

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Горан Т. Павловић

**ПОЕТИКА ПРОСТОРА У ДЕЛУ
МИЛОША ЦРЊАНСКОГ**

докторска дисертација

Београд, 2018.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Goran T. Pavlović

**POETICS OF SPACE IN THE
WORKS OF MILOŠ CRNJANSKI**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2018

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Горан Т. Павлович

**ПОЭТИКА ПРОСТРАНСТВА В
ТВОРЧЕСТВЕ МИЛОША ЦРНЯНСКОГО**

докторская диссертация

Белград, 2018

Ментор: др Радивоје Микић, редовни професор,

Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Чланови комисије:

Датум одбране:

ПОЕТИКА ПРОСТОРА У ДЕЛУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Резиме: Предмет овог рада јесте анализа и интерпретација слика простора, односно начина књижевног моделовања простора и просторне организације слике света у књижевном делу Милоша Црњанског.

Композиција рада постављена је контекстуално, хронолошки, са синхроним пресеком дела Милоша Црњанског од песничке збирке *Лирика Итаке*, преко романа *Дневник о Чарнојевићу*, програмске песме *Суматра* и три поеме: *Стражилово*, *Србија* и *Ламент над Београдом*. Испитивање значаја поетике простора у стваралаштву Црњанског завршили смо исцрпном анализом романа *Сеобе*, у којем је овај проблем, по нашем мишљењу, постављен на најсложенији начин. Називи дела Милоша Црњанског, које смо обрађивали у овом раду, представљају уједно и наслове поглавља.

Наше истраживање је започело хронолошки, од прве и једине збирке песника Црњанског, *Лирика Итаке*. Анализа кључних песама и стихова обухватила је сва три циклуса, са посебним фокусом на однос лирског субјекта, повратника из рата, према завичајном простору. Утврдили смо да је простор, симболично означен као Одисејева Итака, само један апстрактан топос, јер субјекту не доноси смирење већ само иницијацију за наставак лутања.

Наредно поглавље посветили смо првом роману Црњанског, *Дневник о Чарнојевићу*. Подробном анализом романа закључили смо да је простор у коме се креће његов приповедач затворени круг из кога се привидни излаз наслућује након једног његовог ониричког доживљаја. Јунак сања свог двојника, који први пут у делу Црњанског пропагира *суматраизам*. Уочили смо да је простор суштина овог будућег песничког програма, јер се основна идеја *суматраизма*, успостављање неспојивих веза, спроводи у овом сну преко просторно најудаљенијих тачака.

Поетику свог аутентичног књижевног правца песник износи у „Објашњењу Суматре“, као и у још неколико краћих текстова, све до коначне, вишезначне реализације у песми *Суматра*. Кроз подробну анализу ове песме, која заузима централно место у раду, дошли смо до потврде да је уточиште пронађено у тајанственим везама између далеких предела. Међутим, установили смо и да поједине песме Црњанског написане у том периоду стоје као опозит позитивном контексту *Суматре*.

Следеће поглавље посветили смо *Стражилову*, првој поеми Милоша Црњанског. Кроз *суматраистичке* идеје присутне у завршном делу путописа *Писма из Париза*, „Finistère“, као и кроз сегменте путописа *Љубав у Тоскани*, указали смо на прозну подлогу на којој је настала поема. Применом компаративне методе дошли смо до бројних литерарних паралела са појединим песницима нашег романтизма, поготово са Бранком Радичевићим. Утврдили смо да се у *Стражилову* први пут јавља спој оба пола лирике Црњанског, дионизијског и *суматраистичког*, и уочили обновљену песникову интенцију ка завичајном простору.

У поеми *Србија* видљив је наставак тенденције ка успостављању завичајног култа, те се овај део рада, у тематском смислу, надовезује на претходни одељак. Проблем којим смо се бавили од почетка овог поглавља произашао је из сукоба метафизичке, идеализоване представе *Србије* са сликом конкретне, историјске Србије. Оно што смо утврдили јесте да је простор песникове домовине имао само обриси траженог *апсолута*, толико жељене упоришне тачке.

У наредном поглављу анализирамо заветну песму Милоша Црњанског, поему *Ламент над Београдом*. Посебно смо истакли да се први пут у поезији Црњанског срећемо са коначно пронађеним *апсолутом*, оличеном у представи бљештавог града, неприкосновеног у својој постојаности и вечности.

Последње дело које смо анализирали у овом раду јесте најпознатији роман Милоша Црњанског, *Сеоба*. У оквиру овог поглавља испитивали смо различите probleme vezane za konstituisanje prostora u ovom romanu. Pošli smo od subjekta, који са простором природе има својеврсну комуникацију, остварује са њом најприснији контакт, симбиотичку везу. Затим смо проучавали више типова јасно издиференцираних простора који су у сталном сучељавању: овоземаљски и надземаљски; простор у којем се јунаци крећу, као и онај који само повремено наслуте; потом два типа реалног простора: познати и непознати, као одраз две различите културе, итд. У слојевитом тексту *Сеоба* уочили смо преклапање различитих просторних категорија које карактеришу саме јунаке. Посебну пажњу у тумачењу овог романа стога смо посветили указивању на симболичке елементе и значења који се формирају преко успостављених еквиваленција између карактера и просторног контекста у коме јунаци делају.

На трагу ранијих проучавалаца дела Милоша Црњанског настојали смо да укажемо на круцијални значај слике простора, која се у његовом делу не конституише као објективна спољашња датост, већ произлази из комплексне, унутрашње позиције субјекта. Из тог разлога је било од велике важности да се ликови/поетски субјекти прикажу систематично, од њихових идентитета, преко позиције коју заузимају у референтном простору, све до њихових пројекција у онострано.

Након темељне анализе одабраних изворних дела Милоша Црњанског, проучавања књижевно-теоријске грађе у чијем је фокусу поетика простора, као и ишчитавања текстова која су се бавила стваралаштвом Милоша Црњанског у периоду од друге деценије XX века, па све до данашњих дана, дошли смо до резултата овог истраживања: за композицију комплексне слике света од пресудне важности су суочавања, преплитања и повезивања посебних, различитих и неретко хетерогених доживљаја простора које рефлектују, симболишу, односно конституишу лирски субјекти или романескни јунаци књижевног опуса Милоша Црњанског.

Кључне речи: Милош Црњански, слика простора, путовање, простори среће, апсолут, етеризам, суматраизам, природа, небо, бескрајни круг

Научна област: српска књижевност

Ужа научна област: историја српске књижевности, српска књижевност XX века

УДК:

POETICS OF SPACE IN THE WORKS OF MILOŠ CRNJANSKI

Summary: The topic of this paper is the analysis and the interpretation of the images of space, i.e. the methods of literary modeling of space and the spatial organization of the image of the world in the literary works of Miloš Crnjanski.

The composition of the paper is set contextually and chronologically, with a synchronous analysis of Miloš Crnjanski's works, from the collection of poems *Lyrics of Ithaca*, the novel *Diary of Čarnojević*, the program poem *Sumatra* and three narrative poems *Stražilovo*, *Serbia* and *Lament over Belgrade*. The investigation of the significance of the poetics of space in Crnjanski's works is completed by a detailed analysis of the novel *Migrations*, which is, in our opinion, the most complex representation of this problem. The names of Miloš Crnjanski's works analyzed in this paper also stand for the chapter titles.

Our investigation started chronologically, from the first and only collection of poems by Crnjanski, *Lyrics of Ithaca*. The analysis of the key poems and lyrics encompassed all three cycles, with a special focus on the relationship between the lyrical subject (the man returning from war) and his homeland. We have concluded that space, symbolically marked as Odysseus' Ithaca, is just an abstract topos, since it does not provide the subject peace, but only initiates him to keep roaming.

We have dedicated the next chapter to Crnjanski's first novel, *Diary of Čarnojević*. After a detailed analysis of the novel, we have concluded that the space of his storyteller is a closed circle, with a hint of an exit after one of his oniric experiences. The hero dreams of his double, who, for the first time in the works of Crnjanski, promotes *sumatraism*. We have noticed that the space is the essence of this future poetical program, since the basic idea of *sumatraism*, connecting the unconnectable, happens in this dream, over the furthest points in space.

The poet expresses the poetics of his authentic literary genre in "Explanation of Sumatra", as well as in a few shorter texts, until the final and multi symbolic realization in the poem *Sumatra*. After a detailed analysis of this poem, which takes central place in the paper, we confirmed that the safe haven is found in the mysterious links between distant landscapes. However, we also concluded that certain Crnjanski's poems, written in the same period, stand as an opposite to the positive context of *Sumatra*.

We have dedicated the next chapter to *Stražilovo*, Miloš Crnjanski's first narrative poem. Through the ideas of *sumatraism* present in the final part of the travel book *Letters from Paris, Finistère*, as well as throughout the segments of the travel book *Love in Tuscany*, we pointed out the prose basis that the narrative poem was built upon. By using a comparative method, we found a number of literary parallels to certain poets of our romanticism, especially Branko Radičević. We established that *Stražilovo* shows the first connection of both poles of Crnjanski's lyricism, dionysianism and *sumatraism*, and noted the renewed intention of the poet towards the homeland.

The narrative poem *Serbia* shows the continuation of the tendency to establish a homeland cult, so this part of the paper thematically supports the previous section. The problem we dealt with from the beginning of this chapter arose from the conflict between the metaphysical and ideal representation of *Serbia* and the concrete, historical Serbia. What we determined was that the space of the poet's homeland had only the shapes of the *absolute* he sought after, the much wanted stronghold.

In the next chapter we analyze Miloš Crnjanski's covenant and narrative poem *Lament over Belgrade*. We have particularly pointed out the following – this is the first time in Crnjanski's poetry that we come across the finally found *absolute*, embodied in a shiny city and unmatched in its stability and eternity.

The last work we have analyzed in this paper is Miloš Crnjanski's most famous novel, *Migrations*. We dedicated this chapter to exploring different problems related to the constitution of space in this novel. We started from the subject, who has a special communication with the space of nature, forming the closest contact and a symbiotic connection. We further studied a number of types of clearly differentiated spaces that are in constant collision: earthly and nonearthly, the space in which the heroes move, as well as the space they only occasionally have a hint of, two types of realistic spaces: the known and the unknown, as a reflection of two different cultures, etc. In the multilayered text of *Migrations* we noticed an overlap of different spatial categories characterizing the heroes themselves. Therefore, during the interpretation of this novel, we paid special attention to the symbolic elements and meanings formed through established equivalencies between the characters and the spatial context in which the heroes act.

Following the footsteps of earlier students of Miloš Crnjanski's works, we tried to point to the crucial meaning of the image of space, which, in his works, is not constituted as an objective external given, but formed through the subject's complex internal position. Therefore, it was of

great importance to systematically show the characters/poetic subjects, starting from their identities, through the positions they take in the reference space, to their projections to the beyond.

Following a thorough analysis of selected original works of Miloš Crnjanski, the study of literary and theoretical materials focused on the poetics of space, as well as the study of texts devoted to the creations of Miloš Crnjanski from the second decade of the 20th century onwards, we have reached the result of this research: for the composition of a complex picture of the world the following are of crucial importance – the conflicts, interlacing and connection of different and quite often heterogeneous experiences of space, that are reflected, symbolized and constituted by lyrical subjects and Romanesque heroes of Miloš Crnjanski's literary works.

Key words: Miloš Crnjanski, image of space, journey, spaces of happiness, absolute, etherism, sumatraism, nature, heaven, eternal circle

Scientific field: Serbian literature

Narrow scientific field: history of Serbian literature, Serbian literature of the 20th century

UDC:

Садржај:

1. УВОД	1
1.1. Биографија Милоша Црњанског	1
1.2. Стваралаштво Милоша Црњанског	3
1.3. „Нечисти“ простори и снага имагинације	4
1.4. Повлашћени простори или <i>простори среће</i>	6
1.4.1. (Не)утопија	6
1.4.2. Путовање у суматраизам	8
2. ЛИРИКА ИТАКЕ	11
2.1. Лирски почеци Милоша Црњанског	11
2.2. Омладини умореној	12
2.3. Експресионизам у поезији Црњанског	14
2.4. Одисеј поново на Итали	17
2.5. Пенелопа је одсутна, само је природа верна	23
2.6. Христ на улици, Одисеј на новом путу	28
2.7. Епилог као нови почетак	31
3. ДНЕВНИК О ЧАРНОЈЕВИЋУ	32
3.1. Дневник као наставак песничке збирке постаје роман	32
3.2. Повратак у ниҳилизам, али и покушај његовог превазилажења	35
3.3. <i>Дневник о Чарнојевићу</i> и немачки експресионизам	38
3.4. Свет стварности и <i>оптимална пројекција</i> новог света, бекство у простор природе	41

3.5. Живот без емоција, у свету чулних сензација	47
3.6. Једина нада лежи у бољем сутра	51
3.7. Болест као оздрављење, сан из кога ће се Рајић пробудити освешћен.....	52
3.8. Путовање с <i>лебдећим бићем</i>	56
3.9. Рајић након буђења из <i>чарнојевићевског сна</i>	61
4. СУМАТРА	66
4.1. Свет прототипске збиље у „Објашњењу Суматре“ и свет песме	66
4.2. Временске и персоналне релације у песми.....	72
4.3. Процес етеризације	75
4.4. Башларова „класификација“ песника.....	77
4.4.1. Црњански као <i>ваздушни сањар</i>	78
4.4.2. Црњански као <i>песник воде</i>	81
4.4.3. Ваздушни нарцис се огледа у води.....	83
4.5. Симболика боја.....	84
4.6. Идеја <i>сагласја</i> од древне Кине до експресионизма	87
4.7. <i>Nis et nunc</i> – нежељени простор и време	88
4.8. <i>Суматра</i> и „ <i>Стење</i> “	89
5. СТРАЖИЛОВО	92
5.1. <i>Стражилово</i> на подлози путописа „ <i>Finistère</i> “	92
5.2. Релације између путописа <i>Љубав у Тоскани</i> , песме <i>Суматра</i> и поеме <i>Стражилово</i>	95
5.3. Црњански и српски романтизам	101
5.3.1. Црњански и Његош	102

5.3.2. Црњански и Лаза Костић	103
5.4. Црњански и Бранко Радичевић: Буђење из сна, повратак у ишчезли свет	104
5.5. Ерос и танатос.....	111
5.6. <i>Стражилово и Суматра</i>	115
6. СЕРБИЈА	119
6.1. <i>Србија</i> – покушај успостављања завичајног култа	119
6.2. Још један повратак Одисеја на Итаку	122
6.3. Србија као једини могући идеал	127
7. ЛАМЕНТ НАД БЕОГРАДОМ	132
7.1. Коначно пронађени <i>апсолут</i>	132
7.2. Последњи чин једног смртног живота	135
7.3. Бесмртни град као утеха	141
7.4. Београд, уздигнут високо кроз прозирни етер	144
7.5. Београд као светлосни симбол	145
7.6. Црњански и симболизам.....	147
7.6. Плач пред Београдом	149
8. СЕОБЕ	152
8.1. Поетски потенцијал <i>Сеоба</i>	152
8.2. Бескрајно буђење Вука Исаковича	155
8.3. Бескрајни плави круг	157
8.4. У бескрајном плавом кругу	161
8.5. Драматични и покретни пејзаж.....	167
8.6. Симбиотичка веза јунака и природе.....	171

8.7. Два типа простора као два вида стварности, као одраз два различита света	178
8.7.1. Два типа реалног простора: <i>познати</i> и <i>непознати</i> , као одраз два различита света	179
8.7.2. Дистинкција <i>наше–туђе</i> као одраз два различита света	184
8.8. Завичај у <i>Сеобама</i> и поеми <i>Стражилово</i>	193
8.9. Рађање утопије.....	198
8.10. Обећана земља, Русија.....	202
8.11. Небо као вечна утеха.....	208
8.12. Сеобе као усуд или као навика	212
8.13. Празнина као коначни биланс Вука Исаковича	218
8.14. Сан Вука Исаковича.....	221
8.15. Празнина Аранђела Исаковича	227
8.16. Човек покрета и човек постојаности	231
8.17. Аранђелово „помирење“ с природом	234
8.18. Снови Аранђела Исаковича.....	236
8.19. Снови госпоже Дафине.....	240
8.20. Кућа, Дафина у Аранђеловом простору.....	246
8.21. Река, Дафина у свом одразу	251
8.22. У бескрајном плавом кругу са звездом, поново	257
9. ЗАКЉУЧАК	262
9.1. Развој слике простора	262
9.2. Нема више <i>простора среће</i>	265
9.3. Бескрајни круг још једанпут	268

9.4. На крају остаје само лутање	269
Литература	271
А. Изворна литература.....	271
Б. Општа литература.....	272
В. Цитирана литература.....	274
Биографија	286

1. УВОД

1.1. Биографија Милоша Црњанског

Милош Црњански (1893–1977), пореклом је из Иланче у Банату, а рођен је у „панонском Сибиру“, како су звали мађарски градић Чонград, где му је отац у то време службовао као чиновник. Детињство и осмогодишње школовање провео је у Темишвару, а студије на Експортној академији уписује у Ријечи (тадашњи Фијуме). Студирање наставља у Бечу, али мења науке, стиже до медицине, па филозофије и историје. Ту га је и затекао почетак Првог светског рата и он је убрзо регрутован као каплар у аустроугарску војску. Завршио је на галицијском фронту да би се борио против Руса.

„Мој задатак у Галицији био је да истрчим напред, испред 11 људи, да урличем команде, са пушком у руци. Да будем дакле нека врста Наполеона на мосту код села Арколе [...] Оно што је мени помогло да, душевно, поднесем све те гадости, била је природа терена на ком смо гинули. Тај део Галиције личи, понегде, на Србију, са својим брдима, са својим шумама. Јесен је у њој топла.

Тек октобра све утоне у блато.“ (*Песме*: 148)

Пред сам завршетак рата је у Загребу, где упознаје Иву Андрића, Ива Војновића, композитора Петра Коњовића, сликара Петра Добровића и друге етаблиране уметнике тога доба. Учествује у издавању часописа Књижевни југ, објављује песме у Савременику. После рата се сели у Београд где уписује студије упоредне књижевности и историје. Слуша предавања професора Богдана Поповића. Након свршетка студија ради као наставник историје у Четвртој гимназији. Почиње и новинарску каријеру, постаје уредник Дана, првог послератног часописа у Србији.

Неизбежан је члан свих модернистичких књижевних кружока. У то време почиње његово дугогодишње странствовање по бројним европским земљама и градовима. Од Беча, преко Минхена, до Париза, а онда је следило путовање у Тоскану. После „слома послератног модернизма“, громогласно објављеног у левичарској штампи, почиње његово повлачење из књижевности и интензивнији политички ангажман. Једно време уређује десничарски часопис Идеје. Ускоро одлази у иностранство у дипломатску службу, што објашњава лошим материјалним положајем, а као разлог наводи и прогон од стране литерарних неистомишљеника. Настављају се она путовања из младости по државама Европе, од Немачке, преко Шведске све до Данске. О свом кратком путу у Шведску писао је у Времену под псеудонимом М. Путник. У Данској је написао једну од својих најважнијих песама, „Привиђења“. Црњански стиже и до бојишта грађанског рата у Шпанији као ратни дописник. Након ове опасне службе добија одмор, али не мирује. Путује у Британију, а затим у Норвешку и на Исланд, а највише је фасциниран Јан Мајеном, усамљеним арктичким острвом под ледом. То је и најсевернија тачка до које је овај неуморни путник стигао. Са овог путовања доноси причу о *неким чудним људским бићима*, Хиперборејцима. Непосредно пред почетак рата Црњански започиње своју службу аташеа за штампу у Риму. Наредне три бурне године проводи у Италији, све док југословенској колонији није наређено да напусти земљу. Од тада почиње дугогодишњи емигрантски живот Милоша Црњанског. Преко Шпаније и Португалије, заједно са супругом Видом, стиже у Лондон, где ће провести најдужи период свог добровољног изгнанства. После готово две и по деценије одсуства из земље, у којој је у међувремену проглашен од стране свог негдашњег сарадника, Марка Ристића, за „мртвог песника“ (Ristić 1955), Црњански се 1965. године враћа у отаџбину. Последњих дванаест година живота провео је углавном у Београду. Без великих путовања.

1.2. Стваралаштво Милоша Црњанског

„Милош Црњански је са истом стваралачком страшћу писао и поезију и прозу, и песме и поеме, и приповетке и романи, и есеје и критике, и поетичке комедије и класичне драме, и краће путописне текстове и дуже путописне целине, али је истовремено знатно проширивао структуралне могућности готово сваког од помињаних књижевних облика и жанрова. Оно се најчешће кретало према међусобном потирању структуралних разлика између појединих књижевних облика.“ (Недић 2011: 263)

Пошто ћемо се у остатку рада подробно бавити добрим делом стваралаштва Милоша Црњанског, на овом месту ћемо само набројати његова објављена дела. Иако је готово у целокупном његовом опусу присутан поетски сензибилитет, Црњански је за живота написао око педесетак песама и објавио само једну песничку збирку – *Лирика Итаке* (1919). Ипак, песник Црњански је имао још неколико важних датума, а то су били изласци из штампе песме *Суматра* и програмског текста „Објашњење Суматре“ (1920), као и три поеме: *Стражилово* (1921), *Србија* (1926) и *Ламент над Београдом* (1962). Статус прозног писца Милош Црњански стиче најпре са једином збирком приповедака *Приче о мушком* (1920), а потом и са кратким лирским романом *Дневник о Чарнојевићу* (1921). Следе његови велики романи: *Сеобе* (1929), *Друга књига Сеоба* (1962) и последњи, *Роман о Лондону* (1971), који је овенчан 1972. године НИН-овом наградом. Црњански је аутор више путописних књига, од којих су најважније *Писма из Париза* (1921) и *Љубав у Тоскани* (1930). Написао је и три драме: поетичну комедију *Маска* (1918), која је прво његово објављено дело, историјску драму *Конак* (1958), те драму о још једном емигранту, *Тесла* (1966). Ту је и хибридно дело, између романа, путописа и мемоара, *Код Хитлерборечаца* (1966). Црњански је писао још и есеје, књижевне и ликовне критике. Иза њега је остао приличан број недовршених рукописа, попут монографије *Микеланђело* (1982), дипломатских мемоара *Ембахаде* (1983), романа *Сузни крокодил* (1966) итд.

1.3. „Нечисти“ простори и снага имагинације

У поезици Милоша Црњанског простор има значајну улогу и то је видљиво већ у насловима његових најважнијих дела, у којима је уочљива преваленција топонима (Стојнић 1996). У неким примерима они су самостално употребљени: *Суматра*, *Стражилово*, *Србија*, у следећим стоје уз друге речи: *Лирика Итаке*, *Роман о Лондону*, *Ламент над Београдом*, *Љубав у Тоскани*, *Писма из Париза*, *Писма из Немачке*. У најпознатија два романа, *Сеобама* и *Другој књизи Сеоба*, наслови указују на динамизоване просторе.

Међутим, ови географски топоними, не представљају полазишну тачку наше анализе. Топоними у насловима имају тек функцију метафоре за *просторе среће* до којих ваља стићи. Оно од чега се полази у овом раду су стварносни, реални простори, који се најпре појављују као скучена, загушљива места, која код јунака, лирског субјекта или самог писца, изазивају тренутни осећај тескобе. Он ће неумитно иницирати слику имагинације која ће проширити њихов духовни ракурс све до далеких, неограничених, бескрајних простора.

Ова места би условно могли да назовемо *просторима непријатељства* или *запрљаним* просторима, како их све назива Гастон Башлар, француски *теоретичар поетске маште* (Марић 2010: 7). То су, у ствари, ти нежељени, референтни простори у којима се налази субјекат у делу Црњанског: постратни амбијент у сопственом завичају, ратно попрште у сећањима јунака, болнице, загушљиви вагони или било које место у којем се човек у делу Црњанског осећа скучено, спутано, или барем само непријатно. Из тих, загађених, приземних, овоземаљских простора, најчешће се вапило за чистим, прозирним ваздухом у висинама.

Међутим, и боравак у неким лепшим реалним просторима јунака/лирског субјекта/писца, као што су рецимо Тоскана и Рим, може у неком тренутку да покрене песникову имагинацију у правцу неких сасвим других простора, најчешће удаљених (Срем), па чак и потпуно контрастних (Јан Мајен). Тако можемо да стекнемо утисак да субјекат у делима Црњанског заправо увек жели да је на неком другом месту.

„Биће које овде страда препорађа се на другом месту” (*Песме*: 281), стих је Ли-Цеа, кинеског песника из давних времена, који читамо у преводу нашег првог преводиоца старе кинеске и јапанске лирике, управо Милоша Црњанског.

Међутим, за напуштање тих, „нечистих“ простора потребна је снага песничке имагинације. Највећи допринос феноменологији, Гастон Башлар је дао управо кроз своје истраживање на пољу настанка поетске слике у свести ствараоца. Феноменологију поетске слике ствара имагинација лишена било какве културне или историјске укорености. И Жорж Пуле, припадник такозване Женевске школе, која се бавила тематском критиком, на трагу Башлара заснива своју феноменологију критичке свести на превазилажењу објективних представа о свету, анулирањем сваког историјског контекста и давањем апсолутног примата *субјективној свести* која у себи препознаје стваралачку свест писца.

Дакле, једна од кључних подударности у делима поменутих теоретичара јесте превазилажење објективних представа о свету и, у том смислу, свакако елиминација сваке каузалности и темпоралности, нарочито историјског контекста, што ствара специфичан однос према времену. Новији аналитичари стваралачке имагинације истичу потребу човека да се супротстави времену као моћној сили растакања, што неумитно води заснивању простора. Другим речима, избегавањем времена, снагом имагинације ствара се простор. „Када хоћемо да избегнемо време, сусрећемо простор.“ (Жилбер Диран)¹

Начин песниковог ослобођења од терета прошлости, у случају Црњанског, као и бројних немачких експресионистичких песника, од последица једног тешког рата, налик је психотерапеутском методу Робера Дезоја о којем је писао Гастон Башлар. Овај психијатар свој метод назива „усправљање имагинације“, а он се састоји од добро усмерених слика помоћу којих оболела, закована психа поново „проради“. „Кад имагинација добро ради, све добро ради. Читава психа бива охрабрена, живот поново открива своје циљеве, страст поново открива наду.“ (Башлар 2004: 254)

¹ Цитат преузет из књиге Петра Цацића (Цацић 1976: 20).

1.4. Повлашћени простори или *простори среће*

Најпознатија студија која се бави проблемом односа између стварносног и имагинарног простора код Црњанског јесте књига Петра Џацића *Простори среће у делу Милоша Црњанског*. Аутор се у њој више пута позива на Башлара, чије су нам књиге, најпре *Поетика простора*, као и његове студије посвећене основним елементима природе, нарочито *Ваздух и снови* и *Вода и снови*, послужиле као значајан подстицај за примену еквивалентног интерпретативног поступка, који је овај теоретичар користио, пре свега, у тумачењу поетике романтичара, као и појединих зачетника модернистичког песништва.

Оба аутора, и француски теоретичар и наш критичар, за примарни циљ су имали да нам у својим делима представе улогу одређених повлашћених простора, односно *срећних простора*, како их је дефинисао Башлар, присутних у стваралаштву значајних писаца. Ови простори, са својим потенцијалом својеврсне метафизичке реалности, претендују да постану потпуно нови светови, готово нови универзуми.

1.4.1. (Не)утопија

Као што смо већ нагостили, јунаци прозних дела Црњанског, као и лирски субјекти у поетским остварењима, врло често и сам аутор, траже измештање из тескобних места у којима се тренутно налазе у нове, лепше просторе, који морају да буду њихова сушта супротност, пространи и врло удаљени од стварносног.

Имагинација ствара једну врсту утопијске целовитости. Петар Џацић истиче да утопије срећних пространава, које гради песнички дух, не спадају у категорију *оног што може бити* у смислу непосредне реализације у стварности. *Простори среће* представљају иманентно супротстављање лимитираном животу, у субјекту подстичу сталан отпор према пролазности и коначности, и као такви, имплицитна су негација

свега репресивног. Овај критичар ће их на крају именовати као *антисудбину* (Џацић 1976).

Међутим, те идеализоване просторе, који су присутни, готово до самог краја читавог стваралаштва Милоша Црњанског, не можемо назвати утопијским, најпре због саме изворне семантике речи „утопија“, којом се термилошки означава место које не постоји. Суматра, Урал, Јан Мајен, Русија, као и Стражилово, Србија и Београд, све су то појмови уписани у сваки географски атлас.

С друге стране, утопија се увек репрезентује у текстовима као затворен, ограничен простор, док се у имагинативним сликама субјекта Црњанског поменути простори често замишљају као бескрајни, било својим простирањем у ширину (Исаковичева *Росија*) или висину (Београд у *Ламенту*).

Према томе, идеализовани простори у делу Црњанског нису утопије, већ би им више одговарала дефиниција „оптималне пројекције“². „*Оптимална пројекција* не означаје идеално структурирани простор будућности, она га и не настоји дефинирати, већ означаје *кретање као бирање* 'оптималне варијанте' у превладавању збиље.“ (Flaker 1982: 68) Александар Флакер подвлачи изворно латинско значење појма пројекција³, који је преузет из области математике и физике, те и на тај начин одговара појмовном низу који је развијала авангарда. Превредновање прошлости и одрицање од садашњости, безусловна окренутост ка будућности и стварању новог света, све су то вредности које налазимо у авангардним текстовима, а чини се да су присутне и у унутрашњем свету јунака Црњанског, у њиховој „унутрашњој емиграцији“ (Ahmetagić 2014).

У својој студији *Историја утопије* Жан Сервије као главне теме везане за све утопије, без обзира на раздобље у којем су настале и без обзира на аутора, истиче топографију утопије која у први план ставља њену изолованост, као и њено

² Појам „оптимална пројекција“ настао је у току дискусије на симпозијуму на коме су учествовали чешки и словачки русисти у Модрој крај Братиславе 1967. године. Говорећи о типовима утопије, Јуриј Лотман је истакао тражење „оптималне варијанте“ као начело које карактерише науку и уметност у време доминације авангарде, у двадесетим годинама прошлога века. С позивом на Лотмана, модификована синтагма је ушла у оптицај у завршном делу студије Александра Флакера *Питања руске авангарде*, у склопу расправе о друштвеним функцијама авангардних текстова.

³ *Projectio* (lat.), са значењем хитац унапред, у даљину.

неодређено место у времену, затим жељу за повратак чистоти, а на водећем месту је приступ утопији, кроз путовање или сан (Servije 2005). Последње две одреднице свакако одговарају овим повлашћеним просторима код Црњанског.

1.4.2. Путовање у суматраизам

Џацићева констатација да је главни мото човека у делу Црњанског, „Путујем, дакле јесам“, видљива је још у иницијацији песничке слике, односно кроз маштарије путника из воза, самог песника Црњанског, у причи која најављује песму *Суматра*. Такође се може потврдити у испрекиданом сну Петра Рајића о морнару, вечитој луталици, који главни јунак *Дневника о Чарнојевићу* сања у болесничкој постељи краковске болнице. Ипак, највише је истакнута у два велика романа Црњанског, *Сеобама* и *Другој књизи Сеоба*. Главни јунаци оба тома *Сеоба* углавном немају проблем са скученошћу места у којем се налазе, у овим романима све просто „пуца“ од ширине простора кроз који се крећу. Међутим, њихов проблем је тескоба у души, подстакнута осећањем да се непрестано крећу у истом кругу, што је за двојицу главних јунака, Вука у првој књизи, и Павела Исаковича у другој, заиста случај и у спољашњим оквирима света. Зато је за Вука Исаковича једино важно његово унутрашње путовање у утопијске просторе Русије, као што је за његовог посинка, Павела, у мислима пројектована Нова Србија.

„Нови свет грађен је као антитетичка слика постојећег света, симетријом апсолутних супротности. Уколико је стварност ружнија, утолико је пројекција *простора среће* лепша. Уколико су стварности света теже – у буквалном и преносном смислу – утолико су елементи срећног пространства *лакши*. Уколико су боје стварности тмурније, утолико су боје пројекције светлије, хармоничније, опојније.“ (Џацић 1976: 47)

Уз ове закључке додаћемо и већ утврђену констатацију у вези са стварносним простором, дакле, уколико је он тешњи, утолико пројекција новог света тежи да буде што шири и тежи бескрају као свом коначном циљу.

Своја истраживања у вези са таквим просторима, који су настали након процеса *детемпорализације*, Башлар у књизи *Поетика простора* назива *топофилија*, а њихов циљ је био да одреде хуману вредност *вољених* простора, брањених од противничких сила. Он сматра да простор обухваћен имагинацијом не може да остане индиферентан простор. Тај простор је пре свега дубоко доживљен и концентрише биће унутар заштитних граница (Башлар 1969).

Управо је из широког поља имагинације компонована особена слика света, која представља суштину песничког програма Милоша Црњанског – *суматраизма*. У неколико текстова писац тумачи своје особено уметничко виђење света: „Објашњење Суматре“, „За слободни стих“, „Иво Андрић: *Ex Ponto*“, предговор за *Антологију кинеске лирике*, али је ова песничка идеја присутна и у његовим књижевним делима, поготово оним из раније фазе његовог стваралаштва, која су у овом раду и предмет анализе.

Када бисмо замислили да се путовање Црњанског чортановачким возом завршило без песничког путовања у један други свет, једноставним силаском на станици са које се пре извесног времена отиснуо у неизвесност, у ратну стихију, то би нас свакако подсетило на прве стихове *Лирике Итаке* „Ја видех Троју и видех све“ или на сам почетак *Дневника о Чарнојевићу* „Јесен и живот без смисла.“ Зато је „проналазак“ Суматре као простора вечите среће, спокоја и хармоније био нужан импулс за коначан искорак за *један степен више*, конкретан наговештај и отворена могућност за коначно достигнуће трајног уточишта.

Горана Раичевић сматра да идеја *суматраизма* може да се упореди са Јунговом теоријом „синхроничитета“, јер су то две типолошки сличне идеје о повезаности феномена који се могу објаснити узрочно-последичним везама, обе инспирисане мишљењем и осећајношћу традиционалне поезије и филозофије Далеког истока (Раичевић 2010).

Поменућемо и новију теорију, „ефекат лептира“, како ју је назвао Едвард Лоренц, која упућује на неодвојиве утицаје у глобалним временским приликама, у тој мери да покрет лептирових крила у Бразилу може да изазове олују у Њујорку. Као што од *страсног осмеха* богате Американке *једна црвена биљка* на Цејлону добије снагу *да се отвори*, како би то рекао у Рајићевом сну, први *суматраиста*, Чарнојевић.

Било да се јунаци дела Милоша Црњанског непосредно изјашњавају као *етеристи* (Бранко, јунак прве драме *Маска*), или, пак, као *суматраисти* (Чарнојевић у *Дневнику*), они се снагом своје имагинације осећају бестелесни и лаки, и на тај начин спремни су за уздизање, односно, за лет у висине, као и за повезивање са свим оним што је одувек деловало неспојиво. Пошто је сам писац Црњански ипак највећи *суматраиста* међу *суматраистима*, сврстали смо га, према Башларовој класификацији песника, у *ваздушног сањара*, мада бисмо свакако, због вишеструког симболичног значаја водених површина у његовом делу, могли да га одредимо и као *песника воде*.

„Био сам на крају света; место живота, видех једну благу, бескрајну, зелену светлост.“ (*Путониси*: 50). Милош Црњански је, чини се, и као путник надмашио своје јунаке. Његова путовања по свету, можемо рећи странствовања, а усудићемо се да кажемо да су у неким приликама била чак и *тумарања*, завршавала су се понекад и на најзападнијим или најсевернијим тачкама. Ако придодамо најисточнију и најјужнију тачку света до којих је стигао снагом своје имагинације, чини се да је луталачка координата самог Црњанског готово бескрајна, омеђена једино невидљивим границама плавог круга.

2. ЛИРИКА ИТАКЕ

2.1. Лирски почеци Милоша Црњанског

„Почео сам да пишем, као сваки песник, у детињству. Први пут сам штампао у 'Голубу', ако ме сећање не vara, године 1908. Ту сам објавио песму у три строфе. У првој полази један брод на море, у другој се диже бура, у трећој плове на пучини само остаци лађе. Мислим да после тога нисам ни требао даље да пишем. Имао сам тада 15 година.“ (*Испунио сам своју судбину*: 24)

Међутим, млади Црњански није са „Судбом“, својим песничким првенцем, испунио своју судбину, наставио је да пише, али ова метафорична слика живота, представљена у овој песми од три строфице, остала је некако да лебди и у остатку његовог, не само поетског, књижевног опуса. Сам Црњански је много година касније изјавио да је брод у борби с ветровима – „перфектан симбол целог људског живота“ (*Испунио сам своју судбину*: 106). Ксенија Марицки-Гађански сматра да је ова песма плод читања грчке поезије, која је очигледно била саставни део лектире младог Црњанског, конкретно мислећи овога пута на Алкаја (Марицки-Гађански 1996).

У сваком случају, оно што се дефинитивно променило у делима одраслог Црњанског, јесте тај однос природе према лирском субјекту/приповедачу, који никад више није био, чак ни у том метафоричном смислу, непријатељски. Напротив, можда најлепше странице овога писца посвећене су управо идиличном односу човека и природе.

Након објављивања своје прве песме у сомборском часопису Голуб, Црњански наставља своју лирску авантуру, илити „други чин поетске драме“ (Тешић 2009: 242), како је и сам писац доживљавао бројне сегменте свога живота, као чинове у театру.

„Четири године после песме 'Судба', 1912, Кашиковић који је уређивао *Босанску вилу*, тражио је од мене песме [...] Послао сам збирку својих песама, које су биле писане руком, јер онда нисмо имали машину. То је био недостижан сан. Штампана је песма под насловом 'У почетку беше сјај', а оних других тридесет, из више разлога, није штампано.“ (Bunјас 1982: 54)

Наводно, уредник сарајевског часописа је тражио од Црњанског за штампање патриотску поезију, а његове песме су биле сентименталне. Поменута песма „У почетку беше сјај“ није касније ни ушла у објављену збирку, али вреди истаћи да у себи садржи мотив неба које се *слива са травом*, један од најомиљенијих мотива Црњанског, баш као и мисао о узалудности свих човекових покушаја у животу, једну од неизбежних тема доброг дела пишневог опуса. Стих који се понавља и са којим се завршава ова песма: „Тужно је ићи чак до пољана“ (*Песме*: 227), отвара један од природних простора који ће играти значајну улогу у констелацији уточишта Црњанског у којима ће његови лирски субјекти, као и јунаци из прозних остварења тражити свој излаз из различитих облика тескобе. Можда најбољи пример за то су бескрајне пољане Русије по којима ће јахати Вук Исакович, протагониста романа *Сеобе*, безброј пута у својој утопијској визији, ниједном у стварном животу.

2.2. Омладини умореној

Са завршним чином поетске драме Црњанског упознали смо се највише из преписке са Јулијем Бенешаћем од 1916. године па надаље, све до коначног објављивања збирке *Лирика Итаке*. Између осталог, сазнајемо да је прва верзија наслова била *Омладини умореној*. Као да је са овим називом Црњански у једном тренутку желео да најави своју будућу књигу ипак као збирку патриотске поезије која ће у себи имати револуционарни дух.

Након изласка *Итаке*, као што то обично бива са књижевним делима иновантивних претензија, најпре се огласила критичка мисао из конзервативне,

традиционалистичке позиције, која се није мирила са духом преврата двадесетих година, који је рушио класичне обрасце, доносећи хаос, рушилачку страст, ирационализам, другим речима, који је једноставно искакао из, како би то Винавер рекао, *реда и хармоније* традиционалне позитивистичке поетике. Издвојимо само два најупечатљивија памфлета, онај чувени критичара Бранка Лазаревића, као и текст Симе Пандуровића, тада већ етаблираног књижевника великог утицаја на читаву плејаду младих песника који су писали у духу његове традиционалне позитивистичке поетике. Обе критике збирке Црњанског су у потпуности у скерлићевском духу, стилски готово идентична оним текстовима који су не тако давно, почетком века, „сахранили“ прва значајнија померања у нашој модерни.

„Од прве стране до последње, успео је посред срца да побије, незграпно и са несносно тупим ножем, све од духа и душе до логике и главе. Он је просто пошао улицом и, као пустахија, псује, грди, разбија излоге, изврће натписе, мења имена улицама, диже 'фирме' са једне радње и меће на друге, судара се са људима и бежи даље.“ (Лазаревић 1921: 531)

„Поезија г. Црњанскога је мешавина најбруталнијих неукусности, хотимичне анархије, бизарности, живе и импресивне фантазије. Она само оскудева у нечему без чега права поезија не сме бити: високе равнотеже духа и дубоке етичке основе, онога што ће увек бити мерило према коме ће се ценити висока, божанствена поезија и шарлатанска мистификација псевдо-поета.“ (Пандуровић 1919/1920: 393)

Овде треба напоменути да је један од поменутих најпогрднијих текстова о песницима из пера Јована Скерлића био посвећен управо тадашњем открочењу међу песницима, Сими Пандуровићу.

Конзервативни критички умови тадашњег времена су били очигледно ужаснути свеопштим револуционарним ставом младог песника, а, с друге стране, додуше са приличне временске дистанце, Михиз сматра да *Лирика Итаке*, која је обећавала револуционара, није испунила то обећање. „Изашао је из ње један, неконформиста свакако, али грациозан песник, елегантан, мек и свилен. Нарцисоидан и чулан, мутан и слатко поетичан.“ (Михајловић 1988: 179–180) У сваком случају,

негативне критике нису пореметиле Црњанског, он је наставио у истом ритму своју животну и књижевну драму са јасно зацртаним циљем, па кад је требало, чешће и кад није, он се свађао, објашњавао, судио, али оно што је најважније, и даље писао.

После много перипетија, које су ескалирале у финалном „догађају“, да песме није могао да штампа у Београду јер није било папира (?!), збирка је коначно осванула, ипак са другачијим насловом од првобитно замишљеног. Нови назив збирке је био *Лирика Итаке*. Ово је ипак била својеврсна одисеја уморног, готово већ умореног Црњанског, режирана из мноштва трагикомичних ситуација, сталних места у животу овог писца.

2.3. Експресионизам у поезији Црњанског

Експресионистички поетски круг у нашој књижевности отворио је Станислав Винавер, аутор манифеста овог правца, са својом разноврсном поезијом препарираним симболистичким значењима, у којој се посебно истичу снага његове пародије и магична моћ звука и ритма. Наставља се са интуитивизмом Годора Манојловића, који је обележен доследним истрајавањем на слободном стиху као мерилу нове вредности поетског текста. Ипак, извесно је да је Душан Васиљев, судећи по убедљивости приказаних апокалиптичних слика ратног и постратног доба у својим песмама-манифестима, најизразитији побуњеник против старих вредности, и, у том смислу, наравно поред Винавера, најутентичнији српски експресиониста. Нажалост, са пребрзим завршетком његовог живота, нагло је прекинут песнички замах овог даровитог песника. Рана поезија Црњанског, конципирана у збирци *Лирика Итаке*, не може се у целини сврстати под категорију експресионизам, јер према строгим мерилима, у њу спада, по мишљењу неких критичара, највише двадесетак песама.

