игра своју бившу улогу, коју је ДУХ преузео. (...) Збацио је једну досадну и тешку телесину...“ (X, II: 244)

Цео Микеланђелов живот, као и живот сваког човека остаје једна тајна у којој је поред тајне зачећа и рађања, једна од највећих тајна смрти. Црњански покушава да јој се приближи и да је преиспита преко сонета које је овај ренесансни геније писао. Он тврди да су главне Микеланђелове теме, на крају Бог, Христ, Голгота, Распеће (X, II: 250), меланхолија, страх од смрти и Страшног суда, „за грехе“ и „сумња, подсмех, горчина –као код Волтера“ (X, II:250), чак и сумња у Бога, у религију, осећај бесмисла веровања у загробни живот:

„Смрти, тако близу, а од Бога тако далеко. То су, по мом мишљењу, све трагови атеизма. Рећи да само у беди мислимо на Бога, а да ни то не траје дуго, није религија, него скепса, иронија бласфемиија. (...) Хтео би, каже, да воли Христа, а „воли га само на језику. Кука за Христом, а не осећа праву љубав за Христа.“ (X, II: 251)

Свако се у овом тријалогу идентификује са оним делом Микеланђела који је најближи његовој интимној драми: млада дела Колета сажалева Микеланђела који се под старост заљубио у маркизу од Пескаре (јер истовремено презире и сажалева свога оца), а Црњански осећа да се Микеланђело „при крају живота тако страшно уплашио смрти“ (X, II: 252); да је при крају, у свакој канцони „*лед у ватри*, а каже и да смо: *сенка у светлости и дим на ветру*“ (курзив Д. Ф.), те нигде не види веру у Бога него „у себе“, да верује „не само у једног демијурга, творца, оног света, него и праведног, немилосрдног, суца, Суца над грешницима“ (X, II: 253). професор се залаже да се поезија не парцелише у тумачењу, већ да се гледа као део целине и „доказ дубоке религиозности Микеланђела, иако се и њему, данас, све то чини мало смешно“ (X, II: 253)

Религијске теме у *Хиперборејцима* налазимо и у поглављу Белијеви сонети у ком се Црњански бавио овим италијанским песником 18. века, који је рано остао без оца, а онда и без мајке у шеснаестој, послуживао по кућама и похађао школе код фратора. Кратка и сажета историја о Белијевим сонетима (реч је о италијанском песнику 18. века) који почиње да ствара пишући барокно и весело комичним сонетима, а завршава пишући „анархичне, разбојничке“ (X, I: 274), па и карикатуралне против Цркве и хришћанских идеја, којима јасно позицира човека у времену: „Папа, и ми, остали“ (X, I: 277), служи Црњанском као илустраторски пример савитљивости човека и његовог идентитета и контрапункт је причи о Микеланђелу.

Црњански приступа Микеланђелу као уметнику чијом се поезијом сада, контрадикторно, урушава мит о сликару и скулптору у чијем средишту се налазило питање слободе и Богоматере. Нежност и преклопљеност мајке и сина у скулптури остаје једина утеха човеку пред претећим дверима Страшног суда. Утеха, да постоји нешто, у бескрају вечности што има благиости Богомајке преко чега би се некако могло стићи до високе горе обожења. Црњанском, да се, док се „за љубав путовало“ назрела и нека истина нашег послања и нашег постојања, да се макар покушао подвиг преображаја, да се међу „месом“ напипала свила јеванђеоског етоса и да се макар речју победила смрт.

6. Завичај и магија језика

Несвакидашње дело *Код Хиперборејаца* и *Књига о Микеланђелу* обилују документарном грађом у коју Црњански пресађује у ткиво свог особеног књижевног говора. Као што је *Мемоаре* Симеона Пишчевича уградио у *Другу књигу Сеоба*, тако сада и материјална факта културе, било да је реч о сликарству, вајарству и архитектури или књижевности Црњански често прекомпонује, сажима, скраћује или парафразира, цитира, преводи каткад дословно, каткад слободно, у духу свог песничког језика и третира као равноправан поетички материјал. Чак и када неке чињенице превиђа, свесно и намерно или у тренуцима обузетости магијом приповедања, чак и када његове грешке остављају простор да буду читане као својеврсна „поетика грешке“⁷², оне остављају утисак јасно компоноване књижевне чињенице и срастају уз његов лирски рукопис.

Цео путописно мемоарски опус Црњанског прожима личност уметника, генија. Показали смо на који начин се они котирају у *Путописима – Књизи о Немачкој* и *Љубави у Тоскани*. У делу *Код Хиперборејаца*, жанровском хибриду Црњанског, налазе се још неколики уметници. У првом реду то је Торквато Тасо, велики италијански песник 16. века, кога и с, поред многих других, који су се као уосталом и Микеланђелом бавили, покушава да домашта у свом специфичном наративу *Хиперборајаца*. Наиме, познато је, када се говори о Тасу, да постоје, како је одредио његов биограф Ђовани Мансо, тзв. „биографске формуле“, тј. маркирана места његовог живота која писци користе као жижне тачке својих приповести о Тасу. У првом реду то је наводна љубав према сестри (сестрама) господара Фераре, Алфонса II д'Есте, затим Тасово тамновање у болници Санта Ана, Тасови последњи дани живота и смрт у манастиру Сант Онофрио.

Но, поред Таса, Црњански се бави и другим историјским личностима: као што у *Љубави у Тоскани* пише о уметницима као што су Чеко Анђолијери, Данте,

⁷² О томе је веома лепо писао Драган Јеремић у свом тексту *Код Хиперборејаца – путопис, успомене, памфлет или роман? у Књижевно дело Милоша Црњанског (зборник радова)*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1972, 247-269..

Света Катрина Сијенска, Мазачо, Дучо, Маринети, тако у *Хиперборејцима* помиње и расправља о уметницима као што су Микеланђело, Кардучи и Бели. Сви они су део аутентичног Црњансковог књижевног говора о уметницима, у духу специфичних поетичких начела компоновања и суматраистичког приступа. И у другој књизи *Хиперборејаца* Црњански није себи престао да поставља питање зашто трага за мртвима:

„Где сам скупио сва та имена? Зашто ме тај свет занима?”

„Љубав према онима, који су далеко, тражи од нас тако мало. Не читам ни ја те поете, нити о тим сликарима, и скулпторима, као мољац, да бих о њима писао студије, него зато, што су отишли у подземни свет и претворили се у сени, на дну језера Аверно. Доста ми је, да о њима чујем два-три податка. (...) Оно што сам, међутим, о њима сазнао, доста је за транспозицију, њихових личности, у туђу. То, разуме се, није највећа срећа у људском животу, али је, ипак, бар неки начин уласка у људску заједницу.“ (X, II: 55) (курзив Д. Ф.)

Све биографије великана подстичу Црњанског на траспозицију, како каже која ће му помоћи да разуме свет, историју и трагику човека.

Као што Микеланђелу припадају четири поглавља у *Хиперборејцима*, тако и поглавље *Тасо* има претходницу у поглављу *Монте Марио* и завршницу у *Зашто је Кјеркегор прекинуо веридбу*. Заједно са поглављима из *Љубави у Тоскани* они чине идејно-структурну парадигму и обликују дифузни наратив о уметности и уметничком стваралаштву. Да је реч о једном дубоко „оврлињеном“ књижевном поступку када Црњански узима из биографије или уметничког дела, самог артефакта оно што он, условно воли, препознајући и откривајући себе у Другом, говори нам полемички тон „сократовских дијалога“ које води са својим саговорницима у Риму. Професор му замера што увек одабира оно што воли „а остало одбаци“ и тражи себе у Микеланђелу. Његово ЈА се претапа у МИ и то је, као и у *Љубави у Тоскани*, поступак којим се самоидентификује према свом етосу, народу коме има да приближи уметност ренесансе. Јер „ни десеторо из мојих крајева овде били нису“, каже. Дакле, као што је Тоскану имао а представи кроз

дела сликара и скулптора, преламајући их кроз призму свог песничког сензибилитета, тако и Таса сада оживљава у фону великог сентиментално-меланхоличног и духовног потенцијала, али кроз сопствене истанчане и суптилне суматраистичко-хиперборејске импулсе.

Тасов живот и дело одвија се у неколико равни које се преклапају са равнима разговора о другим уметницима у овој књизи: Ибзен, Стриндберг, Кјеркегор. Црњански тако читаоца увлачи у поступак читања поезиса што захтевајући од читаоца покрет кроз један дифузно осветљен, или боље рећи пригушен мапирани сфуматирани простор разливених субјеката, идеја и њихових сенки. Као неко клатно, које се љуља напред-назад, мисао покушава да се ослободи, а реч да се напише. Док је у *Књизи о Микеланђелу* форма дијалога и тријалога чвршћа, хомогена, у *Хиперборејцима* имамо неку врсту „лабавог“ дијалога, који настаје комбиновањем неуправног и управног говора, који Црњански стилизује по начелима свог песничког језика, „који имитира интонацију туђег гласа“ (Јеремић 1992: 254-255). Заправо, можемо рећи да се расправа о Тасу води у некој врсти *унутрашње дијалогичности полилошког интезитета и драматике*. (курзив Д. Ф.)

У тој борби мишљења Црњански непрекидно прича причу о Другом и другачијем у уметнику и човеку, у историји и причи о њој. Сам Црњански је наратор и приповеда о тој екскурзији са пријатељима и стовремено књижевни јунак и странац. Његови саговорници су: пријатељ, новинар ког именује као „мој пријатељ“, његова супруга, која је у тексту именована као Албанка и „његова жена“, мали капетан, кћи председника владе, „мали официр“, старији официр. Оно што је од важности у овом делу наше студије јесте фреквентност говора субјеката у овом полилогу. Преко четрдесет пута говори „пријатељ“ и то најчешће као:

„Мој пријатељ каже“ (X, I: 198); Мој пријатељ затим...(X, I: 199); Млађи официр се љути... (X, I: 200), па „мој пријатељ се љути што га официр прекида (...) Мали официр, међутим, наставља ... Обе жене (...) протестују (X, I: 200); Мој пријатељ сматра (X, I: 200); Албанка каже (X, I:

200); Мој пријатељ, међутим, мисли...(X, I: 200); Кћи председника мисли (...) Албанка каже (...) Мој пријатељ нас моли (X, I: 201); Његова жена се смеје на то (...); Мени се чини, кажем; Мој пријатељ каже (...); Жена мога пријатеља каже (...) Њен муж понавља (X, I: 202); Њему се чини дакле (...) Он у томе види (...); Старији официр на то каже (X, I: 203); Њему се чини (...) Али мој пријатељ заступа мишљење (X, I: 204) официр се на то смешка (...) То је било време ренесансе – каже мој пријатељ (...) Може бити – каже официр (...) Кћи председникова се слаже (...) Она сматра ...“ (X, I: 205);

Да би потом настао преокрет у дискусији, када се фокус са говорника пребацује на путописца који треба из позиције странца да припомогне у сагледању Таса:

„Сви почињу затим да ме запиткују (...) Тек да бих и ја нешто рекао, ја кажем (...) Ја мислим да сви ми, помало, имамо право. (...) Слажем се, кажем, и са мишљењем госпође Батаљарини (...) Можда и госпођа Марта има право (X, I: 206); Ја мислим да госпођа Марта има право у томе што мисли (...) ја мислим (...) Млади официр на то узвикује (...) Сви се смејемо (...) (X, I: 207) Мали капетан онда додаје (X, I: 208); Мали капетан Ђорђо, пита ме (...) капетан Дино, кажем, има право (...) Албанка каже (...) И он је био наш! – каже госпођа Марта (...) Ја сматрам Бруна за већег песника од Таса...“ (X, I: 209)

Овај одломак илуструје фреквентност говорника, динамику смене ставова за и против и приповедачевог ЈА, наративне стратегије, „жанр сведочења“ (Јаћимовић), који се у сличном наративном обрасцу релаизује све до 236-те стране. Основна и полазна тачка идентификације писца и Таса је његова улога странца. Али, као и у *Књизи о Мкеланђелу*, друга идентификациона нит је мотив мајке и мајчинске љубави.

Сви учесници излета о којем пише Црњанки, који дакле полазе у обилазак Тасовог гроба, након ручка у „радничком предграђу“ су изразито личностни јер у разговор о Тасу уносе персонална виђења, утиске и импресије, откривајући субјективно виђење света и живота. Црњански овде прибегава сексуализацији говора јунака, чији дискурс репрезентује „кћи председника“, а понекад и Албанка.

На овај начин успоставља се оно што модерни теоретичари уметности зову „родним протоколом или патформом“ (Šuvaković, 2010). Уласком у дебату женски субјекти обезбеђују себи неку врсту „видљивости“. Жена као Други почиње да се показује у реторичком рингу са мушкарцима. Отворена и нестабилна, она не жели „одсутност“, већ тражи начин за успостављањем и „извођењем“ Таса, како мишљење мушкарца о мушкарцу не би постало и мишљење које заступа све *људе*.

Сам писац улази у тему Тасо наизглед незаинтересовано речима: „Ја кажем, тек да нешто кажем – да је несрећа, која је тог песника, целог живота, пратила, фатална. Није ни социјална, ни религиозна, ни разумљива.“ (X, I:199), да би открио свој кључни став: фаталност судбине уметника.

6.1.Имаго оца, меланхолија и идентитет Таса

Питање порекла, националног и класног идентитета уметника налази се већ на почетку овог полилога. Отац, Венецијан „осиромашени аристократ, који је био уобразио да је велики песник“ (X, I: 199), сељакао се од Венеције, преко Салерна и Напуља да би потом живео као емигрант у Риму где је са собом повео и сина, након што је напустио жену, и то „многа млађу“. Наглашава се и Тасова афера са сесрама д'Есте у Ферари и његово уплитање у мрежу дворских интрига; да његова трагедија почиње од тренутка када почиње критиковати политику кардинала д'Есте или од тренутка када је посветио свој чувени еп фамилији Медичи, а не Алфонсу II ⁷³, да је тај сукоб био религиозне врсте, да су му одузети рукописи и да је можда читав сукоб настао око рукописа, а не „љубакања“ или нечег другог. И социјални и религиозни детаљи, колико они дубоко лични само би могли бити део једне трагедије песника тога доба.

Из позиције женског принципа Тасо се гледа или са сентименталног нивоа у првом реду скретањем пажње на љубавну страну његова живота (ћерка председника владе), или са социјално-марксистичког аспекта. Црњански га већ на почетку разговора убраја међу „жртве папа“ (X, I: 199) и чак два пута каже

⁷³ Д'Есте, који су, видели смо, у Риму били на лошем гласу због благонаклоног става према реформаторима, плашили су се да их Тасо, за ког су сматрали да је постао неурачунљив, једним таквим одласком у Рим не увуче у невоље.

„Торквато Тасо је је био наш“ (X, I: 199, 209), признајући му „велику лепоту језика“ и „фантастичну љупкост у стиху“ (X, I: 213). Писац покушава да помири и уравнотежи дискусију, али и да је „зачини“ својим ставовима, да разоткрије идентитет уметника маркирајући меланхолију живљења и прослави лепоту и магију песничког језика као најјачег елемента човековог постојања.

Несрећа Таса је, што је у том аристократском окружењу, како мисли Црњански, љубав схватао „наивно, анрхично, антички“ (X, I: 207), постао неприлагођени појединац, човек „реформације и контрареформације, и хуманизма, и барока. Меланхолије.“ (X, I: 209). Говорећи о Тасу, Црњански износи есенцију своје поетике и свог бића:

„Поет, по мом мишљењу, открива човеку, у сваком времену, да се основне вредности живота: лепота природе, љубав, срећа – не мењају. А да су у животу, у сваком времену, пролазност, неизвесност на врху државе, политички неморал, разноликост идеја у човеку, а нарочито краткоћа живота и променљивост економских ситуација, узрок, да у свету влада хаос. Да је све узалудно (...) Па шта видимо? Оно што остаје јесте: једна дубока жалост.“ (X, I:108)

„Заступам мишљење да је несрећа Таса, његова, лична. У свакој песми Таса сусреће се једна чудна, раскошна, вегетација, а мени се чини да је то успомена родног краја, Сорента.

Ма где Тасо био, мени се чини да га тај Соренто, та успомена, прати, па писао он стихове у Ферари, или Фиоренци, или магде другде по Италији.

Ја сам био у Соренту.

Знам ту опојну, љупку, лепу природу – и мени се чини, да је Тасо уноси, у све своје описе природе. Као што је Камионш створио себи једно Средоземно море и океане какви нису постојали, *Тасо све своје крсташе, све своје принцезе, све своје љубави, замисли, и премешта, у неки свој*

Соренто. Зато и јесте несретан, ма где био. Зато и не налази мира нигде. А праћака се по Италији, као риба, кад је бура из мора избаци остави међу стенама, у плићаку, на песку.

Мени, странцу, чини се, да је сасвим узалуд покушавати да се сазна, шта је било, овде, у прошлости. Једино је сигурно то, да је у Тасу остала, та мекота, меланхолија, која се среће на сваком кораку, у свако доба године, у неаполитанском приморју, и песми. *Тасо је страдао, јер се родно место не може на ђону понети. За мене, странца, чак није важан, ни садржај, кад читам Таса. Него магија језика у Тасу, магија тог најлепшег језика на свету. То је незаборавно.*“ (X, 1: 211) (курзив Д. Ф.)

Читава ова секвенца представља лирски идентификациони аутопоетички и ауторефлексивни нуклеус поетике идентитета и његове номадске динамике онако како је кристалише Црњански. (курзив Д. Ф.) Кључно жариште те идентификације је завичајна грудa (Соренто); за Микеланђела то је Фиренца (сетимо се, тамо је рекао: „Свако има своју Фиренцу“ ; овде, да свако има „неки свој Соренто“, као извор туге и меланхолије и као сурову истину да се завичај „не може на ђону понети“). Само путовање, пак, као одвајање од своје земље и кидање нити са наравима, обичајима и навикама које тамо владају, неминовно, отвара дух за продор космополитских идеја. Друго чвориште је *поетика поезије*: магија милозвучног језика поетског, која нема везе са саджајем, већ „унутарњом мелодијом“, матерњом мелодијом која фигурира као чист поезис. Позиција странца као Другог Црњанском омогућава веродостојност лирске медитације и уверљивост аргументације⁷⁴.

⁷⁴ Црњански започиње радикалну промену српског лиризма. Утолико је његова лирика парадигма јединственог поетичког и поетског подухвата софистициране екстазе и натпросторности, али и оштрог антагонизма између „стarih“ и „нових“. Црњански сматра да је дошло до растанка уметности и живота, у првом реду што ново доба тражи „садржај и интелект“, да је српска поезија до тог тренутка „само музеј европских копија“, у ком одјекује „плускање сладуњавих рима“, а да слободан стих „са својим ритмом полусна“, који је „унутарња, а не спољашња ствар“ може читаоцу пружити једно сублимно уживање; ако се лирика већ удаљује од старих садржаја, неминовно, сматра Црњански, она мора одбацити и бивше форме, а нове форме она окреће космосу и „сензацијама небеса“ чиме, закључује млади Црњански, „почиње ново доба наше версификације“ (Вучковић (b.g): 106-112). Зато ће Винавер рећи да се са експресионизмом улази „у дух размештања, у дух струјања, у динамику хаоса, у револуцију израза и израженога“ (Вучковић (b.g): 103).

Тек позиција Црњанког као књижевног лика-странца уноси важну димензију у успостављању везе са Тасовом поезијом и поставља га у жижу интересовања својих сапутника. Та егзиларна позиција бића Таса и бића самог Црњанског отвара нови круг садржаја разговора где Црњански најпре врши неку врсту резимеа дотадашње полемике и уједињује иначе противречне ставове. Са овог места и из ове „стајне тачке“ покрећу се поетички и ауторефлексивни ставови, али се не испушта нит која везује меланхолију као стање душе и завичај као мерило среће.

Црњански разиграва полемичке дијалогске партитуре о Тасу чија је главна одлика дифузна распршеност епизода из Тасовог живота и уводи нови, смирујући ритам повезујући неколике секвенце из Тасовог живота: најпре чињеницу одвајања од мајке и раног губитка мајке, што је према Црњанском, „један комплекс несретног човека“; потом, бекство из Фераре и то, „у селачком оделу, прерушен, преобучен, крио се у Италији и појавио у Соренту, где је тражио сестру“ (X, I: 216), као и да у једној недовршеној песми, писаној у Урбину, помиње мајку приликом очеве смрти: „Сећа се њених пољубаца при разстанку, а био је тада дете (Ah di quei basi...). Пољубаца натопљених сузама (Ch' ela bagno di lagrime dolenti)“ (X, 1: 212); потом говори да је напустио мајку, Неапољ, Соренто и пошао онако мали (са десет година) са оцем и изгнанство (X, 1: 212). Горчину емиграције и тешке беде Црњанки изражава на следећи начин: „Тасо је своју предестинацију добио у очевој судбини“ (X, 1: 212), дакле, у имагу оца који је умро 1569. године, када почиње Тасово стихотворство „које постаје „некако тамно, као да на њега падају сенке“ и од тог дана према мишљењу пријатеља-новинара „као да на њега падају сенке“. „А сенке је Тасо волео; Mi riscorpa con l' ombra. Покри ме сенком – каже! Сенке су, како каже, гостољубиве: L' ombra sacra, ospital! Сенка, одраз, огледало – све су то симболи који упућују на смрт.“⁷⁵

⁷⁵ У књизи *Човек и смрт*, антрополошком огледу о смрти, Едгар Морен расправља у поглављу посвећеном естетици двојника, ког је открила романтичарска књижевност и „додала му велелепни ореол меланхолије“. Сенка је такође добила своју књижевну илустрацију у делу *Чудновати доживљаји Петера Шлемила* (*P. Schlemils vundersame Geschichte*), у коме је реч о човеку који је остао без своје сенке и у Андерсеновој *Сенци* (*Skygge*). На крају Колеминог романа *Скитница* (*la Vagabonde*) може се прочитати следеће: „Ништа више нећеш сазнати о мени све до оног дана када

Мало доцније повезаће се Тасо, Лепопарди и Црњанки; Лепопарди, који је плакао над гробом Таса, плачући можда, онако туберкулозан и тешко болестан, годинама, „над самим собом“, а потом га цитира:

„Ја сам гроб, који хода, а носи у себи мртвог човека. Io sono un sepolcro ambulante che porto dentro di me un uomo morto. *Бити годинама жив мртавац, мирно, охоло, мени се чини веће јунаштво, каткад, него јуришати на коњу, мало напит.* Ја не мислим да су Леопарди и Тасо били плачевни. Били су несретни.“ (X, 1: 228) (курзив Д. Ф.)

Идентификационе тачке Микеланђело-Тасо-Леопарди-Црњански допуњује још једна личност, коју можемо учитати и текст – а то је личност Бранка Радичевића⁷⁶, којом је обележен тзв. „стражиловски комплекс“. Болест, смрт,

ће се моји корааци зауставити и када ће из мене одлетети последња мала сенка... ко зна куда?“ Видети о ов. У: Edgar Moren, *Čovek i smrt*, BIGZ, Beograd, 1981, str. 212.

⁷⁶ Одавно је већ у књижевној критици запажена континуитет „бранковског“ у новом певању Милоша Црњанског. Ми смо о утицају Бранка Радичевића на лирски опус Црњанског расправљали говорећи о мушкој и женској суштини Црњанскове поезије, када је, са поезијом *Лирике Итаке*, нарочито оним љубавним и елегичним песмама натопљеним јесењим пејзажима, дошло је до лирског сусрета романтичара Бранка Радичевића и авангарног Милоша Црњанског. Суматраистичке везе и подударности међу њима су и Сремски Карловци и фрушкогорски предео, и студентски бечки дани, али и дионизијско, пантеистичко и елегично осећање живота, мотиви туђине, пролазности и мртве драге. Бранкову песимистичку визију Црњански наставља и осавременује, извлачи из „траља“, распевава новом лирском мелодиком и подиже на стражиловске висове. Ратни апсурд почиње да сеграна са раскалашног, чулима опијеног Бранковог света који је стециште младости, учвршћујући мисао о пролазности и смрти као вечној тами у којој све умире и нестаје .