Када се експресионизам појавио на почетку друге деценије прошлог века, уметници су желели да промене свет. Тај побуњенички дух овога правца базирао се на укидању вештачких граница између којих је било заточено „ја“, тражило се његово ослобођење које ће преплавити свет. То није више било оно „ја“ које је обитавало у

емпиријској стварности, већ космичко, или чак утопијско, те експресија која би покуљала из њега не би била само афекат у уобичајеном, психолошком смислу, већ иницијација за *праву стварност* бесконачног.

Међутим, Први светски рат ће паралисати све те илузије о моћном „ја“ које жели да раскује окове стварности и да поново сагради свет. Многи велики песници експресионизма остали су у блату и крви европских равница или су претворени у живе мртваце⁴. Овде није реч само о последицама опустошене Европе, већ и о рату који се јавио као експлозија једне унутрашње катастрофе. Све вредности су биле разорене, али тежња ка једном новом свету, као и још јача страст за утопијом, попут феникса се уздижу из згаришта старог света.

Будући да је после таквих грозоморних искустава, унутрашњост дефинитивно преплавила спољашност, оживео је свет експресије који се сада руководи искључиво сопственим ужареним, екстатичним осећањем, као да више не осећа страх. Догодило се управо оно што је *експресионистички човек* и прижељкивао, стари свет се фактички тотално распао, више није било света у којем би се живело, више нема догми у које би се веровало.

Након страшног рата, готово сви експресионистички аутори гајили су апокалиптичне визије савременог света, али никада се нису одрекли визије једног новог човечанства, које ће настати из дубина унутрашњег света, а пре тога је доживео митско искупљење. То је тај месијански сан који прогони ову генерацију и који ће Ернст Блох теоријски разрадити у делу *Дух утопије* (Bloh 1982).

„Утопистичка мисао је мисао првог покрета, прожета узбуђењем и акцијом, акцијом која је најпре реакција на лице света.“ (Difren 1982: 163) У том смислу, дух утопије за експресионисте не представља бекство, већ једну интимну побуну која неће довести ни до какве револуције и рушења постојећег света, јер је свима већ било довољно пустошења и варварства, али је то оно што их је навело да пођу у „освајање“

⁴ Георг Тракл је полудео после кошмара битке код Бродека јер је доживео страхоте у борби и видео рањенике у ропцу, које је у својству болничара лечио без лекова. Од тада је био опседнут страшним визијама које га никада неће напустити.

сопствене земље, која, у таквим остацима света, тешко да је могла да остане у оквиру граница реалности.

Ипак, марксистички естетичар Ђерђ Лукач се одриче експресионизма у чланку „Успон и пад експресионизма“, јер сматра да је овај правац превише уронуо у романтизам, због свог наглашеног ескапизма⁵, као и због ширења утопистичке идеологије безнађа и мистичног ирационализма. Теодор Адорно такође сматра да у експресионизму има сувише романтичних реминисценција, тако да овај правац, и поред своје побуне, остаје роб визије једног затвореног света.

У суштини, према мишљењу Мата Лончара, европски експресионизам се гранао у два главна смера: акциони и апстрактни. Горки протест Црњанског против рата, анархистичко порицање националних традиција и симбола, и негирање бесмисла стварности у име екстазе чистог бића, блиски су борбено-активистичком смеру експресионизма. С друге стране, због склоности према метафизичким перспективама и космичким екстазама, по заносу према далеким просторима, скривеним у најдубљој интими бића, *суматраизам* је врло близак апстрактном експресионизму (Lončar 1972). Јасно је да су одреднице из прве категорије везане за песничку збирку *Лирика Итаке*. Друге већ припадају првом роману, *Дневник о Чарнојевићу*, песни *Суматра*, и наравно самом песничком програму датом у текстовима „Иво Андрић: *Ex Ponto*“, „Објашњење Суматре“, „За слободни стих“ и „Моја антологија кинеске лирике“, као и потоњим делима „зараженим“ *суматраизмом*.

Бојан Јовић ће доводити у везу роман *Дневник о Чарнојевићу* са Тракловом прозом и притом уочити низ уобичајених експресионистичких књижевних поступака и мотива код нашег писца: космизам, гротескност, дихотомичност света, повезаност и симултанizam наизглед различитих догађаја, прожимање субјекта и објективне стварности, интензивна емоционална стања, паралелизми свих врста, фрагментарност

⁵ Ескапизам се најчешће тумачи као бег од стварности, одговорности и животних проблема, ментална диверзија од неугодних или баналних аспеката свакодневице, тражење смирења или намерно повлачење у самоћу узроковано разочарањем општим друштвеним стањем. У књижевно-историјском контексту ескапизам означава бекство књижевника из постојећег света, нарочито песника романтизма код којих значи и одређени бунт против цивилизације.

(Јовић 1996). Међутим, чини се да је од свих постулата експресионизма, у поетском стваралаштву Црњанског најистакнутији и напсутнији – мотив тежње за *апсолутом*.

„Као да биће које лети надмашује саму атмосферу у којој лети, као да се некакав етер увек нуди да трансцендира ваздух, као да се свест о нашој слободи увек завршава неким *апсолутом*“ (Башлар 2001:15)

2.4. Одисеј поново на Итаци

Лирски субјект у „Прологу“, програмској песми *Лирике Итаке*, и првој песми првог циклуса, под називом *Видовданске песме*, модерни је Одисеј, који се враћа из рата на своју Итаку, у свој завичај.

„Ја видех Троју, и видех све.
Море и обале где лотос зре,
И вратих се, блед, и сам.“ (*Песме*: 13)

Песник, дакле, Први светски рат именује ратом из далеке прошлости, што значи да их на неки начин поистовећује. Из тога произлази, приметитиће то Светлана Велмар Јанковић, укидање међувременске границе и анулирање значаја историјског времена (Велмар Јанковић 2005).

У појму Итаке најпре треба уочити архетипски знак повратка, митског трагања за идентитетом некадашње чистоте. Овај жељени простор у ствари је синоним за домовину, завичај који се у пакленом рову сањао попут најслађе утопије, а сада се открива само као постхаваријска олупина по чијим крхотинама некадашњих вредности бивши ратник хода. На крају је Итака само апстрактни топос по коме лирски субјект лута у потрази за смислом постојања, за својим тоталитетом, у сталном настојању да нађе уточиште за своју изгубљену душу.

„На Итаки и ја бих да убијам,
Ал кад се не сме,
Бар да запевам
Мало нове песме.“ (Песме: 13)

Лирски субјект из „Пролога“ би попут Одисеја по навици да убија, јер се до скоро *смејао у крви до колена*⁶. И то би било својеврсно продужење ратног ужаса, амбијента из кога је пристигао. Ипак, пошто је рат сада већ превазиђена прошлост, нужно је да се Одисеј преобрати у другу митску фигуру. Тај *бледи* ратник постаће Орфеј, а песма коју ће певати, биће замена за убијање (Велмар Јанковић 2005). Ова трансформација најмудријег тројанског ратника и најпознатијег луталице по белом свету и мрачном подземном царству у најлепши глас под капом небеском, доноси наговештај промене читавог тока песме.

Наиме, песме које пева модерни Орфеј нису уобичајене, оне су *нове*, и нису ту само да би постојале или да угоде неком ко то не заслужује. Он ће певати *тужнима* и само за њих ће ове песме имати катарзично дејство. У том смислу, последња трансформација лирског субјекта у овој песми је спонтана. Он постаје песник-профет који ће говорити у име других, бледих и *тужних*, промашених ратника-повратника. „Ја“ се спонтано преображава у „ми“, аспект појединца се шири на становиште општег. Песма је код бивших ратника затомила нагон за убијањем, али она није сама по себи довољна, мора да се стреми ка неком вишем смислу.

„Али: или нам живот нешто ново носи,
А душа нам значи један степен више,
Небу, што високо, звездано, мирише,
Или нек и нас, и песме, и Итаку, и све,
Ђаво носи.“ (Песме: 14).

Након дугог одсуства са родног тла, повратак није донео жељено прибежиште. Чак је и најприватнији простор, кућа, затрована општим бешчашћем,

⁶ Алузија на песму Душана Васиљева „Човек пева после рата“.

просци су преплавили овај свет. Зато се поглед усмерава према горе, према звезданом небу, где се изгледа може наћи једина утеха.

Александар Петров је у својој исцрпној студији, *Поезија Црњанског и српско песништво*, тај виши смисао у Црњанској поезији дефинисао као „апсолут“ (Петров 1997), а подсећамо да је управо тежња за *апсолутом* једна од основних тема експресионистичке лирике. Овде се тај *апсолут* именује као небо, које *високо, звездано, мирише*. У складу са тим, долазимо до закључка да се ситуација у којој се нашао лирски субјекат уводне песме *Лирике Итаке* може ставити у контекст Бергсоновог психолошког времена, које је и сам Црњански поменуо у програмском делу „Објашњења Суматре“. То је оно време у нама када се у тренутку сазнања преплићу прошлост, садашњост и будућност без икаквих међусобних граница и прелаза⁷. Након дуготрајног рата у којем је лирски субјект видео *све*, дугоочекивани повратак у домовину доноси му неочекивану ситуацију на његовој Итаци, у његовој кући, али он је свестан да је живот након тешког страдања тужан свуда на свету. Наставак живота после свега преживљеног, без могућности катарзичног дејства освете, сублимирана страст, истура поезију у први план, као могућност искупљења, као утешну замену за убијање. За *нови* живот просвећење доноси само *нова* поезија. Али, уколико *апсолут*, једини прави смисао, оличен у мирисном небу, не може да се оствари и достигне, онда све губи смисао. А небо је још увек веома далеко.

Дакле, песник Црњански је свакако у својој програмској песми, на почетку *Лирике Итаке* – песник експресиониста, а пројекција страхова и нада *експресионистичког човека*, који се руководи искључиво сопственим екстатичним осећањем, ствара једну нову могућност, отвара један нови свет, свет експресије.

Међутим, већ од прве следеће песме постаје очигледно да је одисеја за лирског субјекта, повратника из рата, тек почела. Ћаво из завршног стиха „Пролога“ као да је дошао по своје, као да жели да врати Одисеја у подземни свет у којем је овај

⁷ Бергсонова филозофија интуиције и субјективне експресије је заједничко наслеђе за све модернистичке покрете и стилове овог раздобља, посебно за експресионизам. Посебно Винаверу, али и Црњанском, Бергсон је отворио врата у метод интуитивне спознаје, без чега се *суматраизам* не може ни замислити.

већ био. Овај бивши ратник неће притом осетити страх ни у једном тренутку, иако над њим све време „лебди тешка сенка рата“ (Ракитић 1972: 123).

Затечено стање у простору који је некада био близак, сад је можда и горе од онога које се очекивало: нема ни мајке, ни дома, само камен, рушевине, гробља, вешала, храмови, који се симболично подижу мртвом народу, чак се и сам живот представља као негативна категорија. У песмама које следе неће се постојеће вредности релативизовати, оне ће се једноставно поништити.

„Дефетизам није немоћ духа, он је дух немоћи, страх од живота. Из тог страха шири се осећање свеопште анихилације, предавање себе оном што се назива Ништа, што је само доживљај бескрајне, безмерне празнине која је заменила човеков доживљај дубине и пуноће бића, његову суштственост.“ (Срећковић 1993: 501–502)

Управо са том празнином, као животним резимеом, сретће се и лирски субјекти поема Црњанског, као и јунаци потоњих прозних дела, од Петра Рајића из *Дневника о Чарнојевићу*, преко свих ликова *Сеоба*, све до кнеза Рјепнина из *Књиге о Лондону*, који ће управо и завршити у неповратном, мрачном бездану.

Поетски субјект и даље има улогу песника-пророка који говори са проповедаонице, односно са трибине, тако да је већина песама из циклуса *Видовданске песме* налик посланицама којима се преноси одређена песничка порука. Али, бивши ратник је само прерушен у Орфеја, он је и даље Одисеј који је кренуо у обрачун са националним митовима. У квазихимнама слави се смрт, наздравља се гробљима, глорификује се крв. У песми „Химна“ представљено је егзистенцијално стање у одсуству некадашњег *апсолута*: бог више не постоји, господар је свргнут, небо је остало упражњено, проналази се нови *апсолут*, тачније псеудоапсолут, који није више метафизичка категорија, већ је изразито материјалан, а то је крв, која још увек није спрана са ратничких руку. Она симболично означава његове силом потиснуте осветничке пориве.

Следи „Здравица“, која је тотално контрасна свом наслову и представља још једну квазихимну. У прозној збирци *Приче о мушком* Црњански има текст „Апотеоза“,

који има структуру песме у прози и, по мишљењу Бојане Стојановић Пантовић, емоционално је близак *Видовданским песмама*, највише управо песми коју наводимо.

„Иронијско-цинични афективни регистар тобожње здравице Банату само је гротескна *маска очајања* једне изгубљене ратне генерације, а драстичне слике труљења, распадања, болести и ужаса галицијских ратишта легитимишу експресионистичку *естетику ружног*.“ (Стојановић Пантовић 1998: 97)

Песма „Здравица“ је својеврсна апотеоза смрти, тако да је након крви пронађен још један псеудоапсолут. Међутим, смрт која се призива је ослобађајућа смрт, као некакво бекство од несавршеног света. „То је једна романтичарска, а често и стилизована смрт, једна смрт 'песничка', а не егзистенцијална, једна смрт која и ослобађа, и теши, а која не разара.“ (Konstantinović 1983: 369)

На „Здравицу“ се надовезује „Гротеска“, у којој се храм, с којег се цери црна сфинга, подиже народу кога више нема, који је страдао попут Одисејевих пратилаца.

У „Нашој елегији“ лирски субјект пркосно одбија статус који уживају победници, и готово мазохистички ужива у улози губитника. Он призива неке нове негативне *апсолуте*, попут мржње и презрења, као и један стари, увек поуздани – смрт. Међутим, у овој горкој иронији препознаје се притајени наговештај побуне. Ову здравицу казује беседник који је само привидно утопљен у очају и незнању, коме изгледа да ништа друго не преостаје до блаженог спокоја. У ствари, он има наново пробуђено лице бунтовника, и сада говори, с једне стране, у име пониженог народа, који ипак није поражен до краја. С друге стране, он као да се посредно обраћа и победницима, ако их уопште има после било ког рата, јер победа у рату не доноси ништа у животу, који је у суштини кроз песничку иронију, дубоко презрен и не сврстава се више у позитивну категорију.

Песма „Ода вешалима“, још једна квазихимна, у којој се по први пут срећемо са *апсолутом* који није апстрактан, већ је представљен кроз једну конкретну, страшну нараву, која у нама по правилу производи само негативне осећаје, попут ужаса и страха. Међутим, ова справа, у једном гротескном контексту, у песми у којој су

иронија Црњанског и његова склоност ка црном хумору ескалирали у сарказам, постаје спона између земље и неба, између ниског и узвишеног. „Лепше се на вама по небу шета, по земљи има блата.“ (*Песме*: 25) Све што припада небу има већу вредност од онога што је везано за земљу. После губитка наде у спас који ће донети Бог, и даље се глорификује смрт, међутим, тежи се уздигнућу ка небу, једином *апсолуту*, па макар и преко вешала, преко *ниског* које се поставља на место *узвишеног*. Оно на шта се свакако не пристаје јесу *помије и корење*, симболи социјалне и духовне беде, сиромашног живота, али и облик онога што Башлар назива *прљавом* материјом која је потпуно супротна идеалним вредностима, односно *узвишеном* које је у највећој мери обележено тим вредностима. Дакле, треба се уздићи са прљавог тла, са земље која је већ превише крви упила. Учинак који доноси песма је горко ироничан: у њој је направљен највећи искорак ка небу, ка једином циљу којем се тежи, а постигнут је на врло гротескан начин, преко грозоморних вешала (Шутић 2004).

Циклус *Видовданске песме* не доноси поезију у славу дома, домовине, државе, јер Итака све то више није, како је могло да се наслути већ након песме „Пролог“. Само је нека врста почаст жртви, човеку, народу, који је ипак претекао и ову катаклизму. Када простор није пружио уточиште за миран живот коме се тежило у блатњавим рововима, ова поезија, попут типичне експресионистичке, слави егзистенцијални нагон, који израста из рушевина, као ирационална митска категорија. Ове песме су говор беседника кога притискују судбине мртвих и живих, речи пророка, који слави мржњу и смрт, а презире бесмислени живот, речи које звоне страшном опоменом о могућој побуни оних који су смрт изабрали за своју судбину.

Песнички став је став тоталног анархизма, непристајања на социјалну и непосредну историјску стварност, до коначног одбацивања таквог света. Задатак је постављен, циљ је наметнут, све оно што се дешава после „Пролога“ јесте борба за смисао, бесомучно тумарање по Итаци као некадашњем простору среће. Борба за прочишћење душе у чистишту чак и по цену замене *апсолута*.

Иако се у последњој песми овог циклуса, „Поздрав“, слави слобода, чини се да је она још увек далеко од вредности *апсолута*.

„Оно што разара Црњанског је сама стварност (и везе његове са њом) а оно што он тражи је апсолутна слобода, та слобода која тражи смрт датог света, и смрт свих његових светиња, не само светиња итачких, и не само светиња среће, већ и саме материјалне стварности света.“ (Konstantinović 1983: 352)

Након дуготрајног кретања по простору ужаса, апокалиптичним крхотинама свих некадашњих вредности која су некада значила некадашњем човеку, позитивни *апсолут* дефинитивно није пронађен у *Видовданским песмама*, односно на тлу Итаке. Њихов допринос је једино у томе што су испеване у име уништења негативног *апсолута*.

2.5. Пенелопа је одсутна, само је природа верна

У следећем циклусу, *Новим сенкама*, наставља се трагање за *апсолутом*, за новим смислом. Лирски субјект није више *крвав и сам*, поред њега је сад и жена, вољено биће, те смисао покушава да пронађе у чулној љубави. Овај култ ероса надовезао се на култ смрти, који је је еманирао у претходном циклусу, те је зато нестабилан, час присуствујемо његовом замирању, потом опет његовом поновном рађању. На лицу лирског субјекта је и даље „горди, безбрижни смех убица“, он још увек носи са собом „радост зулума, згаришта и шума“, као у песми „Традиције“ (*Песме*: 44). Очигледно снага путеног није била довољно моћна да потисне деструктивну тежњу за уништењем и самоуништењем, па је изазивала дилеме које су свој израз добиле у *трагедији мушког*.

И док ламентира над својом мушком судбином ратника, поетски субјект, као у песми „Успаванка“, сматра да му туга све допушта, као што га је некад од свега ослобађала, те се као могући *апсолут* јавља женско тело, које је голо, и „над болом има власти“ (*Песме*: 48). У овом циклусу имамо готово романтичарске песничке узлете, додуше инспирисане најчешће једино жудњом за женским телом, али и они су

отворили врата сигурно „најљубавнијем“ стиху Милоша Црњанског из песме „Путник“: „Љубав је пут бескрајан / на ком је дозвољено све“ (*Песме*: 47).

У насловној песми овог другог циклуса *Лирике Итаке* Ракитић већ уочава неке благо наговештене елементе *суматраизма*. Руке из ове песме заиста би могле да буду оне које ће нешто касније миловати Урал у *Суматри*. Тај наговештај неразлучивог јединства најсугестивније је изражен у општој заменици „све“ у следећим стиховима: „Оне све сенче драго и нежно, / и љубе све што се губи, / у небо мутно, бескрајно снежно (*Песме*: 58).

Песник сугестивно изражава осећање свеопште људске и космичке повезаности у заједничкој патњи (Ракитић 1972).

„У бол и грех и крвопролића.
Са тугом новом и безданом
у сласт витлају жељом необузданом,
ко свело лишће, сва бића.“ (*Песме*: 59)

Посебно *суматраистички* одзвања завршетак ове песме у синтагми „сва бића“. Међутим, лирски субјект је још увек далеко од спокоја, те његове руке пружене ка свету само су неке *нове сенке*, које као да долазе из неке друге стварности, као да су само привид.

Црњански наставља депатетизацију љубавне поезије, која је започела почетком века кроз стихове Милана Ракића. Несуђени љубавник се одриче женске путености и окреће се природи. Лирски субјект сад радије љуби јесен него лице жене у песми „Серената“ или како сам каже у стиховима песме „Очи“, који заиста звуче ракићевски: „Разочаран од твог уморног тела, / радознало милујем блудне и меке / велике очи биља“ (*Песме*: 69),

„Биљка верно чува сећања на срећне сањарије.“ (Башлар 2001: 250) Љубав према жени постепено се преображава у свеобухватнију љубав, љубав према природи: биљу, лишћу, бору, јели, јаблановима, шуми расцветаној, а врло брзо ће се претопити у плава пространства, здружити се са месецом и звездама. Једном речју, ова флуидна

струјања имају пантеистички предзнак, наговештавају *етеризам*, као и *суматраизам* који ће се на њега надовезати.

Чежња за тишином, која се све више потенцира, поред мира за којим жуди ратник у чијим ушима и даље бруји одјек детонација, такође га све више удаљава од вољене жене и остатка света, а приближава га увек новим просторима које може понудити чистота природе, јер људски говор је управо оно што он, бар на тренутак, не жели да чује. И као да до свести сањара све мање допиру звукови, као да је у најави потпуно повлачење стварносног света. Спољашњи жамор све је тиши, готово лишен своје супстанције, постепено ишчезава, појављује се још само на тренутке да покаже бесловесност свога присуства. Бекства главног јунака романа *Дневник о Чарнојевићу* у природу или на сеоска гробља, такође су покушаји проналаска прибежишта у тишини.

Срдан Богосављевић песму „Ватромет“ препознаје као прави бисер експресионизма, с тим што се импулс за општу побуну против свеколике стварности не налази у духу, већ опет у телу, али телу које је благословено вишком виталности, која је битна ставка лирског субјекта у експресионизму. Обдарено је и чудесном способношћу да се, пркосећи физичким законима, попут камења узнесе у небеса, те да ту након нестанка Бога заузме упражњено место. Тело раздиру контрасни осећаји побуне и гађења, као и амбивалентна осећања занесености и благостања, с једне стране, и мржње и беса, с друге. Јасно је да као такво не може остати цело, мора се попут великог праска, ватромета, узнети до вечитог циља, до небеса (Bogosavljević 1998).

Приметно је да то спајање субјекта са елементима природе иде у нову крајност, доводи до својеврсне метаморфозе, потпуног међусобног срастања, те ће лирски субјект у песми „Мрамор у врту“ да рашири гране према голој љубавници. Међутим, као да је продукт овог помало бизарног преображаја добио улогу скарадних вешала из „Гротеске“, те ће тај преображај у борове и јабланове представљати спону између земље и неба, бег од приземне чулне љубави и узнесење до топлог загрљаја небеса. И опет ће субјект одбацити оно чулно, земаљско, пролазно, зарад ванчулног, небеског, вечитог, и то је изгледа прави пут, јер долази до екстатичног предосећања

присуства позитивног *апсолута*. С друге стране, ово „метафоричко једначење“ поетског субјекта са елементима природе предвиђа повезаност топоса тела са топосом космоса, што у суштини најављује суматраизам „као вид одуховљења материје“ (Стојановић Пантовић 1998: 67)

У експресионистичкој уметности је стално присутна тежња за тим складним односом са природом, која је „почовечена“ у овом стилском правцу до те мере да никада не стоји као објективан чинилац супротстављен субјекту.

С друге стране, важно је уочити да и та природа не остаје пасивна, непокретна. Новица Петковић је запазио да је „покретни пејзаж“ новина коју је Црњански унео у српску књижевност, посебно га уочавајући у путописима, романима (највише у *Сеобама*), као и у песмама након *Лирике Итаке* (Петковић 1994). Међутим, динамичност елемената природе примећујемо и у јединој песничкој збирци Црњанског. Већ у циклусу *Нове сенке*, у песми „Ветри“, уочићемо да симбиоза са природним елементом, у овом случају, ветром, може да доведе до сједињења са читавим космосом.

„Ветри ће место мене кличући да језде,
у вртлогу камења и неба пашће, криком,
у завејане, младе јеле, и посуће им крила,
дахом нашим, што ће се следити у звезде,
негде... где нисам био... и где ниси била.“ (*Песме*: 71)

У овом примеру се потврђује мисао Гастона Башлара о амбивалентности ветра као природне појаве, која истовремено представља и благост и силину, као и чистоту и бунило (Башлар 2001).

Последње две песме у циклусу *Нове сенке*, „Ветри“ и „Етеризам“, донеће прве наговештаје вере у постојање *апсолута* у бесконачном простору. У песми „Ветри“ видљива је чежња за даљинама: „Далеко је оно, далеко, / што моје здравље пије“ (*Песме*: 70). Откривена је космичка сагласност између бића и неба. Наравно, реч је о новој алтернативи за *апсолут*, али овога пута изгледа позитивнијој у смислу остварења човековог тоталитета. Биће, ослобођено од чулног, телесног, постаје сенка

и струји у горњи простор, у небо, тако лака, ношена ветровима попут опалог лишћа, уздигнутог са тла. Песма „Ветри“ доследно се завршава *суматраистичким* стиховима:

„Под небом, у леду руменом, где зора спи,
дисаће јеле што дисасмо ми
и стишаће звезде осмехом и снагом,
што их је ветрова талас,
однео за нас, однео за нас.“ (Песме: 71)

Уз једну прелепу хаику песму јапанског песника Аракида Моритакe, Милош Црњански је у својој малој антологији *Песме старог Јапана* записао да та безгранична, будистичка љубав и мешање сопственог бића са природом није нова у јапанској лирици (Песме: 344), али је, треба констатовати, нова у српској поезији. У покретном пејзажу, у том срастању са природом, у том све лакшем уздизању према небу, назире се већ контуре *суматраизма*.

По мишљењу Кајоко Јамасаки, поезија и уопште култура Далеког старог истока, латентно је присутна у књижевном бићу Црњанског од почетка његовог стваралачког живота, а највидљивија је у његовом космополитском виђењу света, који је он схватао као један *етерички* склоп различитих етнокултура (Јамасаки 1993).

Последња песма овог циклуса, „Етеризам“, завршава се стиховима који потпуно могу да стоје самостално, речју, представљају једну праву хаику песму:

„Благо као једно звоно
Да зазвони у даљини
Мишљу том сам те додирно.“ (Песме: 72)

И сам наслов ове песме указује на ново препознавање *апсолута*, неодређеног и бесконачног, који ће на првом степену носити управо ово име, *етеризам*, а након песме *Суматра*, промениће га у *суматраизам*:

„Рекао сам ти цвет један *лак*

испуниће твоје мисли.
Све осмехе који су од бола свисли,
сачуваће зрак
негде у даљини.“ (Песме: 72)

И као да је после пакла који је поетски субјект прошао у првом циклусу *Лирике Итаке* лутајући по остацима свога завичаја, по својој некадашњој Итаци, у потрази за било каквим смислом, у *Новим сенкама* изгледа да је доспео у чистилиште од свега, пре свега оног телесног, те на тај начин наслутио оне звезде у бескрајном плавом кругу, као светионике на путу према рају.

2.6. Христ на улици, Одисеј на новом путу

На први поглед изгледа да завршни циклус збирке, *Стихови улице*, доноси само варијације на већ исцрпљене теме из *Видовданских песама*. Уочавамо повратак култа чула, као и обнову симбиотичке везе субјекта са природом. Међутим, уз констатацију да је заиста у питању најмање кохерентни циклус у овој збирци, морамо напоменути да њему припадају и неке од најбољих песама овог песника.

Посебно се издвајају и две сигурно најлепше љубавне песме Црњанског, „Мизера“ и „Ја, ти, и сви савремени парови“⁸. Ту су и стихови из песме „Љубавници“, који за раног Црњанског, звуче баш оптимистички.

„У биљу, или нечем другом, моћном,
над пропланком једне шуме младе,
наћићемо опет своје наде.
У мирисном небу ноћном.
Наде свих који се болно смеше.“ (Песме: 96)

⁸ Ово је омиљена песма Милоша Црњанског.

Такође, у песми „Траг“ видимо повратак естетском идеалу источњачке књижевности у једном прелепом, чини се да можемо слободно рећи, чистом хаикуу:

„Желим:
да после снова
не остане траг мој на твоје телу.
Да понесеш од мене само
тугу и свилу белу
и мирис благ...

путева засутих лишћем свелим
са јабланова.“ (Песме: 87)

Најупечатљивији стихови из првог циклуса у којима се песник обрачунава са националним култом, из песме „Вечни слуга“: „Отаџбина је пијана улица, / а очинство прљава страст“ (Песме: 34), добијају своју карикирану, готово шаљиву димензију у завршном циклусу. Стихови попут ових из „Српа на небу“: „Ти незаборављена моја / на родном пољу изненадна женка“ (Песме: 93) или „и док ми се ноћу преплићу на руци / голе жене, и звуци“ (Песме: 94), као да еволуирају култ чула у некакве гротескне облике. У „Мојој песми“ има полета и оне „готово сатирске разиграности у Аркадији“ (Шутић 1996: 43), видљиве већ у почетном стиху: „Душа је моја богат сељак / пијан весељак, / у завичају“ (Песме: 91). Ови примери би могли лако да нас завајају да ратник луталица коначно „домаћински“ хода по својој Итаки. Међутим, пре ће бити да се он само прилагодио општој пијанци и блуду, а да правога смисла, конкретног живота, још увек нема.

Ипак, у граничним песмама овог циклуса, „Карикатура“ и „Молитва“, доминира мотив Свевишњег, оличен најчешће у богочовеку, а на послетку и у самом врховном створитељу. Најпре се враћамо на поновну деградацију метафизичког апсолута, сина божијег, који је приказан као карикатура у истоименој песми.

У песми „На улици“, расплинути, нарцисоидни его, сада ни у телу ни у духу, стиче *неба безграничну моћ*, па се стога јавља у једној уобичајеној експресионистичкој улози великог „ја“ које преплављује свет. С једне стране, „ја“ има космогонијску

снагу, која ће у каснијим делима красити поетског субјекта у поемама и песни *Суматра*.

„Кад махнем руком, нехотице,
нове звезде сину.
Тад сјајан, тужан, цео град,
Личи на моје лице.“ (*Песме*: 86)

Ова моћна синегдоха у последњим стиховима наговештава потенцијале будућих сањара, нарциса, људи са широким егом и безграничном маштом, једном речју, *суматраиста*.

Међутим, с друге стране, поетски субјект ове песме преузима сву одговорност за све патње света, „Сви боли света скупе се у мени“ (*Песме*: 86), што је јасна алузија на богочовека. Светлана Велмар Јанковић види ову експанзију песничког бића „као неко непознато космичко језгро, 'ја' би да се шири и да постане свеобухватно, да у њему буде сав свет неба и земље, оно само да буде тај свет, неодељен, у апсолутном јединству као у праискони“ (Велмар Јанковић 2005: 15). Песма се, за разлику од blasphemичне „Карикатуре“, завршава типично експресионистичком гротескном сликом којом се алудира на Христове патње: „Ја стојим распет сам на зиду, / а Месец ми благо пробада ребра.“ (*Песме*: 86) Међутим, симулирајући ову, космогонијску свемоћ, те инсценирајући запоседање упражњеног места на небу, лирски субјект као да је аутоироничан док се поиграва улогом демијурга који ствара свет по сопственом обличју, на тај начин, у ствари, признаје своју немоћ.

Овде само треба додати да је у трећем циклусу, посебно у овој песни, Црњански отворио један нови, изразито урбан простор у својој поезији, а то је простор улице, који ће у његовом стваралаштву добити запаженију улогу тек у *Роману о Лондону*.

У песни „Молитва“ Црњански доследно завршава своје пародије екстатичних песничких форми. Након упорног понављања почетка молитве, константног призивања створитеља у рефрену „Оче наш“, што полако прелази у монотонију,

добијамо потврду узалудности сваког покушаја, јер се фигура Свевишњег отелотворила у гротескној фигури јуришника на ветрењаче.

Ипак, за неке експресионисте, Бог је мистични основ свега постојећег, до којег се, будући да је свеприсутан, лако допире чак и преко дрвећа, или било којег дела његове природе. Судајући по наведеним песмама из циклуса *Стихови улице*, Црњански је најмање експресионистички песник када је у питању однос према религији.

2.7. Епилог као нови почетак

Песничка збирка *Лирика Итаке* има оквирну композициону структуру, те на самом свом завршетку има песму логичног назива „Епилог“, која затвара круг песничке одисеје која је започела „Прологом“. Упркос евидентном поразу као коначном исходу потраге за *апсолутом*, барем што се тиче страница ове књиге, сам завршетак збирке и не делује тако песимистички. Ратник Одисеј, отелотворен у певачу Орфеју за потребе ове песничке авантуре, каже у „Епилогу“ да ће ипак „да се удари у неке друге жице“ и додаје: „Свеједно да ли ја / или ко други“ (*Песме*: 101), наравно, притом мислећи искључиво на себе.

Шта је донео повратак Одисеја на родну Итаку? Од свега већ уморни ратник, уместо дуго жељеног одмора у познатом, домаћем простору, наставља своју одисеју пролазећи кроз свој завичај као некад кроз вихор рата. Попут радикалног револуционара, он гази по крхотинама традиције, националних симбола, религије, моралних скрупула, па и митологије, и врло брзо се од бунтовника претвара у очајника. Ипак, његова шетња кроз чистилиште није била узалудна. Готово дематеријализован, „очишћен“ од свег телесног и чулног, осетио се потпуно поистовећен са природом и космосом као целином, те се поново враћа небу, наговештеном *апсолуту* с почетка путовања. У том смислу, дух сањара је био спреман за *суматраистички* рај чија су се врата тек отшкринула.

3. ДНЕВНИК О ЧАРНОЈЕВИЋУ

3.1. Дневник као наставак песничке збирке постаје роман

„Прва књига библиотеке Албатрос је субјективни роман Милоша Црњанског *Дневник о Чарнојевићу* у коме писац даје синтетичку повест целог једног поколења, бурну и фантастичну генезу наше модерне душе“, записао је Станислав Винавер у каталогу издавача (Винавер 1921). Нешто касније ће у загребачкој Критици исте године додати још да је у питању јак лирски роман, у коме су опевани сви душевни судари пишчеве душе за време рата, судари једне савремене песничке душе из поколења Чарнојевића (Винавер 2012). Чини се да је Винавер овде желео да истакне тај магични родослов Чарнојевића, као симбола вековних сеоба Срба. И сигурно да није погрешно, јер загонетни Чарнојевић из Рајићевог сна је његов водич кроз *суматраистичке* пределе, кроз које ће се Рајићева душа селити све до коначног опоравка. Касније ће заветну улогу Чарнојевића, предводника Срба у неке лепше, обећане земље, свакако преузети Исаковичи у другом тому *Сеоба*.

Радован Вучковић, у околности да је млади Црњански писао из угла припадника аустроугарске војске принуђеног да се бори против својих сународника, види паралелу са другим словенским ауторима који су били у сличном положају, пре свега са Хрватима. Ратна проза Црњанског слична је, рецимо, Крлежиној, мислимо пре свега на његову збирку новела *Хрватски Бог Марс* (1922), свакако мотивски, али не и по приповедачком тону. С друге стране, по мишљењу Вучковића, прозни првенац Црњанског може да се упореди са романом Драгише Васића *Црвене магле* (1922) по својој композицији у којој је факат кретања јунака у простору значајнији од развоја личности у времену (Вучковић 2000).

Велики број критичара је упоређивао *Дневник о Чарнојевићу* са постхумно објављеним делом Гистава Флобера *Новембар*, поготово што је наш писац написао

предговор за Ујевићев превод ове књиге баш у време кад се рађао његов први роман. Пишући о *Новембру*, Црњански је најпре испречао начин на који је дошао до ове књиге док је био на бојишту у Италији. Ово Флоберово дело наш писац је читао испод једне кампаниле на гробљу у Несполеду. Управо ће гробље бити један од честих мотива у *Дневнику*, где ће главни јунак често да проводи пријатне тренутке своје осаме. Постоји још низ референци на Флоберово дело, али је свакако уочљиво да је код оба писца присутан облик аутобиографског дискурса, такође и асоцијативна техника претапања слика из референтне садашњости и сећања, као и ониричког и стварносног.

Црњански је у више наврата помињао да је у рату имао код себе *Записе из мртвог дома* Фјодора Достојевског.

„У Првом светском рату, на фронту, носио сам у џепу записе Достојевског о робијашници, у Сибиру. Да сам погинуо, са том бих књигом на грудима издахнуо. Руски романијери су већи од свих других, далеко. И те књиге морале су, ваљда, оставити неког трага у мени...“ (*Испунио сам своју судбину*: 274)

У једној сцени из седме главе овог дела, у разговору између два сибирска осуђеника помиње се Суматра, далеко острво у жарком појасу, место где живе мајмуни високи као људи. „Како то кажу да тамо људи иду главачке?“ (Dostojevski 1988: 105). Ова књига руског писца је свакако оставила траг у нашем писцу.

У једном од последњих интервјуа Црњански ће рећи о свом првом роману:

„То је само један мали део онога што је та књига била. Писао сам је за време ноћне страже. Кад сам био дежурни, ја сам у касарнама, па чак и у Галицији, писао тај дневник, и он је био сасвим другачији од овог који је штампан. Ту има нешто што ме привлачи, као што прва љубав привлачи човека.“ (Вуцјас 1982: 107)

Писац је и раније помињао да је у рату водио дневник који је касније постао роман. *Дневник о Чарнојевићу* заиста има документарну подлогу из пицшевог живота.

Та је подлога, додуше, видљивија у „Објашњењу Суматре“, где је сасвим очигледно да је пишчев живот ушао у његову поетику, као и обрнуто, да поетика, оличена у *лудој теорији суматраизма*, улази у његов живот.

Дневник о Чарнојевићу је свакако један од првих значајнијих поетских романа у српској књижевности. Иако је традиционални статус романа као епског жанра дестабилизован још почетком двадесетог века у периоду модерне, чини се да је тек са овим првим романескним покушајем Црњанског добио и у српској књижевности право утемељење.

Милан Дединац, „најизразитији лирик међу надреалистима“ (Деретић 2001: 269), види у том „дубоком и широкогрудом, пуном полета ка свеопштим даљинама“ лиризму Црњанског у овом роману „сугестивну моћ привлачности и узајамне могућности за развој, сила спајања између људи непознатих још, људи и природе, светова, васиона, даљина и бесконачности празнина“ (Дединац 1922: 30).

Лирско у роману је видљиво пре свега у јунаковом примарном погледу на свет као и уопште кроз фундаментални облик његове егзистенције, затим у његовом присном односу са природом, у етеричним сликама стварности, мноштву лајтмотива, као и у асоцијативним везама „које су заправо текстуална реализација Чарнојевићевог *суматраистичког* програма о неочекиваним везама које се успостављају међу стварима и појавама [...]“ (Петровић 2008: 190–191).

У извесном смислу, први роман Црњанског, *Дневник о Чарнојевићу*, у ствари је наставак његове једине песничке збирке, или је можда још прецизније рећи, његова прозна допуна. У сваком случају, први прозни покушај Милоша Црњанског може се посматрати као *прозаизована Лирика Итаке*, као први и можда најупечатљивији пример наративног модернитета у српској авангарди. У лирском ткању *Дневника* могу да се уоче мотиви из сва три циклуса *Лирика Итаке*. На рану пишчеву поезију упућује и „поетика понављања“ (Тешић 2009) у роману, која је поткрепљена сугестивношћу стилских фигура, попут синестезије, метонимије, персонификације, као и звуковних фигура понављања. Чак и сам Црњански је у *Коментарима за Лирику Итаке* готово наметао идеју о паралелном читању своје једине песничке збирке и првог романа.

Лирика Итаке је започела „Прологом“ и стихом „Ја видех Троју и видех све“ (*Песме*: 13). И сам се Црњански, баш као лирски субјекат његове поезије и као јунак његовог прозног првенца, нашао на овој, нултој позицији, позицији опште незаштићености и угрожености, која у субјекту изазива инстинктивну потребу за бекством из стварности и неким новим прибежиштем. То индиректно суочавање са ништавилем, настало одмах након слома, имало је једну пркосну реакцију на читав поредак ствари, на све оно људско, па и божје. Све време балансирајући на жици нихилизма, песник креће у своју потрагу за једином могућом алтернативом, изласком из простора који је сада за њега непријатељски, духовним узлетом у непознато, у циљу уздицања душе *за један степен више*. Песник је превазишао обим првобитног подстицаја оличеног у нади да ће, након искуства ратног разарања, смрти и бесмисла, утеху наћи у завичају, у некад блиском простору за којим је толико чезнуо, конкретизујући у даљем току песничке збирке своју социјално и идеолошки усмерену негацију у виду друштвене критике свих институција заједнице и цивилизованог живота. Другим речима, Итака није постала уточиште, угодно гнездо у којем би се залечиле бројне ране стечене на телу и у души, очекивани спокој након дугогодишњег одсуства.

Тако је повратник из рата, лирски субјекат из *Лирике Итаке*, наставио своју потрагу у *Дневнику о Чарнојевићу* за неким новим простором који ће му донети мир и наду за бољим животом на који је, још увек млади човек, имао право.

3.2. Повратак у нихилизам, али и покушај његовог превазилажења

Роман *Дневник о Чарнојевићу* почиње реченицом која осликава апсолутни нихилизам: „Јесен и живот без смисла“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 7), те је тим класичним поступком *in medias res*, Црњански започео, како Радивоје Микић каже, „разарање реалистичке мотивације“ (Микић 2005: 99). Очигледно је да се модерни

Одисеј, после кратког излета у трансцендентални свет на завршетку збирке *Лирика Итаке*, опет враћа у сурову послератну стварност. „Да је цела књига написана једним везанијим, чистијим и сиромашнијим стилем, да је у њој мање поетике, и да је из ње уклоњено све оно што је фразеолошки ефектно, то би била једна од најлепших и најчовечанскијих књига обесхрабрења.“ (Петровић 1930: 4)

На завршетку тог истог, почетног пасуса имамо питање: „Где је живот?“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 7), које већ на неки начин релативизује почетни нихилистички исказ.

Међутим, већ у следећим реченицама јавља се једно ново лице приповедача, лице сањара који је заљубљен у природу и који ће нам убрзо саопштити: „И волим свој живот чарју, коју сам осетио лане [...]“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 7)

Овај амбивалентни став главног јунака романа у ствари је став самог аутора, који је и сам повратник из рата, те у следећем инсерту из његовог интервјуа експлицитно препознајемо и најаву осталих аутобиографских сегмената у овом роману.

„Ја сам се формирао последње године пред рат и у рату. У хапсу и на ратиштима као прост аустријски војник ја сам патио, боловао, бежао и јуришао. Спавао сам међу мртвацима. Тај рат нећу и не могу да заборавим. У тих пет година, у болницама и логорима, писао сам *Маску*, *Дневник о Чарнојевићу* и своје песме. Ономе што сам тад осећао и мислио о човечанству, о растанцима и патњама, о узалудности, хоћу да будем веран и доследан. У великом хаосу Светског рата био сам непоколебљив и у својим тугама, замишљености и мутном осећању самоће. Ни радост послератна није ме изменила.“ (*Испунио сам своју судбину*: 19–20)

Сада је јасно да је почетна реченица само привид и да, суштински, живот није тотално обесмишљен, само још увек није пронађен. Такође се одмах наслућује да надаље нећемо имати бунтовника и рушитеља свих постојећих вредности, као у песничкој збирци, већ једног луталицу који наставља своје путовање кроз време и простор, а који се још увек нада да ће изгубљено време пронаћи у свом завичају. Такође, већ на првој страници се потврђује запажање Петра Милосављевића о

основној тензији јунака Црњанског, који лутају и живе у сталној тежњи да се из реалитета достигну идеалитет (Милосављевић 1996).

Оно што је свакако „пресељено“ из збирке *Лирика Итаке* јесте то изразито негативно осећање према историји, која је и у роману декларативно обесмишљена. Управо такву позицију Црњанског и осталих младих уметника које одликује „лично и неисторијско сећање“, осуђује Исидора Секулић кад каже да „узимају своје таленте као билете за скитњу по неким станицама ван времена и простора, и беже од свог противника, беже од стварног судара и мегдана са историјом и национализмом [...]“ (Секулић 1922: 359)

У замишљеној полемици са књижевницом, Црњански би вероватно пркосно одговорио речима из есеја посвећеном пријатељу, сликару Петру Добровићу: „И поље, и живот брда, милије нам је за уметничко дело него историја, него слава краљева и величање друштвених појава. Тајанствене сласти дрвећа у пролеће достојније су, него везе које спајају људе.“ (*Есеји*: 330)

Кроз приличан број хаотичних ратних призора, који се још увек драматично ломе у свести јунака, као и кроз његова сећања на страхове из детињства везаних за народне песме у којима се певало о страшним клањима, видљив је ауторов отпор према епском дискурсу, што је такође допринело да лирско однесе превагу у овом делу.

Од прве странице је јасно да ћемо присуствовати личној исповести ратника који је разуђен, загонетан и нејасан самом себи, те је одмах јасно да и његова прича не може бити кохерентна, већ фрагментарна и расута, у потпуности фокусирана само на приказ његовог неприпадања простору и времену и потпуне одсутности од стварности. Међутим, с друге стране, Џацић истиче да је у роману кохерентна логика једног система, јер у једном наопаком свету и сами принципи унутарње конституције морају бити изврнути на главу (Џацић 1976).

Главни јунак романа и приповедач је Петар Рајић, обичан војник или официр аустријске војске коме до краја не сазнајемо чин, повратник из Првог светског рата. Са њим започиње плејада јунака ратника, која ће се наставити кроз ликове, најпре оберста Вука Исаковича у роману *Сеобе*, преко његовог посинка, официра руске

војске, капетана прве класе, Павла (Павела) Исаковича, и његових рођака, мајора Ђурђа (Јурата) и Трифуна Исаковича, као лајтнанта прве класе, Петра Исаковича у другом тому *Сеоба*, па све до јунака *Романа о Лондону*, некадашњег кнеза Николаја Родионовича Рјепнина.

Иначе, име главног јунака *Дневника* сазнајемо тек у другој половини романа, тако да је деперсонализација, као битна иновација у прози авангарде, имала битну улогу и у овом роману. Она не представља само тежњу ка модерном стилском изразу, већ, чини се, има за циљ и универзацију Рајићеве судбине као судбине свих учесника, сапатника страшнога рата. У том смислу, боље ћемо разумети и оно прво лице множине у првом стиху *Суматре*, а није мали број пута оно истицано и у самом роману. Ово експресионистичко „ми“ је свакако веза стваралаштва Црњанског са модерним стремљењима у европској књижевности тог доба, пре свега, немачким експресионизмом.

3.3. Дневник о Чарнојевићу и немачки експресионизам

Као што је био случај са првом и једином збирком песама Милоша Црњанског, такође и са збирком приповедака *Приче о мушком*, и овде имамо загонетку у наслову дела, односно жанровску мимикрију којој су прибегавали експресионистички писци.

Срдан Богосављевић акцентује мисао немачког експресионистичког писца Франка Тиса о „идеалном експресионистичком делу“ у којем треба да се потенцира акаузалност, да се раскине се свим традиционалним уланчавањем елемената фабуле, да би се ова распршила у фрагменте који, „обогаћени“ асоцијативним и еруптивним квалитетом, неретко симулирају магловито, односно скоковито кретање смисла карактеристично за сан (Богосављевић 1995).

Радивоје Микић је управо указивао на чињеницу да збивања у роману нису повезана по узрочно-последичном моделу, да је и приповедачаева прича без јасно оформљеног наративног тока, баш као што се и он сам слободно креће кроз простор и

време (Микић: 2005). Такође, не давање никаквих коментара од стране приповедача на не баш угодне појединости из рата, или, пак, његовог детињства, које израстају из његове свести и сећања, подсећа на бекства из сна, када се сневач нађе у безизлазној кошмарној ситуацији.

Радован Вучковић је уочио сличности јунака Црњанског са сталним јунаком новела Готфрида Бена, једног од најважнијих представника немачког експресионизма. Он их види у истоветном односу јунака према механизму сурове реалности, егзотичних сновиђења и будних халуцинација, као и по стварању симболичних утописама. Бенов јунак, чији је идентитет уопштен, баш тим превирањем из приче у причу, попут приповедача романа Црњанског, упориште никада не налази у реалности, већ му привид спаса у различитим ситуацијама увек доносе само властите визије, свет необичних снова и измаштаних далеких предела, свет изван реалног простора (Вучковић 2000).

Ипак, највећу сличност у делу двојице писаца налазимо у употреби појма и симбола Итаке. Код нашег писца овај географски појам је у наслову његове прве и једине збирке песама, а *Итака* је наслов такође првог Беновог остварења, сценске игре у коме се први пут појављује поменути стални јунак у његовим раним прозним књигама, Рене Верф. Очито да је за експресионисте мотив повратка из рата често био повезан са мотивом луталаштва, пре свега у симболичном смислу.

У поговору за превод поетско-прозне књиге *Сан и помрачење* аустријског експресионисте Георга Тракла, која је објављена непосредно пред почетак Првог светског рата, Бранимир Живојиновић каже да је у Тракловом делу приказ једног сасвим индивидуалног, интимног света осећања и патње на трагу дионизијске, традиције ванразумског, са којим се завршава епоха рецепције, доживљавања и формулисања себе и света на традиционалан начин (Živojinović 1973). Ове констатације применљиве су и на први роман Милоша Црњанског.

Проучавајући утицаје на прозу Црњанског, Бојан Јовић ће доћи до извесних паралела *Дневника о Чарнојевићу* са прозним делом поменуте књиге Георга Тракла. У Тракловој лирској прози препознајемо теме видљиве код Црњанског: свет који се распада, трауматичне слике из детињства, разбуктали еротски нагон, и, наравно,

проблем идентитета, као и сталне покушаје изласка јунака из тескобе затвореног простора, потрагу за утехом у природном простору (Јовић 1996).

Имајући у виду постојећи проблем идентитета у *Дневнику*, уочљива је слојевита књижевна игра код Тракла, која се одражава кроз сталну промену лица, где приповедање започиње у другом лицу, наставља се преко трећег, а завршава се са лирским „ја“. Међутим, простор и време у коме се креће било које од ових лица су идентични.

Посебно треба издвојити у овим поређењима тежњу јунака из оба књижевна дела ка отвореном простору. У Тракловом делу примећујемо да су доминантне привидне идиличне слике, као и неки симболични лајтмотиви везани за природу (шума, дрвеће, јеле, лишће, зумбул), затим космички елементи (звезде, небо, месец, облаци) или мотиви везани за друштвени свет (звона, гробље, мртваци). Преко ових мотива, међу којима се посебно издваја и та унификација простора људског и природног, највише се два писца преклапају у својим поетикама.

Сличну ситуацију везану за простор имамо у Тракловој прози, као и у роману Црњанског. Јунак као да бежи из куће у коју је ушла смрт, „кад се у замрљаним собама наврши свака судбина“ (Trakl 1973: 143), у природни амбијент, у потрази за неким идиличним уточиштем. Траклов јунак лута низ камените стазе, по шумама, пољима, сумрачним вртovima, а најчешће заврши на запуштеном гробљу. Тако се и мали Рајић скривао од људи из града, најчешће на гробљу, а по повратку из рата, бежећи од стварности, баш као и лирски субјекат у *Новим сенкама*, у потрази за тишином, ехо црквених звона испраћао га је до високе траве и, наравно, до неког оближњег гробља. Као ни лирском субјекту *Лирике Итаке*, кућа није пружала уточиште ни јунаку *Дневника*, нити ликовима из Траклове прозе. Право прибежиште јунаци прозе оба аутора налазе тек у космичкој равни, на звезданом небу, пурпурном месецу, небу са руменим, благим пругама. Такође, у делима два писца имамо испреплетане слике прошлости и садашњости, као и притајену чежњу за неком светлијом, али још увек неизвесном будућношћу.

Пример једне Траклове лирске приче доказује све до сада наведено:

„Али док сам силазио низ камениту стазу, сколи ме лудило и ја закричах наглас кроз ноћ; а кад се сребропрст нагох над ћутљиве воде, видех да мојег лица више нема. И бели глас ми рече: Убиј се! Са уздахом ускрсну у мени сенка једног дечака и блиставо ме погледа кристалним очима, те плачући клонух под дрвеће, под огромни звездани свод.“ (Trakl 1973: 189)

Необичан је и паралелизам који се јавља у судбинама ова два аутора. И један и други су као учесници Првог светског рата „заглавили“ у галицијском блату. Наш песник је у том ужасу много боље прошао. Наиме, последица Тракловог боравка на том ратишту јесте душевно стање које га је најпре замало одвело у самоубиство, а нешто касније ипак и у смрт у краковској војној болници. Црњански је, по сопственим речима, успео да душевно поднесе све те гадости захваљујући томе што га је тај део Галиције подсећао на рељеф Србије, „са својим брдима, са својим шумама“ (*Песме*, 148). Војник Црњански ништа није занемарио у разради зла и коби, користи се носталгичним асоцијацијама да би се спасио. „Постоји могућност да настанимо свој људски простор деловима екстерног простора *који нас мисли*, да се тако лишимо *болног, мутног и страсног*, то јест *сувише људског*.“ (Цацић 1976: 76)

Бојана Стојановић Пантовић је уочила и једну паралелу нашег писца са још једним немачким експресионистом, Георгом Хајмом. Бизарна слика малених инфанткиња са свиленим балским ципелицама и распореним стомацима у причи „Врт благословених жена“ из *Прича о мушком*, асоцира на спој сублимног и натуралистичког у Хајмовој причи „Лудак“.

3.4. Свет стварности и *оптимална пројекција* новог света, бекство у простор природе

Вратићемо се опет на сам почетак романа *Дневник о Чарнојевићу*. Након завршетка првог пасуса, где се приповедач пита где је живот, он каже да су га умориле

кржаве, црвене, али и *топле*⁹ пољске шуме, а онда следи констатација „у овој бури, што је завртела мозак свету, мало је људи, који тако слатко и мирно живе као ја“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 7).

Већ следећа реченица можда доноси разрешење ове недоумице у коју нас је довео приповедач ове приче. „Вучем се тако од града до града, и шетам се под овим јесењим дрвећем руменим и жутиим [...]“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 7) Треба обратити пажњу на глаголе које је писац употребио у овој реченици. У њеном првом делу главни јунак се „вуче“ по градовима, дакле, у питању је простор у коме су људи, а сам глагол означава невољну радњу, кретање с крајњом муком, у неком можда неприродном положају. Такође, глагол „вући“ асоцира на умор из претходне реченице. Други део реченице доноси кретање у простору природе, а глагол „шетати“ означава вољну, али необавезну радњу, један усправан, готово опуштен став. Чини се да из њега произилази ведра констатација о животу у претходној реченици.

Тако се на један дискретан начин, али одмах на почетку романа, уочава главни проблем у овом делу, који је иначе Александар Флакер и означио као горући проблем великог броја авангардних текстова: проблем превредновања прошлости и негирања садашњости кроз оријентацију *оптималне пројекције*, која истиче кретање као опцију превладавања стварносног (Flaker 1982). У случају романа Црњанског, простор који представља иницијацију за покрет, који у исто време значи и покушај бекства из њега, јесте социјална средина, простор у коме су људи. У том смислу *оптималну пројекцију* ће у добром делу романа, као што је био случај у два циклуса збирке *Лирика Итаке*, репрезентовати простор природе, у коме ће приповедач/лирски субјекат најчешће налазити утеху од удараца стварности. Пишући о Добровићевим пејзажима и сам Црњански ће рећи да је природа „једини Бог“, и „једина мајка“, и да је „постала опет драга целом једном поколењу“ (*Есеји*: 330).

Тек након сна у краковског болници и сусрета са двојником Чарнојевићем отворила су се неке могућности за превазилажење стварности, и то у отварању два

⁹ Придев који обично осликава неку удобност, интимност, нема ни код Црњанског другачије значење, овде је у функцији контраста.

нова простора. Најпре у виду бескрајног простора израженог у огромним географским распонима између различитих места на земљиној кугли, а затим и у отварању космичког простора, оличеног у плавом небу. Овде морамо да подвучемо да су оба простора отворена и бескрајна.

Дакле, јасно је да се на самом почетку овог романа конституише оштра супротстављеност два простора, два света. Први је свет сурове збиље, наизменично испуњен сећањима на свеже слике из прошлости, просторима у којима се главни јунак кретао кроз вртлог рата, обележен сталним погибијама у свом непосредном окружењу, и сликама из завичајне средине, испуњене ситуацијама које га уопште не дотичу. Није случајно што се сећања из рата и догађаји из непосредне садашњости међусобно преплићу и што су изложени као да су у истом времену, јер, очигледно је, рат у јунаковој глави још увек није окончан. Други простор је свет природе, свет тишине, без људског гласа, без одјека разбукталих граната, у који он стално бежи, у којем се једино осећа пријатно. Сам приповедач ће то и отворено рећи: „Ја тако мало волим људе, а лишће ме тако добро умири.“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 48)

У више пута већ навођеном есеју из 1920. године, у коме пише о сликарству Петра Добровића, Црњански је можда најдоследније дочарао ту улогу природе у надилажењу историје.

„У шумама међу крвавим лешинама, у вртлогу светског рата, научили смо да презиремо законе, и људе, друштва, и гледајући срам и стид човеков, научили смо да безумно верујемо у шуме, поља, брда. И отуд ето расцветана једна бресква или трешња, ораница у којој ниче усев, или болесно једно дрво у јесен, сјаје у боји у каквој је досад очи гледале нису.“ (*Есеји*: 330)

Међутим, баш како је наговештено на самом крају збирке *Лирика Итаке*, простор природе у којој лирски субјекат/приповедач једино налази спокој је само последња степеница за узлет у бескрајни ваздушни простор, за уздигнуће ка небу. У том смислу, нису случајно елементи природе које најчешће помиње песник/писац Црњански – јабланови и борови, дрвеће које се издваја баш својом висином, најближе небу од свих земаљских твари.

Како се приповедач романа Црњанског осећа међу људима најбоље осликава мисао: „нити сам чији, нити имам кога, ни брата, ни слуге, ни господара“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 23), баш као што ће повратник из рата у *Лирици Итаке* изговорити готово идентичне речи у песми „Химна“: „Немамо ничег. / Ни Бога ни господара.“ (*Песме*: 15). Дакле, ослободио се и одродио од свега, ништа га више не везује ни за добро, ни за зло. Али, за разлику од лирског субјекта *Итаке*, који очајнички, често крајње саркастично, налази некакве алтернативне *апсолуте*, приповедач *Дневника* као да у таквој ситуацији осећа олакшање, некакав привид слободе. Бити ничији, то значи бити на дистанци и од света, али и од самог себе, не разумети ни свет, ни самог себе. У једном тренутку му ничега неће бити жао као себе самог, а онда, нешто касније, најмање ће му бити жао управо њега самог. „Ја више нисам ничији“ (*Путописи*: 44), рећи ће и сам Црњански у свом путопису „Finistère“.

Дакле, већ на самом почетку романа уочавамо наставак онога што је започето још у *Новим сенкама*, другом циклусу *Лирике Итаке*, а то је срастање са природом. Осећање панпсихизма биће присутно током читавог романа, јер главни јунак, и као дете, и као ратник, и као повратник из рата, једино у природном амбијенту налази уточиште или барем тренутак одмора од бескрајних путовања са мајком у детињству, ратног вихора или досадних, брижних тетака након мајчине смрти. Нема везивања ни за кога блиског или страног, никоме не верује, једино је у потпуности препуштен природи, која је у његовој представи персонификована до крајњих граница. Она не само да му доноси жељену хармонију, већ представља његовог јединог саговорника. Нараторов дијалог са природом открива међусобну тесну повезаност, природа му једина даје одговоре на сва његова питања:

„Лежим и видим само дрвеће кроз прозор. Разговарамо. Лишће ми њише збогом и пада [...] Врбаци пуни снега, питали су ме: зар се још увек скиташ? [...] Они снежни врбаци чудили се мени.“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 48)

У исто време природа је једини прави мелем за његове душевне ране, једина је истински брижна према њему: „Све су снежне јеле превиле на моје груди, лечиле

их и шапутале ми и училе ме да љубим нашу мајку земљу.“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 66)

„Не, не знам шта је добро а шта зло, ништа не знам шта се све са мном збило, али једино знам, да је наша срећа у лишћу. По један жути лист, по један клепет голубијих крила или ласти на води, биће ми доста да не будем ни весело ни тужан, и никад ми неће пасти на ум, да верујем у шта друго, до у јабланове [...] Не, ја волим по један жути лист, румени шумарак један и небо више него људе.“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 86)

Жути лист није изостављен ни на последњој страници романа. Само је поменут да *по негде падне*, чиме се симболички представља уобичајени наставак живота, те се тако поприлично неутрализује онај више него песимистички почетак са мотивом јесени и *животом без смисла* у првој реченици. Поглед у небо је већ отварање неке нове странице, наравно оптимистичне.

Ипак, описи природе у *Дневнику о Чарнојевићу* нису увек романтичарски идеализовани. Амбијент у роману понекад је налик ономе из прве књиге *Сеоба*, иако се јунак не креће баш стално по мочварама и вечним маглама, али није ретко да и у пејзажу *Дневника* доминирају блато/кал или баруштина. Већ на првој страници романа приповедач ће рећи да је заљубљен у воде и дрвеће, „које се губи међу барама жутим и зеленим, крај којих је трава тако мека, опржена и топла“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 7). Касније, у свом присећању на војевање, изнеће неке од најупечатљивијих слика:

„Седели смо, лежало се у блату. Не, тешко је било и оно вијање по Срему и попаљеној Посавини; гадно је било и тамо крај Раче у води: увек ћушке, псовке; али је ово било лудило у мору блата. Све мокро, све киша, куће неке разрушене, вода што смо је пили била је блатна, хлеб је био пун блата. У блату пред нама лежао је целу ноћ, тек сад смо га приметили.“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 19)

Када је након једне експлозије лежао на колима, попут болесног Вука Исаковича, око себе је видео само: „Блато, грдно море блата.“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 20) Не чуди та опсесија блатом главног јунака *Дневника*, као и самог творца романа.

Оно је пренето из ровова галицијских поља, присутно је стално и у панонским варошима, као што је видљиво у приповеци „Рај“:

„Блато се није дало очистити. По цео дан се честило, лопатама, и вукло, и опет је избијало, и освануло, ујутру, као да су хиљаде пешака, одрпаних и бледих, који су туда прошли, сваке ноћи опет пролазили и газили га. [...] Велике баре сјале се око станице, и кад је била киша, и кад је било сухо.“
(*Дневник о Чарнојевићу и друга проза*: 195)

Слична атмосфера представљена је и након повратка из рата, на мајчиној сахрани: „Киша је била пала, па смо ишли по глибу [...] Ишао бих био радо тако без престанка по глибу, погнуте главе. Осетио сам како је све страшно.“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 30)

Иначе, ово је један од ретких момената у роману када јунак употребљава глагол „осетити“, али опет нисмо сигурни да ли је у питању његова емоција, бол због смрти мајке или само једно објективно виђење једне тешке ситуације у људском животу. Гастон Башлар у својој књизи *Земља и сањарије воље* запажа да је блато сачињено од свега што је истрошено, као и од свега што је напуштено, те представља мешавину млаког и влажног, бљутаву сету равнодушности (Bašlar 2004). Међутим, већ у књизи *Вода и снови*, наводећи пример из књиге *Планине Жила Мишлеа*, Башлар у блату види симболично значење враћања мајци, спокојно предавање материјалним моћима материнске земље (Башлар 1998).

Тешке ситуације у животу малог Рајића су биле и, како сам истиче, честе селидбе у детињству. Реченица „Ох, селили смо се често.“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 10), са уздахом на почетку, убедљиво говори о детињој муци. Већ следећи осврт на селидбе има тежину сеоба, чак и ону широку конотацију из истоименог романа, и пошто није прецизирано на које се време односи, јасно је да је и у овом исказу, баш као и *Сеобама*, у питању универзално значење које се односи на вечну судбину нација: „Живело се увек у туђини. Селили смо се, селили смо се. А грудоболни смо умирали код куће у завичају.“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 27) Овде треба узети у обзир и симболично име јунаковог алтер ега, које такође доводи у везу индивидуалну и

националну судбину. Сеобе су очигледно код Црњанског од почетка стваралаштва имале конотацију тешког живота у туђини, а смрт је била „резервисана“ за родни крај.

3.5. Живот без емоција, у свету чулних сензација

Јунак *Дневника о Чарнојевићу* препушта се искључиво само непосредним утисцима, који се формирају у сфери надражајних и инстинктивних реакција тела, у којој не постоји ништа осим чулних сензација. Као да је рацио загубљен у некаквом бунилу, као код јунака Достојевског, који нити траже, нити налазе однос са стварним животом. Међутим, у раним тумачењима овог романа било је и мишљења да је главни јунак типични романтичар, „коме су ратни ужаси само сасвим уништили нерве и ослабили вољу стогодишњим 'сплином'“ (Милошевић 1924: 59).

Његове бескрајне контемплације увек су биле заштитни оклоп од стварности пуне страха, јер он је и у најкрвавијим призорима рата био само физички присутан, попут Башларовог сањара који је тражио и налазио „тиху подсвест, подсвест без кошмара“ избегавајући речи попут „страсти, трагедије, сукоба“ и сличних, које једноставно никад нису биле део његовог вокабулара (Марић 2010: 18).

Џацић сматра да у случају јунака Црњанског није реч о потискивању, већ о супресији, намерном пригушивању сваке емоције, као и изрицања било каквог личног, моралног става или вредносног суда, уопште односа према појавама у свету око њега. „Све то открива природу бића у грчу, у шоку, бића које избегава да се у огледалу живота суочи са једним делом себе и једном дилемом света сународника око себе.“ (Џацић 1976: 68)

У том смислу, приповедач на ратишту сужава своје видно поље понекад само на метонимијски детаљ, те уместо мртвог војника види цокуле, а уместо целог леша, види само тврда колена. „Оправдање“ је једноставно: „Било је већ доста мртвих. Навикли смо се.“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 18) „Помоћу поетичног детаља уобразиља нас ставља пред један нови свет. Виђен са хиљаду прозора имагинарног, свет је променљив.“ (Bašlar 1969b: 178) Као да се та стечена навика на свеприсутне мртаце,

на ужасе, страдање, небројене смрти, преноси и у постратни период, те у јунаку ни трагичне интимне ситуације не буде никакве емоције, јер смрт мајке¹⁰ он представља као догађај који се дешава неком другом. У његовом унутрашњем свету нема никаквих сензација, чак ће се и сам у једном тренутку запитати шта се дешава у његовој души, то за њега остаје нерешено питање попут оне запитаности о смислу живота.

У његовој стварности живи су само доживљаји чула, пре свега чула вида, изоштреног до најситнијих детаља. Некад су то појединости које се без присуства логике или у неочекиваном тренутку нађу у његовом видном пољу, али оно што за јунака није видљиво, то и не постоји, попут мртваца Лалића који је лежао међу њима, војницима, непримећен док се није разданило.

Такође је осетљиво и чуло мириса које кулминира у констатацији: „Мирис мртваца био је остао на столу, у јелу, само га у вину не беше.“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 32) У том смислу спој ероса и танатоса није изненађујући, јер исти мотив нешто касније стоји у контексту меденог месеца који је провео са својом невољеном женом, Мацом: „Она је била свуд. Мирис њеног тела, неки тежак, опојан мирис сусрео ме је у зидовима, у свом вратима, у пећима, по столовима, у јелу и води, у постељи и у моме оделу, само га у вину не беше.“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 41) Оно што је уочљиво јесте да приповедач не истиче увек тежину мириса само у контексту загробног, већ у овом, другом случају, мирис има конотацију чисто еротског, животног. Међутим, јасно је да тај мирис не доноси главном јунаку смирај душе поред жене са којом је ушао у брачну заједницу, топлину дома, осећај блиског, интимног простора. Та кућа, са мирисом те жене, није простор у коме се он осећа свој, другим речима, један од најконкретнијих башларовских *повлашћених простора*, није и Рајићев повлашћени простор.

Овде се приповедач Црњански поново наставља на песника Црњанског. Оно што је започето у *Новим сенкама*, настављено у *Стиховима улице*, видљиво је и у

¹⁰ Сам појам путовања, према мишљењу Гастона Башлара, добија други смисао ако му додамо комплементарни појам повратка у родни крај. Повратак у родни крај, враћање родној кући, са свим ониризмом који га динамизује, класична психоанализа означила је као повратак мајци (Башлар 2006). Смрт мајке у том случају би могла симболично да значи да је главни јунак остао и без завичаја.

Дневнику о Чарнојевићу, а реч је потенцирању улоге жене у животу лирског субјекта, односно јунака романа. Међутим, ако је у поезији Црњанског жена најпре добијала обресе музе, заноса који би могао узети побуђеног бившег ратника из блата стварности, ипак се с временом обликовала више у некакву хетеру, која само у тренутку доноси смирење у његовом сталном трагању за *апсолутом*. У *Дневнику* се већ суочавамо са „каталогом женских тела“ (Џацић 1976: 69), са мноштвом, рекли бисмо, еротских случајева, пре него авантура, јер сусрети главног јунака са младим женама у роману као да се дешавају увек само инстинктивно, нагонски, готово анимално. Рајић не мора да се креће, свуда у простору око њега су жене, лежао он у болници, боравио у сопственој кући или био у туђим, углавном поповским, жене су увек ту, на дохвату руке, и ретко која ће га одбити, у ствари, обично ће му се *тихо и понизно* сама нудити. Како би песник Црњански рекао у песми „На улици“: „Жене пролазе и облик губе, / смеше се, па ми приђу да ме љубе, / а ја им нову сенку дам.“ (*Песме*: 85)

Али, ту нема ни љубави, ни страсти, ни било које друге емоције, једино ће га само она која је постала његова супруга у једном тренутку *зачудити* својом лепотом, али у суштини сваки од ових интимних сусрета изгледа као по некој нужди, у магновењу које ће оставити само нову тежину за собом. Нема у тим ситуацијама ниједног пријатног буђења у топлом окриљу жене, у неком простору који ће донети бар привремени спокој главном јунаку. Увек као да је све само у пролазу, у овлашном додиру, само као један приказ из оне раскошне улице песника Црњанског.

Наравно, у својој нихилистичкој свести, поред одрицања од најнижих људских страсти које покрећу силе разарања, и жене ће се, баш као у циклусима *Нове сенке* и *Стихови улице*, главни јунак напоследку одрећи: „Нисам више жељан, да ме љубе, нити да ми ико пружа руку. Доста је било. Ако је љубав, наљубио сам се. Уморан сам.“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 82)

И слично као што је изречено у песми „Љубав“, песме из *Нових сенки*:

„Нежније но руке твоје
биљке сам позно по стиску.

Страсније него на твоје груди
пао сам на њих,
у блудном, безумном вриску“ (*Песме*: 68),

и приповедач *Дневника* се након жене окреће природи:

„Ја нисам више жељан да ме ко воли, него да сви заволе лишће. Нећу да будем ником захвалан, и побећи ћу од ње. Зажелео сам се завичаја мог, да га гледам, да му се ругам, да лежим под лишћем његовим. Не, не знам шта је добро а шта зло, ништа не знам шта се све са мном збило, али једно знам, да је наша срећа у лишћу. По један жут лист, по један клепет голубијих крила или ласти на води, биће ми доста да не будем ни весео ни тужан, и никад ми неће пасти на ум, да верујем у шта друго, до у јабланове.“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 86)

Дакле, треба заборавити на све што је људско, на оно најгоре што човек може из најнижих побуда да чини, на убијање, али и на оно најлепше у њему, што га највише и чини човеком, на љубав, јер само је природа извор сваког спокоја и сталне хармоније.

Приповедач *Дневника о Чарнојевићу* је пасиван чинилац стварности, он устукне кад треба да заузме став, да на неки начин потврди свој интегритет, те је одсуство његовог декларисаног идентитета, присутно кроз већи ток романа, логична последица таквог стања. Наиме, читаоци ће да сазнају име главног јунака, приповедача, сасвим случајно, посредно, тек у другом делу романа.

Баш као у детињству, када су га, кад је био болестан, „облачили у бело и метали у прозор“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 11), он и као одрастао човек није ништа више од објекта коме се нешто чини: воде га десно и лево по гробљу на мајчиној сахрани, увек се њему жене нуде, не посеже он за њима, тетке га жене, на крају га, кад се разболи, завијају као дете. Пасивна улога главног јунака, то вечито препуштање игри случаја, изражена је и у ратном периоду, што је и логично, али приметно је да и сам воли да је истакне и у сећањима на детињство, што такође није изненађујуће. Међутим, чини се да је таква његова улога у животу апострофирана у времену

непосредно по повратку из рата. Све што сада чини, чинио је и у рату, само зарад преживљавања, уз понеко задовољство са пролазним женама, које су се некад нудиле само за брашно, дакле, делао је, не из жеље, већ само због преке телесне потребе. Можда најупечатљивију слику односа према стварности опет ће дати сам приповедач: „И све што је око мене моје је и није моје.“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 25)

У том смислу је видљива једна велика разлика између Одисеја у *Лирици Итаке*, поготово оног из *Видовданских песама*, и оног у *Дневнику о Чарнојевићу*. Несумњиво је код обојице доминантан осећај неприпадања колективу, и одсуства блискости са било којом особом, и то је оно што указује на *Дневник* као наставак луталаштва из песничке збирке. Међутим, романескни јунак својом екстремном индиферентношћу према свом постратном животу, нимало не подсећа на оног бунтовника који је или сам или под шињелом свих повратника из пакла, без задршке газио све традиционалне вредности.

3.6. Једина нада лежи у бољем сутра

Стална преплитања различитих времена у овом роману јесте његово композиционо обележје, међутим, као да је простор универзалан, главни јунак увек страда а да није увек експлицитно обележено његово стратиште. Страдање је једнако болно, у прошлости или садашњости, било да је у питању галицијско поље или поље у његовом завичају, у сваком случају спаса нема до загрљаја с природом или погледа у небо.

Једино чему се јунак нада је будућност, јер прошлост је разочаравајућа, он је се врло добро сећа, али му више није важна јер је прошла. Према садашњости нема милости, нити снаге за обрачун за њом, па је ваља само преживети, проћи кроз њу са што мање непосредног учешћа.

Никола Милошевић је указао на симболичну слику три зумбула које је у прозору краковске болесничке собе оставила удата Пољакиња која је имала малог сина, можда једина женска особа према којој је Рајић, поред фамозне Марије, осетио

нешто више од телесног задовољства. Први је ружичаст и тих, мио и миран, и он вене, баш као младост која је непобитно изгубљена у блату и крви, и то би била изгубљена прошлост. Други је бео, подсећа на бледа лица која је некада љубио и која су сад ко зна где, што би симболично указивало на садашњост која није ништа друго до сећање на прошлост. Трећи зумбул је румен и о њему не може ништа да каже, и јасно је да је у питању неизвесна будућност (Милошевић 1970).

Након просањаног сна у којем га „походи“ Чарнојевић, приповедач, иначе знатно промењеног расположења након тог ониричног доживљаја, има одређенији став према будућности, самоуверено оптимистичнији. „Али ће доћи лепше столеће, оно увек долази.“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 80) Шмитран се пита откуда оваква оптимистичка мисао у бесмисленом и узалудном животу једног војника, али сматра да она није само покушај супротстављања очају или пука нада у боље сутра, већ симбол у универзалном систему, мисао о палингенезији једног пропалог света (Шмитран 1996). Готово парадоксално, са падом у тешку болест, јунак добија неки нови, ведрији поглед, ако не на свет око себе, онда бар на време које тек предстоји.

3.7. Болест као оздрављење, сан из кога ће се Рајић пробудити освешћен

Приповедач овог романа ће, попут самог Црњанског, Тракла, и осталих несретних ратника поета, у једном тренутку завршити у болници. И сасвим спонтано, у његовој перспективи ће примат преузети жута боја, боја јесени, боја смрти. Он кроз прозоре, који су такође жуте боје, гледа у жуто лишће, у природу, у коју би опет побегао, опет би се негде изместио, однекуд послао разгледницу са неочекивано оптимистичном поруком: „Збогом, идем да оздравим.“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 48). Ипак, неће овога пута главни јунак преварити ни себе, ни нас, читаоце, јер заиста у краковској болници доживљава, очекивано, физичко оздрављење, али и оно, мање очекивано, унутрашње, психичко.

Необично је да су за јунака и у детињству болести биле најлепши доживљаји. У том смислу, још од прве странице романа, подробно већ проучене, уочавамо да је јунаково бекство у имагинацију у ствари нека врста бекства у болест. Али, без обзира на све, заиста је необично да болница постане један од његових ретких *повлашћених простора*. Ипак, он изричито тврди да му је у болници лепо, леп му је и Краков, а овде први пут помиње реч „љубав“ коју везује за удату жену, Пољакињу, која га посећује у болници.

Непосредно пред приповедачев болнички сан, пред „епицентром дешавања“ овог романа, како ће га назвати Тања Росић (Росић 1996), коначно посредно сазнајемо његово име. Над његовом болесничком постељом стајала је таблица под распећем са црном бројаницом, на којој су његови весели ратни другови написали на немачком језику, између осталих саркастичних опаски, и његово име – Петар Рајић. Да ли је његово име само једна добра шала, као што је то био случај са Гогољевим јунаком из приповетке „Шињел“, Акакијем Акакијевичем, јер оно стоји на тој здравственој табlici као црнотуморни виц, равноправно уз његов чин, који је, пак, назначен као „храна за топове“ или занимање „краљеубица“?

Након званичног „упознавања“ са главним јунаком, следи појава новог лика по којем је и назван овај роман, и то у Рајићевом сну. Верзија овог дела романа је претходно објављена у часопису Мисао из 1920. године под насловом „Сан“ и поднасловом „Одломак из романа: о породици Чарнојевићевој, о рату, о љубавима, и о Суматри. Писма која јунак романа пише из болнице“. Џацић сматра да је ова епизода, приказана на само тринаест страница романа, *прави дневник о Чарнојевићу* и да он представља причу о путу, покрету и простору (Џацић: 1976), а ми ћемо додати, и потпуном опоравку главног јунака.

У болници Рајић сања сан који није остао забележен у његовој свести, наиме, он се из те ноћи буди само са сећањем на галицијске шуме у којима је ратовао. У том сну он у ствари прича (пише писмо) неком пријатељу, безименом Далматинцу, према коме има изузетно поштовање (на почетку му се обраћа са Ви, касније спонтано прелази на ти), а који је његов познаник из разуданих студентских дана. Централно место у причи (писму) заузима сан (то је сад већ сан у сну) о човеку за кога Рајић тврди

да је њему постао *више него брат*, а, с друге стране, тај човек је неприхваћен у друштву, а један правник га етикетира као *далматинску ждери*, као *пробисвета*, коме не треба позајмљивати новац. У ствари, како сами сазнајемо из Рајићеве приче (сна, писма), у питању је поетична, фанатична луталица, која је пропутовала пола света, а плаветнило небеса претворила у једини предмет своје љубави.

Међутим, чини се као да је ово генерисање „другог“ у Рајићевој свести било поступно. Он је осећао присуство свог двојника и пре његове појаве у сну. На фронту му се учинило да неко хода поред њега или је осећао неког на коначишту поред себе. И у болници пре него што утоне у свој чувени сан, њему се чини као да неко стоји крај његове постеље.

До краја приче нећемо сазнати име Петровог двојника, једино постоји наговештај да је он син дрвара Егона Чарнојевића. Име оца може бити језички каламбур, јер Егон може бити изведено од *его*, а до сада смо се већ уверили да егоизам и нарцизам играју важну улогу у приповедачевој личности (Ahmetagić 2014). Међутим, овде треба бити више него опрезан. У пасусу који претходи првом и једином спомињању оца, испричана је прича у трећем лицу о његовој мајци, а онда следи реченица о Егону Чарнојевићу, у управном говору, коју на први поглед изгледа да изговара управо Рајићев *више него брат*. У следећем пасусу се наставља прича у трећем лицу о *пробисветовој* мајци. Међутим, пасус о оцу, који је „и зими и лети носио бео шешир“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 55), почиње са синтагмом „Ах, драги мој“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 54), којом више пута Рајић ословљава Далматинца коме пише писмо у коме прича ову причу, те постоји могућност да је изговара сам Рајић. Такође, мало је „сумњиво“ што Далматинца, дрвара Егона Чарнојевића, најбоље знају по сремским манастирима, али опет сазнајемо да је у животу доста лутао, продавао коње у Влашкој и ретко долазио кући, али, наравно, до краја остајемо ускраћени за информацију где је његова права кућа. Да ли је Егон Чарнојевић отац *далматинске ждере* или нашег приповедача, Петра Рајића? Ово је први наговештај онога што ће касније бити све очигледније, наиме, Чарнојевић је Рајићев двојник.

Међутим, Чарнојевић се не јавља Рајићу попут класичних двојника у књижевности, оног из из Хофманових прича, Стивенсоновог, дела Едгара Алана Поа,

или као двојник Ивана Карамазова у последњем роману Достојевског. Рајићев двојник није производ раскола унутар личности, већ је само друго, антитетично лице, па можемо чак рећи и треће лице, које је градирало од лица бунтовника, преко лица резигнираног очајника, у одсутно, поетично лице путника, луталице, спокојног Одисеја, кога више не везује ни добро ни зло, и који више нема шта да изгуби, јер сад више не зна шта је добро, а шта зло, једино мерило ће му заувек остати само небо.

„[...] пошто немамо приступа себи самом споља, овде се уживљавамо у неког неодређеног могућег другог, помоћу којег и покушавамо да нађемо вредносну позицију у односу на себе самог, овде покушавамо из другог да оживимо и обликујемо себе [...]“ (Bahtin 1991: 34)

И пре појаве Чарнојевића у сну главног јунака била је уочљива Рајићева располовљеност на више Рајића који се налазе на разним, међусобно удаљеним местима:

„Болним, горким осмехом ја их гледам све. Себе погуреног и измученог, како кашљуцам; и оног што је негде у Одеси и можда је већ међу њима, па и оног што полупијан полази на један од најстрашнијих положаја на Капорету; па и оног што је пун колајни седео пред шумом и мислио можда на мене и погинуо у једном једином вихору граната.“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 27)

Међутим, док су сви ови претходни двојници-страдалници (један је чак и погинуо) у стању у којем смо навикли да пратимо приповедача, Чарнојевић ће открити једног нама сасвим новог Рајића. Ипак, и код њега ћемо најпре уочити готово идентичне духовне преокупације као код самог Рајића. И Чарнојевић је презирао све око себе, јер му је било *узалудно и смешно*. Такође, ни он више није знао да разликује добро од зла, и, коначно, небо му је остало као једино мерило и утеха, врховни аксиолошки симбол.

Међутим, Чарнојевић као да представља искорак из Рајићевог ега, јер управо ће нам он открити о главном јунаку оно што нам је овај прећутао, а прећутао је доста тога, чак нас није удостојио ни свог имена, сазнали смо га сасвим случајно. Неће нам

Чарнојевић открити Рајићеве вредносне судове о збивањима у животу, о историји, рату, болести, женама, завичају, породици. Све оно што је остављало јунака равнодушним, остаће и даље у другом плану. И Чарнојевић је лик који измиче следу реалних догађаја, који је и те како у сукобу са стварношћу, ван свих персоналних етикета, нити је синдикалиста, нити анархиста, нити, оно чему је Рајић најближе, нихилиста. Дакле, не прихвата ниједну постојећу идеологију, јер су му вероватно све бесмислене. После дуге ћутње Чарнојевић ће се изјаснити као *суматраиста*, што ће у овом контексту ипак бити декларација за одређену, додуше, до тада непостојећу, идеологију, односно политичко опредељење (Игњатовић 1996). Уједно ће значити и непристајање на припадност било чему што означава простор и тренутак у коме јесте и назнака за измештање на неко друго место и време.

3.8. Путовање с лебдећим бићем

Горана Раичевић, коментаришући одломке из дневника Црњанског који нису ушли у званичну верзију његовог романа, посебно акцентује једино пишчево писмо у коме он себе назива *суматраистом*: „Ја сам суматраиста и мрзим вас све из дна душе. Зар још верујеш? Играћемо коло над згариштима? Зар те није стид? Што ниси умро од миља под оним шумама буковим са мирисом црногорице на грудима.“ (Раичевић 2010: 149)

„Кад год ударци стварности и судбине почну да падају по јунацима Црњанског, они постају то: *суматраисти*. И онда као да попуцају земни оквири, нестану ране света, ишчили бол мяса, нетрагом оду душевне тегобе.“ (Џацић 1976: 79) И ту се крије одговор на питање зашто је Чарнојевић био потребан Рајићу, јер главном јунаку треба управо нека врста излечења и зато није случајно што му се он јавља баш у болничкој постељи, док је тешко болестан физички и док је непосредно суочен са сопственим психичким ранама. Није случајно што Рајић није на отвореном, ширем простору, већ у болничком кревету, скученом простору, где је осећај тескобе свакако јачи.

Први интерпретатор *суматраизма*, књижевник Александар Илић, још је 1924. године уочио *суматраистичко* компоновање двојности, јер је утврдио да *Дневник* карактерише „двојност екстазе“: „проблем духа, као концентрације, и простора, као дисперсије“, те да је *суматраизам* Црњанског „композиција у декомпозицији“ (Илић 1994: 186).