У *Туги и опомени* Бранка Радичевића преплићу се мотив смрти и мотив јесени (драга умире у јесен), а лирски субјект остаје опчињен лепотом природе која надвисује љубавни занос. Миодраг Поповић је запазио да лик идеалне драге сазрева кроз музику, кроз својеврсан “ритмички пут у висине, у небо“ (Поповић 1972: 230), а то је пут у апсолутну лепоту; код Црњанског жена није идеализована, чак је десакрализована; одузет јој је карактер светлости, а придодата мутна сенка, плаветнило и модрина. И код Црњанског она је *биће-на-путу* до апсолута. Растанак двоје људи у Бранковој *Туги и опомени* је неминован, и претвара се у звук, јер јунака негде у даљини чека нешто велико, ново, равно подухвату, а то значи да мушко мора да напусти не само драгу, него и завичај. И Бранково мушко стреми нечем „ванредном“, у даљини. Зато његова вољена и сва објективна стварност морају да се претворе у звук, као „универзалну музику која спаја времена, оно које је било звук, оно у коме песник то минуло носи у себи као звук, и ово у коме чујемо тај звук“ (Поповић 1972: 236). Код Црњанског се успомена претвара у боју, у плаво (које емитује кров гробне крлетке где је мртва драга), а траје кроз плаво време меланхолије. Код Бранка заједно са вољеном женом и лирски субјект бива усисан у бескрај пустоши; код Црњанског, мушко, ослобођено „веза, закона, љубави“ креће пут висина. Код Бранка, после блаженог сусрета са драгом у сну, где тачка сусрета бива истовремено и тачка растанка, драга иде горе, у висине, а драги остаје; код Црњанског мушко путује, а жена остаје у земаљској равни, у профаном свету. За Бранка је смрт пут ка милинама, могућност сусрета са мртвом драгом, где се лирски субјект „преко идеалне идентификовао са идеалним“ (Поповић 1972: 240-241). Тек у *Сеобама* и *Другој књизи Сеоба* мушки ликови (Вук, Аранђел, Павле) у новом светлу виде умрлу драгу, а тачка смрти

нестајање, човек који хода са лешином у себи. И који је снажна спона Црњанског са „својим“ кроз цео живот испуњен толиким „туђостима“. То се пре свега односи на напуштање породице (и жене и кћери), женидба са „много млађом женом, која је умрла МИСТЕРИОЗНО“, и шизофреничном сексуалношћу очевом који добија кћер када је био „прешао педесету“ често се помиње у значењу придева или именице шизофрениост: „шизофреничка нежност“, шизофреничка музикалност (213) и сл.

У том ходу од стиха до стиха Торквата Таса сви учесници постају Хиперборејци: људи и жене изван стварности Рима, за које је време стало:

„Заборавили смо, где смо, ко смо, зашто смо дошли, откуда смо дошли, па слушамо, као омађијани, речи, које су старе триста седамдесет година. „ (X, 1: 215)

Овде се указује на поступак оживљавања минулог, који личи на некакав магијски чин људи који читају, слушају, говоре, потом допуњавају или первертују поетска језгра језика. Оно што је у први мах „сладуњаво“ и „петраркистичко“ или личи на „празне речи“, у неком посебном часу и контексту постаје нека објава истине, откривена тајна. Тако Црњанску укида празнину и ништавило времена Рима пред још један велики рат: између живота и смрти, празнине и пунине, тајне и истине, он поставља међупростор поезије као занос љубави према минулом извлачећи из речи, из језика оно што је есенцијално, једну универзалну *химеричну егзистенцију* (курзив Д. Ф.) Такав доживљај поезије је могућ само на основу саме мелодијске имагинације Тасовог језика и дискурса питања и одговора, спознавања губитка и уласка у сеансу са умрлима.

Дисперзивна визија завичаја. Шуштање и прах, звук и траг (Ђурић) су синкретички корелати којима Црњански успоставља везе између Тасовог и свог

вољене жене постаје тачка из које почиње разабир неког новог живота. Дакле, Милош Црњански није својом *Лириком Итаке* у потпуности покидао везе са традиционалним српским песништвом, већ је, новом стваралачком снагом, извршио преименовање исте у модерно певање. Црњанскове најлепше љубавне песме *Итаке* испеване су у том бранковском, елегичном тону, само што Црњански не трага, попут Бранка за идеалном драгом, већ за нечим вишим и светлијим него што је жена, па и љубав.

језика поезије и доприноси „откривању“ Таса свом народу. Отварајући „две епохе“ Таса у Ферари – епоху „ведрине, среће и младости“ и другу – пуну „несреће, презира, мржње, гађења“, Црњански потврђује „судбину песника“, чија „топографска карта“ кретања по Италији личи на сеизмографски снимак, „на кардиограм болесног срца, на трчкарање миша у мишоловци“ и тражење онога „чега нема, што је изгубио, што више никад, не може наћи!“ (X, I: 222), што остаје вечноразапето у делима Црњанског између имага мајке (Соренто- завичај) имага оца (туђина и странствовање) и фигура моћи (папа, Алфонсо VIII)

Преплитање идеја песника у Тасу („па то је чист Данунцио“ (X, I: 225), или – „то је дакле исто што и Катул каже“ (X, I: 225) или „као неки Русо пева природи и њеном закону“ (X, I: 224-225), сведоче не крађу идеја како мисли млађи официр, већ мисао да песници предају „кроз векове, да се не угасе, буктиње човечанства“ (X, I: 225). Овом синтагмом која илуструје улогу песника кроз време, Црњански дефинише улогу уметника и нит песништва као хераклитовску живу ватру „која се о мери пали и гаси“. А то је мера времена у ком се збива појединачна судбина уметника и његова личносна и лучоносна улога.

6.2. Ерос даљине и судбина. Веза са романескним

Зашто је Кјеркегор прекинуо веридбу са Регином Олсен? Ово је још једно од питања које поставља Црњански себи и о томе даебатује са својим саговорницима, подстакнут осећајем „збрке“ која, како каже, „влада у прошлости појединаца, па и читавих народа“ (X, I: 237). И у ову, као и у толике друге расправе, Црњански улази са јасним ставовима:

„Прошлост појединаца, као и престоница, у Европи, као и свих земаља, никада се не зна, сигурно. Она никад није видна, него се крије у руинама, зараслим у бршљан прикривених и прећутаних несрећа.“ (X, I: 237).

Из те тачке Црњански осећа да се не може дознати ни какав је био у старости Тиберије, нити Јуда, нити зашто је Кјеркегор прекинуо веридбу; нити зашто се Андерсен који је годинама живео у Риму, и стално враћао Риму и ту се осећао као код куће.

Апострофирањем ових личности наставља се Црњанскова потрага за идентитетом матера славних уметника: и око његове мајке је вео тајне, јер је „била служавка у кући Кјеркегоровог оца, много млађа од њега. Родила је Кјеркегора“ (X, I: 242), па је тек онда брак био озакоњен, те да је због тога Кјеркегор био меланхолик – „од стида“ и „зато што је та млада служавка била силована, од тог много, много старијег човека, теолога“ (X, I: 242). Црњански јасно издваја ту „жалост“ „сина једне праље“ (X, I: 242) који се „згадио полног нагона код човека“ (X, I: 243). Други закључак у вези са Кјеркегором је психоаналитички закључак да је имаго оца код Кјеркегора персонификован у „велики phallus“ (X, I: 243), не толико због самог чина отимања љубави колико због полног нагона „теолога, угледног човека, богомољца“. Разлози одустајања од веридбе и избегавања брака код Кјеркегора нису, како сматра Црњански, жеља да се посвети литератури и раду у самоћи, већ згађеност над имагом оца и као последица свега нека дубока и тајанствена меланхолија коју је распротрла жалост за матером.

Да је динамику идентитета могуће установити компаративним сагледањем суштина у мемоарском и романескног, разумећемо уколико наш поглед усмеримо на начине и поступке којима је Црњански ове мотиве литерарно уобличио у *Другој књизи Сеоба*.

Исту такву згађеност за коју писац слуги да се десила Кјеркегору, налазимо конкретизовану у изграђеном романескном лику Павла Исаковича и његовог односа према Јоану Божичу. Наиме згађеност над Јоаном Божичем је потпуна. Показаћемо и зашто.

Божич је носилац агресивног мушког, јер је целокупан његов либидо, као свеукупна животна снага, сила, етика и морал, акумулација хтонских сила, беса, мржње, освете, прљавих страсти (које се најјасније читавају пред младом собарицом Францл). Њему су страни императиви старог српског витештва и јунаштва; он је наличје српске части, симбол грамзивости и среброљубља, човек који вешто камуфлира среброљубље и прља објекте од вредности: Евдокију, која му долази пуна мириса пољског биља и цвећа, али не стиче могућност да прошири своју личност, те срља у кокетерију, прељубу, бисексуалност са Монтенуово; Теклу, која бу сачувао, нераздевичену, нетакнуту, да може и да

жудња за богатством Монтенуово није јача; он прља и Павла, подижићи нивое несвесног, затомљеног, које ће много доцније, кад Евдокија поружња, привити Теклу уз себе. *Божичев комплекс моћи-имати је комплекс егоизма и ускогрудости агресивног мушког које осваја хоризонталу живота – крајње земаљску раван.* (курзив Д. Ф.)

Божичу је смешна и апсолутно страна туга за покојном женом, чак скарадна и некрофилна приврженост лешу, јер је за њега смрт крај, а не промена или сеоба. Зато је Божич управо носилац идеје просвећеног, пријатног и безбрижног живота и царској Вијени, човек новца и комодитета, који бира објекте за достизање материјалних нивоа. Неморалан и крајње запрљан, кавгација и изопачени посесивни отац, лицемеран и бруталан супруг, застрашујући сапутник и пријатељ, човек је који жели имати све. *Божич зна да је суштинска слабост човека жена и да из те слабости према жени потиче свеколика слабост мушкарца. Тип мушкарца какав је Божич победа је над временом лепоте и трајањем жене.* (курзив Д. Ф.) Зато он може да се наруга Павлу како „мисли да је сва срећа у верности женској, и браку“ (С, II: 377), где Црњански суптилно провлачи Божичево сазнање да је преварен. Али, за Божича то и није ништа, јер је у њему прљави *ерос*, неосвешћена *анима*. За њега нема суштинске сврхе брачне љубави нити у њој види обнављање изгубљене првобитне природе човека, андрогине природе, за којом трага Павле Исакович. Прљави *ерос* Божичев илуструје епизода са собарицом Францл. Издвојићемо је.

Францл је девојка млада и „лепушкаста као лутка“ (С, II:143), косе боје кестена, плавих очију, која има „слабе руке девојчица“ (С, II:146), али је, како запажа Павле, врло рано претворена „у неку суклату, према церемонијалу њених господара“ (С, II:146). Павлу се увек допада нежна, лелујава, нејака и скривена жена, коју отвара својим кључем. Павлу се допада Францл, која је „као неки знак пролећа и лепе ноћи, која је напољу“ (С, II:146), али Павле не чини прекорачење, јер је завичајни етос, који је сачувао, подсетио га да је дадиља у Трифуновој кући ручавала са њима, дакле, постојао је скоро фамилијаран став према слушкињама, а како додаје приповедач, Павле је зато имао неку нежност према њима. Павле зато и чини збуњујући гест када јој узима лавор из руку, јер је, како је запазио, имала „слабе руке девојчица“ (С, II: 146); касније је братанцима говорио да је

Францл била „сва, као од порцелана“ (С, II: 147), али кључно сажалење осећа јер она нема сна, јер јој „звоне звонца“ (С, II: 146); а све је било у складу са Павловим понашањем који се и према слушкињама понашао „као према госпожама“ остаће упамћена да је „сва као од порцелана“ (С, II: 147).

Али већ следећег јутра, у Францл се десила нека промена:

„Она, међутим, није била иста, као дан пре, него *бледа, исплаканих очију, надувених усана – као изуједаних* – а под пазухом је носила сребрн послужавник. *Плава, бледа*, не рече му ништа, него окрете леђа и оде из собе. Павле је тек тад угледао, крај своје постеле, на другој страни, Божича и ветеринара ди Ронкалија. Смејали су му се обојица.“ (С, II:150) (курзив Д. Ф.)

Ако Францл није те ноћи била са Павлом, ко је онда тако изуједао? Ако Божич прозива Павла исказом „Алал оном, кога је ова мала, ноћаске, у кревету имала!“ (С, II: 150), а ако приповедач још томе дода да је Божич тога јутра „лично на неиспаван, блесав, мртвачки, костур“ (С, II: 151), да бисмо најзад сазнали да је „затруднела у Бечу“ и да је удају онда нас све нити приповедног ткања воде матором блуднику, Божичу. Такође треба се сетити игре с лоптом у салону, када Божич игра са Валдензеровом кћерком када је „лично на птицу, грабљивицу, која удара крилима јагње, а млада девојка се бранила, док Божич није напустио игру и пао „са лицем и забалављеним устима, и гледао у њу, погледом остарелог блудника“ (С, II: 141).

Мала собарица Францл само је један кроки у *Другој књизи Сеоба* који симболизује све жене из нижих слојева друштва сведене на сексуални објекат, играчке и „анциларне“ љубави војника, које завршавају са „стомаком до зуба“. Сродну судбину мале Францл дели и ћерка коњушара Вилдензера, чија је судбина запечаћена након смрти пастува Јупитера; она остаје без животне реализације, једна судбина у мору других. Слушкиња Жолобова, која „дише као олуја“ такође је жена нижих слојева, ћерка сиромашног рибара из Подоља, која се заједно са покућством, доселила за Павлом у Бахмут. Она га успављује причама о принцу који се борио са аждајама: „Исакович ту снажну, пусту, девојку није ником показивао. Али је био заволео ту своју полегушу“ (С, II: 664).

Други пример налазимо у раној прози Црњанског, у *Причама о мушком*, у приповеци *Света Војводина*. Лик Панте Попича спада у ретке, брутално-арогантне носиоце мушког принципа у прози Милоша Црњанског, а лик Милевиног оца, Максе Шепића – Киршнера у прве носиоце мушког принципа, парадигме осрамоћених очева. Хијерархијски устоличена предност мушког над женским, ефикасно подвучена почетком и завршетком приповетке, при чему почетак припада лелујавој химеричној вертикали оличеној у венчаној жени Милеви, а завршетак плодношћу утемељеној облој мартрони, Јели, показује Црњансков пут темељног усаглашавања мушког система и нараслу тензију и антагонизам мушког и женског принципа. Све касније прозе Црњанског носиће заострене ликове опозитних парова дионизијског и аполонијског. Дионизијског, кроз ликове жена које би, како каже писац, да „живе, живе“ и ратника, мушких, који би да падну по женским телима као што су падали по мртвим, али и аполонијског, које, опет значи одвајање и индивидуализацију, колико жена толико и мушкараца, који су једнако усмерени ка лепоти.

Зато можемо рећи да ова кратка приповетка уметнички довршено демистификује гарађански сталеж почетком 20. века осветљава коб низије, продирући у тесни простор запуштеног маловарошког брака и, на том исечку, појачава архетипски несклад између мушког које нападом, прогањањем и уништавањем једног неплодног женског, спречава сопствену физичку и душевну инфантилизацију и инстинктивно осигурава биолошку репродукцију. Али, не мање важно је и то да мушко остаје мушко, без спремности за саживот у љубави, свезано у сили великог господина и господара женске судбине.

Дакле, судбине жена из нижих слојева Црњански претапа из мемоарско-путописног и у свој романескни свет. Оне се синхроно јављају и преливају из путописно-мемоарског у романескно и обрнуто, с тим што су у романескном развијене литерарне креације и служе да илуструју односе моћи мускулиних над фемининим идентитетима. Занимљиво је истаћи да Албанка у Хипербрејцима није на страни женског принципа, јер данске сељанке сматра „за неке, здраве, снажне, краве“, а силовање као „пријатан доживљај једне служавке, која се диже у сталеж попадија“, те и прекид Кјеркегорове веридбе види „у интелектуалним

амбицијама Кјеркегора“ и у чињеници да му се Регина у неком моменту „просто учинила глупуша“, те „буржујка“ (X, I: 243).

На овом месту можемо сагледати валере Црњанских ставова и динамику идентитета и како се они читају у феминином и у мускулином кључу. Да је силовање може бити пријатан доживљај касније налазимо као став Евдокије Божич, Божичеве супруге: чак и ако се Божич према жени опходи „као да му није жена, него полегуша“ (С, II: 106), Павле се, управо због њене сличности са његовом покојном женом понаша са „необичном нежношћу“, што указује на хуманитет његовог идентитета; динамика Павлове личности показује се у односу према Божичу јер је Божич „рђа“ „која продаје ћерку, и која баца на улицу жену, миражцику“ (С, II: 535), те му то даје повода да мајку и ћерку види „несретнима, а добрима“ (С, II: 535) толико да пожели „да им се врати“ (С, II: 535). Евдокија ће рећи да је женска жудња за срећом коју свака жена носи у срцу (С, II: 138), чини слабом толико да да би се она могла као служавка дати оном кога би заволела „онако, како само жене умеју“; Евдокија, која је у близини агресивне мускулиности мужа, спремна да присвоји нове видове мишљења и живота; у Монтенуово среће своју хомосексуалну гениталну сенку, у мужу Божичу сопствени латентни садомазохистички сензибилитет ка силовитом и брзом пуњењу бруталном мушкошћу, и осећај „да је силована, пријатно“; собарица Францл и кћи Валданзера остају сироте, егзистенцијално зависне и осујећене грубијанском мушкошћу коју им додељује „случај комедијант“.

У хијерархијском поретку света који гради Црњански у *Другој књизи Сеоба*, кћи Валданзера завршава као Ди Ронкалијева собарица, вероватно „полегуша“, а Францл као „блесаво затруднела“ девојка. Оне су пророчанство Дафине из *Сеоба* о свим оним кћерима које ће бити „цмакане“ и остављане без смисла и реда. Зар ведро разиграност једнако у животу, с пуним правом, по годинама, дакле по младости, не би требала припасти и Францл, колико и Текли, и кћери Валданзера колико и Дунди Бирчански? Ипак, оне не стичу право да осете мушку сензуалност и доброту коју само „белосветске заводнице“ примају. Једна је ипак друкчија: то је Павлова слушкиња Жолобова, која успављује тужно мушко и „дише као олуја“.

Очигледно је да је Црњански успевао да комбинује и препакива карактере својих јунака градећи један континуум идентитета. У сличном контексту је и швеља Маријана из *Хиперборејаца* у поглављу *Зато што се сажалио на људе*. Она је идентитетски позиционирана преко визуре маркиза који одмах зна, у светлу оне Пикасове да се „коњ може да се претворити у палму“ (X, I: 368) да неке жене, маркизе, у загрљају „постају краве“, а има швеља, које би могле, можда да се у постељи претворе у маркизу. У лабуда“ (X, I: 368). Идентитетска позиција писца је позиција посматрача ове лаке и веселе љубавне игре између маркиза и шваље и позиција човека који не престаје да мисли о смрти, предосећајући бомбардовање Напуља у који се вози, да би швеља видела своју кћерчицу. Алузивни хронотоп Флегејских поља – угашених вулкана је метафора за младу швељу која је такође „угашени вулкан који би могао да гори, ако би се опет запалио“ (X, I: 371). И маркиз, нежења, попут Павла Исаковича, осећа „да је момачки живот, као псећи, кад се оматори“, али остаје изневерен од Маријане која се изненада враћа у Рим, бежећи пред маркизовом похотљивошћу.

Неколико пута поновљена констатација да Маријана има „бајну девојчицу“: „Узгред додаје, да је видео и њену ћерчицу. Дете има ваљда шест година. Љупко је.“ (X, I: 371);

потом,

„Питао је ћерчицу Маријане да ли јој је топло? Јесте, викала је, *топло јој је, испод сукње*. Много су се смејали“ (...) Повешћемо и њену ћерчицу“ (X, I: 372) (...) „има тако бајну девојчицу (X, I: 377); (...) „Маријана је луда. Ради, ради, ради. Хтео је да се мало провесели. Да мало изведу *то дете, тако бајно*. (X, I: 378), „дете је тако бајно“ (X, I: 378); „Он налази да је дете Маријане *бајно*“ (X, I: 379); „Уосталом, ја немам око ни за њену *бајну девојчицу*, него стално говорим о Микеланђелу“ (X, I: 379) и „неће, каже, да иде на Капри, да гледа пећину, где је Тиберије, са девојчицама оргијао. Он није такав. Он налази да је дете Маријане *бајно*. Камо среће да има такву ћерчицу“ (X, I: 379). (курзив Д. Ф.)

Разоткривање идентитета маркиза и његових латентних сексуалних фантазија према деци, послужиће као рам за пишење правдање Тиберија (идентично као што је правдао Микеланђелово „миловање“ скулптура исказом да је излазио да још једном помилује своја дела), који је само „тражио самоћу“ у пећини и са другом, „сиромашком“ (X, I: 380) силазио у подземну шпилу, која на овом месту има онирично значење утерусне шупљине мајке и вечне човекове потребе да се доживотно трага за скривеним изворима живота и смрти (према Mogen, 1981: 141).

Истовремено, Црњански и његов сапутник полемишу и о идентитету Неаполитанаца који су, према маркизовом мишљењу, мешавина Грка, Шпанаца, Арабљана, а највише Пијемонтези; наш писац их види као атеисте, монархисте, оне који живе у прошлости „као да су савременици“ и „за њих је све тетатар неаполитански“ (X, I: 374). Хиперборео осећа да је ту кључ и да „тако треба живети“ (X, I: 374) и посебно се идентификује са неаполитанском музиком: „Нема на свету ничег лепшег, од тужне, неаполитанске песме“ (X, I: 376).

Напуљ и Соренто привлаче Црњанског и као крајеви који су натопљени сузама Италијана, исељеника у који су се иселили у Америку и тамо као „синови Сунца“ постају „кријумчари“, „судопере“ и „гангстери“ (X, I: 386); Италија је „башта“ засађена Тасовом руком, а сажалење на људе се код Микеланђела јавља као последица осећаја да је смрт близу „а далеко од Бога“ (X, I: 387). Везе острва Јан Мајен и холандског морнара чије је то име и који је, као и толики јунаци Црњанског „прост човек“ из народа који тражи то острво у магли. Везују се љубави Холанђанина и острва у магли, Црњанског и Везува у гами једне тајне којој се ни почетка ни краја не зна.

Та симултаност/истовременост збивања, тај осећај да је и оно што је прошло – сада, нежности према вулкану и нежности према леду као опречним половима на којима је с једне стране жар и живот, а с друге лед и смрт су искуства уметничког бића Црњанског која, како каже, ни сам не може да протумачи. Удвострученост мирјанског и небеског плана наставак је оне удвостручености из *Дневника о Чарнојевићу*, а покренута је носталгичном регресијом римских дана и ноћи, као и тосканских привиђења. Хтонско ништавило смрти и искуство

нестајања начето осећајима за помпејански колорит у Тоскани и везувски пепео који све прекрива пробиће се у очима и трепавицама боје пепела Јоке Дрекове у *Другој књизи Сеоба*⁷⁷. У очима, погледу и стасу те стуболике жене „која чека“. У *Другој књизи Сеоба* загледаност у Евдокијине очи ствара колебање у Павлу Исаковичу па неопрезан коментар да је Евдокија лепа, „али да би била још лепша, кад би имала крупне, зелене, очи, а трепавице боје пепела“ (С, II: 246), што је Павлова несвесна аналогија са женом из карантина, женом са два имена која се звала Јока Стана Дрекова.

Ерос даљине међу ликовима приповести, међу путевима његових путника чини да се једним свеобухватним погледом може наслутити и никада до краја сагледати тајна за којом трага Милош Црњански и кроз прозу и кроз поезију и кроз путописе и мемоаре. Та општа симултаност имена, појава људи, слика, снова и сенки у његовом опусу претвара се у једну *форму у покрету* у напору да сагледа целокупну историју уметности као збир покиданих бројева чије удове сакупља од Азије до Европе претварајући је у једно лелујаво штиво саздано на „на грани од облака“ коју је почетком прошлог века наш писац назвао суматраизмом.

Смрт покреће точак живота, а књижевне креације људи који су живели постају актери драме стварања и демијурзи који одвајају крхкотине свога живота и приносе их, даром пишневог умећа нама, који гледамо увис. Егзистенцијални, социјални, психолошки и емоционални контекст у коме се стварало и гомилало естетско искуство појединаца Црњански претаче у универзално, запењено симболичким језиком. Њихове смрти и све друге смрти само су преласци у вечност, а уметникова рука која милује воду, земљу, ваздух гради и један космос-по-себи: суматраистички хронотоп бореалне светлости у којој се све умирује, пред смрт, а опет наставља да трепери на византијскоплавој потки са три танане нити: материнства, рођења и смрти (Morgen 1981: 143). Ћутање и тишина је од Светог Саве увек у Црњанском делу негде „у туђим странама“, али и тамо, далеко позив је исти, путописни: „И опет: сетите се вечности.“

⁷⁷ Пепељасто, тј. сиво је боја жалости, муке и покајања, а настаје мешањем беле(као радости, невиности, венчања) и црне (жалости, туге, умирања). У: Dž. K. Kuper. Rečnik tradicionalnih simbola. Beograd: Prosveta – Nolit, 1986. str. 17.

V ДЕО

ДРАМА ИДЕНТИТЕТА „КОМЕДИЈАНАТА“

У петој, последњој целини наше студије *Драма идентитета „комедијаната“* бавимо се драмама Милоша Црњанског *Маска*, *Конак* и *Тесла* и компарирајући драмске ликове са романескним; самеравамо маскулине и феминине идентитете из унутрашње перспективе субјекта који најављује постмодерне појмове забране и трансгресије, у драматичним сучељавањима са болним/уживалачким, забрањеним/дозвољеним, приватним/јавним облицима понашања, магнетизмом смрти и избором меланхолично-носталгичне егзиларне позиције као специфичне суматраистичке етике идентитета јунака Милоша Црњанског.

1. Драма као жанр: агон индивидуе и света

Дамско дело Милоша Црњанског одувек је остајало у запећку његовог раскошног романескног опуса, а ни три драме које су сачуване⁷⁸ - *Маска* (1918), *Конак* 1958) и *Тесла* (1966), нису била значајнији предмет проучавања књижевне критике. Најизвођенија је свакако *Маска*, а најзапостављенија *Тесла*. Критика о драмама најчешће се сводила на осврте тек у односу на Црњанскове друге

⁷⁸ Гундулић, *Проклети кнез*, *Каталина* (драма с ибзеновском тематиком) и драма о Бранку Радичевићу као и позна *Јухухаха*, нису сачуване. О овоме видети: Зорица Бечановић Николић, *Милош Црњански, драмски писац*, у: *Театрон*, часопис за позоришну уметност, број 164/165, година XXXVII, стр. 63-74.

жанрове и често на транспозицију историје у драмско дело Црњанског. Ипак значајне студије о драмама Црњанског свакако су студије Мирјане Миоциновић (1981), Петра Марјановића (1995), Марте Фрајнд (1996), Видосаве Голубовић (1996), док је пресудан заокрет у рецепцији драмског дела свакако дошао са издањем 7. тома *Сабраних дела Милоша Црњанског* у оквиру којег је изашло критичко издање драма Црњанског *Маска*, *Конак* и *Тесла* које је стручно и студиозно приредила Зорица Бечановић Николић.

У књизи П. Марјановића указује на однос Црњанског према театру, а да му је ту љубав развила мајка која је често одлазила у позориште и ту љубав доцније пренела на сина. Већ у краткој прози *Приче о мушком* Милева, кћерка Пере Грка и супруга капетана Панте Попића понеће терет кривице, јер је волела „да иде у позориште“ (ПР: 88), где ће њен супруг упознати другу жену. Уметањем овог детаља, који квари тобожњу брачну срећу између жене која није разумела уметност, али је имала дар да у њој ужива, осветљава Милевину кривицу као трагичну кривицу љубави према узвишеном и лепом, која баца њеног мужа управо експоненткињи позоришне илузије, једној „комедијашици“. У *Другој књизи Сеоба* Грете Бергхамер је још једна акробаткиња и „краљица ноћи“, жена театра, с којом је Павле Исакович и у роману *Друга књига Сеоба*. Женски ликови у драмама Црњанског, иначе остварују блиску везу са женским ликовима у романима и прози, јер их спаја страст, ерос, опсесија телесним ужицима, материнство, страх од старости и ружноће, инцест, осећање пролазности.

Да би се ваљано сагледао драмски опус Црњанског, у чијем је центру, рекли бисмо, конфузија идентитета драмског субјекта из којег проистиче апсурдност његове егзистенције, наш рад морао би бити фокусиран на контекст апсурда и на однос приватног и јавног бића јунака драма.

Но, и овде смо пред проблемом жанровског идентитета драмског дела Црњанског. Како је наш фокус на идентитету и његовој динамици у односу на романескну линију прозе, то ћемо само подвући оно што је већ изоштрено као факат у рецепцији драма Црњанског. Маска је „поетична комедија“, и прва објављена књига Црњанског, њена лица „комедијанти“, а *Конак* је историјска драма, тј. „драма и комедија о убиству краља Александра Обреновића и краљице

Драге“, чији је циљ „спектакл и катарза“ (Д: 100). То што Црњански за *Маску* каже „поетична“ вероватно је зато што је у стиху и структури опере, дакле има у себи и музичко и поетичко, али то што је комедија остаје жанровски пред упитом тумача, јер јунакиња Ада или Генералица током драме остаје гротескна личност, смешна и себи и другима, карикатурална као евдокија Божич у *Другој књизи Сеоба*, о чему ће доцније бити више речи у самој анализи. Одредница „поетична“ може се тумачити и као лирска драма која наговештава лиризам *Итаке* и *Дневника о Чарнојевићу*, док као комедија „она открива свет страсти и сторије“ (Деретић 2007: 1060), јер време радње је 1848, место Беч, а лица драмске радање су историјске личности (патријарх Рајачић, Стратимировић, Ђура Даничић, Корнелије Станковић, Бранко Радичевић), док се у *Конаку* историјска драма, „раствара у правцу модерне драме апсурда“ (Деретић 1061: 1061). Марта Фрајнд сматра да Црњанки није успео ни једну ни другу драму да изведе до краја и да је у њима остао негде на пола пута, између „говора историје“ и „говора емоције“ (Фрајнд 1996: 286).

2. Маска. Идентитет и декаденција

Радња *Маске* је смештена у епоху романтизма (а њен декор припада стилу италијанског барокног позоришта), док је *Конак*, упркос томе што је пишчевим одређењем „историјска“ драма, на плану агона, драма романтичарског проседеа јер је њен базис агон индивидуе и света који је окружује, који у себи такође носи раскол унутар индивидуе на потезу приватни/јавни живот. Елементи мелодрамског у обе драме налазе се управо у фигури жене и теми женске страсти, тј. у донжуанству као теми европских размера. У *Маски* је приказана опсесивна љубав Чезареа према Мими, док у *Конаку* такође опсесивну љубав краља Александра према Драги, која је такође фатална жена за њега. Мелодрамско у *Тесли* представља увођење тема попут материнства и брака и женске кокетерије, који утичу да се расветли лик генија и његов носталгичан однос према завичају, сећање на давну љубав и аскетски обојен морал и посвећеност науци која је већа љубав него што би жена могла икада бити.

Барокна раскош *Маске* јесте у колизији са експресионистичким постулатима, али Црњанки управо хиперболизацијом те раскоши, заправо врши

њену негацију и своди саме актере драмске радње у таквом нелогичном мизансцену на апсурд.

Попут *Књиге о Микеланђелу* и доброг дела *Код Хиперборејаца*, у драми *Маска* Милоша Црњанског принцип дијалогичности постаје конститутивни принцип који свој пуни облик добија на линији Чезаре/Глумица/Генералица. Међутим, тај дијалог је додатно обојен метричким и динамичким током музичких тонова, а музички принципи организације означени су у изразима *amoroso* (нежно – на почетку), *furioso* (бесно – на крају) и *andante* (средишњи, умерено лагани темпо дијалога) – што негде и одређује распон емоција ликова ове драме.

Друго, маска симболизује унутрашње карактеристике које спољашња личност може да прикрива. У Грчкој је, сетимо се, приказивала „трагичну или комичну природу драмског лица које је носи“ (Купер 1986: 102), те је можемо довести у везу са Јунговим појмом Персоне, као спољашњим ставом, спољашњом карактеристиком личности, иза које се крије душа, као унутрашњи став:

„Она је наша друштвена улога, друштвено прихватљива маска, фасада, чија је основна улога оставити добар, пријатан и повољан утисак на друштвену околину, али и да сакрије нашу праву личност. А иза ове фасаде (улоге, титуле, професије) постоји наше право лице, које ми свету никада не показујемо, јер га скривамо помоћу Персоне, маске глумца“ (Jung 2006).

То је оно „лажно *ja* које нема снаге да стргне маску с лица и објави своје Сопство (Требјеџанин 2012: 88-89). Маска је симбол прикривања, небића, преображаја; она уједињује и идентификује, а маскирање може имати и идентификујуће бележје.

Глумица у комаду представља уметнички пандан Генералице, која је, опет оличена страст и симбол хистеричне плотске потраге за идентитетом. Генералица је „аристократкиња из Рима“ (Д: 7), Глумица је „сасвим млада“. Црњански је нагласио да је код њих две „све једнако, чак и коса“ осим физиономије: једна има младо и лепо лице, друга старо. Глумица је експонент платонске љубави: „Жудна нечег етеричног, платонског, можда сам жудна / среће, али мрзим љубав и страст.“ (Д: 12). Генералица је спој аристократског снобизма, носилац

донжуанског женског принципа, а цео декор *Маске* је још један Рим у делу Црњанског. То није онај сфуматирана ренесансна Италија именована Тосканом у чијем је центру била Породиља, нити предратни Рим у *Хиперборејцима* и *Књизи о Микеланђелу* из кога се писац склања у хиперборејска откровења, већ неки Беч из 1851. године чији салон не само што је „позориште поруге“ (Глигић 2014) већ шарада сексуализованих ликова оптерећених превеликим обиљем, које је, по себи, маркер декаденције, а чији је експонент Римљанка – Генералица, у значењу жена (покојног) генерала, удовица, која тежи сексуалном ослобођењу, обележеном инертношћу и развратом. Она је главни лик и носилац страсти.

Идентификована од стране писца као део мушке (војне) суштине и она ће бити сведена на један у низу многих женских ликова Црњанског чији је идентитет одређен маскулиношћу, али и социјалном, класном и етничком припадношћу. То што је одређена као „аристократкиња из Рима“ овде има потпуно друкчију конотацију него у *Другој књизи Сеоба* где су важан део романескног тока две сенаторске кћери, супруге Павла и Ђурђа Исаковича, Варвара и Ана видно маркиране аристократским моралом; Ана ће се показати као „дурљива“ јогунаста и бунтовна, а Варвара само физикусом аристократкиња, док душом бива „Шокица“ Петрова, и репрезент оне фемининости и оног „аристократског“ које је „аристократски морал посебности“ и узрастања у врлини.

Генералица „сваке недеље има новог. / Да тако често мења... А тај нећак.../ да је то њен, ванбрачни, син.“ (Д: 27), што се коси са претходном репликом са Стратимировићем у којој Баронеса износи став о Генераличиној још увек видљивој лепоти: „Као да је двадесет година. / Као и да нема великог нећака.../ Јер никад није била мајка. / То је мој жанр... ту тврду виткост волим.“ / (Д: 26). Баронеса је латентно хомосексуално устремљена ка преживелим чарима Генераличине лепоте и овај однос унеколико подсећа на однос Евдокија-госпожа Монтенуово у *Другој књизи Сеоба*.

Сетимо се, Евдокија је снажна, права, има снагу хусара и рвача, а госпожа Монтенуово с којом Евдокија отпочиње развијање и разоткривање лезбијства које ће доћи као последица понижавајуће позиције у коју запада долазећи да моли госпожу Монтенуово да посредује у ослобађању њеног надобудног и обесног

мужа. Распаљене ласцивним садржајем часописа, у атмосфери самоће и ноћи у постељи госпоже Монтенуово, две даме из високог друштва, једна искусна, слободна, нероткиња и Бечлика, друга невољена лепотица, Славонка, упуштају се у еротску игру. Слично путено лудило драме имамо управо у *Другој књизи Сеоба* у описима салонске атмосфере и у сцени лажне аудијенције Павла Исаковича код „царице Јелисавете“ где гротескно достиже разину апсурда.

У *Маски* је то укинуто. Црњански Генералици додељује позоришни преображај личности, преузимање Глумичине маске показујући је у свој „латинштини“ и римској декаденцији: постаје Глумица као глумица, а „поетична комедија у том тренутку постаје „путено лудило драме“ (св. Августин; цитирано према Паља 2002: 120). Мислимо да је овај преокрет на самом крају *Маске* Црњански извео са знањем о римском позоришту и присуству проститутки у њему „које су се чак пењале на бину и тако рекламирале“ (Паља 2002: 120), као и да је имао сазнања да су прве енглеске глумице, карјем 17. века биле познате по свом промискуитету. Такође позната је свакако Црњанском истина да глумци живе у илузијама и да као вешти креатори расположења и покрета с великом лакоћом могу прескочити сваку границу конвенција и друштвено прихватљивог облика понашања.

Путем позајмљеног персоналног идентитета Глумице и архетипског модела глумице као професије Црњански већ својим првим делом исписује пророчке странице историје својих будућих дела и историје модерног узнемиреног бића 21. века. Вишеструкост фемининих идентитета је анархична последица страха од друштвене дискриминације коју објављује старост и свест о пролазности, друштвена и биолошка смрт која почиње менопаузом као првим трептајем смрти жене у жени. Њено самопонижавање је неженствено, а она цела пародија неженствености, све оно сасвим супротно есенцији женског идентитета као материнске нежности.

Попут Павла Исаковича који као главну идентификациону карту носи смрт жене у себи као такође више губитака (сексуалног партнера, пријатеља, породице) и призива у сећање прошле губитке, садржаје, места, емоционалност и на нов начин их препакива и интегрише у живот, те покушава да цео свој живот

преименује у сновима и визијама, тако и Генералица призива друге у суматраистички хронотоп свог сна о вечној срећи:

„ Сви сте сувише млади. / Дођите једном сви, к мени, на море. / Лешкати и гледати у небо, горе, / слушати како вал за валом / допузи из неба до ногу наших и оде. / Да видите, како су у зору несретни / ти разговори о малдости и Славенству... / Тамо све дође из неба и ноћи и воде, / нестану, у зору, успомене. / О мушки, мушки, да знате, како су јадне жене.“ (Д: 48)

Словенска матрица тече и овде као подземна вода и знак је Генераличине паганске, луде и страсне душе и отуда је неспојива и немогућа веза са Чезареом, који је „мажен“, дакле ефебичан и женствен, али намеран да ожени Глумицу, која је идентична тетки, Генералици, што би свакако могло бити оквир за Едипов комплекс. Међутим, сам подтекст инцеста, као и расплет између Чезареа и Генералице, можемо довести у везу са инцестуозном сценом у *Себама* на линији Дафина - Аранђел, где Дафина свесно заводи, као што и свесно замагљује „границу“ према деверу. С друге стране, Аранђел успева да сагледа развијање Дафинине женствености и снажног еротизма, да је „постала крупна и једра животиња“ (С: 58), али то „шта јој би сад (...) више није могао да разуме“ (С: 58), тј. зашто се одлучила да му припадне, јер оно што ова жена чини припада сфери ирационалне женске анималне природе која све његове додире чини „нејасним и рођачким“ (С: 59). Ипак, границе њиховог разумевања су суптилно нијансиране и њихов валер, као и њене очи, имају синхронизован молски валерски кључ, који звони меко, нежно и мукло, онако како женскост хоће, а како мушком годи и свесно „подмукле његове речи“ чини „срдачним“, а „извитоперена његова ласкања обичним“ (С: 59), гледајући га кроз то своје плаветнило „без трунка жари“ (С: 60), чекајући да се нешто деси „као недирнута, као одсутна, као смрзнута“ (С: 60).

Шта је то то чекала Дафина? Да ли само еросно испуњење жеље, после чека долази још само смрт? И да ли је крајња тачка њене путање ка деверу била жудња за еросним или танатосним искуством? То је управо питање које постављамо и на релацији Чезаре-Генералица: да ли је маскирање призив смрти и

чије смрти: сопствене, Геераличине, или смрти рођака/љубавника/младости и страсти коју он оличава? Јер, не заборавимо, она се изјаснила:

„Не. Ничега ми није жао што је прошло, / само младости. И ничега ме није стид, / само тог: да старим.“ (Д: 21)

да би потом храбро позиционирала себе и извршила самоидентификацију на унутарпојединачном и унутаргрупном нивоу: „Низашта не марим. / Стара сам кокета. Оговарате ме сви, / али ја хоћу, ја хоћу још, још да живим.“ (Д: 21), а исказ „Ништа није тако добро и часно / као кад се воли. Ма кога, ма како, само да се воли“ (Д: 36) показује да јунакиња квалитет живота идентификује са моћи уживања у страсти, у вртлогу чула у потврђивању себе новим сексуалним авантурама иза којих стоји неусахла „воља за вољењем“.

Нису само женски субјекти Црњанскове прозе под притиском бремена старости. Њоме је нарочито угрожен и раскошан мушки субјект *Романа о Лондону*, књаз Рјепнин. Остварење пуноће живота Рјепнину ремети и примицање старости, које није само слабљење тела, већ и духа који, како сматра Рјепнин, када више не може да ствара, треба да нестане. Ако знамо да је још у *Хиперборејцима* Црњански рекао да се „смирују само мртви“, могли бисмо устврдити да само промена и сталан покрет значе живот, односно ону активну супстанцу живота; статичност је знак одумирања бића. Бити стар исто је што и бити мртав, а Црњансков јунак то бреме није кадар да понесе. Зато код Рјепнина налазимо мисао да је „живот, да је такозвана срећа људска, па и веза човека и жене, - игра бројева. Бројева година“ (РОЛ: 358).

И Генералица јее сплетена у тој игри година: она је предмет жеље Стратимировића и слуге Жана, а истовремено предмет одбојности Бранка и Чезареа (јер је стара – за Бранка, јер је рођака – за Чезареа. Љубав је у првом случају осујећена Бранковом болешћу, а у другом инцестом (Бечановић, (б.г.) XXX: 63-74). Бранкова болест је такође одредница његовог идентитетског процепа према жени: „Оставите ме... сад ћу пасти. / Идите, љубите... чините што хоћете. / Мени је жао вас.....али мени је давно / гадна и љубав и ваше сласти.“ (М:

66). У раној прози Црњанког, у причама о мушком, јунак *Легенде*⁷⁹ такође изражава буру презира према женском принципу:

„Чуј ме, краљице мора, мачева и победа! Не знаш ли ти да је Исусово тело смрадно од косе Марије Магдалене? Да сам жена, ја бих се бацио псима, да ме разнесу на комаде, јер све, што је своје жиле зарило у женско тело, разгранало се у круне стида и срама. *Ја сам мушко и то је мој понос (...) Бог је умро јер се родио од жене (...) Ја зидове нећу да додирнем које је дирнуло женско тело, ја нећу да се такнем цвећа, коња, ни паса, јер све то мирише од лепљиве блуди ваше. (...) Нема малог места на свету као голубије јаје, одакле не би вирио угојени, блудни, мекани трбух ваш. Али куд ја ходим, тамо га нећете наћи, у звездама нема живота, тамо је смрт, моја судбина. Родили сте ме, али ја ћу умрети, тело моје никад неће заборавити сестру своју, смрт, за љубав блуднице: за живот. Ено ти војници, свећеници, песници, слуге и пси, али ја (...) ја пљујем на тебе. Чуј ме: чланци мајке моје, бели као звезде, у води под Риалтом, беху бељи него образи твоји; она беше Венецијанка. Венецијанка, па издахну као скот до ногу мојих, у сраму и стиду и не погледах је.“ (154-155) (курзив Д. Ф.)*

Овде је Генералица на идентитетској матрици чији су носиоци краљица Јелисавета и лучке проститутке Мод из *Легенде*, док је Бранко на истој линији као и Салмацис из поменуте приповетке. Краљица Јелисавета је роб својих чулних сласти, врела и жељна вечне лепоте и бесмртности у вечности. У ноћима пуног Месеца, она осећа да у мушком може наћи целовитост и узети му снагу, па се крај језера баца у загрљај својим војводама и женама; дуго и радо говори о смрти; храни се вепровином и другом дивљачи, купа се у млеку младих магарица –иначе симболима развратности и Пријапове расплодности (Кирег 1986: 98-99) и у крви

⁷⁹ У *Легенди*, или *Легенди о мушком* како се првобитно звала (Вуцјас 1982: 32), остварена је параболоа о односу Исуса и Марије Магдалене. Из пишчеве преписке, у Белешкама уз *Приче о мушком* које је приредио Гојко Тешић, сазнајемо да је *Легенда* посвећена предању о Марији Магдалени (Тешић 1993: 192). Тема приповетке – легенде је како је мушко замрзло женско. Тема је развијена путем алегоричне паралеле Исуса и Магдалене, односно племића-фратра и енглеске краљице-блуднице Јелисавете и лучке проститутке Мод с једне и Богородице, односно не мање блудне мајке главног јунака, с друге стране.

мале дечице „да би остала лепа“ (ПР: 151). Пред младим Лодовиком, она букти „у црвеној свили као ломача“ (ПР: 152) и има „тело бело као лабуд пред смрт“, а уста јој се од пожуде лепе и дрхте као „као два крвава пужа“ (ПР: 153).

Лишен очевог аманета у значењу прстена који је остао код краљице, младић остаје лишен континуитета мушког, вечности и божанствености, на шта прстенаста, круголика, симболичка његова форма упућује, Салмацис остаје обеснажен пред хтонским безданом женске природе. Ако га је отац прстеновао да живи часно и да узме отров испод драгог камења тек ако буде у прилици да губи достојанство и постане сужањ, у прилици када не може да поврати прстен са краљичине руке, мушко постаје изложено силама ниског блуда чији је протагонист жена налик њему „црна сенка, као авет“ и „најгора блудница пристаништа“ (ПР: 158) у ритамима, са отромбољеним дојкама, а пијана и жељна, која се од детињства давала мушком „за медене слаткише“ (ПР: 159) и која заудару на со и лој, ветар и једра, на старо буре у мраку. Гладна подједнако хлеба и мушког тела, спремна да се да без накнаде, једина која, свикнута на зла и понижења, не зазире од младићевог страшног погледа она га позива у своје скровиште међу бурадима, која опет, симболизују примљиви, женски принцип. Када буду пронађени, каменовани и осуђени, и када га краљица упита зашто није хтео љубити њу, него жену чије је тело „крпа смрада“, жену „гору него лешина“ и „гору од стрвине“ (ПР: 160), младић ће гневно рећи: „Никог ја не волим ... све ја мрзим ... али сам се сажалио ...“ (ПР: 161)

Шта значи овај нихилистички, крајње субверзиван став према женском и сажалење према истом, осим јасних компаратистичких веза са сажалењем Исуса према блудници Марији Магдалени? Могли бисмо закључити и да се уклапа у превратничку авангардну и поезију и прозу Милоша Црњанског и у ритам крупних, радикалних и жестоких промена у српској књижевности почетком 20. века, али и да је конкретно, *стара Мод протагонисткиња свег бизарног, безобличног и хетерогеног, јер је осуђено, прогнано, презерно женско, па као такво, супротстављено лажном моралу блудне царице. Мод је хибридни карактер слављених и опеваних куртизана, агресија и лудило којим фратар руши*

и себе и своју мајку, али и царицу Јелисавету, као протагонисткињу буржоаских естетских и моралних постулата. (курзив Д. Ф.)