У Чарнојевићевом физичком опису доминира контраст између *дрхтећих, прљавих руку*, с једне стране, и светле косе *попут старог злата*, као и *бистрих очију* које су Рајића подсетиле на небо, с друге стране. Међутим, као и Рајићу, и њему је земља *тешка као олово*, нема ни он ослоња на њој, али је, за разлику од главног јунака, Чарнојевић лебдеће биће, одвојен од земље, „ноге не газе по земљи, као да је лебдео над земљом“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 52). Џацић уочава да је Чарнојевић у ствари ваздушни алтер его земног Рајића (Џацић 1976) и управо ова Чарнојевићева *лакоћа* и јесте могућност отргнућа од земаљских стега и добар предуслов за одвајање од приземног тла и одлазак за *један степен више*.

Чарнојевић најпре прави корак више у односу на онај који је Рајић имао са природом. Рајић јесте био у одређеном сагласју са природом, која је свакако утицала на њега и имала на њега лековито дејство, међутим, природа ипак остаје за њега само приземан простор, у видокругу обичног смртника. Његов утицај на њу није ни близу онога који је Чарнојевић имао: „Приметио је да понеко дрво у даљини зависи од његовог здравља; победе и битке, негде, далеко, преко мора, од осмеха његовог“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 60). Управо Чарнојевић чини кључни искорак у овом односу, када простор природе, као главно Рајићево уточиште, первертује најпре у повезани, много шири, земаљски простор, који заједно са опсегом неба, као заједничким чиниоцем, добија димензије космичког.

„Неизмерност је, могло би се рећи, филозофска категорија сањарења. Истина, сањарење се потхрањује разним призорима, али има неку природну склоност да посматра величину. А посматрање величине одређује тако посебан став, једно тако особено душевно стање да сањарење сањара одводи изван блиског света пред свет који носи обележје бескраја.“ (Bašlar 1969b: 231)

То повезивање између физички врло удаљених и просторно недодирљивих предмета, бића и појава, Глушчевић назива магијским, архајским, јер је остварива само у поетско магијској равни. И управо тај „аутентични и оригинални поетски израз и поетска формула тог магијског заједништва која поништава све просторне раздаљине и са свим око себе остварује идентитет изражени су у Црњанског као суматраизам“ (Глушчевић 1996: 28).

Морепловац Чарнојевић је проводио дане на броду и логично је да му је поглед стално био управљен или ка мору или ка небу, тако да је знао „боју неба сваког дана оних година што их је провео на мору по свету“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 55). Кад је на копну, Чарнојевић се не сналази, људи га не разумеју, иритира их његова пасивност, често употребљавају силу у опхођењу са њим. Ни њему не прија њихово друштво, више је пијан него трезан, једино што га одржава у животу је прича о његовом луталаштву и поглед према небу. Рајићева пасивна улога у друштву није ничим угрожена чак је и прихваћена, поготово кад су у питању жене. С друге стране, Чарнојевића и те како притискају људи, управо као да их вређа његова пасивност, његова загонетност, па умеју да буду врло агресивни према њему.

Кад се коначно растане од Рајића након свих испричаних прича и укрца на брод, поново је свој на свом: „Он је опет живео на небу, живео у води, на земљи није био, ње се није сећао“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 62). Кренуо би задовољан ка својој, како сам признаје, судбини, ка плавој обали Суматре. То место је прецизан циљ који Чарнојевић има, простор који је резервисао за себе, а у који жели да поведе и Рајића.

У усамљеним звезданим ноћима које је проводио на броду, на свом топу, на палуби, у тој микросредини, гледајући небо и море, Чарнојевић је био господар света. Како сам каже у својој причи, тада је водио бригу о догађајима у целом свету, о мексичком устанку, о чикашким радницима који су подигли барикаде, о атентату у Русији на цара, „кроз етар је разашилѐо загледан у небо свој осмех“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 60). Као да је на неки чудесан начин свуда био присутан, у сваком кутку планете.

Рајић је кроз Чарнојевићеве приче опловио пола света, пропутовао раздаљину од Солуна до Сиднеја, од Тенерифа до Каира, преко Сингапура, до, наравно, Полинезије. Предраг Петровић је овде добро уочио да се у Рајићевом сну изузетно брзо смењују простори до којих Чарнојевић на својим путовањима стиже, баш као што се брзо мењају и Рајићеве визије на галицијском фронту, у којима он види себе, не само на различитим местима, већ и у другим временима (Петровић 2008).

Бекство са места које у том тренутку никако не одговара јунаку Црњанског, а овде је у питању једно од најужаснијих, ратно попрште, умело је да се претвори и у овакве фантазмагорије:

„У визијама лудим лежао сам и ја до ногу Неронових, кад је Рим горео у мору жара[...]На шареним лађама са рибарима са Хиоса ја сам тихо купао се, у зори која је сузно долазила и имала уста мирисна и јасна. У тамним мећавама ја сам у визијама седео над Камчатком и гледао како се тромо крше брегови [...]“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 24)

Међутим, сваки простор је пред пустоловом Чарнојевићем мали, даљине неумитно постају интимне близине, само је небо било увек ту, лајтмотив сваке његове приче. А оне су биле нестварне и упорне као Шехерезадине, његов постојани шапат није дозвољавао Рајићу да заспи. „Мислио је о младости и причао ми је замршено“, како каже Рајић, „као мој живот“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 56).

Са *ваздушастим, етеричним* Чарнојевићем, Рајић може, с једне стране, ходом титана да премошћава огромне даљине на планети, а с друге, да хрли у плаве висине и да кроз ваздушне просторе „пробија“ свет у хедонистичком заносу. У сваком случају, само уз њега ће моћи да утекне из једне неприхватљиве стварности и да нађе прибежиште у невидљивој органској вези свог бића и плавог небеског бескраја. А то је само почетак, јер Чарнојевић ће да покаже Рајићу како постоји једна просторна заједница ван сваког времена у којој ће раскид са светом поново да се успостави везама, до тада несагледивим.

Чарнојевић има луду веру да је све у вези, да све има одјек, да његова дела зависе од руменог дрвећа са острва Хиос, и да осмех лепе жене утиче на једну биљку на далеком острву.

„Све што су чинили тврдио је да негде, далеко, на једном острву оставља трага. А кад би јој рекао, да сад од њеног страшног осмеха добија једна црвена биљка на острву Сеилону снаге да се отвори, она би се загледала у даљину. Она није веровала да сва наша дела утичу тако далеко, и да је наша моћ тако бескрајна. А он је веровао још само то.“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 57)

Иако ова жена, наравно, није веровала у то, ова нестварна паралела, ако сматрамо Чарнојевића за Рајићевог двојника, баца једно другачије светло на Рајићева осећања према лепшем полу. Наговештај неког дубљег Рајићевог односа према жени видели смо већ у љубавној вези са Пољакињом током боравка у краковској болници, који се очигледно по много чему изваја као судбински.

Такође, непосредно након изласка из болнице, током путовања возом, Рајић упознаје две сестре, Изабелу и Марију, а ова друга евидентно оставља јачи утисак на њега. Након ноћи проведене са оном доступном, Изабелом, у загрљају који се нимало не разликује од свих оних које је Рајић већ имао са пређашњим женама, још увек мамуран, тог јутра тихо шапуће Маријино име док она певуши перући рубље. То ће нас подсетити на побожни, ритуални, *чарнојевићевски* шапат, и знаћемо да Рајић осећа нешто према тој девојци, да можда први пут истински чезне за неком женом, а баш она му није доступна. Овај једини женски лик у роману са ореолом узвишености и чистоте остаје за главног јунака, као ретко које женско биће у овом роману, недодирљив. Међутим, није случајно да баш жена која у себи, као Марија, како се главном јунаку чини, има нешто што није од овога света, остаје за њега недостижна, јер се управо на тај начин потврђује лајтмотив овог романа о узалудности човековог постојања. Једино за Марију стоји јунаково признање из *суматраистичког* корпуса, јер док гледа њена гола рамена, како сам каже, „на једном малом острву сину муња и одскочи сунце“ (*Дневник о Чарнојевићу*:73), а ми свакако знамо које је то острво.

Чарнојевићево коначно признање да је *суматраиста*, спасиће му или ће му одузети живот, што остаје у овом тексту недоречено, јер га из руку револтираног свештеника „отима“ Рајићев нагли прекид сна, што се углавном и дешава кад се у сну нађемо у безизлазној ситуацији. У сваком случају, ово признање значиће проналазак изгубљеног идентитета. И то Чарнојевићево *једнако шапутање*, које је карактеристично за његов начин говора, чује се непрекидно и након престанка сна, на јави. Процес удвајања лика започет у сну, наставља се на јави, а на самом крају ове приче и следи констатација, да снови нису много луђи од јаве, која је уједно и завршетак писма непознатом пријатељу.

3.9. Рајић након буђења из *чарнојевићевског сна*

Шта нам доноси Рајићево приповедање након овог сна, који очигледно за главног јунака има размере драматичног и изузетно значајног догађаја, како би га и сам дефинисао, *као комедију од које се умире*. Очигледно је да сада имамо једног новог Рајића, који показује знаке праве *чарнојевићине*. Иако се Рајић после физичког оздрављења поново враћа у вихор рата и наставља своје тумарање по непрегледним просторима ужаса, његов поглед се сада из блата диже у небеса, ка леденим врховима који се цакле у руменој месечини. Другим речима, Чарнојевићево небо полако постаје и Рајићева опсесија. Поједини принципи из света *суматраистичког сна* све више се преливају у онај други свет, свет јаве, који, привидно, није заснован по *суматраистичким* начелима. „Управо из сна долази утешна *суматраистичка* идеја, која утврђује надреалне везе, односно указује сневачу на могућност превазилажења супротности у животу и мишљењу, у часу када овај осећа да су све везе покидане.“ (Ahmetagić 2014: 139)

Полазећи од тврдње Јурија Лотмана, „као што је свет с ону страну огледала необичан модел обичног света, тако је и двојник очуђени одраз књижевног јунака“ (Lotman 2004: 104), Предраг Петровић уочава извесну неидентичност између јунака и његовог двојника, као очуђеног дела његовог бића, што даје Рајићевом дневнику

специфичну двогласност, односно удвојену перспективу. У том смислу, ако се вратимо на сам почетак романа, од првог фрагмента ми можемо да читамо текст као да у њему постоје два гласа. У том кључу можемо сада у потпуности разумети зашто се на прву Рајићеву реченицу о животу без смисла, надовезују мисли у којима је нескривена његова опијеност природом и уистину очараност животом. Те мисли нису Рајићеве, оне су Чарнојевићеве. На тај начин се у роману успостављају вишеструка удвајања, што у приповедању генерише две визије света, два простора, два вредносна става (Петровић 2008). Једино у Рајићевом сну долази до преклапања ових различитих простора, сличну појаву коју ћемо имати и код јунака *Сеоба*. Остатак приче јесте само стална тежња материјалног Рајића да се што више приближи свом *суматраистичком* бићу, а њихово стапање у потпуности никад неће бити могуће.

Дакле, Рајић је и даље онај уморни и разочарани човек чији је живот изгубио смисао, али ипак је приметно да он све више увиђа везе између ствари и појава које до тада није уочавао. Исто тако, Рајић, *суматраиста* у повоју, још увек се стиди да искаже било каква осећања према жени, али жели да сви заволе дрвеће. Наводно, није више жељан да га неко воли, али му је стало да сви заволе лишће.

Као да се на самом крају његове исповести опет буди у јунаку колективна свест, јер стало му је да сви доживе нешто попут њега, као што је Чарнојевић желео да подели са њим своје *суматраистичке* идеале. Речи које је изговорио још негде на почетку романа, у којој своју индивидуалну говорну перспективу у једном тренутку замењује општом, сада добијају свој дубљи смисао. „Ми смо слободни и знамо: да је небо свуд на свету исто и плаво, ох тако.“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 25) То је једна од последица превазилажења оквира у коме постоје добро и зло, али и траг сазнања да ипак постоји и могућност за коначни излаз. „Знаћемо да је небо свуд лепо, и да ништа не може и не зна да нас задржи. Све је пропало, али ће се то урликом раширити од једног океана до другог.“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 25) Овај експресионистички крик ће се поново огласити у једном снажном изразу колективног „ми“ већ на самом отварању песме *Суматра*.

При самом крају романа Рајић као да се враћа својим коренима. Посетио је жену коју је његов отац љубио пре његове мајке, а онако узгред нам саопштава да је и

отац имао много жена попут њега. Међутим, Рајић више не налази своје истинске везе, своје корене, у земљи свога оца, свом другом завичају. Он као да стиже у своју дедовину и гледа у земљу само да би своје корене препознао попут одраза у огледалу далеко изнад себе, у небеским пространима: „Сећам се, небо беше мутно, пуно неких плавих жила што су дрхтале. Оне су се зариле у душу моју и ја сам знао да ће ме вратити дома.“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 88)

У путопису „Finistère“ Црњански ће рећи:

„За мене је све што ће ми се догодити свеједно, јер сам давно увидео да је сваки живот ту само 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“ (*Путописи*: 44)

Дакле, *плаве жиле* на небу што дрхте или *плаве жиле* као зраци месеца које пузе, али у сваком случају и те како утичу на субјекта откривајући његову сталну повезаност са небеским простором. Видљиво је, после ониричке пустоловине са Чарнојевићем, да сада и Рајић има моћ спајања са небеским елементима. Јосип Кулунџић види читав роман као болну Рајићеву тежњу за Чарнојевићевим небом, за душом ствари, која остаје вечна, и коју је назвао банатским *Weltschmerz*-ом (Kulundžić 1921).

Ипак, Рајић није напрасно постао тај Цацићев *мирни човек са Суматре*. Он је и даље онај уморни Одисеј у коме још увек тиња инстинкт за убијањем, који, тражећи излаз из круга бесмисла свакодневице, ошамућен и избезумљен наставља да бауља кроз гробља, понекад парадоксално бежећи и од саме смрти. Ипак, налазећи прибежиште на местима где је смрт већ завршила своју мисију, јунак се приближава оном другом свету, са чије међе се изгледа још увек није уклонио.

Међутим, кад су му снаге на измаку и када је изгубио сваки разлог за живот, он почиње да упућује на *боље сутра*. Може се рећи да приповедачко понављање уверења да ће доћи и да мора доћи *једно боље стољеће*, не само што има функцију контраста у односу на оно што је у приповедачком времену сада, већ се јавља и као нека врста једино могућег исхода тока ствари у свету чију нам слику приповедач

обликује. Њега одржава управо та вера у бољу будућност, која тек треба да добије своје име (румени зумбул), јер она не може бити гора од безличне садашњости, нити од трауматичне прошлости. Једини наговештај било каквог облика позитивног живота везује се искључиво за будуће време, дакле, не за оно већ проживљено или оно које се тренутно проживљава, већ искључиво само за оно, жељено.

Будућносна пројекцију Александар Флакер види већ и у самоименовању појединих авангардних покрета, на пример у футуризму, конструктивизму, зенитизму. Овај критичар подсећа да је један од оснивача дадаизма, а касније и надреалистичког покрета, Тристан Цара, сматрао да разлог због кога песник не прихвата друштво и постојећи свет лежи у тежњи за стварањем новог света који више одговара његовим жељама. Ако идући даље он поистовећује услове опстанка са збиљом спољашњег света и одлази у свој унутрашњи свет, онда поступа тако да би усмерио пројекцију својега унутрашњег света према будућности као неку оствариву величину, као стално растућу наду (Flaker 1982).

Црњански је у свом последњем разговору, који је водио са Владимирем Буњцем, апострофирао сан у којем се појављује Чарнојевић, као надреалистички, те је у том смислу истакао своју кандидатуру за зачетника, управо тог правца (Вунјас 1982).

И после свега је јасно да је шетња кроз чистилиште, која је започела са песмом „Пролог“, и трајала читавим током песничке одисеје кроз *Лирику Итаке*, настављена у роману *Дневник о Чарнојевићу*, са честим реминисценцијама на проживљени пакао и са сталном тенденцијом да му се на разне начине измакне или барем омаловажи његов утицај и последице. И сада, коначно, можемо да поставимо питање: шта су резултати боравка у овом чистилишту? Дематеријализован, „очишћен“ од чулног и телесног, од свега онога што изгледа као наметнуто од стране социјалне средине, дух се осетио поистовећеним најпре са природом, а касније и целокупним космосом, а лирски субјект се дефинитивно окреће ка небу, оном свом првом наговештену *апсолуту* из „Пролога“, које постаје једина његова утеха.

Главни јунак и приповедач *Дневника о Чарнојевићу* је само накратко, колико дуго већ траје сан, у ониричком делиријуму успео да се изопшти из уског простора

стварности путујући са својим двојником с краја на крај света и гледајући истовремено у плава небеса. Ипак, та авантура са Чарнојевићем је био најуспешнији бег из реалности, из историјске катаклизме, као и из личне непремостиве тескобе, у којем је јунак, чини се, по први пут достигао праву меру, макар и тренутног склада. Током путовања са Чарнојевићем означене су само координате за проналазак дуготрајнијег прибежишта, али управо оне представљају *оптималну пројекцију* једног новог, бољег света, јер у њима се откривају јасни обриси Суматре.

Све је било спремно за формирање једног правог, комплетног *простора среће*, који ће коначно представљати целовити простор. Отвориле су се двери *суматраистичког* раја.

4. СУМАТРА¹¹

„Ви знате да ја имам луду теорију 'суматраизма': да живот није видљив, и да зависи од облака, румених шкољака, и зелених трава чак на другоме крају света [...]“ (*Путописи*: 19)

4.1. Свет прототипске збиље у „Објашњењу Суматре“ и свет песме

Након 1919. године и изласка *Лирика Итаке*, једине збирке песама Милоша Црњанског, наступила је још једна важна година у развоју српске авангардне књижевности. Опет је све заслуге за то имао Црњански, који је те године написао песму *Суматра*, али и чувено „Објашњење Суматре“. Најпре, сама песма је померила многе границе које је успоставио човек који ју је и објавио у Новој серији Српског књижевног гласника, Богдан Поповић. Управо је овај критичар, иначе професор Милоша Црњанског, и заслужан за чувено „тумачење“ ове песме, које је написао њен аутор, али и за опширни текст у којем песник не објашњава само *Суматру* већ и цео свој песнички програм, али не само свој, већ и програм свих других младих песника своје генерације. У „Објашњењу Суматре“ Црњански је изнео заједничке идеје и циљеве у поезији умногоне супротстављене естетичком критеријуму самог уредника, који је, поред Јована Скерлића, свакако био главни, како би Џацић рекао, *арбитар укуса* претходне епохе. Оно што је приметно у поетичком тексту јесте инсистирање на основном осећању послератних младих песника, које је проистекло из трагичних ратних догађања, који су ови лично проживели, као и њихових последица.

¹¹ У овом поглављу коришћени су сегменти из објављених радова: Павловић, Горан. „Од Итаке до Суматре летом без крила“. Београд: Књижевност, LXVIII, бр. 2, 2013, 66-79. и Павловић, Горан. „Суматра Милоша Црњанског кроз феноменолошки приступ Гастона Башлара“. Панчево: Свеске, број 110, децембар 2013, 44-52.

У другом делу „Објашњења Суматре“, у тексту у којем пише о настанку своје најпознатије песме, Црњански у ствари наставља да пише о том стању повратника из рата, приказаног пре свега из личног угла. Међутим, огромна је улога наизглед споредног јунака у овој причи који се појављује само на њеном почетку, пишевог познаника са загребачког колодвора, који је и најзаслужнији за ишчитавање овог текста као наставка песникових поетичких начела. Наиме, у његовој судбини, коју смо сазнали у неколико размењених речи са Црњанским, као и каснијих песникових промишљања иницираних управо тим разговором, јасно нам се ствара представа о искуствима песника, дојучерашњих ратника, оних *најновијих* из програмског текста.

Наиме, у његовој судбини, коју смо сазнали у неколико размењених речи са Црњанским, као и каснијих песникових промишљања изазваних управо тим разговором, јасно нам се отвара представа о искуствима дојучерашњих ратника, што су управо били и *најновији* из програмског текста Црњанског.

У прозном делу „Објашњења Суматре“ Црњански је постепено потискивао личну и историјску грађу, ослобађао прототипску збиљу у процесу лирске катарзе неестетских наноса, потчинио је поетској имагинацији и на тај начин је превазишао. Ако ову причу Црњанског доживимо као још једну причу о повратницима из рата, она је на неки начин сажета приповест о Петру Рајићу, јер је у њој на врло малом простору преточена ситуација попут чистилица коју овај јунак проживљава током читаваог романа *Дневник о Чарнојевићу*. Хаос у којем Рајић, свакако и лирски субјект у *Лирици Итаке*, преживљава приликом повратка из рата на својој Итаци, овде је представљен већ на самом путовању ка завичају. Црњански такву ситуацију назива *замршеном* а на крају закључује да је та замршеност постала „један огроман мир и безгранична утеха“ (*Песме*: 214). Утеху је на завршетку *Дневника о Чарнојевићу* представљало небо, овде је то магична реч „Суматра“.

Иако је жанровско одређење „Објашњења Суматре“ блиско лирском запису, овај текст на самом почетку поседује уочљив наративни ток. Песник се на загребачкој железничкој станици, по окончању рата, сусреће са пријатељем из мирнодопских дана. Слуша већ готово познату губитничку причу, о разореном дому, мајци коју је сахранио неко други, о вереници која је остала негде далеко. Дакле, још једна прича

усамљеног повратника из рата који је збуњен и изгубљен у преломном времену без јасног циља пред собом. Тај сусрет је био кратак, песник наставља свој пут возом заједно са ислуженим војницима, попут себе и свога познаника, у друштву жена у ритима и деце која су полегала по поду. Осећа горчину, дубину пораза који рат доноси сваком нормалном људском бићу, уморан је, али не успева да заспи, да се тако спаси беде коју осећа око себе, сенки које види уместо телесних обличја, тешког људског говора који му некада није звучао тако, и пре свега тесног и загушљивог простора у коме се налази.

У таквој једној, крајње тескобној ситуацији, долази до епифанијског тренутка који ће се касније развити у читаву једну *халуцинацију*, како је ово стање назвао сам песник, а он је на почетку свакако инициран причом пријатеља са станичног перона. Загледан у мрачне прозоре, песник се присећа приче о путовањима свог познаника, диви се чињеници где је овај све стигао и у том тренутку се пред њим рађа нови свет. Попут Петра Рајића, који са својим двојником Чарнојевићем прелази у сну целу земаљску куглу, тако и путник Црњански проживљава у мислима страдалачки пут свога пријатеља, али у потпуно другачијем виду. Наиме, планина Урал која је за бившег војника са загребачког колодвора представљала заробљенички логор, дакле, место које је у њему свакако будило трауматично сећање, у мислима нашег песника се претвара у мирну, идиличну поетску слику.

Јасно је да ова дистинкција између географског појма и имагинативне слике тог простора није случајна. Црњански чак тврди да му је пријатељ о овој планини причао *дуго и благо*, у шта је свакако тешко поверовати, јер чудно је да је иједан логораш понео романтичне успомене из заробљеништва и да му је у таквим околностима пријала студен ове планине. Међутим, оно што свакако није пријало Црњанском јесте врућина и жагор из мрачног купеа, па се измештање морало догодити на неко изузетно хладно и мирно место. Тако се Урал, конкретни географско-историјски појам из пријатељеве приче, појављује у песми очишћен од конкретних историјских наслага и постаје простор у који се наш песник, у свом сањарењу, ургентно изместио. „Уколико је стварност ружнија, утолико је *пројекција среће* лепша.“ (Цацић 1976: 47)

Овај ескапистички полет, који је, по мишљењу Слободана Ракитића, изразито неоромантичарски (Ракитић 1985), с једне стране, је и у духу немачког експресионизма, који се одликовао распламсаном традицијом дионизијског, ванразумског, душевно-осећајног. Снагом своје маште и наш песник мења изглед природе, као и визуру своје свести. Једно од битних својстава експресионистичког уметника јесте да удахне мртвој природи кретање сопственог духа, да је потпуно усклади са ритмом свог динамичног унутрашњег живота. Тако ће се пејзаж приказати као једна од суштинских функција сопственог „ја“ и на тај начин природа ће постати предикат у служби субјекта уметникове душе, простор у који ће се она неповратно излити. Овај антропоцентричан став новог правца можда је најбоље исказао Паул Хатвани у свом тексту „Есеј о експресионизму“: „У експресионизму наше 'ја' преплављује свет. На тај начин не постоји више никакво споља.“ (Хатвани 1967: 145)

С друге стране, на трагу поетике Гастона Башлара, који у својој књизи *Ваздух и снови* полази од познатог Колрицовог становишта да је имагинација способност обликовања слика, враћамо се на поетичка становишта романтичарског периода. Међутим, Башлар се надовезује на Колрица тврдећи да је имагинација, у ствари, „пре способност *изобличавања* слика и *обликовања* које нам нуди опажење, а понајвише способност ослобађања од првих слика, способност *мењања* слика“ (Башлар 2001: 5). Ако нема мењања слика, ако нема неочекиваног споја слика, нема ни имагинације, а ње нема ни „ако нас *присутна* слика не наводи да мислимо *одсутну* слику“ (Башлар 2001: 5). Опет, други велики енглески песник, Виљем Блејк, сматрао је да је имагинација само људско постојање. „Уистину, тамо где је имагинација свемоћна, стварност постаје непотребна [...]“ (Башлар 2001: 305), закључиће Башлар.

У случају Црњанског, на почетку његовог излета у имагинацију најпре се указала слика далеке, снежне планине Урал, да би еманирала до још удаљенијих жарких предела на крајњем југу.

Башлар мисли да за правог песника имагинација мора бити *путовање*. Путовање је обично транспозиција сна. Путовање ће донети надахнуће спавачу преко простора, преко препрека забележених свешћу у будном стању. Претходно је конфликтна ситуација из стварности допрла до свести, наишао је сан и решио је.

Песник Црњански је током свог тескобног путовања возом покушао у једном тренутку да излаз из кошмарне атмосфере пронађе у сну, међутим, у том купеу пуном беде није успео да заспи. Ипак, песник не би био песник да не може да сања отворених очију, да у себи створи слике другачијег света. Џацић сматра да је имагинативна активност подстакнута од стране свести која настоји да укине самосвест, да напусти стварност и изгради једну нову реалност, нови свет у коме влада спокој (Џацић 1976: 47).

Путовање у далеке светове имагинарног добро проводи динамичну психу једино ако личи на путовање у бескрај, које Башлар зове *отвореном имагинацијом*. Тесан је вагон у ком се песник налази, тескобна је душа испуњена толиким губицима и поразима, потребно је уздигнуће како из реалног постора, тако и из сопственог бића. Код Црњанског једноставно мора након синтагме *све тешње* да следи реч *бескрајним*, иако тек у следећем стиху и са запетом, али знајући да је наш песник олако посезао за овим знаком интерпункције, не можемо се отети утиску да је у питању опкорачење. Пишући у вези са *Суматром* о новом свету Црњанског, који је грађен као антитечка слика постојећег, симетријом апсолутних супротности, Петар Џацић је пропустио да истакне да, што је простор у коме се песник налази тешњи, утолико пројекција новог света тежи да буде што шира, тачније, тежи бескрају.

Од поменутог тренутка за песника више ништа није стварно из најближе околине, ни поменута сцена беде из воза, ни то што је хладно док се чортановачки тунел мора прећи пешке, ни то што је трава мокра, Дунав сив, а магла неизмерна, бескрајна. Ипак, сви ови неугодни остаци стварности за песника су важни као подстицај за осмишљавање радикално другачијег света. Пре него што имагинарну стварност опишемо, ми је призивамо. Имагинарном је најпре потребно присуство које му је ближе, које га потпуније обавија, које је материјалније. Отуд, сасвим консеквентно, искључење сваке каузалности и темпоралности у рађању поетске слике. Црњански је и у свом манифесту нагласио да је Бергсон већ одвојио психолошко време од физичког (*Песме*: 210).

Песник је сад већ дубоко у магичном сплету својих маштарија, замишља снежне врхове Урала из пријатељеве приче, зрна корала из далеких мора, преплиће их са сећањем на трешње из свог завичаја. Неке слике које су биле само наслућене,

снагом своје песничке имагинације, Црњански успева да претвори у видљиве и стварне, па ће му се учинити да је поток што у мраку жубори румен и весео. Иако ће то у једном тренутку подругљиво назвати *хипермодерним бунцањем*, песник ће упорно као мантру, *мисао која штити*, понављати експресивне слоге које осмишљавају магичну реч СУ-МАТ-РА. На самом крају овог путовања, кад га *пређе јутарња језа*, и, на неки начин, поново врати у сурову стварност, ову реч ће, како сам каже, „прошаптати са извесном афектацијом“ (*Песме*: 214).

Суматра из наслова, познати географски појам који упућује на далеко индонежанско острво, по песниковим речима, насумице је изабрано име које је, опет на неки чудан начин, спона за све наведене удаљене појаве, биће и предмете. Међутим, чини се да је песник у мислима ипак тражио неки локалитет који ће парирати небу као последњој утеси из његовог првог романа, који би био толико далеко да његова удаљеност у суштини буде „симболично отеловљење бескраја“ (Koljević 1987: 189) .

По мишљењу Николе Милошевића, назив *Суматра* као да лебди, одсечен од „организма“ песничке творевине, али управо таквим „одсецањем“ наслова песник нам ставља до знања да име *Суматра* има неко друго, а не локално, географско и историјско значење (Милошевић 1978). Такође, острво Суматра се не помиње у самој песми, а у „Објашњењу“ једноставно пробада замршени сплет песникових мисли убојитошћу својих слогова, који искачу ниоткуда, ничим неизазвани. Утисак који нас прати сваки пут кад читамо ову песму, јесте у ствари моћна присутност Суматре, јер оно бескрајно плаво море мора бити Индијски океан, јер ти црвени корали морају бити око овог острва и ниједног другог острва на кугли земаљској.

Црњански ће завршити своје објашњење/тумачење песме констатацијом да се из ове „луде халуцинације“, „све те замршености“ јавио „један огроман мир и безгранична утеха“ (*Песме*: 214), јер је свим читаоцима овог текста било јасно да су коначно пронађене везе које су у ратном искуству грубо прекинуте.

4.2. Временске и персоналне релације у песми

Ако кренемо од првог стиха песме: „Сад смо безбрижни, лаки и нежни“ (*Песме*: 231), схватићемо да је већ у овом стиху дат временски и персонални оквир песме.

Приметићемо да је „сад“ најбитнија реч у стиху, а да субјекта у овој реченици заправо и нема. Међутим, захваљујући глаголском делу предиката, јасно је да је лирски субјекат у првом лицу множине. *Суматра* је једина песма Црњанског испевана у множинском облику, а ово „ми“ може да има вишеструко значење. Оно може да се односи на самог песника и на његовог друга са загребачког колодвора, на Петра Рајића и Чарнојевића, као и на остала пишчева алтер ега из раних дела, а свакако може укључити и јунаке његових каснијих дела, од *Сеоба* до *Романа о Лондону*.

Ово је такође и колективно „ми“ из поетике европских експресиониста, које се опет односи на песника, друга са станице, али и на све оне несретнике у возу са којима песник путује из Загреба према завичају, као и на остале страдалнике са галицијских, или неких других, крвљу заливених поља.

Пошто је у свом манифесту *суматраизма*, у поетичком делу „Објашњење Суматре“, Црњански говорио у име свих послератних песника своје генерације, који су тек ступали на књижевну сцену, ово „ми“ може да подразумева и те његове, како их је он назвао, „најновије“.

Песма „Пролог“, којом Црњански започиње своју прву и једину збирку песама, почиње стихом: „Ја видех Троју, и видех све.“ (*Песме*: 13) Дакле, прва песма, а на тај начин и цела збирка, почиње субјектом „ја“, личном заменицом која се не изоставља из реченице само у случају посебног наглашавања. Управо је то овде случај. Међутим, у последњој строфи песме долази до готово спонтане трансформације лирског субјекта у колективно „ми“. Управо у тој строфи имамо децидиран поетички, али истовремено, чини се и животни став:

„Али: или нам живот нешто ново носи,
а душа нам значи један степен више,
небу, што високо, звездано, мирише,
ил нек и нас, и песме, и Итаку, и све,
ђаво носи.“ (Песме: 14)

У том смислу опет је „ми“ многозначно, јер кад песник каже *песме* мисли на *најновије*, али ту је и Итака која представља завичај за све преживеле ратнике-одисеје света, али и небо као утеха за све песникове двојнике. Чини се да је ултимативна одлука лирског субјекта из последње строфе прве песме *Лирике Итаке* коначно пронашла своје ухљебљење у првом стиху *Суматре*. Иако је симболично Итака требало да буде острво на којој ће ратник поново наћи изгубљену срећу, изгледа да се изнова морала проћи још једна одисеја до једног другог острва, далеке, егзотичне Суматре.

„Сад“, реч са којом почиње песма, отвара одмах опозицију „сад-некад“, саопштавајући декларативно да је оно, ратно време, прошло, и наговештавајући, одмах у том првом стиху, једно ново стање. У том смислу, ово „сад“, на први поглед не изгледа спорно. Међутим, оно што може бити проблематично, јесте оно „некад“. То време може бити непосредна прошлост за ово „сад“, ако се рат тек завршио, па се онда искључиво мисли на мирнодопско време у којем лирски субјект долази до спокоја. Али, такође, не мора да значи да се рат тек завршио, можда између постоји још неки временски интервал. Рецимо, период тешких послератних траума, слома илузија и мучних отржењења, када *човек пева после рата*, као у целом циклусу *Видовданске песме* збирке *Лирика Итаке* или време у којем тражи своје изгубљено „ја“ у сусретима са беспризорном стварношћу и сталним реминисценцијама на слике рата, као јунак романа *Дневник о Чарнојевићу*.

То је време великих психичких потреса бивших ратника, драма човековог пораза, коју ће Црњански завршити тако што ће, по Михизовим речима, први пљунути и опсовати (Михајловић 1988), пораз претворити у побуну. Најизразитији експресиониста међу нашим песницима, Душан Васиљев, по мишљењу Александра Петрова, остао је песник пораза, упркост свим хтењима да се поразу одупре или да

осмисли његово превазилажење. „Шака зрака и бела, јутарња роса“ (Васиљев 2017: 17), из његове најпознатије песме „Човек пева после рата“, остају само симболични наговештаји новог почетка, неке лепше будућности. У овој песми је у првом плану етичност, лирски субјекат истиче да му је најважније сазнање да је постао Човек, јер је после свега умео и могао да опрости.

Насупрот њему, лирски субјекат Црњанског у *Лирици Итаке* не само да не опрашта, већ би најрадије наставио да убија, баш као и Одисеј. Ипак, у датим условима мора да се задовољи само тиме што ће заиста плънути на све, и отерати дођавола све вредности у које је до тада веровао. И заиста *Лирика Итаке* није ништа друго до утврђивање бесмисла потврђено у првој реченици *Дневника*, „Јесен, и живот без смисла“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 7). У коментару уз песму „Посланица“ има такође слична реченица: „Не могу да нађем у томе никакав смисао.“ (*Песме*: 217) Али, за разлику од нихилистичког поништавања свих прошлих вредности у јединој збирци песама Црњанског, трагање за смислом током читаваог *Дневника* доноси могућност спасења у виду наговештаја *етеризма* у последњој реченици: „Али ако умрем, погледаћу последњи пут небо, утеху моју, и смешићу се.“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 90) Зато *Суматра* недвосмислено почиње: „Сад смо безбрижни, лаки и нежни [...]“ (*Песме*: 231)

Дакле, тек након таквог прочишћења, Црњански је могао да дође до првог стиха *Суматре* који би у том неком симболичном значењу чистоте и невиности могао бити пандан поменутих стиховима из Васиљевљеве песме. *Суматраизам* у контексту таквих песничких осећања није само побуна него и могућност за спасење (Ракитић 1985). У исто време први стих *Суматре* представља очигледну спремност и отвореност за нешто ново, за један будући свет, за једну нову стварност, која ће пре него што прерасте у *суматраистички* рај, најпре морати да прође кроз најављену фазу *етеричности*.

4.3. Процес етеризације

Предромантичарски, а потом и романтичарски песници, склони бекству од стварности, често су се, у својој непресушној жељи да полете у висине, у свом сањарењу одвајали од приземног тла. Отуд је често помињање етера у њиховој поезији, прозирног ваздуха кроз који се они у својим маштањима крећу. Гастон Башлар истиче Хелдерлина, за кога је етер огромно, плаво и сунчано небо које представља окрепљујући и светли ваздух, а у Новалисовој *Ноћи* сретемо следеће речи: „Етер, душа света, свети ваздух, јесте чисти и слободни ваздух врхова, атмосфера одакле нам долазе годишња доба и сати, облаци и киша, светлост и муња; небеско плаветнило, симбол чистоте, висине, прозирности, јесте, поливалентни мит.“¹² Један други песник, уз Виктора Игоа, највећи песник француског романтизма, Ламартин, у тренутку верског заноса, у песми *Поверење*, размишља као Хелдерлин: „Губио сам се у богу, као што се атом који лебди у врелини летњег дана уздиже, утапа, губи у атмосфери и, поставши прозиран као етер, изгледа зрачан као и сам ваздух и светао као светлост.“¹³ Башлар наводи и друге бројне примере који доказују да за песнике романтичаре етер није трансцедентни елемент, већ само синтеза ваздуха и светлости.

Анализа песничких слика Црњанског открила би такође да је и за њега појам етера најближи синтези светлости и ваздуха. „Заиста, зрак сам само?“ (*Песме*: 259), упитаће се лирски субјекат Црњанског у песми „Привиђења“, која је смештена на самом крају циклуса песама написаних након једине објављене песничке збирке¹⁴. О релацији између почетне (*Суматра*) и поменуте последње из ове групе песама („Привиђења“) биће речи касније у овом раду. Сада издвајамо овај зрак са којим је

¹² Цитат је преузет из: Башлар, Гастон. *Ваздух и снови (оглед о имагинацији кретања)* (прев. М. Вуковић). Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 2001.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Циклус *Привиђења* је први пут овако обликован у издањима Милоша Црњанског из шездесетих година, а Светлана Велмар Јанковић му је придодала и песме „Ново покољење“ и „Плес“ за Изабрана дела Милоша Црњанског у издању Нолита из 1983.

поистовећује лирски субјекат из песме Црњанског. Ако се субјекат поистовећује са зраком, онда се он етеризује, дематеријализује, враћа се праелементима. Овде не можемо да не осетимо везу са оним недокучивим, никад до краја дефинисаним појмом *тао*, који у источњачкој филозофији означава много тога, можда не бисмо погрешили ако бисмо рекли – *све*. Обратимо пажњу на стихове Лао-Цеа у преводу Црњанског:

„Гледа се за њим и не види се: он је прозрочно.
Ослушкујемо га и не чујемо: он је нечујно.
Меша се за њим и не дохвата се: он је бестелесно.
То троје се не да оделити, тако су замршено и једно.“ (*Песме*: 276)

У том контексту важно је обратити пажњу на „само“ у поменутом стиху из песме „Привиђења“.

„Видећемо да је ваздушна сублимација најтипичнија дискурзивна сублимација, сублимација чији су ступњеве најочигледнији и најправилнији. А на њу се надовезује извесна лака, превише лака дијалектичка сублимација. Као да биће које лети надмашује саму атмосферу у којој лети, као да се некакав етер увек нуди да трансцендира ваздух, као да се свест о нашој слободи увек завршава неким *апсолутом*.“ (Башлар 2001: 15)

У људској имагинацији лет је трансценденција величине. У бескрајном ваздуху димензије се бришу и тако досежемо ону недимензионалну материју која нам оставља утисак апсолутне интимне сублимације. То је ничим спутан дух који, најпре снагом мисли стиже до уралских врхова, затим до далеког мора, па се опет враћа у завичај, да би, управо тако, моћан, посегнуо за нечим изван граница ове планете, Месецом, као пропусницом за космос, универзум, бескрај. И сам Црњански је у свом манифесту *суматраизма* истакао да он и *најновији* верују „у дубљи, космички, закон и смисао“ (*Песме*: 211). Ако већ песнички дух израста до гигантских размера те може досегнути месец, онда је сасвим могуће, из те, гаргантуовске перспективе, миловати већ поменути снежна брда.

„У његовом покрету мага, миловању руком далеких предјела и видика, у контрастном уздизању од непосредног и појавнога, јесте онај Бодлеров захтјев негације спутавајућега приземљења пјесника („Албатрос“), усхићени приклон моћи поетског, екстатичног узлета. Бодлеровско узнесење, изнад („Узнесење“).“ (Лончар 1972: 107)

Ту се круг затвара. Етеризовани лирски субјект може све, пре свега да превазиђе тренутак људске беде скупљене у купеу једног воза или депресивну ситуацију повратника из рата, у којем је изгубио, поред свих бледих лица остављених у даљини, пролазних љубави које душу чине још спутанијом и тешњом, и своје идеале које само млади човек, жедан живота, има.

4.4. Башларова „класификација“ песника

На почетку Башларове књиге *Вода и снови* читамо:

„Ако сањарење (маштање) треба да се настави са довољном истрајношћу да би произвело писано дело, да не би било пука и краткотрајна доколица, оно мора да нађе своју *материју*, материјални елемент мора да му да сопствену супстанцу, своје правило, специфичну поетику.“ (Башлар 1998: 9)

Зато се машта ствараоца везује за један од четири Емпедоклеова елемента: земљу, ватру, ваздух или воду. Гастон Башлар је обожавао да класификује песнике тако што им је додељивао један од ова четири елемента. Његово мерило за разврставање заснивало се на одређеном одговору на питање: „Реци ми који је твој бескрај, па ћу сазнати смисао твог света, да ли је то бескрај мора или бескрај неба, да ли је то бескрај дубоке земље или бескрај ломаче?“ (Башлар 1998: 11)

Наравно, често се могло доћи до закључка да су песници којима је он досуђивао један елемент у ствари били песници више елемената. За Шелијеву поезију је тврдио да је ваздушна, док је Кател карактерисао овог песника као *песника воде*.

Ниче није само *песник ваздуха*, већ и земље. Ако сагледамо поетику нашег песника кроз призму башларовске селекције, једноставно се намеће чињеница да је Црњански у исто време сањар обузет водом, али и *ваздушни сањар*.

4.4.1. Црњански као *ваздушни сањар*

„Хтео сам да се стрмоглавим у ваздух, где ништа више не боли“ (*Путописи*: 99), написао је Црњански по доласку из Париза у Италију, у свом путопису *Љубав у Тоскани*. Новица Петковић тврди у својој књизи *Лирика Милоша Црњанског* да је Црњански увео ваздух у српску књижевност (Петковић 1994). То је тај бескрајни простор који је песник видео као једини пут за бекство од сурове стварности, као Јаковљеве лествице до самога неба, као јединог „преживелог“ *апсолута* из својих досадашњих литерарних путописа.