*Легенда сведочи кретање једног мушког између крајности: мале невине девојчице – девице и њеног девства као чистоте, јасности, видљивости и тријумфа аполонијског, преко раскошне и блудне краљице која изазива згађеност, који је сада аполонијски младићев одговор на нестајање граница, до сиромашне, потпуно посрнуле лучке проститутке, као потпуне женске *prima materie*, моралне и телесне каљуге женског, са мржњом у срцу ка свему женском, па и самој мајци. Тај анархичан став је у супротности са светим позивом служења Богу, па тиме и љубави, јер Бог јесте љубав, а чин општења са проститутком показује нам пут кретања ка самом понору пред којим младић све време узмиче. Мод је архетип тела, јер њено тело мирише на море; подсећања ради, на грчком *thallasa*, значи море, а гениталне секретије женке, како пише Камила Паља (2002: 80) имају мирис који изразито подсећа на рибу, на мирис расола харинге, који потиче од супстанце триметиламина, која се јавља приликом распадања рибе. Мод је сама смрдљива и ружна ноћ и тама невидела, неосвећени живи леш са којим јунак „из сажаљења“, како каже, дакле емпатијски себе преноси на друга места, постаје нов и узвишено тријумфалан, јер руши краљевско лажно височанство, да би кроз смрт почео испочетка. Млади фратар није попустио пред дворском руљом, нити белом владарком, али јесте пред демонском енергијом и идентитетом мноштва, што је Мод, са којом се физички, телесно уједначује, поцепан, претучен, крвав и понижен. Она је симболички суноврат и пад мушког - легенда о мушком паду. (подвукла Д. Ф.)*

Чезаре неће преживети тај пад у каљугу примодријалног женског принципа. И Чезаре (млади идеалист) и Бранко (поета и етериста, алхемичар речи), сажимају у себи идентитет Салмациса из *Легенде* као поете, етеристе, алхемичара, потврђујући судбину да је „тужно бити мушко“. Ову тезу илустроваћемо цитатима из *Маске*:

„Ја вијам облаке (...) Једни вичу: идеализам, други комунизам, / а ја: етеризам...“ (Д: 59)

„Видите, ипак, ја верујем, нејасно,/ када хоћу, негде далеко /из моје душе, из мога здравља, / све што ја желим, то се рађа - / то је моја хемија, мој етризам.“ (Д: 60)

„ Ви знате Темишвар? Те године су ми око попиле. / Ишао сам у позориште и јео перече. / Био сам ђаче, а знао сам шта је Фауст и шта је жена гола. / И сад ми ништа више није драго, ништа не волим, / жељан сам шума и да се јако разболим.“ (Д: 61)

Као први суматраиста Црњансковог дела, Бранко прокламује исте оне ставове које налазимо у *Лирици Итаке* и *Дневнику о Чарнојевићу* и његов говор припада суматраистичком наративу распрострањеном кроз цео хронотоп Црњансковог дела. Фреквентност лирских и синтаксичких паралелизама једнако везује лирику са романима, драме са лириком, кратком прозом и великом епопејом Исаковича у Русији и Рјепнина у Лондону. Суматраистички дискурс, као активна одредница непрекидно (ре)дефинише статус субјекта Црњанскове прозе у његовој амбивалентној усмерености ка животу, али и ка смрти. Међутим, оно што такође чува своју есенцију у ратом и сеобама дефинисаном динамиком – јесте однос према прошлости. Национални идентитет у *Маски* изражава Бранко за ког је врховно добро изван жене и страсти „несретно Косово, неосвећено и јадно“ (Д: 61), јер „љубав... закона нема“ (Д: 62). Зато и каже: „Словенство, у које верујем, обожавам, не дам“ (Д: 62). И подвлачи: „То никад од мене чули нисте. / А откад се спремам. Епос један / страшан као мој народ, и бедан“ (Д: 64).

Генералица такође врши самоидентификацију према Бранку путем Словенства: „Ви знате, ја обожавам Словенство, / мада сам Римљанка... (Д: 64), док Генераличин крик: „И ја умирем. Старим. Бранко, старим“ (Д: 65) врши другу идентификацију са Бранком – он умире од болести, а она од старости. Старење је изједначено са умирањем и зато је вапај

„чистоте хоћу, младости, не окусих је. / Не смејте се... чистоте мушке.“ (Д: 65) „Тебе хоћу, тебе... нико није као ти. / Тако витак, тако мио, тако млад.“ (Д: 66)

вапај за виткошћу младости, вертикалом и узвинућем. Мушко тело је схваћено као еликсир младости, а укупан дух *Маске* у овим репликама је попут силаска у стари распусни Рим у који би страшћу распамећена Римљанка да увуче Бранка – Словена и суматраисту.

Бечки салон је мали Рим у ком су сви изненада слободни да чине што им је воља, као у време Бахових баханалија. Та слобода у *Маски* је отпор ограничавајућим кодексима. Она се осећа у салонском духу ком су, као у зачараном кругу измешани гласови, лица и њихове маске, време распршено и дифузно, а истовремено сабијено у кругу трагања, задовољења, исцрпљености, досаде. Генераличини дрхтаји, грозница страсти и емоционална амбиваленција генеришу се у „мрзим и волим“, које је рајићевско-чарнојевићко-бранковско дефетистичко осећање бесмисла и испразности света. Генералица је слична Лоли из *Капи шпанске крви* и риђокосој Енглескињи генералици Барсутов⁸⁰ из *Романа о Лондону* која након кћеркине смрти преузима зета, тридесетогодишњака, Андреја Покровског. Ови женски субјекти чији је идентитет уписан најпре у телу, представљају типове жене-заторница, вампирских титаница, које испијају младалачку снагу маскулиности. У *Маски* Црњански приказује женску осећајност и жудњу за љубављу као говорничку платформу Генераличине екстазе, халапљивости и пожуде у ритмовима римске демонске мелодије. Генералица је синтеза римског кондензованог идентитета који ће Црњански преносити даље, кроз кратку прозу, путописе и романе.

Крај „поетичне комедије“ има трагички расплет: Глумица бежи и оставља Чезареа предајући маску Генералици, која добија оно за чим чезне: један трен сна

⁸⁰ Генералица Барсутов, за коју Рјепнин дознаје да се била удала за генерала Барсутова кад је овај већ био „старкеља“, сада, крај младог зета већ у очима носи нешто „чудно, жарко, уплашено“ али и „молећиво и жељно нежности“ (РОЛ: 307), иако и даље спада у групу оних жена које, крај све своје велике лепоте, „нису сретне, - иако то крију (РОЛ: 435), а о којима се, као и о љубавницима Евдокије Божич из *Друге књиге Сеоба* „ништа не зна“ (РОЛ: 435). Она је још једна лепотица мрамора (као Лола), жена „без наслага јела, пића, - као да се та жена храни сновима“, софистицирана флукуална лепотица новог века која исисава мушку силу. Андреј Покровски, меланхолично замишљен над собом у Корнуалији, на путу да „жртвује имовину, част и руску душу“, у Лондону добија црте човека који „није више ни плачеван, ни тужан, ни слаб, ни несретан“ (РОЛ: 434), губи стид од „грешне љубави“; генералица Барсутов живи на путу који јој се, игром судбине, грана ка пролећу.

о срећи и љубави. Драма се завршава самоубиством Чезареа, чиме се потврђује Јонесково „позориште жестине: жестоко комично, жестоко трагично“ (Глигић 2014: 107), а као емоција остаје – подсмех и жаљење. Отуда и Генераличин презриви поклич „Све вас мрзим. Све... кукавице, сви. / Подлаци. Свечи.“ (Д: 67), појачава антагонизам актера ове драме и набој у маскулино-феминином пољу драмске радње.

Са Дафином из *Сеоба* Генералица се једначи ускликом да је жељна да живи, да се наужива, али њено уживање ће надживети њен живот. Преступ у греху „по танкој крви“ Дафина ће платити животом, као што ће и Евдокија своју луду страст платити ружноћом: Евдокија пролази пут од жене коју су звали „врисак Будима“ до жене која постаје „дебела као топ“, гротескно ружна, безоблична и хетерогена сексуална маса утовљеног сала и зноја.

Носилац донжуанске женске страсти у *Маски*, Генералици, најсличнија је ипак, рекли бисмо, Лола Монтез, јунакиња романа *Кап шпанске крви*, којој ћемо се више бавити када будемо говорили о идентитету јунака *Конака* и релацијама Краљ – краљица, краљ – метреса Лола.

У *Роману у Лондону* постоји сличан салонски контекст где се врши сексуализација дисурса. Они су метафора цивилизацијског потонућа у грех човека који је изгубио Бога. Госте хотела мис Фои чини неколико љубавних парова: први пар су власница хотела, грандиозна лепа плавуша, брбљива мис Фои, удата за десет година млађег плавокосог лепотана Сорокина; други пар су крупан шездесетогодишњи доктор Крилов са лицем сељака и госпођа Петриша Крилов, много млађа од њега црномањаста Енглескиња, лепог стаса и глупавог лица, која Рјепнину личи на тужну краву; трећи пар су седамдесетчетворогодишњи Шкот, сер Малколм и пола века од њега млађа, детињаста Русиња „са мрким очима орлића“, Олга Николајевна или леди Парк; четврти пар су тридесетогодишњи удовац Андреј Покровски и његова четрдесетогодишња ташта, риђокоса Енглескиња генералица Барсутов, на којој године ни туге нису оставиле никаквог трага; најзад у хотелу мис Фои станује и мис Петерс, жена са ожилком и са ћеркицом у опасним годинама. Сви ови парови су метафора крајности људких душа.

Драматичан сексуални промискуитет међу гостима хотела започиње одмах након замало мистериозног покушаја утапања (самоубиства) Покровског и генералице Барсутов (иначе, исти мотив можемо наћи у *Сеобама* где близина танатосног (дављење Аранђела у Дунаву) распаљује еросну помаму за животом коју покреће управо близина смрти): госпођа Крилов бива виђена на гробљу са капетаном Бјелајевим „у незгодној пози“; Сорокин у загрљају са госпођицом Петерс, коју ће касније оженити, побећи у Ирску и преобратити се у католика; једна од собарица бива виђена како улази у собу ћутљивих Пољака. Близина грешне љубави између зета и таште покреће нова прекорачења, јер, ако је ташта могла у обљубу зета само годину дана након кћеркине смрти, онда тај сигнал постаје позив осталима да се осмеле и отворе ка еросу. Анимални профил сексуалног чина дат у поглављу *Сорокин у зиду* где се артикулација полног чина између госпође Петерс и Сорокина реализује као разрешење одлагања зајма, преко тела жене чији муж може то да реши, док ће за Рјепнина, као сексуалног пуританца, бити доживљај који га подсећа на сексуални чин међу врапцима који то раде „секунд, два“ (РОЛ: 351), а завршавају „као неким маукањем мачака“ (РОЛ: 353), да би најзад остали као „пас и куја која се залепила са псом и не може да се одлепи док се не охладе“ (РОЛ: 355).

Са драмске позорнице *Маске*, као раног, првог дела Милоша Црњанског прелили су се варијетети донжуанске женске страсти, меланхолије и ефебичности и послужили као модели за разноврне комбинације на релацији човек-жена које је касније наш писац реализовао у прозним делима.

3. Конак. Идентитет и власт

Драму *Конак* тумачићемо у светлу агона јунака са светом који га окружује и „маркираном“ драмском идентитету. Краљ Александар је у антагонистичком сукобу са околином тј. Краљевином најпре због његовог односа према власти, владању недоличном владара на престолу, али и због своје опсесивне привржености Драги Машин, дворској дами краљице Наталије, која га заводи, постаје најпре његова метреса, а потом и жена. На плану односа према љубави и власти његове идентитетске карактеристике су усамљеништво и апсолутизам.

Ипак, центарални сижејни ток *Конака* јесте „*емотивни однос владара према 'фаталној' жени*“ (Фрајнд 1996: 287), али кроз тај однос се даје и дубински неспоразум између појединца (у овом случају краља) и заједнице (од династије и најближих краљевих сродника и сарадника до јавног мњења). Овај ток драмске радње додатно драматизује однос краљ Александар/краљица Наталија, тј. син/мајка, јер се краљ не појављује само као владар или љубавник, већ и као син, што Црњански постиже сталним смењивање декларативног и исповедног говора (Фрајнд 1996).

Постоји једна значајна аналогија коју желимо да истакнемо, а то је веза ране приповедне прозе *Приче о мушком* (реч је опривовечи *Света Војводина*) у којој је испривоведан однос мушког према такође фаталној жени, „*комедијашици Јели*“, глумици на заласку каријере, коју узима варошки капетан Панта одбацијући венчану жену с којом живи бездетно.

Суштински, ова породична драма у себи скрива мотив бездетности и сукоб између фертилне (плодне) и флукуалне (несталне, променљиве, у значењу „јалове“) жене. И док Милева чини трагичку погрешку у избору позоришта као катализатора своје самоће, патетично свикнута на романе Милована Видаковића, и пада у транс подједнако пред умирујућим гласом глумца и црквеним песмама о Христу и серафимима, дотле комедијашица Јела као *fertilna femina*, отима варошког капетана: она је забављачица и глумица, удовица која је преживела смрт мужа и мале кћери, иза које је буран живот у глумачкој трупи, велико љубавно и животно искуство, разуђена друштвена мрежа познаника, љубавника и пријатеља, али и непријатеља, која је решена да се, уморна од сељакања, друмова, маски, перика и туђих кревета, смири крај Панте Попича, који нема деце, као и она, а ког ће беснога, „умирити“, бестидно и бескрупулозно закључујући: „Шта ће она? ... имала те је доста, скинула је скоруп, па сад да будем и ја мало варошка капетаница ...“ (ПР: 94) што постиже трудноћом.

Зачеће се већ у овој раној прози Црњанског појављује као арсенал будућности која тек треба да почне. Све док не добије „изглед младе мајке, обоа струк и сузни поглед, велики нос и тежак ход (...) смех и сузе уједно“ (ПР: 102). Мајчинство поништава све њене претходне улоге, осмишљава њене ниже нивое и

светове и даје ноту животу у хоризонтали. Постајући трома и успавана, она се нагло чисти под плимом хормона, а одбачена слобода играчице и забављачице преображава се у вољно ропство, које почиње на месту туђе несреће, онде где лелујава Милева није успела да „улегне“ свој траг ни на брачној постељи, ни у Пантиној души. Колико Милевино тело није никада ни припадало мужу, толико Јелино тело сада ничице пада пред мушким, предаје се и истерује вољу, у новом циклусу рађања. Јела је отелотворење жене „која уме“: „Ако ћеш да ти игра мађарски чардаш уме, ако ћеш да ти обуче шалваре уме, ако ћеш да ти говори француски уме“ (ПР: 93), јер је адаптивна и освешћена и у вербалној и у делатној сфери.

Док краљица Драга игра преварну игру, дотле Јела наступа искрено, жељна новог живота; док краљица Драга путем брака са краљем Александром покушава да прекорачи границе своје класне позиције и класног идентитета (како је виде други, који за њу јесу претећи Други), дотле јунакиња романа *Кап шпанске крви* Лола Монтез завођењем не успева да капитализује моћ као Драга, већ подстиче конзервативне, традиционалистичке и тоталитарне тенденције да се устреме на обрачун у једном лицемерном и хладном свету које подједнако исмева и краљеву љубав и према Лоли, али и према његовој жудњи за лепотом.

Идентично се дешава и у *Конаку*: краљ је сметењак и наивчина. Док му сарадници сугеришу разлику у годинама и брутално и пежоративно му указују на педигре „Драге Машинке“, краљ ипак бира пре Драгу као „Српкињу“, него неку, како ће рећи „пропалу принцезу“ (Д: 206), а разлику у годинама чак тумачи, скарадно, обичајим у српском народу „да момку, кад се жени, нађу старију девојку“ (Д: 207). Краљ себе идентификује са обичним светом – он тада није Краљ, већ неко из народа ко има право да бира себи срећу. И то такву срећу која између два зла – неке фиктивне „пропале принцезе“ и реалне „напаћене“ удовице – бира ово друго.

Користећи се исповедним говором у креирању идентитета краља Александра, Црњански његов усуд именује нескладним браком између његових родитеља – краља Милана и краљице Наталије. Најпре сам краљ врши самоидентификацију према имагу оца, а који препознаје краљица Наталија

изиритирана и зато је силно мотивисана да спречи синовљево везу са Драгом: а то је полигамичан живот краља Милана који је водио док је краљица очекивала порођај – са три младе и лепе жене којима је говорио исто што и њен син сада говори Драги: „ Belle comme le jour“ (Д: 178), у значењу – лепа као дан, лепа као светлост дана .

Творац аналитичке психологије, Јунг, говори нам о два аспекта несвесног: поред оног које је мрачно, деструктивно, инфантилно примитивно и настрано, постоји и оно друго, које има чисто, и светло лице. Отац има то Јанусово лице које је антиципирало будућност сина и одредило му судбину. Краљ зато иде ка избор-судбини (која је Драга), а не ка принудној судбини (коју би маркирала нека „пропала принцеза“ . Краљица Драга је инфантилан его-избор, али парадоксално, краљевски, тако легитиман и легитимишући колико за њега толико и за идентитет народа чији је експонент и представник пред светом. Оно што је дубоко покренуло краљево несвесно постаје динамичко, субверзивно и реметилачко. Историја не трпи „говор емоције“, а краљ нема право на судбину која је противна интересима нације. Избор Српкиње (на лошем гласу) бољи је избор од пропале странкиње. Очигледно је да Црњански алудира на армију странкиња, грчких и бугарских принцеза које су женили српски владари увећавајући династички значај кроз векове. И комплекс оца и комплекс мајке имају моћно динамичко, покретачко и мотивационо дејство у *Конаку*, као и у путописно- мемоарској прози, где је, како смо већ истакли, сублимисано кроз анализу уметникове судбине. Огромна приврженост мајке према сину говори о усамљености једне жене коју је муж изневрио и која је покушала да пронађе утеху у сину. Док Наталија поетизује однос мајка-син:

„Саша, запамти, на свету има и добрих и рђавих жена. У животу једне добре жене има смо једна велика љубав. То је њен син. У животу сваког човека има само једна жена која му је прави пријатељ. То је његова мати!“ (К: 183) (курзив Д. Ф.)

дотле га краљ банализује делећи све жене на „камиле“ и „камелије“ (К: 183).

Драма *Конак* може се довести у блиску везу са романом *Кап шпанске крви*, чија је окосница такође историјска: у првој је краљ млађи од будуће краљице, а у роману *Кап шпанске крви* улоге су обрнуте – млад краљ и од њега старија будућа краљица. Указаћемо на још неколике паралеле између ова два дела и начине обликовања идентитета краља и краљевске (не)моћи која произлази из судара са женским принципом.

Лола Монтез, носилац главне роле у роману *Кап шпанске крви*⁸¹, прва је права „мушка“ хероина Милоша Црњанског која усмерава свој монументални промискуитет ка краљу, који је неће моћи избећи нити ће јој моћи утећи. Црњански директно обрће улоге моћи: краљ Лудвик ће постати ропски потчињен овој титанској вампирици изоштрене свести (као и краљ Александар Драги Машин), а она ће се поступно пети на краљевски пиједестал на ком, само због своје мегаломанске жудње за моћи, ипак, неће бити апсолутно устоличена (као што ће и Драгу зауставити брутална одмазда краљеве гарде и официра).

Црњански је у *Капи шпанске крви* широко захватио проблем идентитета Лоле Монтез, распростирући га у широком луку, од онога што Ериксон зове „петом фазом“ (од дванаесте до двадесете године живота) или формирање и конфузија идентитета, која се поклапа са Фројдовом теоријом гениталног развоја,

⁸¹ Лола Монтез, чије је право име Елајза Гилберт, рођена је у Индији 1820. године, као кћи енглеског војника и четрнаестогодишње девојчице. Након очеве смрти, мајка се преудала а Елајза послата у Енглеску на школовање. У седамнаестој години удала се за тринаест година старијег поручника Томаса Џејмсона, ког је брзо напустила и побегла у Шпанију, где је учила балет. Осмислила је нови идентитет и у Енглеску се вратила као Марија Долорес де Порис и Монтез – Лола, а од куртизане-почетнице, интелигентне и пустиловне, лажљиве и користољубиве жене, постала љубавница многих познатих личности тога доба: чувеног композитора Франца Листа, државника Роберта Пила и свакако највећег трофеја кога је уловила – остарелог баварског краља, песника и интелектуалца, Лудвига, који је био ожењен Терезом, имао осморо деце и живео у целибату. Она постаје његова званична љубавница, добија титулу племкиње и постаје грофица Ландесфелт, удружује се са студентима у борби против језуита и, након огромних нереда у Минхену, бива протерана у Франкфурт, потом у Швајцарску, где је живела од краљеве апанаже и остатак живота се хвалила својим огромним утицајем који је имала на ток европске историје. У *Предавањима Лоле Монтез*, објављеним 1858. у Северној Америци, она је образлагала своје ставове о љубавници као жени „која граби независност и моћ самодовољне снаге да би потврдила сопствену индивидуалност“, што је права одбрана права жена свога доба. Како пише Елизабет Абот, са годинама се окренула „вери и добротинствима, сиромашила и умрла од упале плућа и компликација можданог удара у 40-ој години, у Бруклину, у Њујорку. У: Elizabeth Abot. *Istorija ljubavnica*. Prevele Zia Gluhbegović, N. Karanfilović et. al. Beograd, Geopoetika, 2007, str. 94-98. Црњански је тврдио у једном интервјуу да је за време свог двоиподеценијског странствовања у Лондону писао сценарио за филм о Лоли Монтез, који је одбијен, али је филм касније снимљен, и да су га „покрали“ (Bunјас, 1982: .134).

до шесте и почетка седме фазе, када се уместо успостављања интимности почиње јављати дистанцираност у односу на субјекте. Дакле, почиње младост, а интеграција се одвија у форми его-идентитета, „из постепене интеграције свих идентификација“ (Ериксон 2008: 106).

Лола Монтез управо тада, са седамнаест година уведена оргије са својим првим мужем, нечистим и жилавим пијанцем, већ оседелим капетаном Џејмсом, да би тек са краљем почела да осећа сву „гадост старости, умирања и распадања“ (КШК: 74) јер, њој је двадесет шест, а њему шездесет година. Разлика је тридесет четири године, а краљ је у браку са краљицом већ тридесет шест година, што значи да је краљ у браку био већ две године, када је Лола рођена. Иза Лоле је, као и иза Евдокије, јунакиње *Друге књиге Сеоба*, читава плејада мушкараца, крви, убистава и самоубистава. Иза краља је тридесет шест година брака и исто толико портрета његових наложница и лепотица, оперских певачица и балетских примadona на зидовима палате; оне се уливају у време досаде и празнине. А краљица, „узвишена супруга – увенула давно у свом молитвенику“ (попут флуидне Милеве из *Прича о мушком*) која га је „страсно мрзела“ (КШК: 72) остаје у својој тајној моћи законите жене, само наизглед препуштајући краља сили младости и зле лепоте. Кроз похоту и разврат, дајући предност осећањима изнад дужности, краљ губи сопствену краљевску личност и постаје Лолин роб, „немоћан, остарео и безуман, као играчка“, те „патетично излапео“ (КШК: 77) и један у низу владара који „праве рђаве сонете и скупљају античке кипове“ (КШК: 72).

Краљ Александар је такође приказан као „ћакнут“ (стално наглашавање његовог саплитања о ћилим); често коришћење колоквијалних израза („тандара мандара“ или – „какав кнез Михаило!“ (Д: 288), „тандара мандар“ (Д: 310); „Шта да кажем Чарикову? (...) Овде ми се попео.“ (Д: 314); „Да сам пио, мислио бих да сам цврцнуо...“ (Д: 316); „Као да ми је врана попила мозак“ (Д: 317). Краљев лудачки кикот који се јавља у драмском говору краља Александра, указује на одузимање интегритета од љубави обневиделом краљу.

Женска позиција је такође занимљива за анализу: док се јунакиња *Кани шпанске крви*, Лола Монтез креће у стравичном распону осећања од обести и

жудње-за-моћи до страсног покушаја да са Лудвиком створи „један врео додир, дубок занос и сунчање кроз чула“ (КШК: 73), што је воља за-моћи-да-се-буде, и воља да се буде један-са-Другим, те пропламсај жудње ка верности и „лепљењу“ за објекат моћи, дотле краљица Драга с лакоћом успева да заведе краља-луду тако да сво његово окружење преобрати у претећег Другог, њега самог учини лутком (као од „воска“) и поведе пред егзекуторе.