Вратимо се на више пута навођени први стих *Суматре*. Сматрамо да ће нам уз Башлара постати очигледнији контекст дефинитивног ослобођења од телесног, материјалног, као својеврсна припрема за уздигнуће, у случају страдалника, лирског субјекта *Лирике Итаке*, можемо чак рећи и васкрсење. „Уколико су стварности света *теже* утолико су елементи срећног пространства *лакши*.“ (Џацић 1976: 47)

„Сад смо безбрижни [...]“ (*Песме*: 231)

У књизи *Поетика сањарије* Башлар је писао о поетском сањарењу непомућеног бића чије полазиште мора бити чиста срећа (Башлар 1982). И заиста срећа као да исијава из почетног стиха *Суматре*. За разлику од поступка психоанализе, која гради човека на основама несрећног детињства изјаловљених жеља, према Башлару, постојбина наших сећања је златно доба срећног детињства, које остаје као наш принцип живота са сталним могућностима за нови почетак (Башлар 1998). И заиста почетни стих *Суматре* није ништа друго до нови почетак.

„[...] лаки [...]“ (*Песме*: 231)

У завршном делу књиге *Ваздух и снови* Гастон Башлар закључује: „[...] да би се истински успоставили као кретање које у себи спаја настајање и биће, морамо у себи остварити непосредан утисак лакоће.“ (Башлар 2001: 324)

Говорећи уопштеније, у себе можемо улисти олово или лаки ваздух; можемо се успоставити као покретно тело које пада или покретно тело које узлеће. Немогуће је доживети интуицију полета без овог рада на олакшању сопственог унутрашњег бића. Човек се уздиже на небо зато што га је срећно сањарење истински учинило *лакшим*. Када уживамо у предности снажно динамизираних материјалних слика, када маштамо заједно са супстанцом и животом бића, све слике постају живе.

Ако позив на ваздушно путовање има, као што би требало, смер успона, он увек изазива утисак благог уздицања. Осетићемо тада да су слике покретљиве у оној мери у којој, саосећајући преко динамичне имагинације са ваздушним појавама, постајемо свесни извесног олакшања, извесне раздраганости, извесне лакоће. Живот који се уздиже постаће тада интимна стварност.

„[...] и нежни.“ (*Песме*: 231)

Бестежинско, назовимо га *ваздушно стање*, као супротност свему телесном, болном и самртном, основно је полазиште, предуслов за заносно песничко путовање. *Ваздушног сањара* никада не раздире страст, иначе страна реч за Башлара, и никада га не носе олује и ветрови. Он увек има осећај да је у старатељским рукама, у заштитничком наручју. Отуд неочекивана контрасна квалификација бивших ратника, сурових повратника, од којих се може очекивати све, али нежност најмање.

Црњански ће најпре помислити на снежне врхове Урала. Фридрих Ниче, омиљени Башларов филозоф, вероватно због лиричности својих текстова, ваздух је увек повезивао са хладноћом висова, глечера, апсолутних ветрова. Немачки филозоф, који је себе чак називао *ваздушним духом*, тврдиће у свом познатом делу *Тако је говорио Заратустра* да нема пута на земљи, нити кроз воду, већ да пут мора да је у

ваздуху, дуж високих хладних пространстава. Ниче је сматрао да са ваздухом и хладноћом удишемо и тишину, да је уносимо у саму своју душу (Ниће 1987).

И врхови Урала Црњанског су *тихи*. Хладноћа, самоћа, висина, по Ничеовом мишљењу, три су корена исте супстанце. Ниче осваја простор и висину тренутном и надљудском пројекцијом. Свима онима који *хоће* ваздушни живот Ниче забрањује бекство. „Не бежите ли од себе Ви који се успињете?“¹⁵ Ипак, јунаци Црњанског никад не постављају то питање.

На крају Фридрих Ниче поставља филозофски аксиом „биће које се пење и спушта је биће због којег се све пење и спушта“¹⁶. Дакле, тег није на овом свету, већ на души човека. Ономе ко победи тежину, надчовеку, биће дата натприрода, тачније природа какву замишља психа *ваздушног човека*.

На једном месту здружени су песниковом вољом разни, удаљени предели. У даљини се беласају снежни врхови. Кроз њихову тишину се пробија жубор руменог потока. Неким скраћеним путем долази до уливања његовог кратког тока у бескрајну дубину мора. Његови корали својим црвенилом призивају црвенило завичајних трешања, тако да ми у магновењу осетимо спој мириса егзотичних даљина и топлину завичаја. И, на крају, појава месеца са запетим луком, који одједном бившим ратницима постаје близак. Као да се под његовим магичним сјајем потврђује наговештена нежност из првог стиха, те се далека, ледена брда и планине коначно могу благо миловати. Дакле, с једне стране, укидају се границе имагинативног света и сва просторно-временска ограничења. С друге стране, *ваздушни човек* нашег песника заиста се показује као натчовек, али не у ничеовском смислу, јер, упркос подударном нихилистичком полазишту, након свега што је прошао, Одисеј Црњанског на крају ипак показује одлике хуманости.

¹⁵ Башлар, Гастон. *Ваздух и снови (оглед о имагинацији кретања)* (прев. М. Вуковић). Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001, стр. 192.

¹⁶ *Ibid*, стр. 191.

4.4.2. Црњански као *песник воде*

У самој супстанци воде Башлар ће препознати одређени тип интимности која се веома разликује од оне које наговештавају „дубине“ ватре или камена. „Читалац ће најзад разумети да је вода и известан *тип судбине*, не више само варљиве судбине слика које беже, варљиве судбине сна који нема краја, већ суштинске судбине која непрестано преображава суштину бића.“ (Башлар 1998: 13)

Испратићемо једну од Башларових реченица у којој он изражава своју фасцинацију потоком, имајући у виду да је судећи по наглашеној улози потока *који румено тече* у наративном уводу у *Суматру*, поток свакако један од централних мотива ове песме. „И даље уживам да пратим поток, да ходам дуж његових обала, у добром смеру, у смеру воде која тече, воде која односи живот другде, у друго село.“ (Башлар 1998: 15) Он даље сматра да звук воде сасвим природно добија метафоре свежине и јасноће а да „кроз поток говори Природа дете“ (Башлар 1998: 47). Међутим, овај, како га он назива, *поетски инфантилизам*, не сме да нас наведе да потценимо поруку живости коју нам упућују живе воде. „Срећан је човек кога буди свежа песма потока, стварни глас живе природе. Сваки нови дан има за њега динамику рађања. У зору, песма потока је песма младости, позив на подмлађивање. Ко ће нам вратити природно буђење, буђење у природи?“ (Башлар 1998: 47)

Мислим да нећемо погрешити ако узмемо као један од кључних момената у рађању те *неке луде халуцинације* нашег песника Црњанског из које се родила песма *Суматра* управо звук једног потока из мрака. Наиме, пре тога је песник чуо познату губитничку причу усамљеног повратника из рата, покушавао да заспи у тескоби загушљивог вагона, а на мах су му се у сећању почела мешати бледа лица жена од којих се и сам растајао. „Очи су ми биле уморне од неспавања, а обузела ме је била тешка слабост од дугог путовања [...] А сва та бледа лица, и сва моја жалост нестале у жуборењу тог потока у мраку.“ (*Песме*: 213) Управо ће вода тог потока однети мисли Црњанског све до далеког Индијског океана и рајског острва Суматре.

„Ова сагласја слика са речју истински су лековита. Свежина потока или реке пружиће утеху болној, избезумљеној, испражњеној психи [...] Поток ће вас научити да проговорите упркос туги и успоменама [...]“ (Башлар 1998: 240), закључиће Башлар на самом крају књиге *Вода и снови*.

У истој књизи Башлар је открио да у водама не налази бескрај, већ дубину. С друге стране, Црњански најпре истиче бескрајни мир плавих мора, а тек потом зарања у њихову дубину налазећи тамо црвена зрна корала која га подсећају на трешње из завичаја. Башлар такође сматра да је вода предмет једног од највећих вредновања људске мисли: вредновања чистоте. Прво стање имагинације везане за воду у поетици Едгара Алана Поа, још једног романтичарског песника чијом се поетиком Башлар предано бавио, одговара сну о чистоти и прозирности, сну о светлим и срећним бојама. У том смислу можемо повезати почетни стих песме *Суматра*, поменути поток од кога креће спектар ведрих боја и, коначно, утопијску визију егзотичног острва у Индијском океану.

„Нема велике поезије ни без великих интервала опуштености и спорости, нема великих песама без тишине. Вода је и узор смирености и тишине [...] У њеној близини се песничка озбиљност продубљује. Вода живи као велика материјализована тишина.“ (Башлар 1998: 237) Тишина ноћи увећава *дубину* небеса. У овој тишини и у овој дубини све постаје складно. Противречности се губе, неусклађени гласови занеме. Земаљске гласове из купеа воза у којем је боравио наш песник, који су само јадиковали и јечали, видљива хармонија небеских знакова присиљава да заћуте. Ако се нису „замрзли“ на далеким, снежним врховима Урала, онда су се коначно „утопили“ у дубини Индијског океана.

4.4.3. Ваздушни нарцис се огледа у води

У последњој строфи песме Црњанског појављује се мотив месеца. Месец¹⁷ је у поезији прво материја, па тек потом форма, он је флуид који прожима сањара. У необичној игри са значењем речи „утицај“¹⁸ Башлар изводи закључак да је „месец *утицај* у астролошком значењу овог израза, космичка материја која, у одређено време, прожима васиону и даје јој материјално јединство“ (Башлар 1998: 156).

За нашег песника појава месеца је кулминација, завршетак лирске епифаније. Песник *Лирике Итаке* коначно је успео да пронађе *апсолут* који је могуће достићи. Управо ће овај *апсолут* да понуди шансу, да пружи свој лук, као мост који ће да споји неспојиво, смртно биће са бесмртношћу васионе, објективну стварност са светом који креира наша машта, и коначно *ваздушног сањара* и *песника воде*. Лирском субјекту се отвара могућност да се успне уз запети месечев лук, попут детета које пружа руке ка месецу, једином извору светлости у мрачној ноћи. Тако упрошћено изгледа ова демонстрација песничке моћи, лишена естетске опредмећености и симболичке слојевитости. Никакав хоризонт, никаква даљина, ни прошлост, ни будућност, не прихватају то постојање, које ништа више не очекује, које само живи овде и сада. С таквом моћи, као што смо већ раније навели, није више тешко да сада *ваздушни сањар*, попут неког најближег, најмилијег, помилује нежно руком снежне врхове Урала, о којима је само размишљао у првој строфи. Доживљај *суматраистичких веза* које спајају све на свету толико је интензиван, дубљи чак и од пантеистичког прожимања, да се сада потврђује и као чулно искуство.

Пловеће острво – чаролија коју често срећемо код сањара обузетих водом – у ваздушној психи постаје *висеће острво*. Како Башлар наводи, у Шелијевој поезици изабрана земља је острво које виси између Неба, Ваздуха, Земље и Мора, и њише се у мирној прозирности (Башлар 2001). Надамо се да није исувише смела констатација да је и Суматра Црњанског *висеће острво*, јер је плод сањарења, богате имагинације

¹⁷ Башлар ову реч пише великим словом, баш као и Црњански.

¹⁸ *Influence* на француском значи утицај, али и звездани „флуид“ који утиче на људе и ствари

ваздушног сањара. И Ламартин, како тврди Башлар, изражава овај материјални континуитет воде и неба, кад поистовећује у својој поеми *Рафаел* светло пространство воде са светлим пространством неба, не знајући више где почиње небо, а где се завршава његово чувено језеро. Башлар је такође у дилеми где је стварност: на небу или на дну воде. Ипак, сматра да је у нашим маштањима бескрај исто толико дубок на небу као и под водом (Башлар 2001).

„*Огледало без олова* које је плаво небо, изазива посебан нарцизам, нарцизам чистоте, осећајне празнине, слободне воље. У плавом и празном небу, сањар налази схему *плавих осећања интуитивне јасноће*, среће што смо јасни у својим осећањима, чиновима и мислима. Ваздушни нарцис се огледа у плавом небу.“ (Башлар 2001: 206)

Петар Џацић је насловио читаво једно поглавље своје књиге *Простори среће у делу Милоша Црњанског* завршном реченицом овог цитата. Он у својој књизи истиче да плаво небо, према Башлару, открива и своју моћ рефлектовања погледа, лика, који му се посвећују. „Литаније небесима које предузимају јунаци Црњанског, вид су нарцисистичког посвећивања себи, у дубинама плавог неба, подјармњеног погледом.“ (Џацић 1976: 226) Истина, у песми која је предмет овог рада, нема тог вечног погледа у небо Чарнојевића и Рајића или Вука Исаковича, али и те како има пружене руке у његовом правцу, било као тежње трагања за собом у огледалу без одраза или као симбол повезаности са чистотом света.

4.5. Символика боја

Очигледна је веза између плавог неба, оличеног у етеричном простору кроз који се креће песник, *ваздушни сањар* и плаве воде у којој се тај нарцис огледа. Посебно је уочљиво како се готово на градацијски начин символика боја развијала у песми *Суматра*. „[...] суматраизам посједује аутентичну сликовно-звучну мелодију, визуелно-аудитивну магму. Боје јужних и сјеверних мора, биљака и отока, завијаних јела и снијежних пејзажа на далеким горама међусобно су аналогне и ирационално сукладне.“ (Лончар: 1972: 113)

Од предметног, материјалног света, у свету Црњанског остале су само боје. За песника Диса боје су симболични остаци ирационалног, преднаталног света, простора невиних даљина, из којег је његов лирски субјект *пао*. Управо се на тој путањи, на истом правцу, али супротном смеру, нашао лирски субјект Црњанског, уздижући се. У тај Дисов свет *изван сваког зла*, лирски субјект Црњанског је управо стигао. „Да употребимо све боје, лелујаве наших снова и слутњи, звук и шапутање ствари, досад презрених и мртвих“ (*Песме*: 210), рећи ће Црњански у „Објашњењу Суматре“.

Уопштено гледајући, боје су у *Суматри* светле и успокојавајуће: бела, румена, плава, црвена. Башлар сматра да нам најбогатији догађаји стижу много пре него што их је душа запазила, а када почињемо да отварамо очи за видљиво, невидљиво смо већ одавно прихватили. „Око мора да је лепо како би видело лепо. Очна дужица мора да буде лепа како би лепе боје ушле у зеницу. Како видети заиста плаво небо без плавог ока?“ (Башлар 1998: 42) Тако је и Црњански у мрклом мраку видео да се *поток румени* и да *весело тече*, а уместо сивог, магловитог Дунава, привиђала су му се плава мора, далека острва, румени потоци и црвени корали. „Уколико су боје стварности тмурније, утолико су боје пројекције светлије, хармоничније, опојније.“ (Цацић 1976: 47) Као што је Црњански и нагласио у свом манифесту *суматраизма*: „Опет једном пуштамо да на нашу форму утичу форме космичких облика: облака, цветова, река, потока“ (*Песме*: 210). Песницима остаје само да се надограде слободним избором боја којом ће те форме обојити.

Бела није случајно на почетку, јер она представља дух који се ослобађа тела и који своје прво прибежиште тражи у спокоју снежног покривача. Плава боја код експресиониста није ту само да изазове искључиво чулне утиске, већ има посебну функцију, има вредност симбола. Необично је да плава боја у *Суматри* не означава небо, појам који зачуђујуће ниједанпут није поменут у овој песми, већ далека мора.

Посебно је важна и црвена, боја крви, моћног апсолута из песме „Химна“, која је на самом почетку збирке *Лирика Итаке*. Црвена боја је очигледно дубоко у свести песника-ратника. Управо та метаморфоза симболичне функције црвене боје кључни је моменат различитости песничке емоције из *Лирике Итаке* и *Суматре*. Црвена боја

у *Лирици Итаке* је експресионистичка, што значи да носи симболику експлицитне заоставштине свеопште деструкције. У *Суматри* је она најпре само нијанса, као румена, а затим тек постаје она права, јарка црвена. Као таква, она има двојаку функцију у песми. С једне стране, она прераста у нову делатност за спас песничке душе, наиме, није поток румен (придев, пасивно стање), већ он *румено* (прилог, актив) тече. Друга функција црвене боје такође је далеко од оне из *Лирике Итаке*, она представља асоцијативну спону између спокоја морских корала и тоpline завичаја. Црњански најпре прави уобичајени контраст из народне лирске поезије „бледо-румено“, само што је код њега у питању *бледи лик*, а не уобичајено бледо девојачко лице.

Такође, не треба previdети функцију семантичког контраста и симболичког контекста прелаза из оног неживог, што осликава бела боја, у нешто тако животно, као што је најпре тај поток, румене боје, што би била прелазна варијанта до јарко плаве боје мора и егзотичне црвене боје морских корала, да би се коначно стигло до крајњег циља, црвених трешања из завичаја. Као да је црвена боја крви морала да пређе пун круг, посебно буде прочишћена у дубини далеког океана, па је тек онда могла да пробуди у песнику једно много лепше сећање и поткрепи праву жељу за повратком у родни крај. С друге стране, као да се песнику учинило да је ово стварносно путовање у завичај попут одисеје, па је био принуђен да употреби сву снагу своје имагинације, пређе целу планету и тако брже стигне на циљ.

Црњански своју пикторалну представу у *Суматри* завршава појавом бледе верленовске месечине и на тај начин доводи етеризацију ових чудесно спојених предела до кулминације. Десило се нешто више од пантеистичког прожимања, субјект је потпуно изгубио својства људске одређености, остварио је стање бестежинско и бестелесно, стање *етерично*.

У овој палети боја одабраних за програмску песму *суматраизма*, као да се најављују и неке будуће песничке визије Црњанског.

„У суматраистичким визијама доминирају: румен и руј, плавет, бјелина и зеленило. Визије сугерирају сјетну мелодију и свечану тишину након

разногласја живота, пастелни смирај боја и звукова што се стапају у поларној свјетлости иреалне визије за којом се чезне свим бићем.“ (Лончар 1972: 113)

4.6. Идеја *сагласја* од древне Кине до експресионизма

У књизи *Ваздух и снови* Башлар је добар део текста посветио енглеском романтичару, Персију Шелију. И сам Црњански има једну необичну реченицу о овом песнику у свом путопису „Пиза“ у делу *Љубав у Тоскани*. „Осврнух се, при имену његовом, и осетих да се Месец, блед, као болесна жена, појављује пред нама.“ (Путописи: 101) Као што смо већ поменули, Башлар Шелија види као типичног *ваздушног сањара*. Док се за сањара *земаљца*, који напушта земљу, све распршава и губи, за *ваздушног сањара*, који се пење, све се окупља, све постаје богатије. Ваздушни Шели, по Башларовом мишљењу, као да остварује једно *сагласје* које је веома корисно упоредити са бодлеровским *сагласјима*. Оставићемо по страни чињеницу да Бодлеровско *сагласје* није песникова оригинална идеја, и да она почива још од песничко-филозофског учења древне Кине. С друге стране, узећемо у обзир да су идеје о везама и о панпсихизму природе опсесивна тема доброг дела европског песничког романтизма. Оне су биле блиске, како Шелију, тако и осталим песницима *Weltschmerz*a, као и Французима, Виктору Игоу и Ламартину. Упоредићемо поимање овог концепта код романтичара, у овом случају Шелија, и весника модерног песништва, Бодлера. Код Бодлера идеја о панпсихизму природе почива на дубокој сагласности материјалних супстанци, другим речима представља моћни чвор материјалне имагинације, док је, рецимо, шелијевско *сагласје* царство динамичне имагинације. У Шелијевој метапоетици, својства се окупљају услед узајамног губитка тежине. Шелијеву поезију Башлар назива *романтизмом летења*.

„Овај ваздушни и летећи романтизам даје крила свим земаљским стварима. Мистерија се преноси са супстанце на атмосферу. Све се удружује да би усамљеном бићу дало свеопшти живот. Док сам слушао како сазревају

шљиве мирабелке¹⁹, видео сам сунце како милује сваку воћку, како злати сваку облину, глача сво богатство. Зелени поток, својим лаким слапом покретао је звона Анколије. Плави звук је узлетао. Цветни грозд је стално пуштао ћурлике у плаво небо.“ (Башлар 2001: 64)

Не можемо се отети утиску да ово звучи баш *суматраистички*.

Као што видимо, идеја дубоког јединства се још од древне Кине, преко романтичарских песника, појављује и као врло битан поетички концепт у поезији модерне, да би се пренела и на почетак XX века, у авангардну књижевност, свакако најплодоносније у поезију експресиониста.

4.7. *Nic et nunc* – нежељени простор и време

После свега изреченог, остајемо при чињеници да је „сад“ кључна реч у овој песми. Поред већ објашњених временских релација, треба замислити реченицу без овог „сад“. Она би свакако била мање сугестивна, остала би само као потенцијална могућност, а овако представља дефинитивну спремност за коначно измештање из једног тесног, скученог, коначно, непријатног места, у нови простор, који по неком правилу мора бити сушта супротност, комотан, простран, и, наравно, врло удаљен од стварносног. Видимо Црњанског у оном врућем, тесном купеу, препуном људи, угушеног оним, како ће га назвати Штефан Цвајг говорећи о местима дешавања у прози Достојевског, *и сувише човечијим ваздухом* (Цвајг 1931), као и гласова који се стапају у заглушујући жагор. На шта ће прво помислити? Наравно, на хладне, снежне врхове планина, на прозачни ваздух изнад њих, на тишину и бескрајни мир.

Јунаци Црњанског склони су бекству из стварности, почев од субјекта који пева у песми *Суматра*, преко песника који објашњава своју песму, затим Петра Рајића, јунака *Дневника о Чарнојевићу*, који се уз помоћ свог алтер ега, Чарнојевића,

¹⁹ Црњански ће рећи: „као, из завичаја, трешње“ (*Песме*: 231).

из болесничке постеље сели на Полинезију, све до Вука Исаковича који је мислима далеко у својој обећаној земљи, Русији.

Утонути у шуме, у ваздух, у небо, делити судбину високих, плаветнилом захваћених врхова, крстарити просторствима које маме на сеобе, то је одређивање човекове неопходности, макар само зарад тренутног склада и спокоја. Биће које страда на једном, а препорађа се на другом месту, јесте биће које уз помоћ веза укида време, а налази повлашћени простор смирења и спаса, ту утопијску константу у делу Милоша Црњанског. Повлашћени простори, *terra utopica*, у делу Црњанског имају различите географске ознаке, али јединствену менталну стварност. Ознаке тих простора одговарају реалном атласу света, по песниковима речима из „Објашњења Суматре“, његовом присећању на знање из земљописа.

4.8. Суматра и „Стење“

У песми *Суматра* тоном интимне исповести саопштава се стање после судбинске узнемирености након повратка из рата. Крв Одисеја-осветника из „Пролога“ се смирила, а човек је остао независан од спољних утицаја, поштеђен од сваке жудње и страсти. Као да се лирски субјекат налази у стању атараксије, трајног осећања душевног упокојења у свету величанственог света азура, леда, прозачног ваздуха и плаветних даљина које маме на узлет и лет. Попут Његошеве луче, дух лирског субјекта збацио је са себе бремене телесног, људског, са свим оним што људско подразумева: сећања, осећања, присутност у стварности, и отиснуо се у непознато, ка обалама далеког острва, Суматре.

Суматру, дакле, можемо сматрати песмом која у свом коначном билансу даје једно стање и визију апсолутног блаженства, исказане тоном непомућене чистоте и мира. То је једна идеалистичка песничка пројекција вредног, истинитог, доброг, лепог, која је мерило ствари, али која је иманентно лирска. То је специфично песнички одговор немиру епохе која је пољуљала, а затим разорила стари свет.

Међутим, некако редовно после *Суматре* следи песма „Стење“, која читаоцу, после лебдења по снежним врховима Урала, уместо спокојног укотвљавања на таласима мирних вода океана, изазива утисак стропоштавања на модре и оштре шкотске хридине. Ове две песме, истаћи ће Милош Бандић, спаја „блискост по контрасту“ (Бандић 1993: 451). Заиста по много чему изгледа да је суморна песма „Стење“ антитеза, контраверзија ведре *Суматре*. И као да је нагло сва она потиснута језа поново испливала напоље и туга, која је у *Суматри* замењена неким новим жубором живота, поново оглашава своју присутност у злокобној слутњи. И као што наслов *Суматра* сам по себи симболично носи утопистички оптимизам, тако се и стење из наслова, али и из друге строфе ове кратке песме, *диже из мора* као неко морско чудовиште, Левијатан, као непремостива и опасна препрека на тек започетом путу ка *антисудбини*. Стење метонимијски означава постојану хладноћу, али не као нужно потребну свежину уралских врхова путнику у загушљивом купеу, већ „тако грдно“ доноси само претњу и страх, „тако пусто“ бескрајни осећај самоће, и „тако суморно“ (*Песме*: 232) гаси сваку пробуђену наду. Нема више ни трага од свежег уралског зрака, а камоли лета кроз бескрајну прозирност етра. Опет гуши та страшна стварност, од ње не може да се дише.

На крају песме стиже и *грозна језа*, појава коју је помињао Хуго Фридрих у својој *Структури модерне лирике*, пишући о њеном сталном присуству у поезији модерних песника, којом се изражава потпуна испуњеност бића нејасном стрепњом, крајњом нелагодношћу, у ствари, која представља устук пред егзистенцијом (Фридрих 2003).

Почетна реч у песми „Стење“, „данас“, већ се претворила у прошлост у којој је лирски субјект наводно био весео. И онда опет реч „сад“, која је у потпуној супротности са „сад“ из *Суматре*, јер њено колективно „ми“, које се појавило право ниоткуда, тако безбрижно, лако, чак и нежно, вратило се у уобичајено „ја“, које једва да и дише, са мутним, уморним, тешким осмехом. Зашто је онај, с великом муком стечени осмех којим се гледало у небо, на Месец са запетим луком, постао поново уморан, приказујући уобичајено стање Петра Рајића из *Дневника*? Очигледно се снага имажинације истрошила, наново је искрсла снага суморне прошлости, и ето, туга и

жалост су опет ту, као да никада нису ни биле одсутне. Кад смо већ толико помињали Ничеа, сада је време да се подсетимо и другог великог немачког филозофа нихилисте, Артура Шопенхауера, који је добар део своје обимне двотомне књиге, *Свет као воља и представа*, посветио пролазности среће.

Ипак, на завршетку овог циклуса, названог у више издања дела Црњанског *Привиђења*, који је започео *Суматром*, налази се насловна песма. Лирски субјект из „Привиђења“ се дефинитивно оваплотио у зрак, који као да последњи пут борави у сфери земаљског пре него што заувек нестане у бескрајном космичком простору. Читаоцу, након читања *Суматре* и, наравно, њеног „Објашњења“, уз неизбежну пратиљу, песму *Стење*, остаје могућност избора: песимистичка, у којој је људски живот метафорично представљен кроз краткотрајни бљесак зрака светлости, или оптимистичка, у којој је *апсолут* коначно досегнут, и душа подигнута на *један степен више*.

5. СТРАЖИЛОВО

5.1. *Стражилово* на подлози путописа „Finistère“

Завршном делу путописа *Писма из Париза* (1921), под називом „Finistère“, може се у целокупном делу Црњанског приписати слична улога као поеми *Стражилово* у контексту поетског стваралаштва нашег писца. Наиме, у овом завршном делу путописа преплићу се мотиви из већ написаних песама, *Суматра* и „Стење“, појављују се мотиви из романа *Дневник о Чарнојевићу*, који је тада већ био припремљен за штампање, као и из већ објављене збирке *Лирика Итаке*. Коначно, у последњем запису *Писама из Париза* износе се неке будуће идеје које ће се у врло скорој будућности отелотворити у *Стражилову*. Наговештени су и неки мотиви који ће се потпуније остварити тек у каснијем путопису *Код Хиперборејаца*.

Како сам писац каже на самом почетку овог записа, он је до рта Финистер, на Атлантском океану, на најзападнију тачку Француске, стигао преко једног „урнебесно високог гвозденог моста“ (*Путописи*: 36). О не тако честом мотиву моста код Црњанског, за разлику од андрићевског лајтмотива који је обележио читаво његово стваралаштво, биће речи касније када будемо анализирали *Стражилово*. У овом тренутку за нас је најважније да је писац тај мост прешао „високо, између дубоке воде, далеких брда, и бескрајног неба, лак и прозачан и миран, први пут у животу“ (*Путописи*: 36). Шта нам то показује? Да је *суматраистички* мир још увек присутан на почетку овог записа. Међутим, с обзиром на то да је Црњански овај крај посетио усред зиме, врло брзо се ведро расположење замењује сетним, које је проузроковано пре свега тмурним временом, јер целе претходне ноћи у Бретањи је пљуштала киша, те је нужно један од централних мотива будућег романа *Дневник о Чарнојевићу*, блиско, изникао у први план. Поред лошег времена, Црњанског узнемирава и *чудно осветљење*, те га врло брзо окупира неугодан осећај да се налази на крају света,

завршетку свега. Уз то, сагледавајући живот у овом забитом делу човечанства, у околностима где се живот човека свео на обредно опонашање живота, Црњански као да је видео и стварни завршетак једне цивилизације. Међутим, мотиви црквице и готске катедрале, које функционишу као метонимије одређеног типа културе, Црњанском су послужиле и за распознавање властитог наслеђа, чак и за помало непристојно упоређивање страствености католичких и византијских анђела на религијским светињама.

Ова асоцијација на завичајно јесте оно што најављује *Стражилово*, међутим, уз то, обновљен је и мотив Одисеје, као и неки устаљени мотиви из *Лирике Итаке*: лишће, гране, небеса, модре воде, бледило, као и ослобођење од веза са женом, па ће по ко зна који пут поново објавити да није ничији. Међутим, истовремено, јавља се и мотив љубави, очигледно проистекао из чињенице да Црњански у то време преводи поезију Далеког истока, те себе проглашава ђаком Кинеза, који су први од свих видели љубав у свему. Истичући да је љубав „била само физичка и етичка моћ“ и да ће је баш он претворити у „метафизичку снагу“ (*Путониси*: 43). „Све су љубави у вези“ (*Путониси*: 38), забележиће још Црњански у свом рукопису јер управо љубављу жели да повеже до тада неповезиво, па можда у том контексту може да се посматра формирање његових властитих решења у поменутом превладавању различитости хришћанских култура, што ће бити случај и у делу написаном доста касније, *Код Хиперборејаца*.

У сваком случају, очигледно је потврђивање *суматраистичких* веза у овом тексту:

„И док су, досад, љубави координиране, 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.“ (*Путониси*: 43)

Суматраистичке везе и даље уочавамо чак и случају помињања централног мотива из песме „Стење“, која је опозитив *Суматри*. Несумљиво је да се поглед са рта пружа у бескрај, али тек након што се видокруг „пребаци“ преко огромног стења. Тако

се поново успоставља песничка чежња за *суматраистичким* повезивањем, али тек након превладавања осећаја несигурности и притајеног страха препознатљивог из песме „Стење“. Необичан је начин како је у овом путопису Црњански успео да превазиђе константан осећај језе из ове песме. Наиме, у ситуацији кад су чак и облаци тврди изнад огромног стења, наш песник ће се успети уз њихове врхове и миловати руком сву обалу (Путописи: 38). Миловаће писац овог путописа ваздух, зраке месеца и небеса наново, упорно покушавајући да превазиђе привиђење звано живот, за који зна да је неумољиво пролазан. Очигледно ослобођен свих земаљских страсти, што више пута помиње и у овом рукопису, баш као и у последња два циклуса *Лирике Итаке*, песник подстиче своју пасију управо у пробуђеној имагинацији са далеким просторима, ледом, снеговима, рекама и морем, са азијским острвима, али нужно повезаним са родним пољима, и процветалим вишњама, које се сада придружују оним трешњама из *Суматре*. Овим мотивима, које песника асоцирају на завичај, придружује се коначно и мотив Дунава, „мокрог и модрога, тромог пужа мога завичаја, што пузи, са старим градом на себи у небеса“ (*Путописи*: 38). Ово је ретко место на којем Црњански помиње Београд, свој будући простор среће, коме ће једног дана спевати оду, испоставиће се, своју последњу написану песму.

На тај начин, судећи по наговештају ових мотива, широко су била отворена врата за стварање поеме *Стражилово*. С друге стране, ако се подсетимо неугодног осећаја који је наш песник имао стигавши на граничну тачку, која му се учинила као завршетак света, осећања које га је готово довело до потпуног утрнућа свих чула, јасно је, да му је у циљу обнове животне енергије, било потребно ново путовање. Ако је, како тврди Горана Раичевић, последње писмо из Париза било „лабудова песма суматраизма“ (Раичевић 1995: 109), јер на завршетку света, није било спокојства, ни плаветнила неба, ни топлих боја трешања и корала, већ само нека помало злокобна зелена бореална светлост која је допирала из бескраја, из царства снега и леда.

5.2. Релације између путописа *Љубав у Тоскани*, песме *Суматра* и поеме *Стражилово*

„Има у тој књизи поезије нешто од чари дуге. Разапета је дуга широко, дрхће у седам боја, али сви тражимо погледом: где и како додирује нашу њиву.“ (Секулић 1930: 465)

Боравак у Француској, описан у путопису *Писма из Париза*, који је Црњански завршио излетом у тмурну Бретању, мрачни Финистер, донео је песнику двојако разочарање у нови свет. Очекивања преживелог балканског ратника од Париза, уметничке престонице, као репрезента западног света, била су велика. С једне стране, свет после велике кланице Првог светског рата није био ни уређенији, ни бољи. С друге стране, суморна атмосфера најзападније тачке Француске, краја света, донела је песнику једно посебно, ново осећање безизлазности, готово потпуне нирване. Зато он напушта магловити Париз, те преко Торина стиже у Тоскану, у топле, јужне крајеве, обасјане сунцем, да би се у вечном пролећу наново витализовао. Истовремено је кренуо у колевку ренесансе, те је ово путовање за Црњанског представљало и истинску духовну обнову.

Најпознатији путопис Црњанског *Љубав у Тоскани*²⁰, који представља „уобличење једног осећања живота“ (Ристић 1930: 9), са „карактером 'сентименталног путовања“ (Мараковић 1930: 173), настао је под утисцима са путовања на којем је Црњански био још 1921. године. На самом почетку аутор овог дела пише да он у најлепшу италијанску покрајину стиже изможден страшћу и са једином жељом да се „стрмоглави у ваздух“ (*Путописи*: 99) и да заборави на сваку бол. Читаоце који су се већ раније добро упознали са радом овог писца неће изненадити овај већ, можемо слободно рећи, лајтмотив, који говори о умору, исцрпљености, бледилу главног јунака/наратора/лирског субјекта.

²⁰ Објављен је после много буре у завршној верзији 1930. године.

Међутим, овде имамо једну ситуацију, на коју је указао Радивоје Микић у свом есеју „Путовање у небеса“, у којој се преокреће просторна перспектива. Путописац је у почетној реченици најавио да је из Париза кренуо у „небеса Италије“, па онда када у следећој каже, да се препушта ваздуху, очигледно се устремио према горе. С друге стране, глагол „стрмоглавити“ непосредно указује на супротан смер кретања. Ипак, како закључује Микић, ако неко већ милује руком далека брда и ледене горе, „на сасвим посебан начин доживљава простор“ (Микић 2005: 48).

Као у случају настанка *Суматре*, поново се дешава „чудо“ у возу, стварање неке нове стварности. „Брзо сам заспао у возу. Збуних се само од растанка са телом, осетих како је земља мека, како ме прима ваздух и како нема више ничег тврдог и непомичног, на што сам, дотле, безбрижно спуштао главу.“ (*Путописи*: 100) Наводно буђење је донело песнику белило завејаних путева којима је некада јездио Ханибал, као и шум горских потока. Црњански наставља у духу предисторије *Суматре* наглашавајући опет оно „ми“, мислећи овога пута на путнике у возу, који су у његовој визији такође размењивали нежности са успутним брдима и видицима. Коначно, он ће у Италију сићи ослобођен, како сам каже: „лак и провидан“ (*Путописи*: 100).

Његова *лакоћа* као и обично је подразумевала ослобађење од телесног, а пошто је навео на самом почетку свог путописа да је главни мотив доласка у Италију био да се ослободи страсти и блуди, онда је управо та лакоћа требало песнику да донесе и жуђено смирење. Бежање од страсти, потрага за миром, као да за Црњанског овде значи бег од смрти. Међутим, не смемо да заборавимо прву реченицу овог путописа: „Полазим из Париза у небеса Италије, што стишавају и љуљају варваре“ (*Путописи*: 99). Изгледа да овај ходочасник није кренуо у Италију само због покушаја проналаска сопственог мира, већ и у име свога „варварског“ племена, у име свога словенства, за кога ће овде такође да потражи смирење. Зашто је Милош Црњански, за разлику од свог савременика, Растка Петровића, који је дух паганског наслеђа тражио у самом његовом изворишту, у свету словенских паганских светковина, решење тражио у земљи која је помирила паганство и хришћанство? Овде нам Горана Раичевић скреће пажњу на Фридриха Ничеа, кога смо већ доводили у везу са нашим песником, наводећи филозофове поетске пасаже који су били чврсто „ушрафљени“ у

Башларову „квалификацију“ песника, у коју смо сместили и самог Црњанског. Овога пута Ниче нам је поново у фокусу са својим делом *Рођење трагедије* у коме каже да постоји „бездани понор који дели диониске Хелене од диониских варвара“ (Ниче 2001: 59). Ако бисмо као пандан Дионису узели идоле којима су стари Словени приређивали светковине у којима је средиште било „у безмерној полној распојасаности“ (Ниче 2001: 59), онда је Црњански с разлогом желео да се ослободи таквих страсти на месту где је, како каже Ниче, васкрсла хеленска култура заштићена „поносно усправљеним ликом Аполоновим“ (Ниче 2001: 60). Помирење Аполона и Диониса представља, према Фридриху Ничеу, „најважнији тренутак у историји хеленског култа“ (Ниче 2001: 60) и његов склад се управо заснива на споју супротних животних принципа, аполонијског и дионизијског.

Захваљујући таквом споју, у потрази за новим начином повезивања света, Црњански проналази неке другачије нематеријалне везе зарад стицања неопходне моћи обнављања. Симбол те нове љубави и рађања представља Богородица породиља, коју је на свом путу Црњански виђао у свакој тосканској вароши, јер она је мелем који је тражио за словенску анималну чулност и страст, идеал рађања и обнове.

Међутим, уметност сијенског сликара Содоме пробудиће опет у њему узбудљиве, страсне осећаје које је очигледно потискивао, те је затечен и готово уплашен.

„Зар сад кад видим благу, изванредну наду, финоћу бивања свега што ће бити, сребрну мрежу над светом, тако лаку, зар да клонем, опет, у тамну и тужну језу телесну? Провидан свет, тишину душе као снег, шум листића што се стресају, видех и чух, још јуче, по глатким и хладним иконама Девојке. Зар се није чинило да престаје жудња, да оштри облици звезда, воље и ума, светле и трепере као лед, у ком је заувек мир? Чинило ми се да сам у очима сјединио сев дубоке и страсне биљке духа, да у једно благо зеленило зарасту, што ће ме љуљати одсад, без шума, као испод вода, из којих не могу изићи.“
(*Путотиси*: 160)

Од таквог усхићења поново је, како сам каже „изнемогао“, и опет пада у своје песимистичко расположење у којем се врло јасно оцртава међусобна зависност ероса

и танатоса: „Смрт ће се вратити у осећаје и страст ће ми трести опет колена, иста она страст која тресе ребра хртова и крила бубица.“ (*Путописи*: 160)

Управо ови мотиви бежања од страсти, тражења мира, као и преплитање ероса и танатоса, јесу дакако мотиви који се протежу још од *Нових сенки*, другог циклуса *Лирике Итаке*, али су истовремено били најавна можда и централне теме *Стражилова*, која је присутна од почетка до краја ове поеме. Овде треба подсетити да је циљ пута Црњанског у Италију управо била љубав и то аутор путописа више пута наглашава.

„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 заплъуснути, као ова равенска разблуда на крововима, све што је досад било.“ (*Путописи*: 110)

У сваком случају, писац није тек тако „ризиковао“ са насловом свог путописа, који на први поглед асоцира на наслов неког петпарачког романа. „Љубав, како је љубав непролазна. Чини ми се једино она и јесен постоје, све је друго само варка.“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 76)

Ипак, у *Стражилову* ће лирски субјект бити ослабљен и *изможден* од љубави, јер га „љубав слаби до слабости зрака“ (*Песме*: 238). Дакле, без обзира на разлог, поново примећујемо да се јавља уобичајено стање јунака Црњанског, као и њега самог, слабост и умор. Како сам каже, на тој међи између љубави, живота и смрти, он стално себе види у неким другим, судбинским околностима, које никако неће зависити од његове слободне воље.

Црњански приказује градове које је посетио на необичан начин. Као што ће много година касније Лондон, у коме је провео многобројне године избеглиштва, бити приказан у његовом последњем роману као неман са свим својим ћудима, навикама и особинама живог створа, тако је и Сијена у овом путопису представљена као „ћакнута варош“, по дану отужно слатка, увече, под магијом осветљења постаје отмена и охола; буди се у зору сва бледа, налази се на самрти, „плови у сусрет Месецу,

по безмерном таласастом зеленилу.“ (*Путописи*: 78) Такође, по метонимијском принципу повезивања делова и целине, особине Сијењана пренете су на сам град. Исто тако је и Фиренца, вероватно захваљујући својим становницима, код Црњанског *практична и прозебла*, али писац очигледно воли да изненади своје читаоце зачуђујућом сликом датом кроз устаљене исказе.

Како је приметила Ана Гвозденовић: „Код Црњанског је веома присутна дематеријализација појавног света и специфична етеризација свега постојећег, која настаје као последица кубистичког 'растварања' предмета, али још више особене суматраистичке поетике.“ (Gvozdenović 2009: 120) Све путописне чињенице су имагинативно преображене, померене из свог стварносног лежишта, те се тако Сијена у очима Црњанског попут живог бића „попела на врх брега, у модро осветљење вечери кроз плави, провидни прах небеса, прелива плоче и кровове и старе иконе, византинских боја“ (*Путописи*: 86).

„Док је свет којим путује стварни Милош Црњански, аутор путописа, материјалан и уређен по логичким законима гравитације и земљине теже, фингирана стварност његовог исказног субјекта, приповедача путописа, подложна је дематеријализацији и елевационим начелима.“ (Gvozdenović 2009: 120)

Дакле, опет имамо уздизање, напуштање тврде и непомичне земље, али овога пута то не чини субјект дела Црњанског, већ имагинативна представа града који је очигледно на овог путника оставио упечатљив утисак.

У путописним текстовима Црњанског често се срећемо са једном новом стварношћу, која је настала у реорганизовању и уметничком обликовању животне грађе. Управо оно што је случај и са јунацима у његовим делима.

„Слику простора он не гради механички, фотографски, региструјући оно шта га окружује, чему се приближава или од чега се удаљава, већ, по правилу, настоји да нам ту слику предочи преломљену кроз сопствени доживљај, дајући јој тако и посебна визуелна и динамичка својства.“ (Микић 2005: 51)

У путопису *Љубав у Тоскани*, опет у циљу успостављања невидљивих веза, приповедач рукописа руком може благо да затресе поља и зидине града, брда на небу и пиније у даљини, као и да милује цркве. Овде су у питању представе физичког контакта у реално могућем оквиру или барем метафорички изводивим, нешто попут миловања брда и гора из *Суматре* који се могу замислити, јер је реч о условно опипљивим, постојаним предметима. У поменутом делу, у путопису о градићу Пизи, поново ће се помиловати и онај Урал из *суматраистичке* приче. Међутим, овакво замишљање ће нам ићи теже са сликом миловања ваздуха, што је случај који се јавља у поеми *Стражилово*.

С друге стране, Новица Петковић је, говорећи о *покретном пејзажу* Црњанског, тврдио да је управо из тосканског пејзажа, где „нема више ничег тврдог и непомичног“ (*Путописи*: 100), произашла са својим понављањима и варирањима поема *Стражилово*. Такође, овај критичар истиче да после Тоскане није остало ништа друго до светлости и ваздуха, међутим, иза сваке прозрчане слике ове поеме, која је настала након овог путовања, назире се тама и самртна слутња (Петковић, 2005).

Љиљана Шоп је у свом есеју „Милош Црњански и Италија“ *Љубав у Тоскани* упоредила са преосетљивим клатном које је, што би рекао Црњански, *заљубљано* између меланхоличног осећања бившег ратника кога и даље прогони јак мирис смрти и другог пола, који слави радост живота оличену у лепоти природе, као и у остварености уметничких дела имуних на пролазност времена и судбине њихових аутора (Шоп 2009). Чини се да је управо овај контраст представљао утемељење за настанак поеме *Стражилово*.

У последњим реченицама завршног дела *Љубави у Тоскани*, „San Gimignano“, Црњански пише да му је након „слатких“ сијенских пејзажа, неочекивано пријала „жута, брдовита, сиромашна крајина“ мањих тосканских места, јер је у „у бићу тих малих тосканских вароши“ осетио „једну скромност и сељачку ведрину“ (*Путописи*: 222) која га је подсетила на завичај. Управо је „Срем“ била та последња реч коју је изрекао на овом путовању и то на самом уласку у Фиренцу, престоницу ренесансне културе, те ће тако путописац-песник објавити премештање *простора привиђења* из

Тоскане у завичај (Микић 2005) те тако и непосредно најавити настанак поеме *Стражилово*.

5.3. Црњански и српски романтизам

„Нашој књижевности потребан је пре свега један дубок романтизам, који би требало да буде наставак периода наше књижевности: романтизма Вука, Бранка, Костића [...]” (Ћосић 1931: 87), рекао је Милош Црњански у разговору са књижевником и новинаром, Бранимиром Ћосићем.

Дух романтизма је за Црњанског увек био дух обнове. У неминовном јесењем замирању природе, у трагедији прекинуте младости и прераног песничког умирања, он је на чудесан начин налазио пут ка некој новој светлости, темеље поновног рођења природе, као и сопственог духа. Чудесан само за неког ко не познаје његово стваралаштво, које се као по правилу заснивало на бекству од стварног, истинитног, историјског, као и на вечитом тражењу утехе на неком другом месту, на неком новопронађеном простору. Случај који Аристотел пишући о грчкој трагедији никад није могао уврстити у своју *Поетику*: прелазак из несреће у срећу.

Експресионистички идеал о обнови света, који је Црњански покушао да пронађе током боравка у Паризу и Француској, показао се као заблуда, те је снагу за обнову морао пронаћи у прошлости, што је романтичарски метод. Зато је кренуо путем Италије, у срце некадашњег духовног препорода човечанства. Ако се подсетимо да је млади Црњански на том ходочасном путовању имао прометејску улогу, јер као да је у неисцрпним ризницама тосканског ренесансног блага, кад је већ био разочаран у послератну обнову света, тражио ватру за своје племе, којом је желео да осветли пут из историјског мрака.

„У том двојству жудње за прошлим и будућим духовним врхунцима српског народа, романтизам за Црњанског, ма колико то парадоксално звучало, могао би се заиста и означити као носталгија за идеалом. Она се

очитује у једној осећајности која прожима целокупну уметност Црњанског и то у оном смислу и значењу које је европски романтичарски покрет унео у систем западне књижевне традиције. То је дух који стреми идеалном: као дух усамљеног изгнаника из света који му се указује као стран и непријатељски, али и онај који ври у прометејској побуњеничкој крви.“ (Раичевић 2010: 120)

У сваком случају, и романтичарски и експресионистички песник виде себе као предводника свог народа или барем као његовог проповедника, који је свакако потхрањен револуционарним духом.

5.3.1. Црњански и Његош

У једној од песама које су непосредно претходиле поеми *Стражилово*, „Посланици из Париза“, Црњански каже: „[...] но ја вас мирно гледам са брда/ и знам што још нико не зна“ (*Песме*: 233) и тако обнавља улогу лирског субјекта-профета из *Лирике Итаке*, а у исто време асоцира на Његошеве стихове у неименованој песми која почиње речима: „Ко је оно на високом брду [...]“, у којој се представља поета, „творац мали најближи божеству“ (Његош 1982: 56). У свом есеју „Размишљања о Његошу“ (1925), Црњански је записао да је песник са Ловћена имао специфичан, лирски однос према Богу. Ако смо се већ подсетили лирског субјекта из прве збирке Црњанског, сетићемо се да је он превазишао Бога и да је *апсолут* тражио у нечем узвишенијем. Другим речима, нови поетски светови Црњанског су били светови облака, лишћа и далеки, снежни предели или егзотични јужни, у сваком случају, светови у којима није више било места за Бога.

Пошто је и сам Црњански истакао у поменутом есеју о Његошу, да га је више од зетског фолклора и од самог *Горског вијенца* занимао владикин животопис, подсећамо се места биографског укрштања два велика песника. Ђорђо Сладоје подсећа да је и Његош боравио у Тоскани, где је „велики цетињски боник одлазио да се лечи од историје“ (Сладоје 2003: 107). Такође, исти критичар хладно пролетње вече из *Стражилова* „прекрштава“ у Његошеву *ноћ скупљу вијека*, у којој је попут

цетињског владике наш песник обузет амбивалентним осећањима. Како је у Његошевој јединој љубавној песми лирски субјекат на тешком искушењу пред еротским магнетизмом женске лепоте и поштовања етичког кодекса свог положаја, тако је и Црњански у дилеми да ли да призива свој завичај или да од њега заувек побегне.

Сама мисао Црњанског попут *луче микрокозме* савлађује велике даљине и простире се у сјајном луку од Тоскане до Срема. Међутим, од ових лирских подударности чини се значајније то што је у Његошевом делу песник Црњански пронашао кључну смерницу: „Одмах, са тим у вези, видим и Стражилово, мекше и блаже, и чулност Бранка. Далеко од епског, жубор жалости жуд за стапањем, лирске стихове. Звезду Зорњачу.“ (*Есеји*: 20)

5.3.2. Црњански и Лаза Костић

Најсроднији глас гротескном хумору Црњанског и његовој пркосној апотеози смрти из *Видовданских песама* налазио се, према мишљењу Александра Петрова, код Лазе Костића (Петров 1997). Сам Црњански каже да је имао нешто заједничко у судбини са Лазом Костићем, јер је и романтичарског песника „пратила хајка полутана, мрзели су га, лично, као и мене“ (Вунјас 1982: 112). Костићеву песму „Спомен на Руварца“ Црњански сматра за најлепшу песму свих литература Европе деветнаестог века. Овог песника, који је несумњиво зачетник обнове поезије завичајног надахнућа, морамо се присетити док анализирамо поему *Стражилово*. „*Santa Maria della Salute*“ је Костићева лабудова песма, а *Стражилово* Црњанског је, према расположењу лирског субјекта, који мисли да проживљава те последње Бранкове године, на неки начин најављена као таква. Бошко Ивков је пронашао многострук „укрштај“ ове две песме. Он је несумњив већ на први поглед по звучној симфонијској оркестрацији. Међутим, занимљив је просторни „укрштај“ ове две песме на који указује Ивков:

„Док се исписивала она прва, Лазина песма, она је из панонске вароши мислила Италију, и нешто најузвишеније у њој – Цркву Богородичину, а док се исписивала ова познија, Милошева песма, она је из италијанског једног месташца мислила Панонију, и оно најузвишеније у њој – Стражилово с узвишеним Бранком у њему. И, док је прва клекла у молитву Богородици, дотле је друга клекла у молитву световима у којима нема више Бога.“ (Ивков 2003: 66)

Костић као да је своје светове оживео тек после њиховог гашења, васкрсавајући их у небеској вечности. Црњански као да своје небеске светове, стечене у овоземаљском бивствовању, жели да прерано сахрани.

5.4. Црњански и Бранко Радичевић: Буђење из сна, повратак у ишчезли свет

Пре него што пређемо на утицај који је романтичарски песник имао на модерног, прво би ваљало поћи од животописа двојице песника. Прва подударност везана за два велика песника јесте да су обојица део свог школовања прошли у Темишвару. Друга подударност је хтонске природе: Бранков брат Стеван је сахрањен на темишварском гробљу на коме се налазе и гробови Милошове сестрице и малог брата. Други пут се Милош приближио Бранку у Бечу, када је, као студент становао недалеко од болнице у којој је Бранко лежао болестан и умро, како и сам Црњански пише у коментару за песму о Принципу, „отуда код мене алузије на Бранка“ (*Песме*: 132), а негде у то време је и почео да пише *Маску*, поетичну драму у којој је један од јунака управо наш романтичарски песник.

У првом делу које је објавио Црњански Бранко се јавља као лик који најављује идеју *етеризма*, декларативно, попут *суматраисте* Чарнојевића у *Дневнику*. Подсетићемо да су предзнаци *етеризма* виђени још у завршном циклусу *Лирике Итаке*. Бранко у драми на почетку каже: „Ја вијам облаке [...]“ (*Маска*: 44), нешто потом: „Жељан сам шума [...]“ или „Ја опет кажем: добро је само ветар и зоре”

(*Маска*: 46). Он верује да све што жели, негде далеко се рађа из његове душе и његовог здравља. Начин на који Бранко репрезентује себе у овој драми неодољиво подсећа на лик Чарнојевића. И Бранко попут њега негира припадност било ком покрету, било каквој идеји, он је особен, свој, а једина је разлика у томе што он себе проглашава *етеристом*, а двојник Петра Рајића себе назива *суматраистом*. „Бранков *етеризам* јесте у извесном смислу *суматраизам* Милоша Црњанског.“ (Миочиновић 2005: 245) У низу недовршених мисли Бранко из *Маске* успева да изговори: „Ох, мени ниједна жена није била драга као Фрушка моја гора [...]“ (*Маска*: 48), што је једна више него декларативна реченица, која је толико изричита и недвосмислена да у ствари представља читаву једну животну исповест. Често ће у својој поезији и прози млади Црњански давати предност својој страсти према природи у односу на жудњу коју је осећао према жени, али чини се ниједном није именовано одређени крај, област, конкретизовао природу којој се толико дивео. И ова реченица Бранка из *Маске* најављује све оно што је Црњански у дотадашњем опусу „пропустио“, а што ће у пуној мери надокнадити у поеми *Стражилово*.

Посебно је занимљиво како су Бранка, пре његове појаве у драми, видели други, а како се он заиста представља. Мирјана Миочиновић ће у том смислу уочити да на плану теме *донжуанизма*, његова појава делује антитетично (Миочиновић 2005). Коначно, у контексту *Стражилова*, од динстиктивних обележја који остали јунаци приписују Бранку, посебно се издваја она којом га дефинише Баронеса: „у лову је диван“ (*Маска*: 28). Почетни стих поеме Црњанског управо најављује лирског субјекта као ловца из вечности.

И у роману *Дневник о Чарнојевићу* промиче сена песника Бранка. Писац га непосредно именује и даје јасну асоцијацију на његову самртну болест, управо онако како ће најчешће у *Стражилову* и алудирати на њега.

И Александар Петров сматра да се песничко дело Црњанског, најочигледније и најнепосредније него на било које друго из претходне песничке епохе, надовезује на дело Бранка Радичевића. Међутим, пре него што ову констатацију потврдимо многим примерима, ваљало би се најпре осврнути на један есеј из 1922. године Милоша Црњанског посвећен мање познатом банатском предромантичарском песнику Васи

Живковићу. Црњански у свом есеју истиче да је овај панчевачки прота, са својим сентименталним љубавним стиховима бидермајерске сладуњавости, био весник новог пролећа у српској поезији. „Под Фрушком Гором, где се и Живковић школовао, зачала се нова књижевност, ново мишљење, нова етика, на највишој вредности људског бића: на радовању.“ (*Есеји: 27*) Дакле, овде Црњански не само да јавно износи топоним који је по његовом мишљењу судбоносан за нека нова стремљења у српској поезији, већ и подвлачи његову примарну вредност. У даљем тексту слушаоцима овог говора посвећеном стогодишњици рођења овог песника, он речима предочава слику расцветане Фрушке горе и доба карловачких ђака:

„Видите ли како, са „грозних“ винограда, силази, пред гомилом раздраганих ђака, свештеник, претеча, чије су толике песме носиле наслов „пролеће“, и који, срушен од угушеног бола, пред крстом, још има моћи и отмености да напише најлепшу реченицу тога доба: *из туге се радост рађа*. За њим је дошао Бранко.“ (*Есеји: 27*)

Ова, готово месијанска слика песника, у чијим стиховима је можда само Црњански препознао неку неживљену ведрину и разуздану веселост, ипак у себи носи и сенку Голготе, „примисао о сврховитој жртви, младости уграђеној не у камен људском руком зиданог здања већ у нешто што се може назвати духом света“ (Раичевић 2010: 123).

Ова идеја о смрти као предуслову рађања поново ће се јавити Црњанском на путу кроз Италију. Управо ће прелепи тоскански предели, утопљени у немирне пејзаже унутрашњег света путописца, вратити смрзнутог путника из Финистера из суморне стварности у ведрину прошлости, из бестелесних сфера у подручје чула, из предворја пакла у царство дионизијског. Ако је Бранку у *Маски* навукао маску *етеристе*, другим речима, прилагодио га књижевном свету по својим тадашњим мерилима, онда можемо слободно рећи да је овога пута Црњански спонтано закорачио у Бранков свет.

Неоспорно је Радичевићев пантеистички свет, са својим укрштајима противречних дионизијских и елегичних расположења присутан већ у раној поезији

Црњанског, у циклусима *Нове сенке* и *Стихови улице*. Такође, он је видљив и у поетској осетљивости према јесењим пејзажима у којима се траже и налазе знаци властите судбине, у позиву на путовање и у чежњи за даљинама.

Бошко Ивков посебно подвлачи метафору лишћа, која је код Црњанског чак лајтмотивска, која „има и боју и озвучење и означење Бранковог оног елегичког, предсмртног *лисја*, које *жути веће по дрвећу*, које, *жуто, доле веће пада*, и којег он, Бранко, *зеленога, више никад видет неће*“ (Ивков 2003: 68). Такође, у *Дневнику о Чарнојевићу* лишће је чест мотив, како у реминисценцијама ратних призора, тако и у сценама из завичаја.

И сад песник Црњански, у животном добу када је млади Бранко већ напустио овај свет, у недостатку своје сопствене младости, коју је буквално прогутало рат, проналази туђу, Бранкову. И сада, „у физиолошком предграђу Фиренце, биће да је Милош био најдубље 'пао' у сен 'палог анђела' Бранка“ (Ивков 2003: 68), те, не само да се уживљава у његову младалачку прошлост, већ као да предосећа или само поетски конструише и његову прерану смрт. Такође, овде морамо напоменути да се Бранков туберкулозни кашаљ дискретно провлачио на страницама *Дневника*, али у *Стражилову* он већ тако звучно одзвања.

У поеми Црњанског свакако је присутан Радичевићев ламент „Кад млидијак умрети“, песма коју је романтичарски песник певао након братовљеве смрти, слутећи своју скорашњу. И Црњански свог лирског субјекта у *Стражилову* приказује као ослабљеног и изможденог, слабог од љубави, и на том раскршћу између љубави, живота и смрти, „он стално себе види у неким другим, судбинским околностима, које неће никако зависити од његове слободне воље“ (Младеновић 2003: 25). Чини се да и Црњански у *Стражилову*, попут Бранка у његовој најпознатијој елигији, пева о две смрти.

Ипак, модерни песник је у својој поеми најближи романтичарском песнику у бројним асоцијацијама на „Ђачки растанак“. Први стих *Стражилова*: „Лутам, још, витак, са сребрним луком“ (*Песме*: 237) као да представља дух романтичарског песника, који несмирен и даље лута, јер није рекао све оно што је имао да каже. И надаље у поеми остаће лирски субјекат витак и сензуални млади човек који жуди за

еротичном пуноћом, али истовремено и чедношћу. Дакле, ловац са запетим луком може бити Бранкова романтична душа, али, истовремено, и нарцисоидни дух модерног песника.

У Радичевићу је пулсирао непосредан додир са земљом, готово бисмо могли рећи да је романтичарски песник имао са њом антејски спој. Башлар би у том смислу Радичевића свакако сврстао у своје *песнике земље*. У том смислу занимљив је спој Бранка, *песника земље* и Црњанског, *песника ваздуха*. Као борба Херакла и Антеја. Међутим, Светлана Велмар Јанковић сматра да:

„*Лутам* код Црњанског подразумева и везаност за земљу, тле и тело, али и тежњу за ослобођењем од свега што је земља, тле и тело; подразумева и бављење у оностраним просторима Фиренце и Стражилова, на обалама Арна и Дунава, али и бављења у оностраним пределима сна, несвесног, нестајања.“ (Велмар Јанковић 2005: 34–35)

Судећи по томе како третира мотив моста у свом делу, Црњанског тешко можемо сагледати као песника које би Башлар назвао *песницима земље*. Ако пођемо од оног најбуквалнијег значаја моста, а то је прелазак са једног тла на друго преко водене површине, подсетићемо се да писцу путописа није било баш пријатно док је прелазео преко оног *урнебесно високог* гвозденог моста који га је водио до најзападније тачке Европе, као и оних мостова које назива *туђим* у самом *Стражилову*. Црњански је далеко од било какве андрићевске симболике моста као значајније грађевине од кућа и храмова, указивања на њихову постојаност у времену, о њиховом значају повезивања две наизглед међусобно недоступне обале, као и спони различитих генерација. Изгледа да је за Црњанског битан само мост који је нестваран, само њему видљив, наравно, он се простира ваздушним луком, *над видиком*, који га води далеко у „тешку таму Фрушког брда“ (*Песме*: 237).

Иако већ у трећем стиху песник каже: „[...] али, иза гора, завичај већ слутим“ (*Песме*: 237), колико год ово *већ* наговештавало ближу будућност у синтагматској конструкцији са „симболистичким“ глаголом *слутим*, удаљава га ово *иза гора*, које у бајкама увек симболизује неко бескрајно време и неки огромни простор. Међутим, у

свом путопису *Љубав у Тоскани* Црњански ће записати о љубави: „Осветљена је светлостима што теку чак из других светова и прескачу планине, као плаве ласте сијенске куле“ (*Путописи*: 167). По ко зна који пут, дакле, бескрајни простор се, како у поезији Црњанског, тако и у његовој прози, лако може прећи. Ако је *смех* из следећег стиха живот сам, његов покоп ће бити врло ускоро, а можда и неће. Тако, већ на самом почетку ове поеме имамо изражен амбивалентни однос лирског субјекта према смрти.

Стих из Радичећеве поеме „Туга и опомена“: „Ње више нема – то је био звук“ (Радичевић 1975: 77), представља врло важан тренутак за нашу поезију после кога се мотив мртве драге дубоко укоренио у српском песништву. Иако овај мотив није на први поглед играо битну улогу у песништву Црњанског, „сахранио“ је песник Црњански многе жене у гомили свог лишћа, у циклусу *Нове сенке* поготово, зарад спајања са природом. Сада, у *Стражилову* као да жели да сахрани себе јер не може да се носи са огромном снагом љубави коју је доживео у тосканском рају. „Али, откуда та дубока, бездана свест сијенска: да је Љубав једно једино, непомично и непрекидно?“ (*Путописи*: 168)

Опет, *јаблани* из завичаја под којим ће тај *смех* да сахрани, као и *јаблани* из Галиције, пре јуриша, представљају симбол гордости и непоколебљивог стремљења у висине. Дакле, то је сасвим супротан смер од земље која би послужила за укоп, тако да сахрањивање смеха опет можемо да посматрамо као раскид са земаљским, реалним и поновном жељом за бивствовањем у небеским нигдинама. С друге стране, то је на неки начин и жеља за забором, да се потисне сећање на оне Бранкове винограде и кикот младости, радости и, коначно, неспутаног хедонизма, који непоколебљиво одзвања чак и у најсетнијим тоновима „Ђачког растанка“. Питање је зашто песник жели да потисне оно најлепше из свога/Бранковог сећања. Рисојевић сматра да је смех обичног живота, пролазних љубави у туђини, за песника Црњанског „попут латица палих на њега – отресе се и више ничега нема“ (Рисојевић 2003: 75).

Да ли ипак жели да ужива у овом сада, једном новом, за њега ненаданом тренутку среће, и да га као искусни, вечити стрелац улови заувек?

Петров сматра да ће поетски субјект Црњанског преиначењима стећи духовну непролазност, а сада зна да се то чини по високој цени одрицања од дионизијског вида живота. (Петров 1997)

И Радичевић је своју поему „Ђачки растанак“, која највише стоји у вези са *Стражиловом*, написао у Бечу, далеко од Сремских Карловаца, дакле, такође са просторне дистанце. Подестићемо се да Карловци нису прави Бранков завичај, али је он ову сремску варош доживљавао тако, слично као што је Црњански „присвојио“ Бранково Стражилово.

Уводни део Бранкове поеме обележен је мотивом гробља. Песник се као шетач у доколици обрео на гробљу, међу споменицима обраслим у траву „Много хтео, много започео, час умрли, њега је помео!“ (Радичевић 1975: 22), рећи ће Бранко над спомеником неког умрлог младића, (не)свесно најавивши сопствену судбину. Прва асоцијација на брдо Стражилово јесте Бранков гроб, отуд и лирски субјект у поеми све време помиње сахрањивање свог смеха у завичају. У роману *Дневник о Чарнојевићу*, приповедач и главни јунак, Петар Рајић, врло често заврши своја бекства од људи, који непрестано од њега нешто очекују и траже, управо на сеоском гробљу. Како је приметио Славко Леовац, у *Стражилову* песник асоцира елегично свој завичај са замирањем, са блаженством које је у хтонском еросу и танатосу, у завичају мајке, рођења, смрти и земље (Леовац 1993).

Део поеме „Ђачки растанак“ доноси мотив Фрушке горе и једног њеног виса, Стражилова. Са њега се, захваљујући равничарском крају, виде и Карловци, и Дунав, и већ опевани виногради, готово читав Срем, али и далеки хоризонти, предели у које ће једног дана аутор поеме стићи или ће они остати само узнесење његове тадашње, младалачке маште. На овом узвишењу чини ће се да је ближе Богу, да је у највећем сагласју са природом, а као романтичарски песник проговориће катарзичним тоном попут Његоша у већ поменутој песми или сам Црњански у *Посланици из Париза*, непосредно пред *Стражилово*. А песник Бранко, не само да ће у својој поеми сложити читаву апологију Стражилова, већ и свега онога што је *стражиловско*, укључујући и његову рајску околину, где се сви елементи природе међусобно прожимају у хармоничном складу. Ова идеализација природног амбијента свакако је

романтичарски дискурс, али је *суматраизам* несумњиво управо из њега потекао. У својој поеми и Црњански гледа из удаљеног тосканског крајолика на Стражилово као на свој прави дом, где је мир и потпуно блаженство.

Бранково Стражилово, по мишљењу Драгомира Брајковића, позорница је весеља, кикота, али и сете због наслућивања болне и неодложне пролазности. Стражилово Црњанског је попут велике позоришне представе, у којој се потиру границе између збиљског и оностраног, ониричког и конкретног. „Мешају се слике и збивања у очаравајућој атмосфери сна пролећне тосканске вечери која је сва натопљена мирисима сремским и стражиловским.” (Брајовић 2003: 87)

Милан Кашанин је у свом есеју о Бранку Радичевићу *Између орла и вука* писао о песнику „Бачког растанка“ као о песнику радости.

„Јер никоме свет није био тако диван, ни тако створен за радост и осмех, као томе неизлечиво болесном младићу, чије срце је увек било тако 'пуно среће' као да је знао да неће живети дуже од двадесет и девет година. Са сваким новим песником после њега, наша лирика је тужнија и мрачнија, да осване у првим годинама XX века у црном очајању.“ (Кашанин 2001: 31)

Изгледа да је и Милош Црњански у својој поеми *Стражилово* успео и нешто касније, у мрачном духу XX века, још више да помути веселост и безазленост Бранковог виђења истог топонима.

5.5. Ерос и танатос

На почетку поеме Црњанског ипак најпре стоји ерос. Лирски субјекат попут Ахасфера, Јеврејина луталице, као да стиже на почетак *Стражилова* из древне прошлости, а на самом завршетку одлази даље у своју лутајућу вечност. У сваком случају, већ у првој речи поеме *лутам*, Црњански након привидног мира стеченог у *Суматри*, алузијом на вечно, хераклитовско кретање, најављује наставак потраге лирског субјекта за *апсолутом*. Та слика која као да је преузета из неке веселе еклоге

са представљањем баналне ситуације из лова која је кроз историју увек иста, тако да нам уводи лирског субјекта као свевременог човека. Запети лук означава једну одлучну ситуацију за самог ловца, а ова појава потентног стрелца са самог почетка поеме директно асоцира на омиљеног бога старих Грка, Диониса, који симболише лутање у природи, поистовећивање са њом, али истовремено репрезентује њене плодотворне силе и екстатично расположење које произлази из тог свеопштег прожимања. Дионизијско расположење је у ствари представљено кроз типично романтичарски однос према природи, дивинизацији свега што је неукротиво, у супротности са човековом трошношћу. Препознајемо га у сваком стиху дела Бранкове поеме у којем он пева о Стражилову, у тој опијености и бујности живота и младости, јер описана берба грожђа није ништа друго до светковина изобиља и дионизијско славље, дитирамб Дионису. Ипак, сам Радичевић ће га врло брзо помутити судбоносним *збогом*, које у песму поставља шест пута за редом у убедљивој анафорској конструкцији. У том смислу, овај поклич растанка не представља само опраштање од драгих завичајних предела, већ и од срећне младости, као и од самог живота.

Светлана Велмар Јанковић има још једну паралелу у вези са глаголом *лутати*, а тиче се последње песме најславнијег јапанског песника хаику поезије Башоа, која и те како има смисла јер је у то време Црњански већ преводио традиционалну кинеску и јапанску поезију. Реч је о последњим стиховима које је Башо изговорио на одру:

„Облео на путу,
у сну, на пустом пољу,
лутам.“ (*Песме*: 349)

Питање је да ли је у оригиналу јапански песник употребио баш глагол *лутам* или је наш песник сам изабрао ту реч да значи Башово осећање непосредно пред саму смрт.

„*Лутам*, код Црњанског, подразумева и везаност за земљу, тле и тело, али и тежњу за ослобођењем од свега што је земља, тле и тело; подразумева

и бављење у овоостраним просторима Фиренце и Стражилова, на обалама Арна и Дунава, али и бављења у оноостраним пределима сна, несвесног, нестајања.“ (Велмар Јанковић 2005: 34–35)

Наравно, код Црњанског је то дешавање истовремено.

Милан Станковић покушава да у *Стражилово* поново врати „изгубљену генерацију“, оно „ми“ из *Суматре* које се ипак није смирило у слаткој илузији већ наставља да тражи своје изгубљене идеале и тако испуњава своју зацртану судбину вечног лутања (Станковић 1976).

Запети лук који носи ловац с почетка поеме је сребрн, што би била метафора за Месец. То је онај исти месец коме су се они, повратници из рата, смешили у *Суматри*. Ако је осећање спокоја и наизглед пронађеног *апсолута* наново изгубљено у *Стражилову*, позитиван исход је чињеница да се лирски субјект вратио лову и некој уобичајеној свакодневници и да је са ратом, ипак завршено. Милутин Срећковић такође сматра да је *Стражилово* ослобођено непосредног доживљаја рата, колективних ратова и историје као националне море, да је ова поема суштински грађена од вечне твари (Срећковић 1993). Коначно, нешто касније, Црњански је написао читав роман о судбини народа који се налази у непрекидном лутању, бескрајним сеобама.

Међутим, ако нису у питању саборци младог ратника Црњанског или сви они напаћени ратници, страдалници или преживели отпадници из Великог рата, који се у *Суматри* на крилима свеопштег људског братства изједначавају у једном експресионистичком „ми“, са чијом се то судбином поистовећује песник у својој поеми?

Сву безграничну радост из Бранковог Стражилова Црњански је умногоме успео да помутити слутњом о сопственој прераној смрти. И то осећање није само једна страна дионизијског култа, наличје ероса у вечном, нераскидивом споју, већ и рационално изведена идеја о неминовности онога што је задесило и генерацију младих, даровитих људи пре њега. „То су мртви, који пружају руке!“ (*Песме*: 209), узвикнуће Црњански у „Објашњењу Суматре“ не мислећи само на експресионистички

начин на страдале у Великом рату. Подсетићемо се говора поводом годишњице песника Васе Живковића:

„Столетна раздраганост људског духа и живота, око Болоње и Падове, можда је само измаглица и еманација млађаних телеса која су се са свих страна света сакупила, у лакој ђачкој одећи, да проиграју и да пропевају младост, а сад леже, сахрањена, у гробљима тих прастарих универзитета.“
(*Есеји*: 26)

У последњим стиховима *Стражилова* не препознајемо Црњанског-суматраисту који хода облацима ка далеким, њему само блиским дестинацијама, већ путника, ипак приземљеног у свом обиласку светлих гробова, погледа јасно упртим ка оном најсветлијем, *стражиловском*. Ходочашће по Италији је завршено са последњом речју „Срем“ на уснама, *уморни чланци смехом преливени* су отресени, време је за повратак кући, у завичај, јер се, како то песник слути, неминовни завршетак живота приближио.

Ипак, морамо констатовати да релацију ерос–танатос Црњански понекад заиста успоставља у неочекиваним тренуцима. У интервјуу који је дао Зорану Секулићу 1972. године у београдском Студенту, Црњански говори о томе како је настало *Стражилово*: „Написао сам ту поему, нећете ми веровати, за неколико сати, за два-три дана, то је било једно лудило. Знате, то је било моје брачно путовање, дакле, време када је човек прилично у ненормалном стању [...]“ (*Есеји и чланци II*: 561)

Ако је лирски субјекат сада у питомој, лепој Тоскани у некаквом еротском заносу, толиком да га *љубав слаби до светлости зрака*, онда снагу налази у чврстом уверењу да ће живот завршити у исто тако мирном и дивном крају као што је његов завичај, што је утеха за стрепњу којој не може да се отргне. С друге стране, потврђује се чињеница да природа сама по себи не може више да пружи утеху, не може представљати *апсолут* у коме се бар привремено налазио лирски субјекат *Лирике Итаке* или приповедач *Дневника*. Чини се да, када се у субјекту пробуди нека јача страст, у овом случају према жени, он мора кренути у потрагу за неким даљим *апсолутом*. Пошто тренутак није непријатан за субјекта, напротив, чак је

узнемиравајуће пријатан, онда нема потребе да се очима тражи небо, већ се мора пронаћи равнотежа у *апсолуту* који ће овога пута бити оличен у завичају, у којем ће песник рећи последње *збогом*, и који ће представљати тражену равнотежу за противуречна, а увек тако горко сплетена осећања. Идентификација два предела, тосканског и завичајног, открива, како је у каснијем току поеме још видљивије, још сложенију улогу коју завичај има. Поетски субјект се идентификује са завичајем као са нечим што је изнад живота, смрти, љубави, али и са нечим општим и трајним, што ће му донети коначни мир. (Петров 1997)

5.6. *Стражилово и Суматра*

По мишљењу критичара Миодрага Петровића, носећи симболи *Стражилова* одговарају оним у *Суматри* (Петровић 1978). Програмска песма *суматраизма* осликала је стање душе, тренутак хода, привидно стишавање. Тај сан није могао дуго да траје. Ако је стање рајске опуштености у *Суматри* означено као „сад“, на самом почетку поеме *Стражилово* као да имамо у лику витког стрелца са запетим луком оног *мирног човека са Суматре* (Џацић 1976), а његово трајање оличено је у речи „још“. Ако додамо, поново користећи Џацићеву констатацију, да оно „витак“ у ствари значи „лак“, као да се на почетку поеме *Стражилово* вратило оно стање духа из *Суматре*. Међутим, ако обратимо пажњу на аутобиографску подлогу, као што је то нужно било апострофирано према инструкцијама самог песника у случају стварања песме *Суматра*, онда овога пута имамо тренутке блаженства које он проживљава са својом будућом животном сапутницом у околини Фиренце. Другим речима, фирентинско „сад“ представља можда један од најлепших тренутака у његовом животу. И у таквом једном тренутку песник поново тражи измештање, попут оног које је значило ескапистички узлет у чотрановачком возу. Да ли се у нашем песнику јавио страх од среће изазване еротичним узлетом, па је кроз сећање на завичај, да будемо прецизнији, завичај прерано умрлог романтичарског песника, Бранка Радичевића,

који тешко да је срећу у животу стигао да окуси, подсетио себе да на другом крају таса увек стоји танатоски пад?

Ипак је уочљиво да мотив смрти ни у *Стражилову* нема значење апсолутне смрти. Онај *суматраистички* поток тече и у *Стражилову*, како је приметио Петров (1997), али је, чини се, његов извор у „Ђачком растанку“.

„Повео сам давно ту погнуту сенку,
а да сам то хтео, у оној гори,
познао грожђе, ноћ и теревенку,
и поток, што сад, место нас, жубори.“ (*Песме*: 238)

У *Суматри* је поток, видљив само у песничкој визији, у мрклом мраку румено текао да би надоместио заувек нестало бледо лице из сећања. У *Стражилову* ће он заменити својим жубором заувек протеклу младост. И у поеми имамо *суматраистички* снег и лед, који у *стражиловском* контексту има двојако значење, с једне стране, асоцијацију на неизлечиву грудоболну болест, с друге, то је опет *суматраистичко* смирење.

Мотив трешања, присутан већ од прве строфе поеме, такође се протеже из *Суматре*, али то нису више оне трешње у пупољку, попут оних из хаику поезије, оне су сад *расцветане трешње*, које симболично представљају еротски плен за вечног ловца. Такође, те исте трешње ће послужити за метафору преиначења, јер, како сам песник каже, после њега ће „живот у трешње да се мења“ (*Песме*: 241). Колико само пута је у поезији Црњанског посредно изречено пре самих *Сеоба*, да смрти нема, да има само различитих сеоба. Чини се да Црњански пре *Стражилова* никад није на такав начин уздигао лепоту младалачког, телесног, чулног, кроз изражени култ дионизијског. Ипак, управо у овој поеми је најизразитије и оно прочишћење од чулног започето још у *Новим сенкама*, које се наизглед приближило смрти телесног, претварању у прах и коначном упокојењу чула.

Милослав Шутић је писао да се јединство света у материјалној сфери постиже унификацијом простора, која се остварује управо тим прочишћавањем *антилирске*, материјалне грубости и њеном свођењу на лирску суптилност (Шутић 1996). Ипак, не

заборавимо, још увек су ту *шапат страсни* и *чланци смехом преливени*, а вечна тишина се тек слуги. Ако песник каже да га *љубав слаби до слабости зрака*, да ли је у ствари љубав тај целат који ће погубити Дионизија на предивном стратишту у Тоскани? Како год, након нових преображаја лирског субјекта у наредној поеми, *Сербши*, последња песма Црњанског „Привиђења“ оставиће запитано поетско „ја“, да ли је само зрак или, коначно, чисти прах.

Петар Цацић је уочио да и у *Стражилову* имамо низ стања карактеристичних за тренутке прожимања човека и простора попут оних из *Суматре* (Цацић 1976). Тако се и у *Стражилову* јавља феномен гигантизације: „Седнем на облак, па гледам светлости / што се по небу, из моје страсти јаве“ (*Песме*: 239). Или карактеристично за Црњанског дизање без кретње: „И тако, без кретње, / туђину, пољупцем, дижем, у ветрове пролетње“ (*Песме*: 242). И, коначно, свечано спајање са простором и утапање у њега: „Дрхтим, још витак, од река и небеса“ (*Песме*: 240).

Хатица Крњевић тврди да је у *Стражилову* присутно сучељавање у самом човеку, да је песников унутарњи свет простор у коме се преплиће оно што је *овде* и оно што је *тамо*, оно што непосредно *јесте* и оно што *увек јесте*. Супротстављена су два различита осећања и стања, с једне стране, емоција подстакнута осећајем студени туђине, с друге, осећај тоpline завичаја (Крњевић 1977).

Међутим, овде ћемо опет поменути имагинарни мост Црњанског који спаја обалу Арна и Фрушку гору, односно тоскански крај са завичајним. Између њих суштинске разлике нема, очигледна је тежња песника да помоћу синтагме „и овде“, која се понавља, та два предела поистовети. Александар Петров сматра чак да је идентификација различитих поднебља у ствари изједначавање судбине свих људских бића (Петров 1997).

Светлана Велмар Јанковић такође мисли да је поетски субјекат *Стражилова* доживео један интегралан тренутак у којем се преплићу фрагменти различитих стварности (Велмар Јанковић 2005). Не постоји временски континуитет и зато нема никаквих граница између субјектовог унутарњег света и спољашњег света изван њега. Када песник каже *иза гора* наслућује се поновни узлет, попут оног у *Суматри*, узлет који опет мора да има свој предуслов, *лакоћу*, коју Радомир Константиновић види као

последницу *не-тела*, која претвара човека у сопственој свести у привиђење, у сенку или онај зрак, што дрхти међу другим зрацима, бившим облицима и телима (Konstantinović 1983). Овај наговештај из поеме наћи ћемо у песми „Привиђења“, написаној осам година касније, која на неки начин представља негацију *Суматре*.

Вратимо се поменутом узлету. Он се овога пута није ограничио на конкретне географске одреднице, попут високих врхова Урала или острва Суматре, већ је превазишао све реалне оквире, баш као у бајкама. Међутим, стих „где ћу смех, под јаблановима самим да сахраним“ (*Песме*: 237), означава конкретан пад, наменско приземљење у конкретно одређени простор, песников завичај. Овде би смех метонимијски означио тело, које се на повратку у завичај изнова оформило.

Годину дана након „Објашњења Суматре“, када у Паризу почиње са превођењем кинеске и јапанске поезије, Црњански у својим *Писмима из Париза* даје потпунији израз својој теорији *суматраизма*: „Све је у вези и све се слива. Све се слива у бескрајан видик и мир“ (*Путописи*: 38).

Александар Петров сматра да је *Стражилово* синтеза дотадашње поезије Црњанског, зато што су у њему присутна оба пола његове лирике: *дионизијски* и *суматраистички* (Петров 1997). У том смислу сложићемо се и са закључком овог критичара да је уздизање завичаја до значења *суматраистичког апсолута* указало на недовољност неодређеног *суматраистичког* идеала као самосталног, те се, с једне стране, у *Стражилову* посумњало у тек откривени *суматраистички апсолут*, али се истовремено наслутио и открио новији, још увек неосамостаљен – завичајни (Петров 1997). У сваком случају, топос Стражилова је израсло у симбол завичаја код оба наша песника, а идентификација са тосканским пределом, с једне стране, као и његова идеализација до *суматраистичког апсолута*, с друге, даје му значење симбола бескрајног простора, свемира, другим речима, проширује га до универзалног значења.

6. СЕРБИЈА

6.1. *Србија* – покушај успостављања завичајног култа

Стражилово је, како смо то већ утврдили, синтеза читаве дотадашње лирике Милоша Црњанског. Са својом широком скалом расположења, у којима је песник разоткрио своја дубока преживљавања, од носталгичног призивања младости, љубави према природи, страха од гашења чулног живота, бојазни од неминовности старења и смрти, туге због пролазности свега на свету, и коначно љубави према завичају који симболизује домовину. Поемом *Стражилово* песник је затворио један круг, вратио се на почетак свог односа према отаџбини. Србија није више за њега она Итака, у коју се вратио из рата, у којој је затекао пијанку и блуд, у којој је чак пожелео да убија. Али, Србија није ни Суматра, нека далека нестварна земља, неки измаштани и сањани свет. „Србија је његова реална, истинска, земља трешања и вишања, ритова и муља, Дунава, Фрушке горе и Стражилова, Бранка Радичевића и његових песама, винограда и берби, теревенки и враголија, трагична, сиромашна, али наша.“ (Станковић 1976:18)

Већ из самог наслова друге поеме Милоша Црњанског јасно је да песник износи нови симбол завичаја, питање је само да ли се овај симбол само надовезује на претходни, пре свега у његовом већ утврђеном универзалном значењу или ће добити и нека нова обележја.

Наглашени анахрони облик топонима у наслову, „архаични облик који историју преноси у пределе легенде као колективне поетске визије“ (Koljević 1987: 192), прва је асоцијација на највећу песму српског XVIII века, „Плач Србији“ Захарија Орфелина. Најпре треба упоредити позиције оба песника. Орфелин је рођен у Вуковару, читав живот је провео на територији Хабсбуршке монархије, углавном на потезу од Беча до Венеције, где је штампао већину својих дела, и завршио га у Новом

Саду. Дакле, тадашњу Србију никад није видео, никад се није сусрео са њом, како за себе вели и поетски субјект *Сербие*. Орфелинов ламент „Плач Србији“ има библијску конотацију, написан је по узору на плач пророка Јеремије над разореним Јерусалимом, специфичан је због персонализованог лирског субјекта оличеног у самој Србији која пева о својој тужној судбини. Србија у овој песми представља све оне у чије име пева, сопствени народ расут од немила до недрага, онај преостао у турској империји, онај у аустроугарској монархији који се налази у једној другој варијанти потлачености, као и остатак српства расут свуда по васколиком свету.

Метонимијска улога коју има лирски субјект могла би да буде слична оној у поеми Црњанског. Србија 1925. године, када је писана поема, такође је једна измештена земља, више је на Крфу, прецизније крфским гробљима, јер се гробови српских војника, како је посведочио сам Црњански у запису под насловом „Крф“, „чине безбројни, као да их има под сваком маслином, и сваком стеном“ (*Путописи*: 427), а мање на сопственој територији. Та екстериторијалност је, чини се, заједничка судбина српског народа у XVIII, као и у првим деценијама XX века.