Као и у роману *Кап шпанске крви*, и у драми *Конак* Драга постаје државни непријатељ због свог уплитања у државну политику и зато што је околина види као претећег Другог: као „ЖЕНСКОГ КРАЉА“ и „СУКЊУ“ (све Црњанки пише капиталним писмом) на престолу (К: 281) и отуда јој се спрема завера. Док у *Конаку* заверу изводе официри, у роману *Кап шпанске крви*, егзекутор је Валершатајн који раскринкава и демонизује Лолу Монтез: она постаје државни непријатељ првог реда, агент „слободних зидара“ и тајних европских савеза, париска плаћеница, демон разврата и окорели противник језуита у престоници Баварске. У рецепцији околине такође је негативно конотирана: за минхенског бискупа је она само „девојчура“ и „смрадна, нечиста лешина једне шпанске кобиле“ (што је асоцијативно везује са старом проститутком Мод из *Легенде*, која је „крпа смрада“) с којом се краљ „игра младости, док му се душа губи“ (КШК: 105); за грађане је „тиранин, у сукњи, министара лопужа и нафракана лутка државних дугова“ (КШК: 106). Драга Машин је такође у пољу „мушке економије“ доведена у положај средства за производњу или репродукцију деце (као друштвеног и националног капитала) и то је једини пут који би јој могао омогућити укидање проблематичне прошлости, класне недораслости и биолошке „времешности“ у односу на краља. И док неке од Црњанских јунакиња из романескног опуса (Ана и Кумрија Исакович, јунакиње *Друге књиге Сеоба*) материнство доживљавају као укидање и нестајање у душтвеној улози и принудној судбини „машина за рађање“, дотле Драга мајчинство види као пут за постизање „женске економије“.

Интересантан је још један аспект аналогije између драме *Конак* и романа *Капи шпанске крви*. Идеалистички став према Драги и виђење жене као утехе у сувом и ригидном политичком дискурсу има краљ Александар колико и млади

принц Хајнрих Ројс за кога је Лола богиња због које је био спреман да напусти родитеље и школу, а потом и да је понижено проси; за Хиршберга, студента „са страшним очима Медузе“, представника „златне младежи“ и вођу „лоламана“ и друга Ројсовог који носи на лицу „бледи печат смрти и љубави“, она је коб, несрећна љубав због које му се мути ум, „недостижна“ и „чудотворна“ (КШК: 23), а освајање једне такве „демонске жене“ величанствена креација и изазов за једног ученог ђака. Идентично, и Лола и Драга виде себе или на престолу или уз престонички трон с краљем, док их други (Александрови министри у *Конаку* и Валерштајн у *Копи шпанске крви*) перципирају кроз призму минулог будоарског живота; *оне су и у драми и у роману очитане као неприпадајуће странкиње заглибљене у сопственом самоограничавајућем царству чула, далеко од монархистичког обрасца женског принципа* (курзив Д. Ф.) какав носи „скривена царица“, Лудвикова законита жена и какав би требало да понесе српска краљица.

Док Лола неће бити кажњена попут мајке Рајића из *Дневника о Чарнојевићу*, Дафине Исакович из *Сеоба* или Евдокије Божич из *Друге књиге Сеоба*, које постају необуздане у својој искључивости, а потом и деградиране због своје изазивачке и шокантне гламурозности, дотле ће Драга доживети брутално свргнуће. Лола ће бити протерана из Баварске, а монархија очувана; у *Конаку* ће свргнућекраљевског пара бити не само укидање апсолутистичке владавине Александра Обреновића и његове супруге, већ и укидање јаловог и властољубивог фемининог идентитета, оличеног у фигури краљице, једнако колико и „меком“ краљу, којим (и споља и изнутра) господари женски принцип аниме.

Ипак, требало би издвојити и следеће: код краља Александра нема оне аниме која је присутна у индивидуалитету Павла Исаковича, јунака *Друге књиге Сеоба*, где је она „принцеза Душе“ (Јунг 2003), јер Павле, по цену доживотног удовиштва, трајно баштини женске психичке црте у власту личност. Парадоксално, оне постају арсенал његове неодољиве „мужевне женствености“, док његов брат Петар, након тешких селидбених турбуленција и смрти сина првенца, остаје сличан краљу Александру, претерано разнежен, ирационалан, ефебичан. Но, Петар је ипак неко ко добија нове идентитетске карактеристике под ударом несреће, док је Александар формиран под плаштом мајчинске заштитете.

Породична несрећа променила је Петра Исаковича толико да је он под њеним бременом изгубио нешто од своје гордости, љутине и „подсмеха“ који је годинама носио, када „није било хладнијег, храбријег, мирнијег, поноситијег официра, међу сирмијским хусарима“ (С, II: 611). Ни он ни Варвара нису могли снаге да признају једно другом дефекте у физиономији детета, које се не развија, не напредује и не престаје да пати. Они су, као и многи други родитељи, рођење детета доживели као своје лично испуњење. Ипак страва једног младог живота који су покушали да отму из стиска смрти је потпуна: њихово дете је: „смежурано, јадно, слабо, жуто“ (С, II: 610), док га Петар смирује од страшног плача личи „жуто, збрчкано, јагње, одерано, или неког малог, одераног, зеца“ (С, II: 611), па га зато немоћно диже увис, „као да очекује неку милост са неба“, или „као да очекује да их земља прогута“ (С, II: 611). Од Варваре се касније може сазнати да како је дете умрло на Петровим рукама и како он „није хтео да поверује, цео дан, и целу ноћ, да је дете мртво“, па га је „стискао, љубио, викао“ (С, II: 635), а сандучић са дететом „морао да понесе, под пазухо“ (С, II: 636). Оно што је најтеже, је што Петар жели да „пусти“ Варвару да „живи сретно, у свом богатству у Бачкој“ (С, II: 636), а не да понесе и она на себи терет очеве клетве која је на њему.

Оно што везује све ове мушке идентитете јесте унутрашња слика вечне, савршене, боголике жене: Павлу је то Катинка (као мртва драга) и Јока Стана Дрекова (као жива туђа драга); Краљу Александру то је Драга, Петру који је у Варвариној перцепцији „дите“ и „дитетина“ (С, II: 589) остаје Варвара, али преломљена у свести и емоцији његовог брата Павла, а не Петра, полулудог након губитка детета. Обојотворење стварне земаљске жене показало се опасним и по краља Александра и по Краља Лудвика, али и по Павла, коме мртва драга омета перцепцију реалног до оне страшне мере „аудијенције код царице“. Те идентитетске одреднице маскулиног ефебичног карактера са доминантним анимом могле би бити предмет неке посебне студије која би се бавила анализом мушкарчевог идентитета у делу Црњанског.

Но, још једно важно питање је питање самоће краља и то оне самоће која расте са осећањем моћи и свести о друштвеној улози. Спрегу апсолутистичких

порива и жудње за срећом обичног човека Црњански сажима у једној реплици коју краљ Александар упућује мајору Лешјанину:

(...) „Док је било намесништво, имао сам обичај да легнем, ево, овде, са књигом. Да сањарим. Био сам сироче крај живог оца и живе мајке. Они су свагда водили бракоразводну парницу. Размишљао сам тако, као балавац, и предосећао САМОЋУ, моју САМОЋУ: дан ће проћи и ја ћу опет остати сам у кревету, испод оних икона, мучен несаницом, очекујући увек да нађем змију на јастуку. Ти, Љубо, тада седиш весео, у веселом друштву, уз пиво, на Калемегдану, а ја слушам, у мраку, како одбија ПОНОЋ на сахат-кули у двору.“ (Д: 225-226)

Исти тај сат и његово злокобно откуцавање појављује се пред крај краљевог живота:

„Колико сутра, наредићу да тај сат зазидају! Будио ме је ноћу још у детињству. Није ми дао да спавам. Зашто да слушамо ту глупаву лупу? Од несанице навикох се да ходам горе-доле као шеталица. И маман је то доводило до очајања. Одбија сатове, одбија и фрталје. Поноћ! Врло важно! (Д: 308)

Касније, у обраћању генералима, у осамнаестој појави изговара:

„Ви знате да ја нисам имао ни детињства ни младићства као други људи. Али данас видите свога краља срећног и задовољног, јер је нашао себи брачног друга (*гледа опет Драгу*) чија ће му топла љубав омогућити да сав свој живот посвети интересима Србије и њеног народа.“ (Д: 243)

Доводећи у везу краљицу Драгу и књегињу Љубицу путем заједничке им особине – да су обе „ЖЕНЕ ИЗ НАРОДА“, краљ открива заблуду своје визије и рецепције женског принципа, а Црњански, исписујући ову синтагму капиталним писмом иронијски додатно маркира заблуду још једног краља који се игра љубави „док му се душа губи“. Драга са „таковском лентом на грудима“ изазива подсмех и констатације краљевих сарадника да „ни цар Лазо није водио царицу Милицу на коњу, на Косово“ (Д: 283). Ипак, однос међу караљевским паром мења откривање лажне трудноће краљице Драге, што додатно проблематизује однос краља према њој. То је однос година: „А вечерас си прекардашио. Казао си пред свима како ти

у августу узимаш двадесет и осму, а ЈА у септембру четрдесету! Болан, Cheri, ko te pita?“ (Д: 306). Драгин дискурс је амбивалентан и манипулативан. Жељом да све контролише и у краљевом животу и у држави она показује изразито феминину иницијативу која би требало, у патријархалној мушкоцентричној клими, да припадне акционој маскулиности коју репрезентује краљ. Чим примети да се краљ креће ка идеји истине у смислу (пред)осећаја изманипулисаности што њене, личне, што њене фамилије, то Драга преокреће улоге надређени/потчињени:

„Ја немам осим тебе никога на свету!“ (Д: 306)

„Видим да си се ти према мени променио (...) Али ја видим да сам ти остарила и да је моје било па прошло.“ (Д: 307)

„Не волиш ти мене Саша. А обећавао си ВЕЧНО!“ (Д: 307)

У последњим сатима живота Александар говори са мајчином сликом, резигнирано, меланхолично, са тугом:

„Гледам ову слику (...) Како ме чудно гледају њене очи. Пише ми, да је због тебе, прешла у католичку веру. Неће са нам ни у исту цркву. Сад сам јој ја крив што са мужем није била срећна у животу. (...) Како ме те очи прате. (...) Ви сте при вечери пили шампањ, ја нисам... Да сам пио, мислио бих да сам цврцнуо ... Nom de Dieu... Како ме те очи гледају (...) Quelle bouche me рique...што сам се подетињио... Joujou! Joujou... Ходи овамо... МОГАО БИХ СЕ ЗАКЛЕТИ да сам видео сузе у материном оку. ... да плачу...“ (Д: 316)

Мотив мајчинске туге за сином је изразито фреквентан у делима Црњанског. Од књиге *Свети Сава*, преко путописа до *Друге књиге Сеоба* и *Књиге о Микеланђелу*, од туге Савине матере Ане до њеног помирења са судбином и монашења када постаје Преподобна Анастасија, преко болне туге Варваре Исакович према умрлом сину првенцу, од првог плача мајке Христове на тосканским фрескама, од Микеланђелових пијета, до ауторефлексивних исповедних нота самог Црњанског у интервјуима и жала што мајку на самрти није видео, кроз дело нашег класика провлачи се консеквентно мисао о неодвојивости сина од мајке и мајке од сина, кроз живот, али и у смрти. Природа те везе много је јача него веза између мајке и кћери, као што је јача и веза кћери и оца, подвучена

нарочито у *Другој књизи Сеоба* где је Црњански дао судбине осрамоћених очева и удоваца – Кумријиног оца, јорганице Гроздина и Варвариног оца, сенатора Стрицеског

Управо трагичан крај јунака *Конака* имплицитно бол јунака, њихову неуклопљеност са светом, њихов говор који је често смешан и непрекидно у зачараном кругу „комичног у трагичном“ и „трагичног у комичном“, који у таквом, „оксиморонском споју“ води „ка драми апсурда“ (Глигић, 2014: 100).

Наталијин идентитет је осећен у репликама између ње и сина и показује однос краљица-краљ/син-супруг. Динамика идентитета женских ликова прозе и овде показује да је Наталија усамљена, несхваћена, понижена жена владара која разочарано напушта своје „слатко“ православље, иманентно јој у изворном значењу „руске душе“, словенске, која је у Србију стигла као „грдна магла са Истока“ – Наталија је била руског порекла – кћерка руског пуковника Петра Ивановића Кешко и његове жене Пулхерије (Николић 2002: 173-194). Црњански често у својим романима прибегава транспозицији историјских личности или макар именима која собом носе тежину Страности и Другости. Таква је била и Дафина, и Евдокија, и Лола. Мотив одбачене супруге (иако у *Конаку* није развијен, већ је дат линеарно) налазимо у романескном опусу: опет у *Причама о мушком*, у приповеци *Света Војводина*, где Панта Попич одбацује жену Милеву; потом у *Другој књизи Сеоба*, где брутални Божич одбацује Евдокију и „удара је ногом“, у трбух, „као кобилу“.

Драга Машин је фатална жена за краља, као и Лола за краља у *Канишпанске крви*, само што у том роману снага рађања побеђује „јаловост“ жене и дата је у фигури „скривене краљице“ – законите жене. Драга Машин је у два брака „јаловица“, а у брак са краљем Александром ступа као „јалова удовица“. И у *Другој књизи Сеоба* оно што трајно подрива интегритет и идентитет фемининости управо је опасност „јаловости“ која се наткриљује над Варвариним и Петровим браком у ком је Врвара странкиња, католкиња.

Лола и Драга су на истој идентитетској матрици – фатална жена сумњиве прошлости/бездетна жена, а оно што их дели је однос према материнству: код

Драге је то жељено мајчинство мотивисано рађањем „царске круне Србији“, док је код Лоле Монтез мајчинство избрисано из дискурса јунакиње. У роману *Сузни крокодил* Јованка и у *Сеобама* свакако Дафина Исакович такође емитују празнину, досаду и нежељено мајчинство као доминантну одредницу идентитета. У *Маски* су и Генералица и Глумица бездетне, бурне, чулне женке, док су у *Тесли* женски ликови, Елен и Розамунд, такође на граници инцидента када је реч о материнству као кључној одредници идентитета.

Овде никако не смео заборавити да поменемо Нађу Рјепнин, јунакињу *Романа о Лондону*, са доминантном одредницом идентитета именованом жељеним, а потом и прикривеним мајчинством. Наиме, једна „гинеколошка интервенција“ именована као „ситница“ обезбедиће трудноћу јунакињи *Романа о Лондону*. С „прикривеном“ трудноћом она ће отпутовати тетке у Америку, а чак и када пошаље Рјепнину фотографију, то ће бити само портрет, а не фигура на основу које би он могао сазнати радосну вест. „Случај комедијант“ ће још једном осведочити апсурд као врховну и надређену структуру невидљиве моћи над човеком: Рјепнин ће извршити самоубиство у септембру, баш када му у сусрет иде потомак, и никада неће сазнати за то. Нађа ће успети да прометејски сачува ватру мајчинско-женствене нежности; иако није једна од оних дионизијских ватрено ратоборних андрогина какве су Лола Монтез или Јованка, или Кумрија, али ни превише чедна, повучена као Милева, Катинка или скулптурална и стуболика као Јока Стана Дрекова, Нађа ће свесно и трезвено заронити у сензуално уживање с Рјепнином жељна да се реализује као матрона. Аполонијска стратегија потире раскалашно уживање чистим осећањем жељеног мајчинства које је у дисхармонији са Рјепниновим невољењем живота и инхибираним очинством. *Судар доминантног плодног женског принципа и мушке лепоте у којој она слугује оронулу снагу усмерава је виталном отварању и ширењу идентитета. Нађина харизма којом плени је аура зреле жене у којој је балансирана једноставност, спокој и контролисана виталност.* (курзив Д. Ф.) Она излази из Рјепниновог света пре него што постане део брачног троугла и пре него што би могла спознати супарништво са својом сународницом Олгом Криловом – леди Парк.

Појачаним *јином* (трудоћом која тек почиње) и појачаним и *јангом* (као логосним разрешењем егзистенцијалне тескобе одабиром пута и свесним структурирањем нове судбине), Нађа делује као храбра и делатна, јанг-жена. Она одлази свесна и Рјепнинових година које призивају смрт и крај и одлазак са позорнице живота. Зато она носи клицу новог живота, који ће се наставити преко велике воде, у облику новог расељеног лица, али које сада може бити и нешто друго од расељеника-бескућника-емигранта-меланхолика-носталгичара попут њеног мужа, развојаченог Рјепнина. Нађа путује у Америку океаном, који симболизује дубоку и хтонску природу свег женског, интуицију, саосећање, мистичко јединство природе и жене, море прошлог живота који оставља за собом и линију преласка уз принудне у его судбину.

Свега овога нема у *Конаку*. Драга је банализована до самоукинућа, Александар потрчко и „Носорог нашег театра“, бездетни краљ који се срозава пред очима читалаца, док Рјепнин као „бездетни принц“ иде пут смрти. Повећање количине фантазма у Рјепниновој глави смањује његову адаптивност у Лондону, те онемогућава да оствари контакт са бићем града. Рјепнин је на истом оном потезу тихог мрмљања које показује такође неадаптивни Павле Исакович у *Другој књизи Сеоба*.

Иако Рјепнин има пред собом *Књигу о Лењинграду*, као утеху, за краља Александра нема таквог завичајног азила. Он је у сопственој домовини – изгнаник. Док на Рјепниновом лицу стално титра један подругљив осмех, као израз дубоког неспоразума између њега и света који је на граници „нормалног“ понашања, јер искључује емоционалну и социјалну зрелост и инхибира жељу и вољу за животом и води га путем слободне судбине – изабраног места, начина и тренутка смрти, дотле краљ Александар својим кикотањем до последњег трена негира стварност. Док су Џон и Џим, Наполеон и Лењинград за Рјепнинов идентитет пројекције потиснутих жеља којима се призива у садашњост све оно што одавно припада прошлости и смрти (ратни друг Барлов, оличење јунака-војника, онаквог какав он није могао постати, јер је рат завршио на позицији поражене армије; сви завичајни и други градови младости у којима се развијао један живот и где се тражио дом), дотле краљ Александар призива мајчину слику

као слику своје (не)нађене аниме, једину утеху пред бахатошћу и неразумевањем света. Док Рјепнин побеђује свет шаљући му своје подругљиве осмехе, дотле краљ Александар постаје предмет поруге, метафора лудачког кикотања и пале душе. Отуда принц Рјепнин прве дане августа живи „као да је слеп и оглувео“, крећући се по Ординскомом стану „као да је пошашавио“, „десно, лево, корак напред, два натраг“ (РОЛ: 659), а краљ Александар често „скочи љутито“ (Д: 277); „устаје, скида и меће цвикер“ (Д: 284); потом „виче избезумљено, скочивши“ (Д: 284); или „тресне марамицу на сто, удари песницом о сто, и седе, бесно.“ (Д: 285) „скочи, хода горе-доле“ (Д: 307) и сл.

Демонски кикот и непредвидиво и инцидентно понашање говоре нам о некој врсти краљевог лудила; Рјепнинов смех и то ироничан смех који толико пута плаши и ужасава Нађу, представља рекли бисмо, нешто друго: то је акт ослобађања од страха од смрти и има посебан значај код старих Хелена, за које су смех и самоубиство облици духовног путоказа којима се „дефинише нека друга реалност“⁸². Ако се плачем изражава неслобода, онда је смех израз слободе и апсолута. *Иронија и самоубиство за старе Грке јемство су људског достојанства, јер су у функцији самоослобођења, а аутентичност једне егзистенције садржана је управо у њеном пропадању.* (курзивД. Ф.) За Рјепнина историја и егзистенција постале су иронија, упризорена на његовим љупким уснама у виду једног презривог и подругљивог смешка. Рјепнинова иронијска побуна је побуна против понижења и мучења човека, његова гордост је пркос у патњи, свест о сопственом „паду“, решеност да се падне, али како и кад он то жели, а не како и кад други хоће.

Смех тј. кикот краља Александра такође идентификује идентитет оностраности и лудила; иронијска побуна против апсурда и ћакнута смејачка активност два су пола два краљевска височанства, једног који сходно свом аристократском пореклу „бира“ смрт и другог, који сходно свом мегаломанском идентитету од смрти бира изабран. За Рјепнина историја и егзистенција постале су иронија, упризорена на његовим љупким уснама у виду једног презривог и подругљивог смешка. Рјепнинова иронијска побуна је побуна против понижења и

⁸² Видети о овоме у : С. С. Аверницева. *Поетика рановизантијске књижевности*. „Понижење и достојанство човека“. СКЗ. Београд, 1982, стр 73-100.

мучења човека, његова гордост је пркос у патњи, свест о сопственом „паду“, решеност да се падне, али како и кад он то жели, а не како и кад други хоће. *Црњански не само да је преко меланхоличне горчине и иронијске гордости у лику књаза Рјепнина показао агонију модерног човека у једној глобалној ситуацији, већ је његовом крају дао узвишеност јединствене иницијативе, која је садржана у акту одлагања самоубиства од почетка романа до његовог краја. Слобода човека тако постаје могућност опредељења и одабир тренутка да се егзистенција доведе до краја.* (подвукла Д. Ф.) Егзистенцију краља Александра други доводе до краја, обесмишљавају бруталним решетањем тела.

Маска и Роман о Лондону се завршавају самоубиством Чезареа, *Конак* убиством краљевског пара, док се драма *Тесла* завршава у духу античке драме када је, како је Црњански говорио, публика скандирала: „И мртви, и мртви“ – изласком на сцену свих актера, симболички подвлачећи непрекидиве везе живих и мртвих, материјалног и духовног света, временитости и бесконачности.

4. Тесла – лирска душа у туђим странама

Никола Тесла је човек посвећен открићу. Као човек научник и проналазач који је цео свој племенити и мукотрпни живот посветио науци, нашао је своје посебно место у уметности, поезији и сликарству. То место освојено је подвигом да живот сваком сиромашку на земљиној кугли учини лепшим и свет(л)ијим. Овековечен и у васиони (јер његово име носи једна мала планета, астероид, планетоид и један кратер на другој страни Месеца (Гледић 2009: 154), морао је наћи своје место и у опусу великог српског писца и родољуба, Милоша Црњанског.

Тесла је последња објављена драма нашег писца. Иако се у његовој песничкој имагинацији зачала још 1952. године и ако је тврдио да је у Теслином животу остало неколико тајни, и ако је чак прва два чина написао док је боравио у Лондону, док се на последњи чекало до краја августа 1965. године (Бечановић-Николић, *Театрон* 164/165), свакако да ова драма остаје сведочанство не само о Црњансковој намери да створи својеврсну апотеозу лирске души нашег генија (Бечановић-Николић), већ и да још једном посведочи струјање без жице међу душама које се наслуте и привуку једна другој и пре него што су се среле.

Рафинирана енергија Теслине слободне, несебичне и неограничене љубави према човечанству осветлила је планету, а Милош Црњански је одлучио да прикаже само један њен сегмент у само једном исечку времена.

Драма *Тесла* говори о сукобу појединца и света, у четири чина и девет лица, и одвија у Америци 1900. године. Главни лик је велики српски научник Никола Тесла који сања да осветли цео свет и којем је језик либералног капитализма који порађа Америка, потпуно стран, туђ и неприхватљив. Окосница драмског сукоба између њега, као Словена, Србина, хуманисте, особењака и занесењака и Американаца, тј. америчких бизнисмена-милионера који мисле да је потпуно луд, заправо је Теслино одбијање живота с компромисом, живота у којем постоји погодба и „намирена рачуница“. Суштински, Тесла има светлост која ничим не може бити „плаћена“ јер је Божије благо, вечна и нестворена, послата свету кроз њега, као одабраног човека који ће осветлити свако сиромашно сеоце, сваки убоги дом на земаљском шару.

Измештен (од своје отаџбине, свога народа, породице) у један свет који му је стран и туђ, изузетни појединац са „измештеном персоном“ која на новом континенту тражи најбоље услове за свој рад, Тесла је репрезент хуманог бића света које нема других жеља и снова сем да ОСВЕТЛИ и да УГРЕЈЕ свет. „Компулзивно педантан“ (јер се чува додира са спољњим светом који га прља), он, одрицањем од физичког додира, полако губи и додир са стварношћу. Драмски сукоб Црњански гради на опозитним бинарним паровима Исток/Запад, православље/католичанство, сјај/топлина (Јањушевић-Лековић 2012: 66/67), на суштинском сукобу односа приватног и јавног бића у самом Тесли и транспарентног бића Тесле и његових земљака (Меанџић, Буда, Буковица), суматраиста који пате за завичајем идући за оним давно потонулим византијским плаветним и златним сјајем.

Мелодрамски оквир драми дају женски ликови (као и у *Маски* и *Конаку*), Елен и Розамунд, које кокетно разлажу теме мајчинства, брака, брачне верности, опстанка породице. У односу на трагичку димензију научника оне делују као „комедијанти“. С једне стране женски ликови ове драме су у сукобу са сопственим животним одлукама које су у одређеној животној доби учиниле, али о

њима судимо тек на основу грађења лика Тесле који је у драми доминантно“централно ЈА“ (Глигић 2014: 103), које држи на окупу актере (земљаке и њихове злосретне судбине „у туђим странама“), Американце (страшне немени која гута добро овога света) и њихове жене, драмске одметнице (Елен, Розамунд) и њихове брачне недаће.

У *Тесли* немамо осећај да радња „тече“, јер се драмска игра нити драмски лик не развија, већ се своди на апсурд, па ипак, сви ови ликови са потпуно различитим циљевима и различитим схватањем смисла живота и људске среће ипак играју свој драмски апсурд као комедијанти живота и једног „американског“ шаренила налик оном „нирбержанском“ у ком је морао да игра Албрехт Дирер. То је „капија“ за блага земаљска на које не пристају јунаци чији идентитет почиње далеко, „под Византом“.

Топлина с којом се Тесла обраћа земљацима „дико наша“ (Д: 355) или „Тешо“ (Д: 354), или „Глишо“ (Д: 356), показује бригу за народно, фамилијарни однос према земљацима, а на ширем плану драмске игре даје снажан контрапункт реторици којом иступа Чарлс: „Помпезни сте и досадни, Тесла“ (Д: 399), или „Милионари су, господо, творци Америке“ (Д: 401), или „Новац, Тесла. Ништа се не може без новца“, „Сви ви досељеници сањате још траву и жита“ (Д: 404). Тај контрапункт сведочи колико је Теслиним саговорницима страно и апсолутно несхватљиво његово одсуство смисла за стицање новца и земаљску славу.

Американци на челу са Чарлсом су у драми *Тесла* носиоци управо те земаљске страсти за стицањем блага, док је Тесла на другом полу као онај који је лицем окренут вечности, апсолуту који стреми звезди у бескрају, која нема цену. А то је оно што и Теслу, као и друге јунаке чини неприпадајућим овоме свету и неприхватљивим засвоје саговорнике. Као што јунак *Романа о Лондону*, књаз Рјепнин, не жели да приступи Комитету, који је за њега „легло змија“, дакле метафора зла, тако ни Тесла не прихвата да Америка финансира његов рад, тако што ће га даље бескрајно умножавати.

Три се личности најдубље и најсуптилније додирују у опусу Црњанског: један (прозни) принц и светац Свети Сава, један (романескни) бивши

војник, принц и књаз Рјепнин, један (драмски) научник и аскета, Никола Тесла. Њима трома основна идентитетска позиција је - измештеност у односу на фигуру народа којем припадају и, истовремено, истанчан осећај за национално. И док идентитет Светог Саве плени својим сусретом с Другим који прима у себе као могућност пресађивања на хабитуални етос и оплемењивање стабла свога рода, дотле је сусрет с Другим у *Роману о Лондону* и драми *Тесла* базиран на сусрету с Другим као претећим, које тежи да асимилије хабитуални етос. Ако смо у *Другој књизи Сеоба* имали браћу Исаковиче, који сваки понаособ различито делују у новој средини и различито су адаптивни, у идентитету Тесле и Рјепнина нема те врсте п(р)опустљивости за идеје „модерности“ – свикања и преобликовања.

На околину Рјепнин оставља утисак „неког ко има времена, а не тражи ништа“ (РОЛ: 107), а живи у Лондону као мегалополису као „измештена персона“ и као спој неколико „покушаних“ идентитета: *бивши* цртач мапа у Прагу, *бивши* продавац слика и медаља у Паризу, вратар у костиму Козака у Паризу, *бивши* учитељ јахања у Мил Хилу, *бивши* књиговођа у обућарској радњи Лахир у Лондону, и најзад, разносач књига у Лондону: апсолутно *неприлагођени појединац*, који се спрема за смрт. Отуда у Нађи сазрева мисао о одласку Америку. (курзив Д. Ф.)

Барлов, Наполеон и *Књига о Лењингарду* постају Рјепнинови саговорници. Његов его се цепа. Реални свет за Рјепнина престаје да постоји и он га доживљава као секундаран у односу на примарни свет фантазије у ком живи: тако привид постаје стварност, а стварност се претвара у привид. Рјепнин креће пут трагичког јунака, а трагичко и стрхотно потапају га кроз привид, игру и испразност. Књазу се често причињава да је неко други; и Наполеон је неко други од оног што представљају његова три портрета на зиду, и слике Лењинграда су слике кроз које Рјепнин „хода“ (РОЛ: 716) и разумева да је „живот само низ слика“ (РОЛ: 703). Бежећи од садашњости Рјепнин покушава да делује уназад и оствари доминацију над оним што је неповратно – а што се уздиже над њим као неман: ратни друг, срећа у завичају. Оно што је за Павла Исаковича била Црна Бара, за Микеланђела Фиренца, за Таса Соренто, то је за Рјепнина Лењинград – место где се играло „скоком сретних, пијаних бића“. Одвојен од свог тла и несигуран, стешњен у

принудној судбини, Рјепнин живи потпуно огољен, незаштићен и ироничан према свему што долази „споља“. На његовом лицу стално титра један подругљив осмех, као израз дубоког неспоразума између њега и света. Ово место можемо сматрати проблемским, колико је и значење Будиног осмеха чије су најлепше представе на скулптурама из Кампучије, а датирају из 12. века (Пајин 1997: 180, 189), а који се повезује са природом људске егзистенције и знаком дубоке интроспекције, некога ко је „близак привидном осмеху мртваца, онога ко је умро за живот, ко је надишао живот, али као мртвац“ (Пајин 1997: 150). Рјепнинов подругљив осмех коегзистира са Барловљевом светлом, просветитељском, али и прогонитељском иронијом; тим осмехом умире се за стварни живот, да би се загледало у себе. Тај осмех је на граници „нормалног“ понашања, искључује емоционалну и социјалну зрелост и инхибира жељу и вољу за животом.

Живећи годинама са једном упорном и дуготрајном неурозом која се испољава као једно специфично халуцинантно стање које му помаже да се ослободи стварности коју није у стању да поднесе, постепено ће се у Рјепнину дизати ниво гнева. Дуготрајна и упорна фрустрација изнуђена спољашњом препреком која омета постављени циљ (живети достојно), а садржана је у фактору друштва, тј. Лондона који намеће „модерна“ правила игре коју Рјепнин као неприлагођени појединац не може да прати, и, с друге стране Рјепниновом неспособношћу да и у тако неповољним околностима пронађе начин да дела и оствари какав-такав резултат, претвориће га у субјект-објект агресије.

Како Нађа није успела да уђе у његову фантазију, саживи се с њом и помогне Рјепнину да пронађе себе-изгубљеног, он остаје усамљена креатура. Џон и Џим, Наполеон и Лељинград остају нерешене енигме, пројекције потиснутих жеља којима се призива у садашњост све оно што одавно припада прошлости и смрти: ратни друг Барлов, оличење јунака-војника, онаквог какав Рјепнин није могао постати, јер је рат завршио на позицији поражене армије; сви завичајни и други градови младости у којима се развијао један живот и где се тражио дом. Негирање Наполеона као човека и војсковође није само негирање донжуанства у њему, већ и једна усијана полемика са илузијом тренутка у којој се рађа сваки „модеран мит“ о вођи. И поред свега, Рјепнин се не помера са места свог

трагичког удеса. Немогућност повратка тамо одакле је пошао остаје исходиште свих његових мука које пламте у самотништву, а једино што му преостаје је да свету шаље своје подругљиве осмехе.

Црњансков Тесла за разлику од Рјепнина је биће аскетско, чија је доминантна одредница персоналног идентитета одрицање од жене, што Чарлс подругљиво дефинише упитом: „Нећете се ваљда искључити из људске заједнице? Да сањате безимену?“ (Д: 418), а што сам Тесла објашњава Розамунд: „Ја овде имам жену, коју волим, и с којом сам у браку. До смрти. Самоћу.“ (Д: 461) или „Брак у мом речнику не постоји“ (Д: 442). Хабитуална љубав према Манди, девојчици из детињства и сусрет с њеним сином кога она као „своме“ шаље Тесли у Америку као већ стасалог момка само појачавају грмљавину и олујине судбине оних који долазе као најамници у „туђе стране“ и умиру у рингу губећи мечеве живота (што илуструје Глишина судбина).

Ни у *Тесли* Црњански неће заобићи питање напуштања завичаја и имага мајке:

„Оном ко напусти свој родни крај, верујте, увек је у свету хладно око срца. Свуда има добрих људи. Па ипак, George, мит о Антеју, има дубоког смисла. Идуће године, чим завршим овај торањ, на Long Islandu, решио сам да одем до свог завичаја. Сећам се свог последњег сусрета, тамо с мојима. Неће ме више дочекати мати. Кад сам је последњи пут видео, наслутила је – дала ми је једну торбу, каква се у мом крају носи, на путевима. Украсила је то својом руком. Сањам је, сад, често, George. Помилује ме, овако израслог, по коси, али ми се чини, да ми није опростила, што сам отишао. Каже ми, у сну: далеко си отишао. Дођи кући.“ (Д: 442)

Колико је Лондон за Рјепнина персонификација узалудности и промашености људске егзистенције, толико је и Америка нада за његову супругу Нађу која ће тамо негде „у туђим странама“ родити Словена, а исто толико постоји и у Тесли нада да ће својом жртвом и подвигом у Америци остврити

срећу за сваког сиромашка из Смиљана. Живот по мери човека, леп и скроман, по мери неког дубоког сјаја, а не злата.

Ни Рјепнин ни Тесла не прихватају да свој идентитет преобрате у друштвено прихватљив, чиме би и њихова (земаљска) егзистенција постала изменљива (на земљи). И Рјепнин и Тесла егзистирају идентично љубављу: први према Русији и Санкт Петербургу, други према Србији и свом Смиљану; док се Рјепнин креће у екстази ка свом извору, завичају, одабиром физичке смрти сократовски и на свој знак, Тесла остаје у трпљењу и живљењу егзистенције са својом голубицом и својим муњама. Упркос физичкој смрти, Рјепнин се п(р)ојављује кроз зрак, кроз светлост на месту потонућа која „показује једну звезду“.

У Лондону где је секс симулација љубави и где је љубав давно обесуштињена земаљским еросом и Њујорку где влада ерос новца, нема места за мистичкој и сањалачкој, словенској и суматраистичкој души. Тамо где жене маштају о Мустафи и Наполеону (Лондон, Енглеска) као императорима коита и тамо где су милионери творци света (Америка) више се не чује и не види ни љубав, ни лепота, нити, истина, нити слобода, а Рјепнин, који је већ једном пао у загрљај своје сународнице Олге, не жели да се идентификује са модерним императорима (коита).

Рјепнин је, поред Петра Исаковича из *Друге књиге Сеоба* (који жуди смрт кроз чарке са Татарима) једини лик Црњанског кога писац затвара пред једним, али га потом отвара за други аспект реалности. Смрт је само један вид умирања; она спречава потпуно рашчовечење једне судбине и могли бисмо је читати као опцију ослобођења која јунаку омогућава да стигне до веће личне слободе. Кад већ не постоји заједница људи у љубави, већ само океанска самоћа појединца у туђини у којој је све бесмислено, онда постоји још само смрт, као последња сеоба: у Санкт Петербург, ту чаробну Венецију севера, која је једино обећано мајчинско крило и – мајка једне меланхоличне и горке руске душе.

Што Црњансков опус више иде своме концу, утолико је јача свест писца о невидљивим пољима историје и времена где се воде битке за достојанство човека.

Ову тврдњу темељимо у начину обликовања дијалога које његов драмски лик води са саговорницима. Теслин одговор Чарлсу који му прети да ће у американску историју ући „као безимен“ и да ће његово име „остати записано на води“ (Д: 425), сажима идеју светосавске мистике и добра за свој народ који има тежину пред лицем вечности и не мери се људским аршинима:

„Верујте, Charles, да то, мој пепео, неће нимало ражалостити. Сва су имена, људска, и најславнија, записана на води. Судбина и ја се рвемо, али не на научном пољу, него на пољима сна о будућности: Сунца, воде, небулоза, телеграфа без жица, у Азији. Нека само деца, у будућности, у мом завичају, буду сретнија, него што сам био, ја, у мом детињству – па и деца овде – макар моје име и не учила, него имена: Bell, Sholes, Gliden, Cyrus Mac Cormick, или Elias Howe. Имена се заборављају.“ (Д: 426) (курзив Д. Ф.)

Никола Тесла Милоша Црњанског је као неки од тајанствени византијских сликара који не потписује своја дела, а који слика неуморно и страсно са посвећеношћу и демијуршком снагом. Ако је наука као „отмена, чиста, велика, верна, богиња која не трпи лажљивце“ (Д: 425), онда јој је уметност посестрима. Оне, Уметност и Наука (обе су женског рода) гледају далеко иза земаљских ствари, ка врху, ка Узвишености људског чина. Тесла би да остави све народу, милионима гладних које би да ослободи материјалних недаћа и патње. Колико катедрале, цркве, музеји, етрурске некрополе и њихове рушевине, хришћански храмови и многи други европски споменици прошлих времена које је Црњански као путописац походио и описао, сведоче о моћи тог човека-демијурага и љубави према уметности и оданости религији коју је у срцу носио, толико и Теслин торањ на Нијагари такође значи потчињавање сила времена и природе.

Тесла за себе каже да је „пацифист“ (Д: 422, 454), дакле миротворац и измирител, суматраист: „Везе међу континентима ме занимају“ (Д: 422), коме је „стало само до ентелехије“ (Д: 454), тј. непрекидног рада и труда, непрекидне делатности пре свега духа (Мићуновић 2007: 133). Ако томе додамо његову изузетну окренутост од земаљског (страст, жене, новац), уз труд, непрекидни рад и самоћу, страдалништво („Имао сам лаборанта, који ми је био подметнут и који

ми је папире крао. Упалили су ми радионицу. Патенте ми краду“ (Д: 421)), можемо га поставити у раван посвећеног идеји Бога или његовог медијума, персонификације доброте, трпљења, лепоте, љубави према човеку и општег добра за све и сваког. Идеја једног народа и једне нације коју је Црњански прокламовао у *Путотисима*, када је рекао „Народ хоћу да саградим“ и „За љубав сам путовао“, у драми *Тесла* добија своју кључну фигуру идентитетски преклопљену са ликом Светог Саве из књиге *Свети Сава* од које смо у нашем истраживању пошли. У свом одговору Чарлсу, Тесла иступа са изразито универзалистичког и етичког говора, реторски утопистичког, а етички универзалног:

„Ратови ме не занимају. *Везе међу континентима ме занимају*. Та моја мрежа пријемника и отпремника, коју бих желео, да прострем по целом глобу. *Постоје везе на целом свету*. Струје у мору, струје у ваздуху, могућност преноса без жица струје, светлости, гласа – преко океана, планина, граница, народа, земаља. Нисам ја у том чланку говорио само о експлозиву. *Ја сам рекао и то, да ће светлост озарити цео свет, тек онда, кад се сви народи стопе у један народ и све земље у једну земљу. Живим као у сну.*“ (Д: 422) (курзив Д. Ф.)

На овом месту примичу се један другом Свети Сава и Тесла: један, који је спојио „византијско богословље с пламеним осећањима према своме народу“ (Бодрожић 2016: 52) остављајући у наносима свој културални завет дискурсима савремене културе, и Тесла, који је волео малог човека сматрајући га најсавршенијим производом природе, који је био у белом свету завичајни човек, који је знао у Америци да запева „по лички“ (Гледић 2009: 140), који није преболео прелазак из родног Смиљана у Госпић (када му је било шест година), те је растанак са лепом природом, животињама и голубовима пренео у „туђе стране“, у Љубав и удес „мученика науке“ и родитеља светла. Раме уз раме са својим литерарним креацијама грађеним раскошно и слободно на историјским личностима, стоји и сам Црњански треперећи непрекидно између агоније туђине и блаженства завичаја.

Упоредном анализом субјеката прозе, романа и драме показали смо колико ликова Црњанског почива на истој идентитетској матрици – има исти сан, и пати

од истог недостатка смисла за стварност или свесно не жели да се прилагоди. Најдубља драма можда је ипак драма принца Рјепнина због обесуштења идентитета кроз коју пролази у Лондону и док покушава да кроз један, макар прилагођен, професионални идентитет обезбеди егзистенцију себи и супрузи. Тесла је лик Црњанскове драме, дакле театра, а Рјепнин пред нас иступа као на позорницу, да одгра унапред детерминисану улогу и откорача ка смрти која је постављена као очекивани исход, па је самим тим и свака борба обесмишљена и апсурдна. У *Тесли* ће се на крају чути: „I morti. I morti. И мртви. И мртви.“ као и објава коју на сцену доносе Елен и Буковица, а за њима и Розамунд: „Не треба ћутати“ (Д: 470).

Треба рећи последњу реч. Истину.

ЗАКЉУЧАК

Говор о идентитету је увек говор о историји, традицији, колективном памћењу и наш „говор са прецима којим се обликује национална душа“ (Бодрожић 2016: 52). Има ли писца који је са више жара мислио, писао и љубио своју историју, традицију, културу, и дубље проникао у светосавску мистику и византијско хришћанско богословље од Милоша Црњанског?

Црњансков опус обухвата свет као театар улога и глумаца који се у том театру смењују. На Црњанској сцени су историјске личности транспоноване у фикцију, па његово дело личи доиста на неки свет потонуо за варљивим сјајем љубави, где су сви мртви и живи заједно и где нема граница међу њиховим световима, где су сви они један лик, један човек, један идентитет, једна душа. Монументалност његове прозе свакако чини та велика заједница људи који се својим сузама, мрмљањем, јецајем и сенкама додирују у пепелишту историје, мешају и говоре свим језицима.

Враћајући се његовом делу у неколико наврата и кроз неколико читања, сваки пут са неке друге позиције (ученик, студент, професор, али са позиције родног протокола – супруге, а потом и мајке) и бавећи се интимно многим темама које је Црњански отворио и маркирао у српској књижевности, учинило нам се да у књижевној критици и рецепцији Црњанског постоји упражњено место тумачења идентитета као динамичке, флукутирајуће и кохезионе категорије у смислу пишчеве имплицитне и експлицитне поетике, те да бисмо ову тему (поетика, динамика, идентитет) могли поставити у један нови интерпретативни простор и сагледати у светлу компаративног приступа.

Отварајући питање идентитета као динамичке категорије и његове поетике у делима Црњанског отворили смо питање структурирања идентитета и опстанак фундаменталних етничких, етичких и естетичких постулата субјеката ове прозе у светлу судбине једног малог европског и словенског народа и сваког другог малог и најамничког народа у цивилизацијским беспутима, као и начинима на који мушки и женски субјекти егзистирају или то покушавају да чине у реалном или пак фиктивном вишедимензионалном наративном простору – сфуматираном

суматраистичком хронотопу где су смештени сви наративи Милоша Црњанског као један метатекстовни ризом.

Наша дисертација је покушај проблематизовања питања идентитета и откривање путева његове еволуције у опусу Црњанскога; откривање лирских и синтаксичких паралелизама који динамизују субјект прозе, путописа, мемоара и драме; покушај (ре)дефинисање појма Другог као хетерогеног и Другог као хомогеног са бићем субјекта прозног, романескног, путописног, мемоарског и драмског; експликација расцепа субјекта који је у вези са појмовима забране и трансгресије; откривање параметара Лепог и Ружног, гротескног и абјектног и начина идентификације субјекта на међугрупном, унутаргрупном и унутарпојединачном нивоу. Посвећени дијахронијској анализи теорија идентитета, успостављајући научне теоријске предиспозиције које питање идентитета разматрају са једног хуманистичког аспекта, покушали смо да динамички идентитет субјекта прозе, мемоара, путописа и драма Црњанског сагледамо као дубоко архетипски словенски модел друштвеног и историјског наслеђа.

У уводном делу показали смо сву мултиплексност проблема идентитета и његову генезу од антике до (пост)модерне, од Ериксонове теорије до новијих значења груписаних у тзв. гроздове идеја (национални/класни/културни идентитет /култура сећања. Полазећи од тела као првог исходишта идентитета показали смо како је Црњански у својим романескним ликовима трансгресирао идеју телесности и темељно „померање“ идентитета (посебно женских субјеката) након драматичних трансгресивних чинова и моралне разглобљености и мушких, након ратног искуства и сеоба као динамичких историјских циклуса током којих субјект покушава да сачува свој етницитет и опстане у свету, у којем суштински, углавном остаје неприлагођени појединац.

Наша дисертација својом затвореном структуром на чијем је почетку књига *Свети Сава*, а на чијем је крају драма *Тесла*, прво дело из 1934. и дуго из 1966. године показује пут грађења једног апсолутног идентитета у коме се сажимају ратник и аскета, научник и мистик, родољуб и космополита. Упркос призивима смрти и доминантној меланхолији словенске душе, у расцепу између

имага мајке, имага оца и фугура моћи, писац их, са свим својим посебностима, генерише у један лик, устремљен ка само себи знаном и видљивом, хармоничном суматраистичком византијском плаветнилу.

У другом поглављу дисертације, *Византијско наслеђе као оквир динамичког идентитета*, тумачили смо књигу *Свети Сава* Милоша Црњанског. Отворили смо тај блистави идентитет оног који је сам извор светлости, и који у један светлосни сноп скупља сва словенска племена и заснива српског човека трајно дефинишући његов национални, религиозни и државотворни идентитет. Ово поглавље било нам је путоказ у сагледању византијске и словенско-светосавске матрице идентитета и њеног духа у путописно- мемоарском и драмском опусу, као и поглед ка једном хомогеном идентитету хармоничног споја имага мајке и имага оца у сину, који је жива слика српске прошлости, идентитет који се више доживљава него што се описује. *Свети Сава* је у целом нашем раду концепт сећања и почетка, који нам омогућава да не започнемо анализу од неког другог почетка (кога и нема). Он је нестворена праслика суматраисте који је дао Чарнојевића, Рајића, Вука и Павла Исаковича, Рјепнина и Теслу. Рођен је у срцу Црњанског, на крхкој граници где се Милош родио и стасавао као човек и уметник.

У трећем делу наше дисертације *Летинско наслеђе и идентитет* бавећи се путописима Црњанског истражили смо његов говор о Страном као (не)претећем Другом, али и стални ход субјекта по оштрици времена који самерава своје „убого“ словенско спрема „гигантског“ латинског, носећи у оку Савину лучу православне словенске душе, плаветнило и сјај етрурских и византијских праслика и видећи у свакој „њиховој“ по једну „нашу“ лепоту. Водећи нас магу и гиганту ренесансе, Микеланђелу, и сократовским жаром правдајући мученика мермера, Црњански говори против хегемоније држава, пре свега „папске државе“ и папезника и њених по латинском свету распрострањених слика, „голуждравих анђела“ и кипова. Црњански-космополита саосећа са свим што је дучовско и ђотовско, диреровско, са свим оним што пати у свом месу, с телом распрострањеним по смрти, условљеним (не)способношћу да успостави принципе над категоријама љубави и слободе, дужности и нужности.

Трећа целина дисертације, *Латинско наслеђе и идентитет*, расправља о субјектима путописа Црњанског анализом уметника сијенске и фирентинске ренесансе разоткријајући „тајни код“ или подтекст византијске и словенске матрице која партиципира у, како смо на више места подвукли, „гигантском латинском“. И овај до студије, као и рад у целини компоновани су као и сами *Путописи*: на имаголишком плану овде/тамо, блиско/далеко, наше/туђе.