„Ту, крај канала у море, велико је гробље. На тој утрини велике крстаче на којима пише: ЗА ПРАВДУ И СЛОБОДУ... Враћамо се у Крф путем који води кроз та гробља. Краљевство Срба, Хрвата и Словенаца није на њих потрошило до сада ни толико колико кошта, на Крфу, магарац.“ (*Путописи*: 428–429)

Мотив гробља, толико присутан у овом кратком путопису, обележиће и сам почетак поеме *Сербиа*. Поетски субјект *Сербие* као да је препливао мора и океане, прешао далеки пут од острва Суматре, да би се насукао на обали Крфа, тачније на крфском гробљу, које је у том тренутку једина Србија. Од главног јунака романа *Дневник о Чарнојевићу* опростили смо се док је био загладан у небо на сеоском гробљу, на којем се по ко зна који пут нашао бежећи у тишину. У поменутом кратком запису о Крфу Црњански ће написати још да су гробови српских војника на овом грчком острву, „мирна и зарасла травом“ (*Путописи*: 427), слична онима у Србији. Вечни мир слуги и лирски субјект *Стражилова* на самом крају ове поеме, када се ослободио

готово свег путеног у себи. Поетски субјект *Сербие* најављује себе у једној спиритуалној, готово мистичној представи, као „неизвесну сен“, која је још у некаквом „мутном сну, увале и пене разнесен“ и „вазнесена из бездана“ (*Песме*: 253). Дакле, опет је у питању неко *суматраистичко биће*, како би рекао Александар Петров. Судаћи по изреченом, сам простор из кога се јавља лирски субјект може се назвати космичким, закључиће исти критичар (Петров 1997). Међутим, након овог пасивног, инертног стања, на које очигледно није могао да утиче, лирски субјект прелази у актив нагло оживевши, тако *лак и лаком*, спреман је за игру. У њему се поново пробудило дионизијско биће, које очигледно никад и није умрло.

И тако насукан на гробљу, на месту починка свих својих сународника страдалих у туђини, лирски субјект се поново враћа својој Итаки у једној снажној поетској визији. Приликом свог кратког, тужног боравка на Крфу, Црњански је прошао поред феачких стена на месту на којем се Одисеј, „враћајући се на Итаку, дохватио обале“ (*Путописи*: 429). Иако је опет у питању даљина, *апсолут* је овог пута кристално јасан, по први пут ће недвосмислено бити номинован као Србија. Ипак, дакле, није назначен уобичајен топоним, јер *апсолут* не може да буде обичан, овоземаљски простор, он мора да буде узвишен, непролазан, трајан. Архаичан назив сугерише стару државу са свим њеним вредностима, неоскрнављену неким „модерним“ етичким исклизнућима, односно бешчашћем које је донело време након последњег рата.

Црњански остаје доследан у свом виђењу *апсолута*, он увек мора да буде негде далеко: „Порођајем у туђини, под замрзлим снегом, / хранише ме твојим гласом, слабошћу и негом.“ (*Песме*: 253). Дакле, и на почетку *Сербие* он изгледа далеко, без обзира на непосредно обраћање у тим строфама, баш као што је у *Лирици Итаке* и *Дневнику о Чарнојевићу* био у небеским даљинама, у *Суматри* на снежним врховима Урала и у бескрајном миру плавих мора, а у *Стражилову* је *апсолут* завичај који је замагљен у неким бајколиким даљинама, али се такође оцртава и у небесима.

6.2. Још један повратак Одисеја на Итаку

У седмој строфи песме долази до значајних промена. После кратког излета у прошлост, песник нас поново враћа у садашње време. Не само да нема више непосредног, интимног обраћања, већ је у потпуности промењена тачка гледишта: сада се новопронађени *апсолут* не види више из даљине, већ се посматра изнутра. Ово није нова ситуација у поетском свету Црњанског. Тај покушај доживљавања могућег *апсолута* посматраног изнутра је био присутан у *Лирици Итаке*, посебно у циклусу *Видовданске песме*. Међутим, велика је разлика у томе што се тада *апсолут* још увек само тражио на простору родне Итаке, те касније био одбачен, а сада се ово посматрање изнутра врши када је он коначно пронађен. И опет нас песник суочава са реалном Србијом након тек завршеног рата. Последњи делови песме готово се непосредно окрећу мотивима из *Видовданских песама*. Опет се јављају мотив рата, гробља, смеха и разврата. Али сада више немамо бунтовног повратника из рата, већ једног разочараног изгнанника који је пред Србију узалудно стигао да би пронашао утеху:

„И сад , у тој
брдини тврдој, без смисла по крви расутој,
не само да сенима својим не нађох мира,
него ни за туге, што се родих да ублажим,
не знам више шапата, погледа, ни додира!“ (*Песме*: 254)

Од небеског уздигнућа као идеала, *апсолута*, готово до простора на дну дантеовског пакла, јер он сада види „земљу која ври на дну блата устајалог“ (*Песме*: 254). У сваком случају, као простор који не да излазак из свог муља, који не дозвољава лет у висине. На почетку *Лирике Итаке*, у „Прологу“, видимо Одисеја који је стигао из Троје у којој је „видео све, море и обале где лотос зре“ (*Песме*: 13). Пошто и даље изражава жељу за убијањем, овде грчког јунака видимо искључиво као повратника из десетогодишњег рата у коме је могао да види и да чини само ужас, тако да брзо

заборављамо *лотосе*, те ово *све* добија искључиво негативан предзнак. Одисеј из *Србије* изгледа баш као путник-луталица који је стигао из великих даљина у којима се довољно напојио лотоса у загрљају многих лепих жена, те сада стиже да се коначно смири у наручју најдраже:

„Вратих Ти се!
Па зар да копним, болујем, мрем,
у смрти, куда си брдовита се расула?
Будућност, што ми обећа расцветани Срем,
Узалуд је, сузом брака, на Тебе, канула.“ (*Песме*: 257)

Лирски субјекат сад изгледа попут превареног љубавника у коме још увек тиња жар љубави, која се нагло претвара у својеврсну мржњу и немоћ, те негдашњу лепоту свог обожаваног објекта претвара у страшну грдобу. Зато је „награђује“ пежоративима: *јарак за труљење* и *страшило у жити*. Разочарање песничког субјекта постепено прелази у очај, јер Србија није више она земља опојних винограда, мирисних поља, а камоли земља небесница која под своје крило може примити оно мало преосталих потомака. Крајњи исход је готово одбацивање сопственог порекла: „Зар лутајућ ми отац ту је земљу видео?“ (*Песме*: 254) Истовремено Србија је постала за субјекта *та земља* и потпуно отуђена с великим почетним словом у заменици трећег лица, постала је „Она“. У *Видовданским песмама* био је наглашен општи пад морала у завичајној средини након тек свршеног рата, који је водио лирског субјекта ка слому свих идеала. У поеми *Србија* се чини да је реч о потпуно напуштеној земљи, без људских чинилаца који превасходно граде статус било ког друштва, па и овог, распаднутог, дакле, без Пенелопиних удварача који су из дана у дан спремали светковину венчања. Иако нема више ироничних и црнотуморних иктуса из *Лирике Итаке*, можемо да констатујемо да се нихилизам увелико вратио у поезију Црњанског. *Србија* Црњанског је поново та опустошена земља, у којима више не може наћи мир ни за оно што је после свега преостало од њега самог. Та Србија је земља без смрти, јер сама у суштини представља оличење смрти, тако пуста, без народа, који је поново беспрекорно обавио своју сеобу. Нову сеобу, чак масовнију по

броју људских глава, темељније обављену од оних под два Арсенија у XVII, односно XVIII веку. И тада је песник певао о пропалој Србији, као што смо већ поменули. Орфелин је помоћ у својој немоћи на крају тражио од Бога, а Црњански је бога сахранио још у *Видовданским песмама*, додуше, наново га васкрснуо у ироничном контексту појединих песама у *Стиховима улице*, али дефинитивно Бог је изопштен у свим песничким креацијама нашег песника све до *Сербие*. У путописима се помиње у различитим контекстима, на пример у *Љубави у Тоскани*: „Знам да све смем и да све се може, и да мутним осмехом котрљам себе и остало, као у потоку камичке, али где је дно, што се, пре, звало милим именом: Бог?“ (*Путописи*: 167) Онда је, некако изненада, у поеми *Сербиа* изникао стих „У Богу је ведро“, али, следи и констатација „У нас, све се сневесели [...]“ (*Песме*: 255) Оштрим контрастом ново приказање Бога је у раскораку са расположењем самог српског народа.

У суштини, ово суочавање поетског субјекта са сопственим *апсолутом* до краја неће донети коначан исход. Србија ће и даље остати та упоришна тачка када о њој говори у перфекту, када је она *Сербиа*. Када је у презенту, однос према Србији је контрадикторан, између разочарања, готово коначног одбацивања и упорног инсистирања на њој као *апсолуту*: „У Србији, зорњачу тражим“ (*Песме*: 254) Коначно, вољену земљу ће повезати са сопственом смрћу у патосу: „Умрећу због *Сербие*, а нисмо се ни срели“ (*Песме*: 255), што је поетска визија будућности.

Зашто баш у таквој Србији песник тражи своју звезду водиљу? Изгледа да је та последња недоумица разјашњена у стиховима у којима ће се песнички субјект запитати, а одговор ће у суштини већ имати:

„Да ли је
то иста моћ, која све расипа и разлије?
Месећ, што котрља, вечером, празни свет свој жут?
Она магла, и дим, што стреса, луком сребрним,
кад раздире ноћ, на светли, незнан, Млечни Пут,
што се губи у звезданим пустињама црним?

Или сјај
јутарње буктиње Сунца, што диже у бекрај,

па нас љуља, у плаветнилу, као росну кап?
Лед вечерњаче, румен, у надземаљској тузи?
Кад, у сутон, преливају облаци, као слап,
пролазност, у којој смо сви, у провидној сузи?“ (*Песме*: 255)

Ове стихове можемо да упоредимо са оним из поеме која је настала неколико деценија касније, *Ламент над Београдом*, јер представљају сличну шему дизања и спуштања, о којој је писао Петар Цацић (Цацић: 1976). Наиме, у овим привидно постављеним питањима намеће се дилема да ли ће та обећана земља изнићи из царства ноћи, под заштитом Месеца или ће се издићи, односно осванути са првим зрацима Сунца. Овде је прилика да поменемо још једно поређење ове поеме са *Ламентом над Београдом*, а дао га је Љубомир Симовић у свом есеју „Заветна песма Милоша Црњанског“. У поеми *Србија* песник пева о свом разочарању, о згаснућу свога жара за земаљском Србијом. У другој песми опева распламсавање жара пред сликом небеског Београда. „Оно што није нашао и видео са Крфа, 1925, када је писао *Србију*, видео је са неке енглеске плаже, 1956, када је писао *Ламент над Београдом*“ (Симовић 2001: 226).

Васкрсли Одисеј који се враћа на своју Итаку истовремено представља и разочараног *суматраисту*. Идеал, у међувремену пронађен у рајској Суматри, повезан је у првој поеми Црњанског са завичајним симболом Стражилова, симболом метафизичког реда. У *Стражилову* је остварено измирење противречности између дионизијског и *суматраистичког*, у поеми *Србија* долази до новог укрштања контрастних концепција: *суматраистичке* и *итачке* (Петров 1997). Дакле, у поеми *Србија* имамо оно што није било присутно у *Стражилову*, сукоб метафизичког са реалним, историјским.

Колико год необични почетак ове песме звучао попут неке фантазмагорије, мотив гробља већ је у првом стиху асоцирао на сурове, отрежњавајуће моменте у *Видовданским песмама* и *Дневнику о Чарнојевићу*. Ако погледамо на крају поеме назначено место њеног настанка, у тренутку заборавимо на тоскански рај, место „догађања“ претходне поеме, схватимо да је Србија у поеми *Србија* стварна, реална и у препознатљивом историјском контексту. Пред лирским субјектом се указала Србија

након Великог рата, а она идеална слика Србије, с трешњама, бистрим потоком и витким девојкама, коју је, задојен неком посебном космичком енергијом, донео из неких непознатих даљина, остаје само сан. Топло, егзотично место на које је стигао, у ствари је гробница српских војника, али је, чини се, пустош, коју је раније видео нешто северније од ње, још већа. Све је то записао у путопису „Мртва Сент-Андреја“:

„Мртви се не чују. Србија је далеко, уосталом, да ли и постоји? Море је бескрајно и ови мртви неће се вратити никада. А кад би се и вратили, ко зна не би ли пролазили са тавним очима и пожутелим лицем, крај својих села, кућа, па и породица?“ (*Путописи II*: 156–158)

У *Лирици Итаке* повратник из рата се надао да ће, након преживљеног пакла, у родној грудни пронаћи свој рај. Уместо тога, ми кроз читаву збирку пратимо његово разочарање у ону Србију коју је затекао. Нихилистички је одбацио све, Итака га није препознала, а он није пронашао свој звезду водилу која му је била неопходна да настави даље, а морао је да крене даље. Након многих лутања и проналажења тренутних, алтернативних решења, у *Стражилову* имамо то коначно успостављање завичајног *ансолута*. На завршетку свог путописа *Љубав у Тоскани* предели који су се писцу указали пре уласка у Фиренцу подсетили су га на његов Срем и то је последња реч коју ће написати у овом делу. У претпоследњој строфи *Стражилова* он „прелива“ свој живот *зорама Фрушких гора*, да би у последњој најавио спокој који ће му донети вечно коначиште у родном крају. На самом почетку *Сербие* имамо „испливавање“ још увек *суматраистичког* лирског субјекта, могли бисмо рећи и приземљење на копно које јесте и није Србија. Није, јер је у питању страна земља, али јесте јер је на том тлу тренутно више његових сународника него нешто даље, северније. Тачније речено, под тим тлом, сахрањеном на гробљу на којем је сам изникао стигавши ниоткуд. Уместо у свом, скончао је на гробовима бројних својих сународника. Уместо прижељкиваног мира и спокоја из *Стражилова*, пронашао је нови немир. Док је био у туђини, невидљивим мостом је успео да премости бројна брда да би стигао до свог Стражилова, сада ни нема више где да стигне.

Овај други долазак надомак Србије је после дужег времена покушај суочавања са референтим простором. Песник није био задовољан непотпуним

сусретом са својом Србијом, у суштини, измаштаним, и у туђини, на трагу сећања на прекинуту младост своју, и свога сународника, песника романтичара, Бранка Радичевића. Сада јој је можда најближе, али она не може да га прими јер је уистину и нема. Међутим, овога пута Одисеј не одустаје од своје Итаке. Као да је, у немогућности да остане на њеном простору, дошао сада по њу да је уздигне до оних небеса са којих је стигао.

6.3. Србија као једини могући идеал

Међутим, и овде је поетски субјект прибегао оном ескапистичком моменту бекства од неугодних ситуација, те је заменио место у којем се не осећа свој. Јер, та пуста земља, која сада служи за *одмор вранама и врапцима*, није више препознатљива као његова домовина. Срећом, *порођај у туђини* се већ догодио, у песниковој свести је рођена нека друга Србија, нека стара, негдашња Србија, она коју он памти. Та „стара“ Србија из песникове ране младости и није толико „негдашња“, у ствари, то је она Србија од пре једне деценије, пре ратова. У песничком свету време је релативан појам, песнику се чини да је од вољене земље одвојен вековима, па ће је прозвати некадашњим именом, Србија, да би и даље веровао у њу. Он никада неће изгубити наду у ту Србију, која ће превазићи и ове ратове, преболети разочарања која доносе порази, освештати гробове коју су због ње ископани чак и негде у туђини и остати заувек непресушни извор из кога све потиче и у који се све враћа. Тек у тој и таквој Србији, коју ће песник наново да оживи, он ће тражити своју Зорњачу, звезду водилу.

Посвећивање оваквој надстварној Србији, тој наново васкрској Србији, по мишљењу Радомира Константиновића, у ствари је посвећивање сопственој привидности, властитој нестварености, са све дубљим прожимањем свести о надирећем ништавилу. Немогућност сусрета са идеалном Србијом, немогућност је сусрета духа поетског субјекта са самим собом, те ће управо она тај субјект који је тражи растворити у честице, створити од њега само зрак (Konstantinović 1983).

Србија, то апстрактно, али живо биће, као да наставља свој монолог из Орфелинове песме кроз јадиковку модерног песника. Ни у XX веку није се изгубио узвишени патос достојан Јеремијиног библијског ламентационог споменика над спаљеним Јерусалимом, под чијим утицајем је Орфелин стварао своју песму.

Онако како је видео своју Србију из јужних крајева те 1925. године, тако је Црњански доживео и на свом пропутовању кроз стару српску насеобину, Сентандреју. Попут стихова *Сербие* и ови записи представљају само пустош, празнину и одишу дахом смрти. Гробља су и у њима сталан мотив, уверићемо се у то најпре кроз две дневничке белешке. Једна је написана пригодном стогодишњице рођења Јакова Игњатовића (1922), а друга под насловом „Три крста (из мога дневника)“²¹. Већ у свом метафоричном називу, дневнички запис „Три крста“, има асоцијацију на гробље, међутим, прва два крста метонимијски представљају цркве у два мала града, Сентандреји и Острогону, док се на самом завршетку кратке белешке о Темишвару појављује гроб брата Бранка Радичевића, под једном липом, где је, како сам аутор каже, провео детињство. Међутим, сва три записа се односе на вароши које су некада биле јаке српске експланације, а сада су само предмет пишевог ламентирања.

Такође је упечатљива већ поменути путописна репортажа „Мртва Сент-Андреја“, објављена као део серије написа „По Хортијевој Мађарској“ у Времени 1923. године. У време Орфелина Сентандреја је била једино српско културно прибежиште, јединствено место где су учени Срби осетили, ако су већ пропустили ренесансу, неке од барокних тенденција, као и прве наговештаје просветитељства. Ево како је два века касније види Црњански:

„Сент-Андреја мени звучи као име далеке насеобине крај шума и острва, утицај њеног изумирања обасјава наше крајеве, као плима и осека, пустом и хладном, али силном месечином. Невидљиве су и огромне моћи наших напуштених цркава. Оне са севера, са река будимске дијецезе, друге с југа, из пећке патријаршије, грле ову земљу и ето, дуж Дунава, воћке крећу, пупе и

²¹ Написана 1919, објављена 1922. у Српском књижевном гласнику, најчешће прикључена издањима прозе *Приче о мушком*.

цветају. Београд и живот наш, више него од оног, што сад у новинама дречи, зависи од тих цркава, прошлости, времена, смрти.“ (*Путониси II*: 94)

Након већ поменутог стиха: „Умрећу због Србије [...]“, Црњански ће наставити своју беседу у истом тону, па у појединим стиховима, модерниста заиста звучи као песник неког старијег доба.

„Патио сам увек, и зар није прах, ништа, дим, / то пролеће, са својим биљкама и бубама?“ [...] „Зар ме није киша мутна, марта и априла, / увела у болну збрку играчака ситних?“ [...] „Не остаде ми ни мила рода, што, бела, руменом ногом, хода.“ [...] „Али тек кад љубав снагу и вољу ми оте, / све је, изнемогло, у неповрат, отекло.“ (*Песме*: 256)

Овде се треба подсетити чувеног стиха из *Стражилова* у којем је лирски субјект већ наговестио да љубав има моћ да га ослаби *до слабости зрака*. Сада те љубави *мутне* нема више, остао је још само тињајући жар управо према њој, према Србији. „Нећу сачувати ни мисао, / да сам цветну грану удисао.“ (*Песме*: 257)

Црњански овако пева у наговештају краја своје поеме, у маниру најуспешнијих стихова поезије Далеког истока, коју је преводио у јеку свог поетског стваралаштва. И након овог, мислимо да можемо слободно рећи, предивног хаикуга, који ниоткуда изниче у овој, за разлику од структурално готово савршеног *Стражилова*, по својој структури непридвидљивој песми, следи и сам завршетак поеме.

Тако очишћен од сваког осећања и мисли, лирски субјект остаје поражен у идеји да узнесе Србију, са осећањем да га је она сама везала поново за земљу. Он коначно остаје запитан, готово збуњен у катарзичном закључку: „Зато су фрулом планини свирали пастири / и души мојој Србија била што и зора?“ (*Песме*: 257) Дакле, од уверења да је завичајни *апсолут* досегнут, па до поновне сумње у његову постојаност, затим вере да упркос свему он може бити онај светионик и звезда водила, која ће усмерити даљи пут, последњи стих нас ипак враћа на сам почетак. Славко Леовац сматра да је *Србија* у суштини „поема о песничком тражењу и проналажењу поетске Зорњаче у пејзажима душе, у поетској духовности“ (Леовац 1993: 442).

У сваком случају, након исцрпљујућег преиспитивања, присутног током читаве поеме, са испреплетеним исказима нежности и горчине, сумње и вере, истине и обмане, на крају су два опречна тока довела до драматичног сукоба без расплета. Лирски субјекат остаје затечен, готово залеђен пред коначним закључком да је ипак та Србија само освит његове сопствене душе за којом мора наставити да трага, тако да овај коначни исказ нимало не звучи катарзично, а камоли да обећава неки спокој и мир као што су то у својим финалима доносиле и *Суматра* и *Стражилово*. Изгледа да и ми, попут самог поетског субјекта, с обзиром на то да нам сама поема одговор није дала, остајемо запитани на крају овог поглавља.

Да ли је то отрежњење, самоспознаја у којој је ипак дошло до понирања у сопствену душу, насупрот Константиновићевом мишљењу, а у корист Леовчевог, или се откровење крије у неком наступајућем песничком остварењу? Петров сматра да је Црњански желео попут Стражилова да *апсолутизује* и Србију, али да у време када пише ову поему „за њега *апсолутизовати* још увек значи *суматраизовати*“ (Петров 1997: 125). Иако је поему започео представом неке идеалне, *суматраистичке* земље, у коју жели да стигне снагом своје имагинације, у огољеном сагледавању конкретне, историјске Србије, Србија за Црњанског остаје само привиђење које му се указало на небесима.

У том смислу, круг је морао бити затворен управо песмом која носи наслов „Привиђења“, а која на неки начин представља негирање *Суматре* и *суматраизма*. И у овој песми, баш као на самом завршетку *Сербие*, имамо неку врсту самоспознаје, у којој лирски субјекат препознаје сјај који ће му осветлети пут или беспуће, не изван себе, него у самом себи. Попут *Сербие*, све је за лирског субјекта сада само привиђење и никакве више, само њему видљиве везе, ни он не може више сагледати, нити га оне могу изместити на било које друго место изван себе. Црњански је то формално потврдио и по први пут користећи затворену форму у својој поезији. *Србија* је, за разлику од песникових до тада написаних поема, настала на европском северу, у Данској 1929. године. У том смислу ћемо подвући следеће стихове: „Одлазим, дакле, са тела топлих, и младих, срна, / леду, на врху неком, у болном свом хитању?“ (*Песме*: 259)

Дакле, уралски, или лед са неког другог планинског врха, не доноси више смирај, већ само бол. Најрадикалнији раскид са *суматраистичким* је ипак у следећој строфи „Привиђења“:

„Ту, ту бих, у овом животу, да ме облије слап
свих дивота чулних, као пад мирисног млека.
А, чини ми се, једна једина, таква, блиста кап,
над песком пустиња, и тла, над земљом, далека.“ (*Песме*: 259)

Кључна реч у овој строфи, и чини се и у читавој песми, наравно, увек јасно назначена наглашеном инверзијом у стиху, јесте реч „далека“, која је узета у свом буквалном значењу, „недостижна“, што би за нашег песника представљало слом свих *суматраистичких* идеала.

7. ЛАМЕНТ НАД БЕОГРАДОМ

„Цео мој живот је један театар, једна драма, фарса, трагикомедија, или само комедија, ако хоћете, која има неколико чинова. Први чин су моје књиге *Лирика Итаке*, *Приче о мушком*, *Дневник о Чарнојевићу*, млада, полетна, револуционарна литература као што је било и време, као што је био и живот. Други чин је *Стражилово*, почетак меланхолије и носталгије за завичајем. Ту је, можда, и нека слутња живота који ће доћи, увертира изгнанства, емиграције, одсуства које ће трајати четврт столећа. Затим следи трећи чин: *Србија*, ако се задржим само на поезији, која је спој бола и љубави према свом народу. Видите, моја поезија је као графикон, као барометар мога живота: тај барометар пада, од усхићења, патриотске егзалтације, жива мог живота се спушта ка болу и, најзад, лабудовој песми: *Итака*, *Стражилово*, *Србија*, *Ламент над Београдом*, *finito!* Четири чина једног живота. Театар: спустите завесу! *Ламент* је предосећање краја: ту нема ни трага младости, меланхолија је узела маха и било би смешно када бих ја сада, после *Ламента* наставио да пишем поезију.“ (Вујас 1982: 109–110)

7.1. Коначно пронађени *апсолут*

„Привиђења“ ипак нису била лабудова песма Милоша Црњанског. Готово на самом завршетку свог књижевног опуса, велики поета је написао још једну песму и то поему у којој је заокружио своје дуго песничко трагање за *апсолутом*, за том упоришном тачком која је коначно морала бити пронађена.

Поема *Ламент над Београдом* написана је 1956. године на једној плажи у близини Лондона, Кудн Бичу. Ово је једино дело Црњанског коме овај аутор није одрицао аутобиографски подтекст: „*Ламент над Београдом*, међутим, то сам ја од речи до речи.“ (*Есеји и чланци II*: 578)

„Црњансков песнички развој одвијао се у знаку тежње ка таквој песми у коју би животно порекло његове поетске вере ушло у саму песму, а та сама вера добила културно што природнији и далекометнији израз. И доиста, већ као дуге поеме *Стражилово* и *Србија* показују колико се ту поетски разбокорило оно што је у *Суматри* било тек скицирани основни *credo*.“ (Koljević 1987: 192)

У свом есеју „*Ламент над Београдом* – песничке координате једне судбине“ Слађана Јаћимовић истиче да се слика Београда као вечног града конструисала у делу Црњанског три деценије пре његове последње песме (Јаћимовић 2014). Тада су написана три путописна записа о овом граду са готово лирском интонацијом: „Љубавно предграђе Београда“ (1925), „Свитање Београда“ (1926) и „Београд у снегу“ (1930).

У „Свитању Београда“ овај град је представљен као место које одликују с једне стране, традиционалне вредности, а с друге је наглашена његова окренутост ка модерном. Јаћимовић ће подвући и то да је Београд у овом кратком приказу представљен као пркосно и поносно биће, очишћено од свега пролазног и ружног, и уједно подсетити да је ова тропизација градова којима се придају одлике живих бића чест поступак у делима Милоша Црњанског (Јаћимовић 2014). Следећи одломак из овог текста најубедљивије то и предочава: „Ништа га ипак не везује. Стоји ту и зида се као да је сва земља празна. У себи самом налази свој начин и своје законе, стоји и сунча се изнад Саве.“ (*Путописи II*: 179)

У запису „Београд у снегу“ слика Београда је још више идеализована. Црњански наводи читав низ европских градова (Париз, Лондон, Рим, Берлин), као и један велелепни светски (Њујорк), којима не спори спољашњу лепоту. Што се тиче Београда, његову дивоту убедљиво презентује уводним исказом: „Београд је леп лепотом усправног става, појавом на брду, закорачајем над водама.“ (*Путописи*: 455) Међутим, за разлику од поменутих метропола, Црњански унутрашњу лепоту проналази само у свом омиљеном граду. Након занимљивог сплета носталгичних сећања на некадашњи изглед града и непосредних реакција на промене које он стално доживљава, аутор завршава текст у идиличном тону.

„Нова лепота Београда помаља се дакле ту. У профилу, тврдом и тешком, од великих, камених блокова у висини, спратови зидина исто као брда ћуте под снегом али гледају, у зимско вече, пламним очима својих осветљених прозора, што се виде, кроз таму и онда, кад се пред нама појављује, далеко, велика, и вечна тамна сен Авале и зимске ноћи, у снегу.”
(*Путописи*: 459)

Након одрицања од *суматраизма* у „Привиђењима“, некако је логично било да *апсолут* ипак на крају буде откривен у завичајном. Почетни покушаји устоличења *Стражилова* или *Србије* као завичајног *апсолута* нису били довршени. Као да управо та примеса *суматраистичког* није то дозвољавала. Она је у *Стражилову* оличена највише кроз дионизијску чулност, а у поеми *Србија* је препознатљива након још једног неуспешног прихватања стварносне Итаке-Србије као прибежишта, доживљеног само као привиђење, једино на небу видљиво. С друге стране, Слободан Ракитић сматра да је управо у *Ламенту над Београдом*, ламентом над самим собом и својом судбином, Црњански досегао на високо уметнички начин, онај дуго жуђени и тражени *суматраистички* мир, и да је ова поема згуснула у себи не само судбину свог песника него и колективну судбину народа (Ракитић 1987).

У сваком случају, *Ламент над Београдом* је коначна потврда да завичајни *апсолут* мора бити, као прво, на великој даљини у односу на поетског субјекта, а као друго, уздигнут у небо наспрам посрнулог субјекта. Након ратом опустошене, побеђене Итаке, романтичарског симбола Стражилова, расцветаног, рајског Срема, Србије небеснице, као *апсолут* се издвојио Београд, град са ликом ратника победника, тврђава од камена.

Александар Петров је пронашао паралелу између овог, петог чина „драме откривања апсолута“ (Петров 1997: 126), како овај критичар сагледава целокупну поезију нашег песника, са завршним чином Шекспировог *Хамлета*. „Суматраистички Хамлет бледог²² лика повлачи се пред Фортинбрасом. Ратнику је препуштено да о

²² Један од омиљених атрибута Црњанског, од Одисеја из „Пролога“, преко углавном женских ликова у његовим поетским и прозним делима, све до кнеза Рјепнина у последњем роману, *Роману о Лондону*.

мртвом Хамлету каже (или не каже): беше човек.“ (Петров 1997: 126) У сваком случају, ово је завршетак одисеје поетског субјекта Црњанског. Петров ће закључити да се песнику на завршетку ове дуге потраге за *апсолутом*, „уместо небеске и надисторијске, указала земаљска и историјска перспектива вечитог присуства и оствареног тоталитета“ (Петров 1997: 126).

7.2. Последњи чин једног смртног живота

Ако се још једном вратимо на песму „Привиђења“, на њену почетну и завршну строфу, осврнућемо се на оне *пролазне сени* на које је, како вели, лирски субјекат стресао свој *устрептали, звездани, зрачни, чисти прах*. Да ли су то сада она привиђења која му се јављају у *Ламенту*? Лирски субјект и сам каже: „[...] то више нису, ни жене, ни људи живи, / него неке немоћне, слабе, и сетне, сени“ (*Песме*: 267). Као последњи чин свога живота, на позоришну сцену је извео *друштво маски*²³, безбројних креатура, које одигравају свој гротескни плес пред његовим очима. Као у искривљеном огледалу лирски субјект сагледава сопствену прошлост, као у ноћном кошмару, сопствени, индивидуални свет у надреалистичкој представи. Све своје лепе успомене, сва места која је за живота обишао, људи које је упознао, са којима је био пријатељ или саборац, жене које су му некад значиле, па и он сам негдашњи, све се то претворило у друштво чудовишта из ноћних мора. Сви ти полипи, делфини, папагаји, шимпанзе, као да су из неког циркуса, у коме су само тужни пајаци, који за себе кажу да нису звери и да ништа нису криви, јер им „живот баш ништа није дао“ (*Песме*: 267). Иако су сами као појаве из ноћне море, као духови из неког другог света, они нису неми, напротив, вичу, урличу, врште, подругљиво се смеју. Само још ова чудовишта у *Ламенту* знају за смех, који се провлачи „кроз безброј суза наших“ (*Песме*: 269), јер људски смех као да је већ одавно сахрањен у *Стражилову*.

²³ Као погребна поворка са маскама у „Химни векова“ Војислава Илића.

Ове креатуре нису негде у даљини, оне су баш ту, поред лирског субјекта, *тумбају* се преко њега, *плове* и *језде*. Као да су присвојили простор у коме је лирски субјекат, постали неизбежан његов део, испунили га у потпуности. Њихово присуство није као у сну тренутно, оно и те како изгледа трајно, најпре су га наметнули активном радњом, *тумбањем*, затим га утврдили тако што ће даље са њим да наставе пловидбу. Ако их је поетски субјект још у „Привиђењима“ покрио прахом, а он сада лежи сам и немоћан у пепелу, јасно је да се из њега неће уздићи попут феникса, јер наказе урличу „Праш, пепео, смрт је то“ (*Песме*: 265). Као да већ изједначавају своје аветињско стање са стањем лирског субјекта и подсећају да су они пролазни колико и он сам, колико и људски живот уопште. Речју „још“ лирски субјект обзнањује да у њему и даље има живота, иако само ћути, бди и умире, немоћан пред овим мртвачким плесом причина из прошлости. Истовремено, он је немоћан и пред чињеницом да су то само реликти негдашњег бивствовања, јер све је сада само привид, имитација некадашњег живота. Важна је и улога речи „само“, која декларативно прави оштру границу између прошлог живота и свакодневице, чак и у примерима у којима се помињу и неки интимни познаници или догађаји из живота самог песника. Након речи „само“ следи најпре да то више „и нисмо ми“²⁴, затим „то нисам ја“, па онда „то више нису, ни жене, ни људи живи“, и коначно један изричито нихилистички став у самој завршници „све то, и ја, нисмо никад ни били више, / него нека пена, тренуци [...]“ (*Песме*: 266–268).

У сваком случају, поетски субјект је утихнуо, још увек жив, али без моћи говора. Сад се уместо његовог гласа чују разуздана створења која не изговарају речи, већ на почетку вичу, урличу, вриште, креште, а онда постепено и њихова бука јењава, претвара се у мешавину вике и шаптања, коначно у мрмљање, *све хладније и тише*. Необично је да се ти узвици у последњим стиховима јављају на разним језицима света, те присуствујемо једном замешетелству као на Вавилонској кули. Али, на ком год језику изговорено, значење је истоветно. У ствари, ове синонимне јединице из страних језика су само ехо већ изговорених речи: *ништавило*, *леш*, *сенка*, *гроб* и *мрак*. Речи

²⁴ Црњански није употребљавао прво лице множине још од песме *Суматра*.

које привиђења гласно или тихо изричу чак нису ни градацијски поређане, потпуно су изједначене у потенцирању универзализма људских судбина, приказу протеклог живота као једног великог привида или као коначног пораза. Управо на овом месту на тренутак препознајемо *суматраистичко* осећање свеповезаности, међутим, оно је суморно јер је у потпуности подређено нихилистичком доживљају света који је овде доминантан. Дакле, другим речима, ни *суматраизам* више није утеха.

Како су утваре изједначиле свој статус са стањем поетског субјекта, тако и појаве које ни у ком случају нису истородне, као што су *моји мртви другови* и *трешње у Кини*, у песми стоје у истом синтаксичком следу. Као што се поништавају разлике између живог и неживог света, тако се свет природе изједначава са човековим бићем. Петров уочава да је овакав поступак изједначавања свега постојећег био присутан и у *Суматри* и у *Стражилову* у циљу откривања *апсолута*, међутим, овде он има потпуно супротан смисао, уместо успостављеног *апсолута* стоји ништавило (Петров 1997). У време *суматраизма*, ако би били поменути *мртви другови*, тако је одмах долазила утеха са неке друге стране, ма колико удаљене, у виду можда баш тих *трешања из Кине*, завичајних *трешања* и *вишања* или већ нечег другог што би омогућило бар тренутни спокој. Сада, у овој констелацији, све је изједначено у том трауматичном сећању, нема мира, све је кошмар, утеха је утихнула. Уместо испуњења *суматраистичког* сна, остала је само празнина, ништавило, нирвана.

Почетни стих *Стражилова*: *Лутам још витак са сребрним луком*, као да је у *Ламенту над Београдом* дефинитивно претворен у „лутао сам некада“, јер ми на почетку сваке од непарних строфа ове поеме имамо набрајање дестинација на којима је сам песник био, места које је некада обишао, просторе који су некада били једна безгранична утеха, *суматраистичка* визија, уточиште, рај. Јасно је да су сва та путовања завршена и да набројана места представљају само завршни биланс одисеје једног луталаштва. Изгледа да је завршетак свих тих путовања идентичан, у коначном исходу даје само смрт, гроб и коначно ништавило. „Географски називи су једноставно нанизани један поред другог као да је реч о суседним местима, о редоследу станица на једној прузи.“ (Петров 1997: 116) Смисао у овом географском симултанizmu

Црњанског, Петров сагледава у песничком контексту у коме се овим синтаксичким низањем поништава појам простора.

По ко зна који пут Црњански на различите начине примењује сличан поступак поништавања реалног простора, још од првих погледа према небу његових ликова/лирских субјеката, преко првих узлетања, до спонтаног повезивања најудаљених тачака на земљиној кугли, које су се у песничком свету сјединиле у потпуној блискости. Уместо постојећег, увек се тражио неки други, идеалнији простор, и притом се градио један лепши, интимнији свет, постојана брана која је успешно одолевала свим спољним ударима и уједно представљала једну безграничну утеху.

Сада су понову ту и Јан Мајен и Парис и Финистер и Венеција и Шпанија и Лисабон, као и Срем и Хвар, бројни топоними, сви изједначени само у богатој упомени. Ова места ни у једном тренутку не добијају негативну конотацију, нити постоји било каква алузија да су оставила ружан утисак на лирског субјекта. Ако узмемо у обзир аутобиографски контекст, овај географски комплекс је током свих тих година увек остављао дубок утисак на аутора, јер сваком од ових места Црњански је посветио комплетан путопис или барем литерарну белешку. Арктичко острво оковано вечитим ледом, Јан Мајен, као најсевернија тачка до које је песник доспео, један је од *пишчевих повлашћених простора*. Заправо, то је место рођења његове митске Хипербореје.

Међутим, у сумраку света Црњанског, она су само саставни део некаквог пописа, повезана управо само тим готово стихијским набрајањем, али осим тога без било какве друге везе, па и оне за песника уобичајене, невидљиве. Присуство ових географских појмова несумњиво је на фону *суматраистичког* поимања света, само што је његово негдашње повлашћено место у поетици Црњанског у *Ламенту* изгубљено. Њихово појављивање у тексту константно је поентирано оним „ништа“, тако да је нестало оно „старо“ значење, у смислу повезивања и најудаљенијих дестинација, тотално различитих тонова у складна сагласја, и уопште успостављања веза које су увек имале неки тајни смисао. Насупрот тој хармонији, коју би такве

релације у *суматраистичком* свету по правилу барем на тренутак изградиле, стоји њихово изједначавање у једном свеопштем ништавилу, бесмислу свега постојећег.

Последња песма Црњанског има сличну поенту као и онај његов први, младалачки покушај, „Судба“, са временским распоном од скоро педесет година. Људска нада је крхка, лако ломљива, а живот сваког смртника је пролазан, и у крајњем исходу, узалудан. И заиста, поетски субјект *Ламента* у овом делу текста изгледа као она олупина која је после тешке олује остала да плута по *пени таласа*.

Не треба превидети да међу набројаним дестинацијама стоји и топоним Сахара, једино место са овог списка које Црњански за живота није обишао. Уношење најпознатије пустиње у овај низ географских појмова има симболично значење које употпуњује стање опште усамљености лирског субјекта (Јаћимовић 2014).

Славко Леовац сматра да су све појаве и кретања, овде критичар управо подразумева реминисценције на путовања из почетних стихова непарних строфа, само скициране, да би и на тај начин сугерисале брзе преображаје бића у гротескна привиђења. „Сам ритам брзих промена и преображаја, а не слике и симболи, сугеришу пролазност и негацију живота.“ (Леовац 1993: 445) Ми ћемо отићи још даље и уочити статичност ових топонима, који као да су залеђени у неком далеком, прошлом времену, јер, не само да их поетски субјект више неће обићи, већ она никада неће послужити ни као место измештања из нежељених простора и ситуација у којима би се он нашао. Ова одредишта заиста изгледају коначна, јер у себи немају више потенцијал за „кретање као бирање 'оптималне варијанте' у превладавању збиље“ (Flaker 1982: 68).

Ипак, да је отуђење од ових простора само привидно, може се приметити у овом груписању географских појмова кроз функцију присвојних заменица („мој“, „наш“, „њен“). Насупрот Јан Мајену стоји „мој“ Срем, насупрот Еспањи, „наш“ Хвар, насупрот Финистеру, „њен“ стас, поред Лижбуе је „мој“ пут. Чини се да се на неки начин у овим констелацијама фаворизује завичајно, а поништава *суматраистичко*. Такође, у том контексту саставни везник „и“ врши супротну функцију, прави дистанцу између „обичних“ топонима и оних које је песник у песми „присвојио“. Истоветно, али још дубље значење, везник „и“ има у стиховима где није наведен ниједан

географски појам: „Ти, прошлост, и мој свет, младост, љубави [...]“ (*Песме*: 266) и „Живот људски, и хрт, свео лист [...]“ (*Песме*: 268). Некада је Црњански налазио везе где нико није, сада као да раздваја и оно нераскидиво.

Закључак је да непарне строфе у поеми *Ламент над Београдом* представљају човека као смртно биће у свету ускомешаних успомена, које су у потпуности запоселе последње дане у његовом животу. То је човек који је немоћан пред пролазношћу времена, инертан у свом скученом простору, разочаран у привидан свет око себе. Његова имагинација као да је затамњена, преплављена најездом аветиња из прошлости. Дакле, имамо човека без снаге да погледа у небо и да тамо нађе своју негдашњу утеху, човека који више не може да стигне до свог *простора среће*.

У овим деловима поеме представљен је потпуни суноврат, потонуће лирског субјекта, његова стварност налази се, како то Џацић дефинише, у равни подземља, односно пада, на потпуно супротном полу од равни простора среће (Џацић 1976). Ово спуштање у провалију је и симболично представљено црном птицом, кормораном, која се такође уклапа у друштво сподоба из прошлости вичући „зрак сваке среће тоне у Океан“ (*Песме*: 268). Ако се присетимо „Привиђења“ и чувеног стиха са упитником, *заиста, зрак сам само*, и ако буквално схватимо значење синтагме „свака срећа“, те коначно замислимо ширину и дубину простора једног океана, схватићемо овај стих као један од најпесимистичнијих у поезији Црњанског. Такође, чини се да океан у поетици Црњанског има амбивалентно значење. Негативна конотација овог географског појма у поеми такође је присутна и у помало језивој атмосфери путописа „Finistère“. С друге стране, океан је са својом бескрајношћу, као најкаректеристичнијом одредницом, био један од најпогоднијих простора за *суматраистичке* узлете.