Полазећи од путописа и мемоара као „жанрова сведочења“, те њиховог аутопоетичког и аутофикцијског протокола и позиције путописца маркираног у сранцу и Словену као Другом који бележи авантуре своје душе, закључили смо да је у путописима наглашена жанровска нестабилност, покидан узрочно-последични след казивања и тематизован (пост)модернистички и биополитички концепт Страног и Разлике. *Љубав у Тоскани* дефинисали смо као опис једног дијалошког путовања (дијалога и дијалогичности као доминантног дискурса путописно-мемоарског опуса уопште) које се дешава у паноптикуму путописца кроз заводљиве и узнемирујуће форме Другости. Топос пута омогућио је Црњанском да у њега смести све виђено и невиђено, искуствено и духовно, етерично, прозрочно и лако, масивно, густо и непробојно. Облици, градови и њихови обриси у целој Тоскани, а посебно у Сијени као колевци ренесансних сликара, трансгресирају из једног облика у други, из једног (по)етичког концепта у други, из византијског у латинско и остају да пулсирају у једном, недељивом и јединственом љубављу везаном, апсолутно непоновљивом црњансковском осећању света.

Идентитет градова самерен путописањем такође трансгресира ка романескном. Лондон у прози *Прича о мушком* и Лондон у *Роману о Лондону* бива персонификован у град-лешину према коме стоје дела уметности као снажан контрапункт који хомогенизује крхкотине душе „потомка пастира“ похараног ратним страдањима; Минхен је перципиран као град-бетон; „опојна лаж“, као туђост, антипатија и американизираност; Пиза као град уображења, Сијена као разблудаи ћакнутост, персонификована у идентитету Мазача и Катарине Сијенске.

Словенској рођености за патњу не помажу толике „ињекције латинизма“ и сва његова сентименталност док не дође до тачке која се зове Сан Ђимињано: то је место успостављања идентитета. Сељаштво је место душевне милине и духовне радости, оно једино, једноставно и скромно, што „рађа“ велико, гигантско. Из њега се генерише непрекидна љубав, константинска виткост и љубав према Породиљи и оно је Црњанском одшапутало да су смрти пролазне, а ведрине вечне и да једино материнство даје пуноћу и јединственост људском постојању. Јер, само словенско хришћанство на основама „словенске жалости“ оваплоћује Лепоту која почиње да се осећа путем љубави и патње, глађу за Богом и непрекидним осећањем недостајања Бога у свету. Ова целина студије показује да субјект путописа логос срца буди једнако путовањем ренесансним градовима колико и дијалогом са предачким наслеђем, спајањем даљина живота са дубинама смрти и непрекидном сеансом са умрлима.

Распарава о сликарству сијенских и фирентинских сликара послужила је писцу са се критички осврне на често једностране судове историчара уметности утемељене на „самониклости“ ренесансе, као културног поретка западне просвећености и обрачуна са свима који често неправедно остављају у запећку Византију као нешто прошло и залеђено у својој „укочености и превазиђености“. Црњански тврди да ђотовски преокрет у ренесанси долази управо од оне врсте додира овог уметника са антиком, од сањарења у зрачној Умбрији (дакле самог поднебља) и његовог класног порекла (стидљиво дете са села). У Тоскани, пуној противречности и преокрета, разблудности и ћакнутости, ведрине али и бестијалности, Словенство остаје тихо, скромно, скривено и видљиво само духовним очима, па путописац закључује да се треба вратити своме и смирити душу подно Дечана или Љубостиње.

Динамизацију субјеката путописа према романескном опусу анализовали смо у оквиру дискурса о абјектном и његовим поетичким модусима у оквиру регистра абјектности као датости (физичких предиспозиција) и као процесуалности (најчешће размене сексуалности). Закључили смо да женски субјекти у различитим праксама приказивања, и на основу различитих наративних поступака и темпоралних целина напуштају ретроспективно утврђен, референтан

и узоран скелет културалног идентитета. Сталном променом фокалне тачке из које се емитује значење абјектне појаве, призора или ситуације, Црњански је изградио аутономан семиотички систем. У том систему редослед предочавања, наративна брзина и врста коментара наратора о самој абјектној појави увек су у служби динамизације и моделовања индивидуално ситуираног субјекта у конкретним историјским и географским условима. Као контарпункт абјектном у генези женског субјекта који је углавном подложен трансгресији, Црњански у романескном објављује вечну женственост у лику Варваре Исакович, јунакиње *Друге књиге Сеоба* и Нађе Рјепнин, јунакиње *Романа о Лондону*, док у путописно- мемоарском доминира изворна вечна женственост у лику Богородице као стваралачког надахнућа генија.

Везу италијанске и немачке ренесансе и поетичку верзију Црњансковог мишљења о Разлици поставили смо сагледањем путописног есеја *Тајна Албрехта Дирера*. Ово је унеколико било иницијално потпоглавље за наставак анализе Микеланђела као субјекта *Књиге о Микеланђелу* и *Код Хиперборејаца*, јер Црњански преко Дирера говори не само освојој посети Нирнбергу и ретроспективној изложби Дирерових цртежа, већ о природи уметничког стваралаштва на потезу уметник/порекло/кретање/утицаји, дајући Диреровом стваралаштву обухватније и универзалније значење једног вишег степена општељудске проблематике: односа између љубави и слободе, између слободе и нужности и дубоке резигнације над ограниченошћу људске судбине, све до свеобухватног егзистенцијалног значења уметникове и људске судбине на земљи, био он принц или просјак, творац или уживалац лепоте, свуда где се живи „по туђој вољи и за туђ рачун“.

У четвртом поглављу, *Идентитет и етика љубави*, упоредили смо женске субјекте романескног опуса са фигуром Богомајке у поезији, сликарству и скулптури Микеланђела и указали на антиципацију са мушким субјектом ствараоца. Бавили смо се идентитетом уметника (ренесансе), односом његовог јавног и приватног (тајног) бића, странашћу као иницијацијском инстанцом идентитета, именом и зачећем као местима „догађања“ субјекта, односом субјекта и власти, те питањима односа према смрти и уметничким артефактима ренесансе

(сликом и скулптуром Богородице) којима Црњански транцсцендира ка етици љубави објављујући је у лику Вечне женствености. Теми Богомајке као великој теми Микеланђеловог дела приступили смо у широком луку, од њене историографске и ликовне проблематике до Богомајке као меланхолије и утехе која плени и светли обновитељско вечним, и остаје у Црњанском опусу узоран родни модел и метафора вечности и то „на начин мушкарца“. Читањем Микеланђелових Пијета, Црњански обликује читаочеву свест о италијанској ренесанси извлачећи из немог протицања времена ентитет наддуше Породиле као последњу реч (уметничког) дела. Анализом кључних сцена са свода Сикстинске капеле указали смо на Црњансково „читање“ Микеланђелове „последње руке“, које се збило пре рестаурације и „дотеривања“, са свим дотадашњим ожиљцима времена и тајанством патине и даљине ове величанствене грађевине.

Односи мушке и женске суштине се изнова превреднују у путописно-мемоарском опусу у разини мушког принципа стварања (у фигури уметника и научника) и женском принципу обнове (у фигури Богомајке или Богородице), те се и само питање опстанка брачне и људске заједнице које је било доминантно у романима и приповедној прози Црњанског сада помера у поље антропоса, тј. у оно место које одражава Црњанскове ставове о самом систему живота. Тај систем показује основицу идентитета – кроз ставове пред смрћу и кроз структуре репродуковања као оплођавања, и непотпуног сазнањем о партиципацији имага оца и имага мајке у идентитету нарочито уметника.

Ослањајући се, дакле, на теоријско-дијахронијску анализу теорија идентитета, упоређивањем и супротстављањем епских субјеката романескног и драмског у дефинисаној маскулино-фемининој матрици са путописно-мемоарским субјектима који се граде у једној стваралачкој, ауторефлексивној, аутопоетичкој и аутофикцијској гами и крајње полифоној структури метасубјекта, покушали смо да покажемо сложену структуру и развијање субјективитета, како се формирао и како се мењао начин на који се у Црњанској литератури креирао. Приликом анализе услова и начина на који се субјект конституисао кроз историју, а потом и кроз дело Милоша Црњанског, непрекидно је било постављано питање слободе субјекта. Јер колико су љубав, рат и сеобе

доминантно одредили путање епских субјеката романескног, па и драмског, толико је питање слободе (мушког принципа) и партиципације обновитељског (женског) одредило концепт идентитета у путописно-мемоарском опусу Црњанског.

Постављањем питања о природи ствараоца и природи његовог дела, нужно смо морали указати на питање јединста и целовитости субјекта, његове завичајне растемељности, односа према традицији и вредностима разлике. Црњански успоставља координате смисла човековог живота у општем бесмислу и турбуленцијама историјских збивања где „сва та замршеност“ у поетичком сфумату суматраизма мора да пронађе Разлику према којој би била самерана. Писац експресионизма и авангарде, међуратни Црњански, у путописно-мемоарском опусу гради субјекте чији је пут судбине негде на прелазу између модерне и постмодерне, јер је удео пишчеве свести подигнут на степен хуманистичког схватања субјекта. Управо то „мишљење Разлике“ код Црњанског је оно што његово дело одводи модернитету. Смисао се тако, како смо кроз анализу могли сагледати, дефинише управо у том кретању Разлике и трајно учвршћује у пољу хуманистичког (по)етичког схватања субјекта и његовог опирања пред укинућем од стране идентитета моћи.

У нашем раду у више наврата смо се враћали *Другој књизи Сеоба*, а сада, у Закључку, желимо да подвучемо још неколике чињенице које се тичу питања идентитета и његове асимилације. Тема ове књиге је организовано иселјавање Срба у Руско царство односно данашње украјинске просторе које је уследило као последица незадовољства Срба због укидања Поморишке и Поттишке војне крајине (1741), али етничко раслојавање Срба отпочело је одмах по уселјавању и било је углавном завршено до почетка 19. века (Костић 1923; Јовићевић 2004).

Црњански је, пратећи браћу Исаковиче транспоновео историјске чињенице о Србима који су су штитили јужне пределе Русије које су угрожавали османски Турци и кримски Татари и поставили темељ за развој овог дела Малорусије и показао процес који се завршио после нешто више од једне деценије, године 1764, када су административно укинуте „Нова Србија“ и „Славјеносрбија“ (Јовићевић 2004: 212). Тада је почело разводњавање и губљење етничког идентитета Срба као

процес тихе и спонтане асимилације (ту област су почели да насељавају Руси и Малоруси, у црквама да служе руски свештеници, а омладину у школама васпитавају руски учитељи). Процесу етничке хомогенизације допринела је и креолизација – живот у мешовитим браковима, али и начин живота српских официра у просторима Јужне Русије који су почели да „имитирају раскошан живот руских официра“, тако да се већ прва генерација потомака осећала Русима и заборављала своје обичаје, језик и порекло (Костић 1923:130).

Зато *Друга књига Сеоба* остаје велика меланхолична поетско-историјска сага трагичких јунака којима је Русија била избор-судбина настала на поезису Вуковог сна о обећаној земљи, а постала принудна судбина за развојачене Исаковиче који су у остали непрекидном напону између ратничко-витешког хабитуалног наслеђа предака, сопствене афективно-нагонске природе, социјалне и менталне судбине и жеље да пронађу ново еденско место башларовске прозирности и лакоће. Само неки од њих успели су да досегну онај степен зрелости који им је допустио да синтетишу супротстављене крајности у љубави, пријатељству, професији и свеукупном начину живота (Ђурђе и Трифун). У путописно-мемоарском опусу нема таквог претапања и лаког прихватања туђости. Уметник, стваралац, научник као субјект путописа и мемоара остаје „окамењен“ у принудној судбини, на тачно одређеном месту животне позорнице, заробљен субјектима моћи, окренут својој уметности (Микеланђело, Дирер, Тасо) или науци (Тесла) у којој почиње да складишти „захтеве предака“ које памти његово етичко и завичајно биће.

У петој, последњој целини наше студије *Драма идентитета „комедијаната“* у којој смо разматрали драме Црњанског, *Маска*, *Конак* и *Тесла*, указали смо на драматичан судар „комедијаната“ са „случајем комедијантом“ као и на начине како су се са драмске позорнице *Маске*, као раног, првог дела Милоша Црњанског, прелили варијетети донжуанске женске страсти, меланхолије и ефебичности и послужили као модели за разноврсне комбинације на релацији човек-жена које је касније наш писац реализовао у прозним делима. Драму *Конак* смо довели у везу са романом *Кап шпанске крви*, а драму *Тесла* са *Романом о Лондону*. Показали смо како и драмски и романескни јунаци „играју“ свој

драмски апсурд као комедијанти живота једног „бечког“ или „американског“ шаренила налик оном „нирбержанском“ у ком је морао да игра Албрехт Дирер. То је „капија“ за блага земаљска на које не пристају јунаци чији идентитет почиње далеко, „под Византом“. Показали смо сусрет идентитета принца светла (Светог Саве) са мучеником мермера (Микеланђелом и мучеником науке, литерарним креацијама грађеним раскошно и слободно из нуклеуса бића самог Црњанског који заједно са својим јунацима трепери непрекидно сопственим удесом: између агоније туђине и блаженства завичаја.

Иако наш теоријски оквир није на почетку истраживања био назначен нити усмерен ка „поетици веза“ како је види песник филозофа Едуард Глисан, ми смо самим крајем, а кроз дело Милоша Црњанског, освајали давнашњу, а данас тако савремену идеју и потребу да се савремени свет разуме као свет „веза“ или „односа“.

Вишеструко улажење и излажење из људских релација које чине јунаци Милоша Црњанског, без хијерархијских тачака, доводи до спајања далеких делова историје и културе, у којој се сваки идентитет даље шири у релацији са Другим. Тако његова поетика може бити доведена у везу са филозофијом Едуарда Глисана који заступа тезу да се савремени свет може разумети као свет „веза“ и „односа“. А свет Милоша Црњанског јесте свет веза, отворен, променљив и нехијерархијски, „корен који се протеже ка другим коренима“, али и „крупно, просторна мрежа, мноштво тачака у међусобним релацијама, што, концептуално, одговара постмодерни као култури *после историје* у којој је „све историјске и географске тачке могуће повезати и архивирати“ (Šuvaković 2011: 628), тако да се све може довести у везу са било чим другим. А то Друго се не остварује „у једној централи, оријентисаној глобализацији и универзализацији, него у бесконачној секцесији локалних операција“ (Gillez Deleuze & Felix Guattari, 1980: 471-478). У том смислу можемо говорити полиморфији и кохерентности релационе естетике Милоша Црњанског где се, кроз хуманистичку перспективу Разлике даје истанчано размишљање о Другом. Управо путовање код Црњанског говори и да све тече: овде је тамо и тамо је овде, кроз фантазију и имагинацију, као невербалне феномене. Ново сазнање о свету изван завичаја има тежину открића

завичаја. Јединство и једнодушје одвија се код Црњанског паралелно, на више нивоа и више места истовремено: у завичају и туђини, у срцу и уму, у души и духу, на земљи и на небу, са живима и мртвима.

У целој нашој анализи синхроно тумачењу и разоткривању поетике и динамике идентитета субјеката путописно-мемоарског и драмског опуса, компаративном анализом пратимо субјекте прозе и показујемо на примерима како мушкоцентрични светови у прози и путописно-мемоарском опусу пулсирају различито са фундаменталном истошћу. Ако је у прози трагички јунак Црњанског разапет између отаџбинске и супружничке дужности, а под чизмом туђина, у путописно-мемоарском опусу Црњански гради идентитет уметника који, са имагом мајке ствара, али за и у оквирима мушкоцентричне власти оличене у папској држави. Ако је фемининост у романима, па и драмама Милоша Црњанског била снажно маркирана представом биолошке и друштвене репродукције, положај женских субјеката у путописно-мемоарском се помера у реторичка поља промишљања света маскулинности, стварања и моделовања уметничког дела и, до краја, своју пунину идентитета досеже у стваралаштву и то у скулптуралној метафори рађања и обнове именованом Христовом матером. Тиме се женски субјекти и у романескним и у путописно-мемоарским креацијама Црњанског етички потврђују кроз материнство као темељ фемининог идентитета и остају интегрални део мушке психе и снаге која се потврђује стваралаштвом, а бивствује анимом скривеном у тајни мушке душе.

И социјално-родно-дискурзивно Друго дало се очитати у путописним остварењима, али не толико одређено абјектним, колико је то случај са романескним опусом где се готово по правилу, након искуства греха, инцеста или неког другог трансгресивног чина лепота стрмоглавила у амбис зазорног. Анализом проблема абјектног у прози Црњанског и „минус-присуством“ овакве рецепције женских субјеката у путописно-мемоарском опусу, показали смо колико је фигура Богомајке била доминантна за опсервацију *Путописа*, тј. како је етика љубави у лику Богомајке надјачала „стварни“ топос реалних мушкараца и жена у градовима којима је путописац прошао. У путописно-мемоарском опусу Лепота је изгубила трулежност и објавила се у једном шаренилу, мешавини

збивања и уметничких чинова задобивши непролазну осећајну нијансу и постајући објект за субјект који сањари или се п(р)ојављујући као неизлечива меланхолија и као финалитет оплакивања. Сексуалност, рођење и смрт су тачке поновног себе-успостављања субјекта Црњанске прозе и тачке поновног сакупљања расутог идентитета. Оно се остварује у језику, говору, дијалогу, тријалогу и унутрашњем монологу као вербалним и невербалним средствима. У том конструкту нема раскола идентитета, већ тоталитета идентитета.

Најзад, на ово пропутовање пошли смо, како смо рекли негде далеко, на почетку, са намером да на једном од хоризоната времена и искуства упишемо свој читалачки доживљај.

Сад чинимо поклон писцу и дижемо поглед.

Тамо где се све прелива и дрхти.

Плаво и златно. Слобода и Љубав.

Где је скрива „убого“.

Где ништа не боли.

И где нас „скоком сретних, пијаних бића“ дочекује „писац наших судбина“, меланхолик и циник. Наш Црњански. И каже, шеретски:

„Словенску душу састави славно! Па настави оно што једино унемо: самотнички да суматрујемо и словенском силином да сањаримо!“

Литература

Дела Милоша Црњанског

1. (ПР). *Proza (Dnevnik o Čarnojeviću, Priče o muškom, Suzni krokodil)*. U: *Sabrana dela Miloša Crnjanskog*. (1966). Priredili. Roksanda Njeguš i Stevan Raičković. Knjiga peta. Prosveta-Beograd; Matica srpska-Novi Sad; Mladost-Zagreb; Svjetlost-Sarajevo.
2. (ЛИ). *Лирика Итаке и коментари*. (1993). Приредио Тиодор Росић. Београд: београдско-графички завод, Српска књижевна задруга.
3. (РОЛ). *Роман о Лондону*. Приредио и поговор написао: Мило Ломпар. – 1. изд. Београд: НИИ, Завод за уџбенике и наставна средства. 2004.
4. (С). *Сеобе*. Београд: Новости, 2004.
5. (КШК). *Кап шпанске крви*. Београд: Нолит. 2007.
6. (Пут). *Путописи (Писма из Париза. Љубав у Тоскани. Књига о Немачкој)* Београд: Октоих. 2008.
7. (Х, I). *Код Хиперборејаца I*. Београд: Октоих. 2008.
8. (Х, II). *Код Код Хиперборејаца II*. Београд: Октоих. 2008.
9. (Д). *Драме (Маска. Конак. Тесла)*. Београд: Октоих. 2008.
10. (М). *Књига о Микеланђелу*. Београд. Октоих: 2008.
11. (С, II). *Druga knjiga Seoba*. Beograd: Feniks libris: 2009
12. (СС). *Свети Сава*. (2011). Београд. Политика, Клуб „Привредник“, Задужбина Милоша Црњанског.
13. *Песме старог Јапана (1928)*. избор и превод Милош Црњанки. Напредак, Сарајево
14. *О национализму и српском становишту*. (2012). Приредио Бошко Обрадовић. Београд: Српски сабор Двери – Catena mundi.

Општа и посебна литература

15. Abot Elizabet. (2007). *Istorija ljubavnica*. Prevele Zia Gluhbegović, N. Karanfilović et. al. Beograd: Geopoetika.
16. Abot H. Porter. (2009) . *Uvod u teoriju proze*. Prevela Milena Vladić. Beograd:

Službeni glasnik.

17. Аверницева, С. С. (1982). *Понижење и достојанство човека У: Поетика рановизантијске књижевности* Београд: СКЗ.
18. Аврамовића Зоран. (1989). *Политички списи Милоша Црњанског*. Београд: Сфаирос. Službeni glasnik.
19. Ајдачић, Д. (2010). *Чудесно дрво у народним песмама балканских Словена*, <<http://www.srpskifront.com/FORUM/viewtopic.php?f=15&=299...>>
Пристапљено 10/ 31/ 2010. 2: 37 PM
20. Alport, G.V. (1954) *The Nature of Prejudice*. Reading, MA. Addison-Wesley Pub. Co.
21. Anderson. B. (1998). *Nacija: zamišljena zajednica*. Beograd: Plato.
22. Aranson, H. H. (2008). *Istorija moderne umetnosti*. Beograd: Orion Art.
23. Bauman, Z., (2001). *The Individualized Society*, Cambridge, Polity Press
24. Božić, Jadranka. (2010). *Ostvarenje Jastva/Sopstva i nesvodljivosti Drugog: etički bezdan susreta s Drugim*. Етнолошко-антрополошке свеске 15, (н. С.) 4, стр. 77-92.
25. Војм, Светлана. (2005). *Budućnost nostalgije*. Preveli s engleskog Zia Gluhbegović i Srđan Simović. Beograd: Geopoetika.
26. Бојовић Александар. (2015). *Ко је мајка Светога Саве?, у Православље - новине Српске Патријаршије, број 1161-1162, 1-15. август.*
27. Бонито, Акиле Олива (1999). *А.Б.О./М.Д. С италијанског превела Марија Радованов*. Нови Сад: Светови.
28. Бркић, Н. (1984). *Технологија сликарства, вајарства и иконографије*. Београд: Универзитет уметности.
29. Башлар, Гастон. (2011). *Ваздух и снови: оглед о имагинацији кретања*. Превела с француског Мира Вуковић. Издавачка књижарница Зорана Стојановића. Нови Сад: Сремски Карловци.
30. Берђајев Н. (2001). *Смисао стваралаштва: покушај оправдања човека*. Превео Небојша Ковачевић. Београд: Бримо.
31. Beck, U., (1986). *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt, M, Suhrkamp.

32. Библија или Свето писмо Старога и Новогa завјета. Предео Стари завјет Ђура Даничић; Нови завет предео Вук Стефановић Карацић. Београд: Британско и инострано библијско друштво, 1990.
33. Богдановић, Милан. (1949). *Преводити или не преводити: поводом чланка Милоша Црњанског „Ми постајемо колонија стране књиге“*. Стари и нови III, Београд.
34. Брајовић Тихомир. (2005). *Иронијски песник Милош Црњански*. Београд: Књижевни магазин, бр.45, година V, март, стр. 2-7.
35. Bunjac, Vladimir. (1982). *Dnevnik o Crnjanskom*. Beograd: BIGZ.
36. Burkhart, Jakob. (1991). *Kultura renesanse u Italiji*. Beograd: Dereta
37. Вајнингер, Ото. *Пол и карактер*. Београд, 1938.
38. Waldenfels Bernhard. (1971). *Zwischenreich des Dialogs. Sozialphilosophische Untersuchungen in Anschluss an Edmund Husserl*, Den Haag.
39. Вајцман, Курт, Г. Алибегашвили, А. Вољскаја, Г. Бабић, М. Хаџидакис, М. Алпатов, Т. Воинеску (1983). *Иконе*. Припремили Снежана Пејаковић и Лоренцо Камусо. Београд: Народна књига/Вук Карацић.
40. Велимировић Николај. (1994). *О богу и људима*. Ваљево: Ваљевац.
41. ВУЧКОВИЋ, Радован (б. г.). *Модерни правци у књижевности*. Београд: Просвета – Полит.
42. Gavela, Branko. (1978). *Etrurci: istorija, kultura, umetnost*. Beograd: BIGZ
43. Gajić, Saša. (2011). *Telo i telesnost u antičkoj, hrišćanskoj i modernoj tradiciji II*.
44. ><http://vidovdan.org/arhiva/article1113.html>> Преузето 27/12/2011 17
45. Гелб, Адемар. (1976). *Опште напомене о коришћењу патоолошких података за психологију и филозофију говора*, у: Поља 203. Прев. Г. Стојановић-Бадњаревић/А. Бадњаревић. Нови Сад.
46. Giacobbo Roberto (2007). *Leonardo da Vinci: veliki genije*. S italijanskog prevela Dragana Aleksić. Beograd: Evro-Giunti.
47. Giddens, A., (1984). *The Constitution of Society. Outline of the Theory of Structuration*, Cambridge, Polity Press.
48. Gidens, E. (1989). *Posledice modernosti*, Београд: Filip Višnjić.
49. Giddens, A., (1994). *The transformation of intimacy. Sexuality, love and eroticism in modern societies*. Cambridge: Polity Press.

50. Gonsales, Alvares Marta (2012). *Mikelandelo*. Prevela s italijanskog Tijana Maksimović. Beograd. Knjiga komerc.
51. Gofman, E., (1959). *The Presentation of Self in Eleryday life*, Garden City, N.Y., Anchor
52. Gombrih, H. E. (2005). *Saga o umetnosti: umetnost i njena istorija*. Prevela Jelena Stakić. Beograd: Laguna.
53. Голубовић, Видосава (1996). *Поетична комедија 'Маска'*. У Зборник радова Милош Црњанки: теоријско-естетички приступ књижевном делу. Уредник др Милосав Шутић, Београд: Институт за књижевност и уметност.
54. Golubović, Zagorka (1999). *Ja i drugi, antropološka istraživanja individualnog i kolektivnog ideentiteta*, у: Sociološki diskurs, godina 3, Beograd: Republik, 6.
55. Глигић, Александра. (2014). *Драмски опус Милоша Црњанског: између традиционог позоришта и позоришта поруге*. У: *Slovo*, časopis studenata Filozofskog fakulteta u Sarajevu, godina I, br. 2, decembar 2014. str. 98-109.
56. Глигорић, Велибор. (б.г.). *Критички радови Велибора Глигорића*. У *Српска књижевна критика*. Књига 18. Приредила: др Хатица Крњевић, Нови Сад: матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност.
57. Гвозден, Владимир (2006). *Хронотоп сусрета у путописима Милоша Црњанског*. У Зборник радова: *Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*, Институт за књижевност и уметност, приредио Миодраг Матицки, Београд, стр.189-196.
58. Gvozden, Vladimir. (2014). *Kako čitati putopis*. Redakcija BIF 03/05/2014 – 10:07.
59. Danto, Artur. (2006). *Vrednovanje i interpretacija umetničkih dela*. Pančevo Sveske br.79.
60. Делић, Јован. (2002). *Владислав Петковић Дис као пјесник промјене сензибилитета*. Дисова поезија: Зборник радова. Уредник Новица Петковић. Институт за књижевност и уметност – Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, Београд – Чачак, 2002, стр. 53-106.
61. Дугин, Александар (1999). *Ново хиперборејско откровење*. Изабрани списи. Превод с руског Зоран Буљугић. Београд: Студентски културни центар.
62. Деретић, Јован. (1996). *Историја српске књижевности*. Београд: Требник.

63. Gilles Deleuze & Felix Guattari (1980). *Kapitalisme et schizophrénie, Mille Plateaux*, Les Editions de Minuit, Paris.
64. Delez, Žil, Feliks Gatari (1995). *Percept, afekt i pojam, iz Šta je filozofija?*. Sremski Karlovci: IK Zorana Stojanovića
65. Ђурић, Жељко. (2004). *Италијанска култура у једној књижевној полемици: Милош Црњански и Марко Цар. у: Песничке осмозе. Српско-италијанске културне везе*. Београд: Плато.
66. Ђурић, Жељко (2006). *Ljubav u Toskani – Piza*. U *Italija Miloša Cernjanskog: komparativne studije*. Београд. Projekat Rastko. Objavljeno 2008-02-16. Datum poslednje izmene 2008-02-16. 11:57
67. Ђуза, Petrar. (2011). *Sinkretizam Miloša Crnjanskog*. Čigoja štampa/Univerzitet Edukons Semska Kamenica, Univerzitetu Prištini – Fakultet umetnosti, Zvečan.
68. Епштејн, Михаил Наумович. (2009) *Филозофија тела*. Са руског превела Радмила Мечанин. Београд: Геопоетика.
69. ЕПШТЕЈН, Михаил Наумович. 2010. *После будућности: судбина модерне*. Са руског превела Радмила Мечанин. Београд: Драслар партнер.
70. Erikson, E. (1964). *Insight and Responsibility*, Norton, New York, p. 124.
71. Erikson. E. (1976). *Omladina, kriza i identifikacija*. N Titograd: IP Pobjeda.
72. Erikson E. (2008). *Identitet i životni ciklus*. Београд: Zavod za udžbenike.
73. Žižić, Ivica. (2009). *Genealogija vjerničkog subjekta: Krišćanska inicijacija u svjetlu u svjetlu antropologije i teologije „obreda“*. Bogoslovska smotra 79 (3/2009), bez mesta izdanja.
74. Зубановић Слободан. (2007). *Атлас о Црњанском*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
75. Ingarden R. (2000). *Poetika i njene pomoćne nauke*. U *Poetika – Teorija umetničke književnosti*, Београд: Autorsko izdanje
76. Janson, Horst Woldemar. *Istorija umetnosti*. Београд: Prosveta, 1994.
77. Janson, H. V. (2006). *Istorija umetnosti*. Novi Sad: Prometej.
78. Јазикова, И. К. (б. г). *Богословље иконе*. Скрипта
79. Jakobi, Jolanda. (2000). *Psihologija Karla Gustava Junga: uvod u celokupno delo*. Prevod sa nemačkog Zoran R. Jovanović. Pogovor Ivan Nastović. Kolo 1, knj. 3. – Београд: Dereta.

80. Јакшић, Душан. (1934). *Живот и учење Св. Јована Златоуста*. Сремски Карловци
81. Janković, Zorica (2007). *Franko izbliza*. <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=536611>, преузето 10/11/2015.
82. Jaspers, Karl. (1988). *Metafizičari koji misle polazeći iz izvora: Anaksimander – Heraklit – Parmenid – Plotin – Anselmo – Laoce – Nagarduna*. Prevod Olga Kostrijašević. Beograd
83. Јаћимовић, Слађана (2005). *Путописи српске авангарде*. СКЗ, Београд.
84. Јаћимовић, Слађана (2007). *Путописна проза Милоша Црњанког*. У *Зборник Матице српске за књижевност и уметност*, књига LV, свеска 3, Нови Сад. Матица српска, стр. 641-659.
85. Jenkins, R. (1996). *Social Identity*, London, New York.
86. Јеремић, Драган (1992). *Код Хиперборејаца – путопис, успомене, памфлет или роман?* У: Зборник радова *Књижевно дело Милоша Црњанког*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
87. Jovičević, M. (2004). *Psihologija arhetipa, mit i stvarnost*. Beograd: Vojnoizdavački zavod.
88. Jung, K. G. (2006). *O arhetipovima kolektivnog nesvesnog, Arhetipovi i razvoj ličnosti*, Beograd: Prosveta
89. Кашанин, Милан. (1943). *Уметност и уметници*. Београд: Југоисток.
90. Кашанин, Милан. (2002). *Српска књижевност у средњем веку*. Београд: Завод од за уџбенике и наставна средства
91. Kajzer Wolfgang. (б.г.) *Tko pripovijeda roman, u: Teorijska misao o književnosti, Svetovi, Novi Sad*.
92. Костић, М. (1923). *Српска насеља у Русији: Нова Србија и Славеносрбија*. Српски етнографски зборник. Књ. 14, Београд, стр. 57.
93. Карелин, Рафаил (Архимандрит) (2011). *Умеће умирања или уметност живљења: о сећању на смрт, заповестима Божијим, послушности и другим душекорисним стварима*. Превела Божана Х. Стојановић. Манастир Подмаине. Београд: Православна едиција Ријеч, књига 15.

94. Kordić, Radoman. *Egzistencijalizam Miloša Crnjanskog*. Priredila Nastavna katedra za jezik i književnost u srednjim školama. Datum poslednje izmene 19/3/2010 1.22 PM
>http://sr-rs.facebook.com/note.php?note_id=412032572316> Preuzeto 2/10/2011 8:39 PM
95. Kramer Naah, Samuel. (1966). *Historija počinje u Sumeru*. Zagreb: ЕРОНА, 1966.
96. Krstić, Predrag (2004). *Idnetitet u: Kulturno-etičke pretpostavke civilnog društva, Pojmovnik civilnog društva (III)*, (ur.) A. Molnar. Beograd: grupa 484.
97. Krstić, Predrag (2012). *Zajedničko polje identiteta i razlike: spekulativna i socijalna teorija*. Filozofska istraživanja 125, god. 32 sv. 1, str. 3-18.
98. Круг, (монах Григорије) (1997). *Икона*. Братство Светог Симеона Мироточивог, Врњачка Бања.
99. Kuljić, Todor (2006). *Kolektivno pamćenje, Kultura sećanja u: Sociološki rečnik* (ur.) Aljoša Mimica, Marija Bogdanović, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
100. Kuper, Džin Kempbel (1986). *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*. Preveo Slobodan Đorđević. Beograd: Prosveta – Nolit.
101. Кирхнер, Ф. Карл Михеалис. (2004). Речник филозофских појмова. Наставио Јоханес Хофмајстер, потпуно изнова приредили Арним Регенбоген и Уве Мајер. Превео Александар Гордић. БИГЗ PUBLISHING.
102. Ларше, Жан-Клод. (2011). Иконограф и уметник. Превели с француског мр Иван Јовановић, Ранђел Милетић. Центар за црквене студије, Ниш. Београд: Ars Libri.
103. Ленгли, (2005). *Енциклопедија Леонардо*, Београд, БИГЗ, Политика 2005., стр 13., 26-27.
104. Lo Duca J.-M. (1973). *Nova enciklopedija seksologije: seksologija-lexikon: opšta seksologija, seksualnost, psihoanaliza, erotizam, erotologija*. Beograd: Nolit. Ars Libri.
105. Ломпар, М. ур (2005). *Књига о Црњанском*. СКЗ, коло ХСVII, књига 643, Београд.
106. Ломпар, Мило. (2004). *Аполонови путокази: есеји о Црњанском*. Београд. Службени лист СЦГ.

107. Ломпар, Мило. (2007). *Црњански и Мефистофел: о скривеној фигури „Романа о Лондону“*. Београд: Нолит.
108. Мајсторовић . Stevan. (1979). *У трагању за идентитетом*. Београд: Слово Лјубље – Prosveta.
109. Martino, Delfina. (2009). *ЈА и социјалној психологији*. У: *Идентитет(и): појединац, група, друштво*, ур. Ketrin Halpern i Žan-Klod Ruano-Borbalan, Београд: Clio.
110. Марчетић Адријана (2013). *Роман о самом себи: 'Код Хиперборејаца' Милоша Црњанског*. У: *Београдски књижевни часопис*, бр 32-33, јесен-зима.
111. Mead, G. H., (1934). *Mind, Self and Society*, Chicago, University of Chicago Press.
112. Мијатовић, Чедомиљ. (2010). *Пад Цариграда*, репринт издање издања преузетог из часописа *Годишњица Николе Чутића*, година III, из 1889., Нови Сад: Будућност.
113. Милошевић, Никола. (1988). *Роман Милоша Црњанског: проблем универзалног исказа*. Београд: Нолит.
114. Микарић, Данка. (2011) *Суматраизам*. Свет речи 31-32/2011. Београд: стр. 28-33.
115. Микић, Радивоје. (1994). *Финистер: путопис и прича*. у: *Савремена српска проза – Јосиф Вишињић и Црњански*. Трстеник. Народни универзитет.
116. Митровић, Марија (2007). „Поћох у Италију, да изменим душу и тело“. *Летопис Матице српске* бр. 4 (април).
117. Мићуновић, Љубо (2007). *Школски речник страних речи*. Глобус, Београд.
118. Мићић Тања (2004). *Антологија кинеске лирике Милоша Црњанског: анализа односа поетике Милоша Црњанског према кинеској поезији*. У: *Свет речи*. Часопис за српски језик и књижевност, 17/18, стр. 29-40.
119. Moren, Edgar.(1981). *Їовек и смрт*. Preveo sa francuskog Branko Jelić. Београд: BIGZ.
120. Nastović, Ivan (2007). *'Seobe' Miloša Crnjanskog u svetlu snova Vuka Isakovića*. Prometej. Београд.
121. Nikolić, Aleksandra. (1998). *У потрази за изгубљеним именом: женски likovi u romanima Miloša Crnjanskog*. Београд: Zadužbina Andrejević.
122. Nikolić, Z. (2007). *Sociologija moći*, Pravni fakultet, Istočno Sarajevo.

123. Nelson, S. and R. Shiff. 2004. *Kritički termini istorije umetnosti*. Novi Sad: Svetovi.
124. Оцокољић, Југослав (2004). *Икона. Писање, читање и созерцање са теологијом иконе*. Београд: Бирограф.
125. Пајин, Душан. (1987). *Унутрашња светлост: филозофија индијске уметности*. Нови Сад: Светови, 1997.
126. Palja K. 2002. *Seksualne persone: umetnost i dekadencija od Nefretiti do Emili Dickinson*. Beograd: Zepter Book World.
127. Parmar, C., & Kausal, M.K. (1982). *Eleagnumbellate*.p. 23-25. In: WildFruits. Kallyani Publishers, New Delhi, India.
128. Пајовић, Миливоје (2014). *Владари српских земаља* Београд: Медија центар „Одбрана“.
129. Пејић, Светлана; М. Продановић (2010). *Рука, боја, храм*. Београд: Службени гласник
130. Петровић, Предраг. (2008). *Авангардни роман без романа*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
131. Пјевач, Невенка (2009). *Еванђелска лествица врлина Светога Аве Јустина*. Београд: Благододник.
132. Палавестра, П., С. Радуловић (1972). *Књижевно дело Милоша Црњанског*. Зборник радова.
133. Поповић, М. (1984). *Crnjanski između dva sveta*. Beograd: Književne novine.
134. Prete, Karla Marija, de Đoris A. (2003). *Istorija umetnosti*. Prevod Svetlana Đurić, Dragoljub Perković. Prometej. Novi Sad
135. Putinja, Filip, Stref-Bernar, Žoslin (1997). *Teorije o etnicitetu*. Beograd: Biblioteka XX vek.
136. Радојчић, Светозар. (1982). *Одабрани чланци и студије 1933-1978*. Издавачки завод Југославија; Матица српска ; Београд/ Нови .
137. Radenović, Sandra. (2006). *Nacionalni identitet, etnicitet, (kritička) kultura sećanja*, u: *Filozofija i društvo*, br. 3 (31). Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju. str. 221-237.
138. Радовић, Миодраг. (2008). *Књижевна реторика данас*. Београд: Службени гласник.
139. Раичевић, Горана. (2005). *Есеји Милоша Црњанског*. Сремски Карловци - Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића

140. Раичевић, Горана. (2010). *Коментари 'Дневника о Чарнојевићу' Милоша Црњанског*. Нови Сад: Академска књига.
141. Ракићевић Тихон (2010). *Икона у литургији: смисао и улога*. Манастир Студеница, Краљево; Институт за теолошка истраживања при Православном богословском факултету, Београд: Службени гласник.
142. Ренак, С. (1990). *Аполо. Општа историја ликовних уметности*. Предео Милоје М. Васић, Београд: БИГЗ.
143. Rosić, Tatjana (2015). Melanholija i muškost: *Ratno iskustvo kao rodno iskustvo*. Sarajevske sveske br.43-44;str 1-11; u <http://sveskeba/en/content/melanholija-i-muskost-ratno-iskustvo-ka-rodno-iskustvo> ; Preuzeto 20.4.2015.
144. Савић М., В. Цветковић, Н. Цекић, *Филозофија*. Завод за уџбенике 2001-2010: 21.
145. Самарџија, Снежана. (2009). „Удео фолклора у Првој књизи Сеоба Милоша Црњанског“ У: Зборник Матице српске за књижевност и језик. Нови Сад: Матица српска. Свеска 3/2009, 21.
146. Софрић, Павле. (1912). *Главније биље у народном веровању и певању код Срба*. По Ангелу де Губернатису. Скупио и саставио Нишевљанин (Павле Софрић). Београд: стр. 82.
147. Скојачић Д., Грбић, М., Томашевић, Ј. Ђунисијевић-Бојовић Д., Ђукић, М. (2008): *EleagnusumbellataThunb. као потенцијално инвазивна врста на подручју Београда*, Гласник Шумарског факултета 98, Универзитет у Београду – Шумарски факултет, Београд (177-178): DOI: 102298/ГСФО898177. Приступљено 30.4.2013.
148. Smit, Antoni. (1998), *Nacionalni identitet*, Beograd: Biblioteka XX vek.
149. Spasić, Ivana. (2003). *Društveni pokreti*, u: Ђорђе Вукадиновић и Предраг Крстић (ur.). *Kritički pojmovnik civilnog društva I*, Grupa 484, Beograd.
150. Sonato. R. (2007). *Masaža – tehnike i programi*. Beograd. Evro-Giunti.
151. STAJN, Arlena. (2002). *Tri modela seksualnosti: nagoni, identiteti i prakse*. S engleskog prevela Slavica Miletić. Reč, no 67/13, septembar 2002. str. 171-188.>www.fabrikaknjiga.co.rs/rec/67/171.pdf>

152. Стефановић, Драгутин А., Станисављевић, Вукашин. (б. г.). *Милош Црњански. У: Преглед југословенске књижевности*. Књ. 4. – Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 118-138.
153. Стојановић, Драгана. (б. г.) *Релација женскости и зазорности у пољу вансимболичког: од немогућег/немоћног до трансгресивног*. <http://www.temazabiorpolitika.files.wordpress.com> (...) Часопис за књижевност и културу и друштвена питања.
154. Стојановић, Љубивоје.(2007). *Жена у светлости православног богословља*. Светигора, бр. 173, март-април 2007: 22-24.
155. Стојковић, Бранимир (1996). *Процес енкултурације и однос према страном у путописима Милоша Црњанског. У: Милош Црњански* (зборник радова). Уредник др Милосав Шутић. Београд: Институт за књижевност и уметност.
156. Stojković, Branimir (1999). *Identitet kao determinanta kulturnih prava и: Kulturna prava*, Beograd: Beogradski centar za ljudska prava.
157. Ступаревић, Олга (1996). *Расправа о путопису Црњанског 'Љубав у Тоскани'*. У: *Милош Црњански* (зборник радова). Уредник др Милосав Шутић. Београд: Институт за књижевност и уметност
158. Tatarenko, Ala. (2003) *Junak postmodernog doba*. Srpsko/ukrajinski almanah. 2/2003; Postmodernizam <http://hiperboreja.blogspot.rs/2014/10/milos-crnjanski-junak-postmodernog-doba.htm>
159. Tomić-Koludrović, Inga, Sanja Knežević. (2004). *Konstrukcija identiteta u miro-makro kontekstu*. Acta iader, 1/2004, str 109-126.
160. Todorov С., (1986). *Definicija poetike*. u *Poetika*. Beograd: Filip Višnjić.
161. Trebješanin Ž. (2012). *Šta Jung zaisat nije rekao*. Službeni glasnik, Beograd
162. Unamuno de Migel. (1967). *O tragičnom osećanju života*. Prevela s italijanskog Olga Košutić . Beograd: Kultura.
163. Успенски, Б. А. (2000). *Теологија иконе*. Хиландар.
164. Viktorija Finli (2010). *Boja: prirodna istorija palete*. Prevela s engleskog Olivera Petrović. Beograd: Artist.
165. Fote, Nelson, N. (1951). *Identification as the basis for a Theory of Motivacion*. *American Sociological Rewiew* Vol. 16, No. 1.
166. From, Erih. (2013). *Umeće ljubavi*. Beograd: Libretto.

167. Фрајнд, Марта (1996). *'Конак' Милоша Црњанког између говора историје и говора емоције*, у Зборник радова Милош Црњанки: теоријско-естетички приступ књижевном делу. Уредник Др Милосав Шутић. Београд: Институт за књижевност и уметност.
168. Хамовић, Драган. (ур). (2014). *Милош Црњански: поезија и коментари*. Зборник радова. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Матица Српска.
169. Hall, S. (1992). *The Question of Cultural Identity*, U: Stuart Hall, David Held, Tony McGrev (ur.), *Modernity and Its futures*, Polity Press, Cambridge.
170. Charles Harrison. (1972) "Mapping and Filing", iz *The New Art*, Hayward Gallery, London, 1972., str. 14-16.
171. Heršak, Emil. (2011). *Identitet i dalje*. PPT-prezentacija, Katedra za antropologiju, Filozofski fakultet, Zagreb. https://bib.irb.hr/.../567970.Identitet_i_dalje.pptx : preuzeto 3.12.2015., 10:35
172. Џацић, Петар. (1973). *Мирни човек са Суматре: поглед на један вид стварања Милоша Црњанског. У Критика и огледи*. Избор и предговор Мирослав Егерић. Београд: СКЗ.
173. Џацић, Петар (1993). *Повлашћени простори Милоша Црњанског*. Београд: Просвета
174. Шинер, Лари. (2007). *Откривање уметности: културна историја*. Превод Наташа Ваван Пралица, Љиљана Петровић. Нови Сад: Адреса.
175. Шкриванић, Г. (1974). *Путеви у средњовековној Србији*. Београд 1974.
176. Шутић, Милосав. (ур.) (1996). *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
177. Šuvaković, Miško. (2005). *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, Zagreb, Vlees & Beton, Ghent.
178. Šuvaković, Miško. (2010). *Diskurzivna analiza: pristupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticima, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Београд: Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti.
179. Šuvaković, Miško. (2011). *Pojmovnik teorije umetnosti*. Београд: Orion Art.

Биографија

Душица Филиповић – рођена 3. августа 1971. године у Чачку. Дипломирала српску књижевност и језик на Филолошком факултету у Приштини, а магистрирала 2014. године на Филолошком факултету у Београду одбравивши тезу *Мушки и женски принцип у прози Милоша Црњанског*. Од 2002. године запослена као професорка српског језика у Основној школи „Алекса Шантић“ у београдском насељу Калуђерица. Живот школе у којој ради обележили су њени ауторски пројекти: Билтен *Живот је леп* (2004, 2005), *Ђућорење* (2005), *Откуцаји ћирилице* (2005), креативна радионица - драмски студио *Нико као ја* у сарадњи са Библиотеком града Београда (2006), *Шантићеви дани* (ауторка и координаторка пројекта) и *Шантићево перо* (селекторка и стална чланица жирија од 2007. године), *Бескрајни плави круг и у њему: Милош Црњански* (мултимедијални модул огледног часа књижевности, 2007. године). За менторски рад са ученицима добила више признања. Рад *Откуцаји ћирилице* постао је трајна својина Центра за ликовно васпитање деце и омладине Војводине, а мултимедијални час посвећен Милошу Црњанском трајна својина Задужбине Милоша Црњанског у Београду.

Први објављени рад био јој је песма у зборнику студентске поезије *Док климаво лутам светом* (Приштина, 1992). Објавила је више есеја о српским сликарима. Активно учествује на домаћим и међународним научним и стручним скуповима. Ужа област интересовања – српска књижевност XX века.

Као мајци четворо деце, 2006. године, на Видовдан, Епархија Рашко-призренска додељује јој сребрни Орден Мајке девет Југовића; 2012. године постаје носилац Повеље почасног грађанина царског града SIRMJUMA; на Видовдан, 2014. године, као мајци петоро деце, уручен јој је и златни Орден Мајке девет Југовића.

Живи у Београду.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а _____

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Поезија динарског и ценанског у велики
Милоша Црњанског: однос епиграфско-мемоарски
и драмски према романескном

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 14. IV 2016. г.

Милошевић

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора

Јушица Филиповић

Број уписа _____

Студијски програм _____

Наслов рада

*Тема: Редукција романистике и цензурних облика у
делу Милоша Црњанског: однос
лирично-мемоарског и драмског
елемента романистике*

Ментор

проф. др Јован Јелитић

Потписани

Ј. Филиповић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду,

14. IV 2016.

Ј. Филиповић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

*Тространа динамичког кривичног система у
занима Милоша Црњанског: однос индивидуално
- мемоаријел и графичког зрима романесцентног*

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, 14. IV 2016. г.

Потпис докторанда