Своју последњу стиховну умотворину Црњански ипак не завршава у песимистичком тону. Наспрам непарних строфа, у којима лирског субјекта неумољиво прекрива тама прошлости, наговештавајући и његов скорашњи физички нестанак, развила се у парним строфама духовна конструкција која својим бљештавилом наговештава вечно постојање. Црњански је, како примећује Хатица Крњевић, у два паралелна тока који се ни у једном тренутку неће додирнути, заувек

располутио пролазност појединачног трајања од вечног природног и људског закона обнављања и самообнављања свега постојећег (Крњевић 1977).

7.3. Бесмртни град као утеха

Први пут у поезији Црњанског имамо представу коначно пронађеног *апсолута*. Она следи у парним строфама поеме *Ламент над Београдом*, у којима видимо град који сјаји, неприкосновен у својој постојаности и вечности. Ни у једној песми Црњанског или поеми до сада није дат интимнији однос према *апсолуту*. С друге стране, ниједном у току песме, осим у њеном наслову, није поменуто његово име, што је истоветан случај као са Суматром. Београду се лирски субјекат обраћа са „Ти“, непосредно, као што је био случај у поеми *Сербија*, али само у њеном почетном делу. Таква реторичка интонација, са инвокацијом и „Ти реченицама“, карактеристична је за молитве (Петров 1997). Химнични глас, који се овде јавља, као да се у овој својеврсној оди Београду наставља на традицију наших средњовековних похвала подвижницима (Колјевић 1987).

С тим у вези је занимљива паралела коју је Слободан Владушић пронашао са још једном лабудовом песмом нашег песништва, „*Santa Maria della Salute*“ (Vladušić 2011). У уводном делу Костићеве песме имамо молбу Богородици Марији за опроштај и тај исповедни тон песника умногоме личи на интимни тон *Ламентовог* поетског субјекта, који се непосредно обраћа вољеном граду. Такође, овај критичар апострофира и завршну строфу Костићеве песме у којој лирски субјект пројектује себе у загрљај са вољеном женом након смрти. Црњански такође жели да смртно биће, а то је субјект који се ближи свом крају, након тог последњег догађаја у свом животу, буде поверен оном бесмртном обличју из његове песме, а то је вечити град, Београд.

Парне строфе у поеми приказују град са божанским атрибутима, према коме се лирски субјект односи са страхопоштовањем и од кога очекује коначну утеху. Тако ће поетски субјект у свом пропадању наћи мир у чињеници да *простор среће* ипак негде постоји и да ће опстати још дуго после њега. Ова паралела по контрасту је

акцентована речју „међутим“, која увек стоји на почетку сваке парне строфе између личне заменице „Ти“, којом се лирски субјект непосредно обраћа Београду, и неке одређене радње: „растеш“, „шириш“, „стојиш“, „дишеш“, „крећеш“ и, коначно, „сјаш“. Све ове радње везане су за вољени град, који је далеко, док за то време сам лирски субјект, у свом кошмару полако умире. Дакле, сложићемо се са Петровљевом констатацијом да је паралела по контрасту у поеми *Ламент над Београдом* конституисана између човека и града, ништавила и апсолута, смрти и вечности (Петров 1997).

Београд Црњанског је свемоћан у оној мери колико је лирски субјекат, тамо негде у даљини, немоћан. Све оно што је лирски субјекат имао у претходним поетским остварењима, од бунтовничке страсти повратника из рата у сремској Итаци, свемогуће потентности која чини чуда у *Суматри*, преко стражиловске младалачке, дионизијске енергије, коју само љубав може ослабити, па поновна снага *суматраистичког* бића васкрслог из бездана у поеми *Сербија*, у *Ламенту* се претворила у коначну, самртничку немоћ. Међутим, на крају овог дугог одисејског лутања, пронађен је негде, на сасвим другој страни, тамо далеко, један савршени град, који постаје неприкосновени симбол, мера свих ствари, чија је моћ безгранична.

Београд је топоним чија је најважнија одредница да је означитељ светлости и сјаја наспрам свих осталих који су остали у „тамним“ строфама, у забораву и тамни прошлости.²⁵

Он у свом сјају трепери и кад се звезде угасе. Он може да заигра и да се врти, како је некад, рецимо, лирски субјекат на почетку *Сербие* био вољан за игру. Он пева ведро и уз грмљавину и муње. Он једини може васкрснути сахрањени смех и из крика, и из вриска, и из вапаја или га из плача преобратити као *дажд у шарене дуге*. Он, што је можда најважније, и даље расте.

²⁵ Чак је и, како би рекао Црњански, „мој Срем“, остао негде у прошлости; подсетићемо да је писац у многим својим интервјуима помињао Срем као један од својих завичаја, а можда његов однос према овом простору најубедљивије оцртавају ове његове речи: „Оно што је главно ја сам нашао у Срему. Зато што тамо цветају воћке као у Јапану.“ (Реџер 1985: 12)

Из свега наведеног видљиво је да ни у *Ламенту над Београдом* неће изостати типска ситуација имагинације – двострука ситуација бића, које ће једним својим делом остати на тлу, а другим се винути у неслућене висине. Овога пута, онај земни део је баш чврсто закуцан за тле, *лежи као на пепелу клада*, а други се уздигао високо као никада пре. Оно што је изостало у овом односу је спона, онај невидљиви мост који се простирао од Фиренце до Срема, она гигантска рука која је миловала снежне врхове Урала. Тај присни однос са *апсолутом* предвиђен је тек на самом крају живота лирског субјекта што јасно уочавамо на завршетку сваке строфе која се односи на Београд, наравно, уз неизбежну градацију:

„А кад ми се глас, и очи, и дах, упокоје,
Ти ћеш ме, знам, узети на крило своје.“ (Песме: 265)

„А кад ми клоне глава и буду стали сати,
Ти ћеш ме, знам, пољубити као мати.“ (Песме: 266)

„А кад дође час, да ми се срце старо стиша,
Твој ће багрем пасти на ме као киша.“ (Песме: 267)

„А кад уморно срце моје ућути, да спи,
узглавље меко ћеш ми, у сну, бити, Ти.“ (Песме: 267)

„А кад и мени одбије час стари сахат Твој,
то име ће бити последњи шапат мој.“ (Песме: 269)

Дакле, сусрет са *простором среће* планиран је тек на завршетку живота лирског субјекта и он ће представљати само место за вечни починак. Остатак негдашње гаргантуовске моћи осетиће се само у последњем, опроштајном загрљају са вољеним градом, у ком ће се наћи и његове реке, Сава и Дунав, као и он сам. С обзиром на то да је град уздигнут на пиједестал Свевишњег, последње уточиште поетског субјекта ће ипак на један посредан начин бити небо.

7.4. Београд, уздигнут високо кроз прозирни етер

Насупрот паду у бездан, *простор среће* се уздиже у недочватне висине, у царство плаветнила и прозирног етера, у *башиларовској* синтези ваздуха и светлости. Овај спој висине, ваздуха и светлости Џацић сагледава као „трочлано јединство повлашћених феномена“ упоређујући га са истобројним јединством у људском поретку вредности (слобода–чистота–лепота), или чак са религијским Светим тројством (Отац–Син–Свети дух) (Џацић 1976: 135).

И поново, у тренутку када смо то можда најмање очекивали, Црњански нас подсећа да је *песник ваздуха*. Пишући у поговору своје *Антологије кинеске лирике* о утицају далекоисточних мислилаца и уметника на европски лиризам, Црњански је истицао да је коначни исход њихових промишљања врхунац свега прозачног, мирног, вечног и етеричног. „Кроз патње, збуњености и збрке, јер смо виталнији и земљанији, и ми, полако, стижемо до истих резултата и свршетака. Знамо да се сви осећаји свршавају у свемиру и да, ван ваздуха, мисли нема.“ (*Песме*: 301) Како Џацић примећује, Београд је објект који се, с једне стране може удахнути као ваздух: „[...] а хладиш, ко далек бор, кад те удахнем“ (*Песме*: 267), а с друге, то је објект који и сам дише: „Ти, међутим, дишеш, у ноћној тишини / до звезда, што казују пут Сунцу у твој сан“ (*Песме*: 267).

Београд, као снажан и делотворан симбол трајања, своју постојаност гради на перманентном дизању кроз ваздух, у највеће висине. Ружна птица *дивљих и црних крила* из непарних строфа претворила се у прелепог лабуда, сунчеву птицу, оличење хиперборејског Аполона, „симболом свог постојања и свог стремљења висинама, своје вертикалности и своје чистоте“ (Џацић 1976: 133).

Од своје прве појаве у поеми, овај нови *простор среће* је у процесу успињања, он перманентно расте, а у завршним строфама он „креће”, како каже песник, на свој пут према Сунцу. Као што у непарним строфама лирски субјекат све више тоне у свом кошмару приближавајући се завршном чину своје смртне судбине, одласку под земљу, тако се његов Београд полако одваја од тла, спреман за коначно успење у

небеса. „Док мени дан тоне у твој понор речни, / Ти се дижеш, из јутра, сав зрацима обасут.“ (*Песме*: 268)

Дакле, црна птица, корморан, стрмоглаво лети право у бездан, док се бела птица, лабуд, уздиже у неслућене висине. У овом симболичном представљању лета две птице, истог правца али супротног смера, пута наниже и пута навише, контрапункт у знаку поларизације је најупечатљивији.

7.5. Београд као светлосни симбол

„Загледан у себе, сред сијенског пролећа, увидех да је све што се види пролазно, али да је у мени могућност звезде, што вечно сја.“ (*Путописи*: 221)

Због присилне удаљености самог песника од Београда, као и због неизвесног емигрантског статуса који није обећавао скори сусрет са вољеним градом, можемо упоредити ово виђење Београда са далеком и недохватном звездом *Росијом* у зеницама Вука Исаковича или *Нове Србије* у мислима неких млађих Исаковича. Како је поетски субјект у Србији Зорњачу тражио, тако је коначно нашао у Београду, у њеном најбљештавијем виду.

„Ти, међутим, растеш, уз зорњачу јасну,
са Авалом плавом, у даљини, као брег.
Ти трепериш, и кад овде звезде гасну,
и топиш, ко Сунце, и лед суза, и лањски снег.“ (*Песме*: 265)

Ипак, да не бисмо имали визију Београда само као песничке фантазмагорије, звезде у бескрајном плавом кругу, која је попут Русије у представи Вука Исаковича, безгранична и бескрајна степа, поетски субјект у *Ламенту* свој град мапира и његовим познатим топонимима. Они су његови нераскидиви делови, елементи који се не могу одвојити од целине. *Авала плава* расте заједно са њим, у *мрачни Калемегдан* удара његово срце, а када у самртном загрљају загрли свој град, као што смо већ

напоменули, загрлиће и Саву и Дунав. Ова природна обележја Београда као града, за Црњанског представљају симболе неуништиве животворности духа и трајности лепоте упркос свему.

Такође, поред ове „стварносне“ географије, Београд се као симбол ослања и на биографију, односно младост Црњанског, на београдску зору „у коју се млад и весео загледах“ (*Песме*: 267). У том контексту, *Стражилово* се као симбол ослањало на поезију, а *Србија* на легенду (Koljević 1987).

Свемоћни град, оаза лепоте, са свим својим саставним деловима, који расту заједно са њим, излази из свих реалних оквира, а његов сјај се прогресивно повећава са порастом висине. Ово је логичан след, јер пут песниковог вечног града непоколебљиво води према Сунцу и звездама, тако да, што им је ближи, њихови светлосни зраци ће га интензивније преплавити. У том смислу, град Црњанског из *Ламента*, тако окупан светлошћу, трепери „кад овде звезде гасну“, „сјаји као ископан стари мач“, „блиста, као кроз сузе људски смех“, диже се „из јутра, сав зрацима обасут“, сија „кроз сан мој тавни“ (*Песме*: 265–269). Присутна је и корелација са најмоћнијим извором светлости, јер град топи „ко Сунце, и лед суза, и лањски снег“ (*Песме*: 265) и, коначно, долази до поистовећивања са самим Сунцем које се рађа у сну лирског субјекта.

Присетићемо се сада оне зеленкасте светлости која је, како се Црњанском чинило са његове тадашње позиције *на крају света*, у месту Финистер, допирала из бескраја. Поменули смо већ да је то искуство било преломно за креативни свет младог писца. Као да се из неограниченог простора, који је заузимала ширина имагинације опеване у *Суматри*, дошло до места крајње тескобе, скупчености, из које се није могло даље. Као да се све бљештавило из ведрога *суматраистичког* неба и прозирног, свежег ваздуха снежних уралских врхова, скупило сада само у пригушени трачак бореалне светлости.

Ова релација између ширине простора и јачине светлости присутна је и у поеми *Ламент над Београдом*. Београд Црњанског, не само што се издиже у неслућене висине, већ има и своју ширину кад рашири своја лабудова крила, тако да својом укупном величином готово парира бескрајном простору у који се простире.

Отуда се и његова бљештава светлост којом зрачи може упоређивати са сјајем звезда и топлином Сунца.

7.6. Црњански и симболизам

Из свега горе наведеног јасно је да је коначно пронађени *апсолут* један неприкосновени, многозначни симбол.

Никола Кољевић сматра да је још од своје чежње за Суматром, као неком *успаваном лепотицом на крају света*, Црњански постао одан песничким идеалима симболизма (Koljević 1987). Заиста ово поређење неминовно позива на Дучићев централни мотив у песми „Залазак сунца“, која је у његовом песничком опусу отварала врата управо симболизму. Кољевић у прилог својој тези подвлачи и стално присуство тежње за *етеричном* спиритуалношћу у поезији Црњанског. Такође, у том смислу, овај критичар не заборавља да истакне култ китајске и јапанске поезије Црњанског (Koljević 1987). Симболизам је донео радикализацију романтичарских идеала тако што је романтичарски култ индивидуалне осећајности довео до тачке захтева за стварањем личне поетске митологије. Тако су песници проналазили своја митска упоришта, као рецимо Јејтс Византију, а Црњански Суматру, па Стражилово, Србију и, коначно, Београд.

Кољевић даље уочава да симболистичка и романтичарска обележја поезије Црњанског нису поетски противречна, већ се међусобно преплићу и прожимају (Koljević 1987). О романтичарским узлетима Црњанског већ смо довољно говорили, и утицај овог правца на његово стваралаштво је неоспоран. Али, ако се присетимо месечевог лука, његових предела окованих ледом и снегом, а поготову честог призивања географски егзотичних имена, уочавамо и у поезији Црњанског за симболизам карактеристичну естетску *специјализацију*. Коначно, и сам „суматраизам није ништа друго него својим сликама изречена симболистичка вера у лепоту као утеху и крајњи смисао“ (Koljević 1987: 195).

У овом контексту можемо упоредити *Ламент над Београдом* и Јејтсово „Једрење у Цариград“, при чему ће нам помоћи интерпретација Јејтсове песме Елдера Олсона (Olson 1979). Прва сличност је у формалном смислу, у јасној и прецизној подели у обе песме. Код Црњанског су то наизменичне строфе, непарне и парне, које су контрасне према својој основној идеји. Код Јејтса постоји подељеност тачно преко средине песме на два дела, на по две строфе. Прве две строфе Јејтсове песме приказују уметност као нешто неживо, баш као што лирског субјекта поеме Црњанског притискају мртве успомене и авети из прошлости. У другој строфи „Једрења у Цариград“ уметност је оживела под покровитељством „творевине од вечности“, моћне престонице, Цариграда, баш као што је васкрсао и лирски субјект *Стражилова* под окриљем новопронађеног симбола трајности, вољеног белог града. И у Јејтсовој песми лирски субјект се суочава са својом старошћу и смрћу. И овде, као код Црњанског, имамо доминантно стање немоћи, само што овога пута оно није проузроковано предсмртном агонијом у виду театра накарада из прошлости, као код нашег песника, већ је то један од раније стечен статус, у коме се сад доноси кључна одлука, наравно, о путовању. Пошто стар човек једва да је уопште човек, празна творевина, „само једна кукавна ствар, дроњав капут на штапу“, таквом, само пуком обличју, готово привиду, може да супротстави само лепоту по коју креће у „свети град Цариград“²⁶.

Једина битна разлика између ове две песме је у томе што се Јејтс у својој песми све више удаљава од почетне тачке, суочавања са смртношћу, док јој се Црњански стално враћа да би изнова кренуо као свом небеском симболу. У том смислу, готово да Јејтс у овој песми подсећа на раног Црњанског, чија су бекства из критичних, тескобних стања, пре свега сопствене свести, као и коначна измештања у идеалне *просторе среће*, увек била коначна.

²⁶ Сви цитати из Јејтсове песме преузети из књиге *Уметност тумачења поезије* (прир. D. Nedeljković, M. Radović). Beograd: Nolit, 1979, 491–492.

7.6. Плач пред Београдом

Коначно треба да обратимо пажњу на сам наслов ове поеме, који се чини двосмислен, како је приметило више критичара приликом анализе ове песме. Структурална конфигурације поеме, изграђена на принципу кореспонденције непарних и парних строфа по принципу већ поменуте паралеле по контрасту или *укриштаја противности*, прецизно одређује подељеност ове стиховне творевине на два дела. Овде ћемо поново да се присетимо „Плача Јеремијиног“, који је био узор Захарију Орфелину за писање његове песме „Плач Србији“, а коју смо већ упоређивали са *Србиом* Црњанског.

У библијском спису старозаветни пророк оплакује судбину спаљеног града Јерусалима, а у *Ламенту над Београдом* у непарним строфама имамо плач, односно ламент човека над сопственом судбином. Парне строфе поеме доносе контраст овом интимном, исповедном тону, јер је мелодија њихових стихова свечана, химнична, те оне у ствари представљају оду Београду, коначно успостављеном *апсолуту*. Љубомиру Симовићу стих из завршног дела песме: „Сунце се рађа у мом сну. Сини! Севни! Загрми!“ (*Песме*: 269) звучи као призивање „горњег Јерусалима“ (Симовић 2001).

Ако тумачимо непарне строфе као последњи чин једне животне драме, онда је сасвим природно да у њој уочимо и елементе патоса. У том случају ће слика града, која се наизменично даје, представљати својеврсну катарзу. Као да сам плач није био довољан за прочишћење, ипак је била потребна утеха у виду вечног, апсолутног бића. Дакле, плач није „над“ Београдом, већ над сопственом судбином, у ствари „пред“ Београдом. Одредница „над Београдом“ могла би да стоји само у случају оног „старог“, *суматраистичког* поетског субјекта који је досегнуо небо.

У *Суматри* је био присутан само један глас, који је чак и помало афективно све време звучао *лако и нежно*. *Велика лудорија рата*, како би рекао сам Црњански, криво животно искуство из којег је ова песма рођена, остало је изван песме и

накнадно је обелодањено у споју поетичког текста и кратког наратива у „Објашњењу Суматре“.

У *Стражилову* почетни занос ероса, оличен у слици луталице са сребрним луком, одмах смењује бол и слутња смрти у завичају.

Такво удвајање поетске мелодије још је уочљивије у поеми *Србија*. Опет на самом почетку песме лирски субјект је „вазнесен у зеленом вртлогу, из бездана“ (*Песме*: 253). Овде се први пут изговара име Србије са великим пијететом, као име најсветлијег божанства према којем се тежи, као бескрају, у којој ће своју Зорњачу коначно пронаћи. Ипак овај занос је врло брзо помућен подсећањем на крфско гробље са којег пише песму, дакле на умирање, смрт и људску коначност.

У *Ламенту над Београдом* све строфе у песми, и парне, које ламентирају над смртним животом који полако и сигурно истиче, и непарне, које доносе откровење у обличју бљештавог, васкрслог града, завршавају мишљу о смрти као неизбежном крају свега: и личног живота и надличне лепоте рођене визије. Само што је, приметитиће Кољевић, „у духовном свету првог гласа та помисао нихилистички разарајућа, док у оквиру визије Београда као симбола животне лепоте постаје чудесно прихватљива“ (Кољевић 1987: 185).

Уочљиво је да визија идеалног града Црњанског не носи у себи наглашене урбане елементе. Све оно што је гласно одзвањало у песмама наших авангардиста, посебно код оних по неким елементима поетички блиских Црњанском, попут Рада Драинца, на пример, није код творца *Ламента* у првом плану. У том смислу, можемо да повучемо дијагоналу чија је почетна тачка у *Суматри*, преко *Стражилова*, затим *Србије*, све до Београда, са заједничким садржитељем, *апсолутом*, тренутним или трајним, у сваком случају, *простором среће*, који је ближи романтичарским представама раја, него авангардним пројекцијама.

Отуд и дионизијски дух из *Стражилова*, односно Радичевићеве романтичарске поеме „Бачки растанак“, провејава и у *Ламенту* у стиховима:

„Ти будиш веселост, што је некад била,
кикот, ту, и у мом крику, вриску, и вапају.

У Теби нема црва, ни са гроба.
Ти блисташ, као кроз сузе људски смех.
У теби један орач пева, и у зимско доба,
преливши крв, као вино, у нови мех.” (Песме: 266)

Међутим, танатос који је мутио младалачки, дионизијски полет и у *Стражилову*, с појавом града-победника овде је потиснут, он је једноставно поражен у надметању са њим, у бици са животом. „У Теби нема бесмисла, ни смрти“ (Песме: 265), узвикнуће песник *Ламент*. Створен је један нови, постојани свет, који је попут неуништиве тврђаве опасан сигурним, одбрамбеним бедемом, заштићен од свега, и који као такав обећава вечност. Као што је већ поменуто, новији аналитичари стваралачке имагинације истичу потребу човека да се супротстави времену као моћној сили растакања, што неумитно води заснивању простора. Црњански је у својој потрази за *апсолутом*, коначно у *Ламенту над Београдом* успео оно што није у поеми *Србија*, да превазиђе свако позиционирање одабраног *простора среће* у реалним оквирима и тако изузме свој повлашћени, идеални простор из сваког историјског контекста.

8. СЕОБЕ

„Ја, наравно више нећу моћи да напишем једне *Сеобе*, али ја сам у њима ипак изразио доста од онога што сам желео: наше судбине у прошлости. Није ме историја интересовала, иако сам био и професор историје у Четвртој београдској гимназији. Није ме интересовала историја, костимирана историја, али су ме занимали људи који су живели у својим историјским костимима.“ (Вунјас 1982: 110)

8.1. Поетски потенцијал *Сеоба*

Тумачи *Сеоба*, који су реаговали на излазак првог издања из 1929. године, били су сложни у томе да ово дело не треба узимати као историјски, већ искључиво као *поетски* роман.

„Сама та књига сведочи, јамчи, да њен постанак није случајан, ни произвољан, већ да је дух који се сада кристализовао у њој, који је овога пута преко ње дошао до обелодањеног израза, морао већ раније потврдити своје надахнуће, и да ће и даље налазити у области поезије своје остварење. Једино књиге чија је поезија неоспорна носе, као ова, тај утисак неопходности, јер су оне природна уобличења, и потврде, једне неумитне песничке нужности. Отуда долази да могу с правом, и инсистирајући, да говорим, поводом једног романа, о *поезији*, док се можда, говорећи о великој већини песничких збирки, не бих усудио да споменем тај појам.“ (Ристић 2005: 142)

„Роман Црњанскога управо то и јесте: на сасвим поузданој историјској основи, са проученим подацима о људима и приликама, моћна *лирска синтеза* једне хаотичне епохе.“ (Богдановић 2005: 131)

Трећи критичар који се изјаснио поводом изласка из штампе прве књиге *Сеоба* те 1929. године, Велимир Живојиновић Массука, не говори експлицитно о томе

да је у питању поетски роман. Међутим, иако сматра да се Црњански афирмисао овим делом као приповедач, почетне пасусе своје критике исписује у импресионистичком тону, видно инспирисан пишчевим убедљивим описима природе и узбудљивог дочаравања атмосфере романа која је „засићена ваздухом овог пејзажа“ (Живојиновић 2005: 150).

Савременик Црњанског, „најизразитији лирик међу надреалистима“ (Деретић 2001: 269), Милан Дединац, сматра чак да су *Сеобе* „поема у прози“ коју ваља ставити у исти ред са „поемом у стиху *Стражилово*“. (Дединац 1957: 40)

Новица Петковић такође мисли да је роман поетски не само због својих многобројних лирских пасажа, већ и зато што је као целина образован у приметном померању у стиховној и прозној организацији текста, што је иначе било присутно и у дотадашњем опусу Црњанског. Реченице *Сеоба* нису састављене од речи сложених у обичан синтаксички низ, у њих су пренета ритмичка начела стиха. „Ипак, чини се да је најочљивија и најзначајнија једна – како би то Станислав Винавер рекао – свепрожимна тежња ка понављањима и варирањима, која иначе корелирају са успостављањем паралелизама. Све то скупа узето подстиче, у самом текстовном ткању, процес симболизације до мере за коју по правилу зна књижевни текст у стиху, не у прози.“ (Petković 1985: 92) Још кад свему томе додамо и, чини се, логичан производ – затворену, прстенасту форму, јасно је да пред собом опет имамо песника Милоша Црњанског.

Мухарем Первић је препознао већ у самом уводу *Сеоба* ону мисаону нит која је била доминантна у песничкој космогонији Владислава Петковића Диса, тако да опет имамо паралелу Црњанског са једним нашим песником, овога пута симболистом. „Црњански је изашао из тамнице у којој је Дис завршио, да би се попео на звезду са које је Дис пао. Али њихово незнање је из истог корена: незнање отвореног света, неситог простора.“ (Perić 1977: 241)

Почетно поглавље другог романа Црњанског насловљено је „Бескрајни, плави круг. У њему, звезда“. Свакако, неоспоран је снажан поетски потенцијал овог наслова. Заиста нам не би било тешко да ове две реченице сложимо у два стиха. И та два стиха као да би била надокнада за оно за шта нас је претходник Црњанског, Владислав

Петковић Дис, „ускратио“. Као да је у ова два „стиха“ дефинисан онај свет с кога је Дисов лирски субјекат *пао* у своју тамницу, у којој ће свој *нови* живот започети рођењем. У роману *Сеобе* главни јунак, Вук Исакович, након што је испао из свог бескрајног круга, свој књижевни живот започиње буђењем. Међутим, за разлику од поетског субјекта Дисове „Тамнице“, у свести јунака *Сеоба* сјај *оне* звезде никад није нестао.

Мухарем Первић на почетку своје критике *Сеоба* тврди да је поменути наслов најлепши и најобухватнији у историји српског романа који указује на то да на његовом почетку стоји песник (Perviћ 1977). Међутим, у досадашњем току ове студије добро смо већ упознали аутора дела којима се бавимо да бисмо били затечени ситуацијом да се Црњански не репрезентује као песник само у поезији, већ и у својим драмским и прозним остварењима.

Посебно смо се у то уверили анализирајући његов први роман *Дневник о Чарнојевићу*. Присетићемо се прве реченице у роману: „Јесен, и живот без смисла“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 7). Када би овај роман неким случајем имао одвојена поглавља, зар не би ово могао да буде наслов почетног, који би имао сличан поетски потенцијал поменутог назива у *Сеобама*? Међутим, у *Дневнику* већ следеће реченице доносе садржај који на први поглед више приличе прозном делу: „Провео сам ноћ у затвору са неким Циганима. Вучем се по каванама. Седнем до прозора, и загледам се у маглу и у румена, мокра, жута дрвета. Где је живот?“ (*Дневник о Чарнојевићу*: 7) Међутим, судећи по присутним мотивима у овом делу, препознајемо неке од школских примера модерних европских поетских стремљења, које је Црњански унео већ на самом почетку свог прозног дела. С обзиром на то да *Дневник о Чарнојевићу* и јесте роман који носи сензибилитет тадашњих модернистичких стремљења, подразумевајући притом пре свега иновације које је донео нашој послератној књижевности, овакав његов почетак није споран.

На самом почетку романа *Сеобе* читамо следеће реченице:

„Магловити врбаци испаравају се још од прошлог дана, облаци се ковитлају све наниже. Дубина, кроз коју протиче река, мутна је и непроходна. Земља је тамна, невидљива и кишовита.

Шуми и хуји баруштина иза мрака.“ (Сеоба: 5)

Дескрипција у самој интроспекцији романа има несумњиво поетски сензибилитет. Међутим, чини се да је, када се упореде ова два романа, у погледу синтаксичког експеримента у прозном тексту, Црњански отишао још даље, наравно, у корист поезије. Међутим, то је предмет за једну другу, детаљнију анализу.

8.2. Бескрајно буђење Вука Исаковича

Још једна ствар је необична на самом почетку *Сеоба*, а може да се упореди са оним што имамо у претходном роману. У *Дневнику о Чарнојевићу* све време је скривен идентитет главног јунака. Свој одговор модерним европским стремљењима из првих деценија двадесетог века Црњански је највише дао управо кроз „проблематичан“ идентитет главног јунака, уједно и приповедача овог романа. Подсетићемо се, његово име сазнајемо сасвим случајно тек при самом крају романа, кроз шалу његових ратних другова, тако да не можемо баш поуздано бити сигурни у његову веродостојност.

Као што смо већ видели у почетном одломку, онако како је представљен у уводним реченицама, потпуно инертан, са огромним трбухом, знојавим руном, главни јунак *Сеоба* може да буде било које живо биће, можда као у Кафкиним приповеткама нека животиња, само већих пропорција. Једини покрет је направило његово око, које се у магновењу отворило у тами и посматра жабу како скаче, те асоцира на поглед неког предатора. Додатну напетост чини већ убедљиво дочарана суморна атмосфера панонског свитања у којој као да се ствара неки нови страшни свет. Као да је прва креација која ниче из тог хаоса и мрака управо ово још увек неидентификовано биће које покушава да се измигољи из те свеопште таме чији је саставни део. „Јунак и

објективни свет који га окружује морају бити направљени од једног комада.“ (Bahtin 2000: 97)

Тек у следећем пасусу, и то на самом његовом завршетку, долазимо до разрешења, до закључка да ипак пред собом имамо људско биће.

„Испрекидан лавез паса и испрекидан пој петлова, још од поноћи, али далек. Туп удар копита, међутим, као под земљом, чује се једнако, у близини, под сном. Често буђење што га обухвата, пролази као неко љуљање у тој помрчини, која му продире под плећа и ребра најезена од хладноће. Не разликује таму око себе и таму у себи, и широм отвореним очима, у мраку, не види ништа. Скакање жабе, чело главе, извесно је да је ослушнуо, али одмах затим загуши га сан, тако да опет све тоне у тежак задах овнујске коже, на којој му лежи горњи део тела, крај женине главе.“ (Сеобе: 5)

Антропоморфизација субјекта остварена је тек у последњој синтагми овог пасуса: „крај женине главе“. Дакле, до делимично конституисаног идентитета главног јунака романа, у смислу да је у питању људско биће а не нека звер, дошли смо тек захваљујући конститутивној другости.

Што се тиче примордијалног простора у којем субјект обитава, на његово одређење морали смо да сачекамо још неко време. Све могуће координантне тачке, које би суштински одредиле неки унутрашњи простор, до сада су биле непоуздане, јер их је субјект видео у некаквом полубудном стању. У том смислу не можемо да будемо сигурни да он трску прозора и крова, с које капљу капи кише, заиста види изнад себе, у својој колиби, јер је пре тога „видео“ и реку која тече, као и врхове врбака након тога.

Када се чинило да ће се коначно пробудити, следи најдубљи сан јунака у којем ће видети круг и звезду из наслова поглавља. Тек након овог привиђења следи потврда да је главни јунак коначно будан и да више не сања. Он сада није само „зачуо“, већ „чује“ поменуте псе и петлове. Опет следи реченица у којој се помиње његова жена која дише на његовим грудима. И коначно сазнајемо где је наш јунак преноћио, чак ће тај скучени простор, више налик некаквом животињском брлогу, него топлом конаку, приповедач назвати „кућом“.

„Једном заста у том љуљању и хујање му у глави преста, тако да осети да је будан. Лежао је у мраку широм отворених очију, зачуђен, и дрхћући од хладноће. Није више сањао. Пој петлова и лавез паса чуо је. Жена, која му је била заспала на руци, дисала му је на груди. И шум што изазва, протегливиши врат, чу, јер толика још тишина била је пред кућом. Кроз пукотину чамовине, међутим, примети танку светлост што је продирала и освети се сасвим. Било је време да иду.“ (Сеобе: 6)

Међутим, иако будан, јунак и даље мирује у сплету овнујских кожа и некаквих чаршава, те је и даље оно што „види“ у спољашњем свету, са оне стране зидова брвнаре, из обриса сопствене свести. Танка светлост што је продрла кроз пукотину чамовине подсећа га на упаљене ватре његових војника који су са својим најближима спавали свуда околу. У магновењу му се учини да их већ види у јуришу. „Тако му се и остало што је било тамо, напољу, на киши, јављаше у широм отвореним очима, у мраку: обронак брега и под њим Дунав, са чамцима шајкаша, којима ће се навести на воду. Непрегледни врбаци и ритови, модре ледине и црвени шиљак.“ (Сеобе: 7)

Све је то Вук Исакович видео још увек увијен у влажне овнујске коже, док није изашао из свог топлог легла, напоље.

8.3. Бескрајни плави круг

Вратићемо се опет на сам почетак *Сеоба*, односно наслов првог поглавља. Тај поетски склоп две синтагме отвара један издвојени метафорички простор, за који одмах наслућујемо да ће у овој књизи бити изузетно важан. Чињеница да се он у потпуно неизмењеном облику јавља и на крају, као наслов последњег поглавља, указује на то да тако издиференциран простор представља срж и главну идеју романа.

На овакав начин истакнут идентични наслов почетног и последњег поглавља има „тежину“ наслова свих најзначајнијих поетских остварења Милоша Црњанског.

Попут *Суматре*, *Стражилова*, *Сербие* или *Ламентана над Београдом*, и тај наведени бескрајни, плави круг у коме сија звезда, иако нема квалификацију одређеног, стварног топонима, представља свакако простор који у себи има потенцијал симболичке вредности. Чини се да, кад смо већ код поређења са насловима других великих дела Црњанског, и назив почетног и последњег поглавља *Сеоба* може на неки начин да присвоји статус главног тематског оквира романа, чак и на уштрб симболичног капацитета који несумњиво поседује и сам наслов дела.

Још увек неименовани јунак се непрестано буди из сна, тачније он је дуго у некаквом полусну, у коме штошта види или му се свашта привиђа, а кад падне опет у последњи сан пред коначно буђење, дословно га „прождире“ простор, баш као звери из кошмарног сећања лирског субјекта *Ламентана над Београдом*. Управо попут тих наказа из поеме које се *тумбају* око лирског субјекта, тако ће се и јунак *Сеоба* полако „тумбати“ према „непрегледној даљини“, „недогледној висини“ и „безданој дубини“ (*Сеобе*: 6). Већ на другој страници романа, приметитиће Мухарем Первић, читамо да су капљице кише *небројене*, врхови врбака *непрегледни*, даљина, такође *непрегледна*, висина *недогледна*, дубина *бездана*, круг у висини *бескрајан* (Pervić 1977).

У том правцу иде и Башларов цитат Анрија Боскеа: „У равници, ја сам увек другде, у неком расплинutom, флуидном другде. Дуго одсутан из самог себе а нигде присутан, и сувише лако приписујем непостојаност својих сањарија безграничним просторима који им одговарају.“ (Bašlar 1969b: 255)

Проучавајући Бодлерову поетику Башлар је уочио да је овај песник у својој омамљености простором издашно користио реч *неизмерно*, која је песника-сањара ослобађала брига, мисли, снова, и уопште сопствене тежине, да би га коначно учинила слободним од свог сопственог бића (Bašlar 1969b). Чини се да ова реч има магичну моћ и у роману Црњанског.

„Неизмерност је, могло би се рећи, филозофска категорија сањарења. Истина, сањарење се потхрањује разним призорима, али има неку природну склоност да посматра величину. А посматрање величине одређује тако посебан став, једно тако особено душевно стање да сањарење сањара одводи

изван блиског света пред свет који носи обележје бескраја.“ (Bašlar 1969b: 231)

Поменути сан који односи јунака у неке безмерне димензије представља, како вели Џацић, „прозор у другачији простор“ (Џацић 1976: 84). Наиме, након буђења из тог дубоког сна, јунак са *помућеном свешћу*, што би вероватно значило да је још увек у некаквом полусну, иако је на тренутак зачуо лавез паса и пој петлова из спољашњег света. Међутим, мада је широм отворио очи, најпре као да у том мраку поново није видео ништа, а онда „му се учини као да види, у висини, бескрајан, плави круг. И, у њему, звезду“ (*Сеобе*: 6). Ако се присетимо колико смо дуго тражили координантне тачке које би нам откриле простор у коме се налази јунак, закључићемо да је овај бескрајни плави круг са звездом први дефинисани простор у овом роману.

Неколико пасуса касније приповедач ће само још једном да подсети на плави круг, прецизније на његов нестанак, односно не-присуство пред јунаковим очима. Ново помињање ове појаве је у контексту директног суочења са већ овековеченим амбијентом у коме се непосредно нашао јунак након свог коначног изласка из брвнаре. У измаглици свитања види псе, коње, слуге, своје војнике, њихове жене, дакле све оно што је већ видео у својој свести још увек лежећи у свом коначишту.

„Иза обора, над стрмином, виде збиља непрегледне врбаке и ритине, у огромном, мутном, кишном свитању, али не бескрајни, плави круг. Ни у њему звезду, као у сну.“ (*Сеобе*: 9) Ова реченица захтева нашу посебну пажњу. Вуков поглед након сцена испред брвнаре коначно заокупља нама већ добро познати суморни пејзаж. Као да је то његово прво право суочавање са стварним светом, јер је подвучено синтагмом „види збиља“. Сада тек заиста види простор испред себе, јер све пре тога што је „видео“ тог јутра, у ствари је само наслућивао. Такође, на завршетку реченице, у којој читамо можда и неприродно наглашену негацију, која подвлачи не-присуство јунаковог привиђења, стоји недвосмислено, иако готово неприметно, да је круг ипак виђен само у сну. У првом појављивању круга у тексту изгледало је као да је то било прво што је јунак видео након буђења. У том смислу, изгледа да је јунаково виђење плавог круга у сну доживљај који надилази стварност. Јунак је очигледно још увек био

у полусну све док није ништа видео испред себе, док год није разликовао таму у себи и изван себе. Чини се да је тек светлост звезде која заузима место у бескрајном, плавом кругу, учинила да се он коначно пробуди и врати из свих оних непрегледних даљина, висина и дубина у реалан свет.

Овде је значајно приметити, иако је бескрајни, плави круг са звездом само део нечијег сна и као такав би требало да припада искључиво трансценденталној равни, у случају и овог јунака Црњанског, баш као што је било искуство главног лика његовог претходног романа, имамо значајан уплив оностраног у раван стварносног, који без двоумљења можемо сматрати круцијалним. Петар Цацић је такође приметио да је (про)живљени простор (у сну) постао виђени простор, те да смо већ на самом почетку романа „суочени са *правим контекстом* јунаковог живота“ (Цацић 1976: 85).

У последњем поглављу, које је, како смо већ више пута истакли, насловљено као и прво, и бескрајни круг ће се поново јавити, и то не само у називу завршног дела књиге, већ као представа саме душе Вука Исаковича, која је, прошавши сва чистилица, сада у потпуности сажета само у једну једину мисао о коначном одласку у обећану земљу, Русију. У завршној сцени романа, звезда из плавог круга ће дрхтати у изможеном телу, можда боље рећи, у љуштури која је преостала од његовог тела, као последње зрно његове некадашње младости. И коначно, у последњој реченици имамо, као у Јованом јеванђељу, симболично значење тог семена. Подсетићемо се библијског цитата: „Заиста, заиста вам кажем: ако пшенично зрно павши на земљу не умре, онда остане једно; а ако умре – много ће тога донети“ (Јеванђеље по Јовану, XII, 24). Баш као што је Достојевски узео овај навод за мото свог највећег романа *Браћа Карамазови*, који је у потпуности у складу са катарзичним завршетком романа у којем се безгрешни Аљоша Карамазов слави као то одабрано семе, тако ће оно што је остало од Вука Исаковича, коме су сеобе коначно досадили, дакле семе које је још само за земљу пристало, донети могућност и наду неким новим Исаковичима. И зато ће Црњански тврдити на завршетку других *Сеоба* да смрти нема, већ да има увек само неких нових сеоба.

8.4. У бескрајном плавом кругу

Изразито поетски наслов почетног поглавља је уједно и назив последње главе *Сеоба*. У том смислу, ми у ствари имамо пред собом роман са прстенастом формом, што је заиста ретка појава у свету прозе, али за поетска остварења она није неуобичајена. Подсетићемо се да је управо Црњански био најистакнутији поборник новог, *превратног духа* у српској књижевности, те један од највећих заговорника мешања различитих књижевних врста и иновација по питању стила, највише у смислу *поетизације прозе*. Дакле, са овако насловљеним првим поглављем романа, већ је било отворено питање форме, као и квалификације овог романа по питању књижевног жанра.

Новица Петковић је правилно уочио да роман *Сеобе* започиње буђењем главног јунака Вука Исаковича, а завршава се његовим успављивањем. Плави круг са звездом се пред очима главног јунака јавља само у оном магновењу његовог уласка или изласка из сна. „На оквирима романа *Сеобе* Вук Исакович спава.“ (Petković 1985: 10) Овде ћемо се подсетити да је Црњански сну главног јунака у свом првом роману доделио кључно композиционо место. У *Сеобама* сан остаје изван приповедног времена. Међутим, то никако не значи да је његов функционални значај у роману умањен, јер управо се опет сну даје, баш као у *Дневнику о Чарнојевићу*, централно место. Наиме, ту се јавља средишњи симбол – бескрајни, плави круг са звездом, који се појављује у сну Вука Исаковича, али је у суштини стално присутан и у његовом реалном животу. Овај симбол се јавља и пред другим јунацима, Аранђелом и Дафином, у граничним егзистенцијалним ситуацијама, баш као што се Петру Рајићу указао син Егона Чарнојевића, који је умногоме променио његов животни пут. У том смислу привидно се суочавамо са једним парадоксом. Ако сан званично остаје изван романа, онда је и бескрајни круг привиђење ван његовог оквира. Али управо такав закључак проширује симболично значење тог круга са звездом, са акцентом на његовој бесконачности и у исто време нас наводи на паралелу са последњом

реченицом *Друге књиге Сеоба* у којој се каже да смрти нема, да има само сеоба. Дакле, долазимо до знака једнакости између сеоба и бесконачности.

Као што је сам роман омеђен строго композиционо у затвореном кругу са истоветним насловима првог и последњег поглавља, тако је сама његова радња завршена готово идентичним реченицама и пасусима којима је започела. Штавише, добар део текста из прве главе дословно се понавља у последњој, што је поступак који није редак у поезији (и сам Црњански га је применио у својој поеми *Стражилово*), међутим, чини се први пут је спроведен у српској прози. Наиме, опис догађаја, прецизније, стања јунака или радње које он обавља на почетку романа, остаје углавном истоветан на његовом крају, са речима и исказима који су врло мало промењени. Сва та понављања у уводној и завршној глави садрже моменат обртања. Математички посматрано, правац кретања је исти, само је смер различит.

Почетне реченице романа, које смо већ наводили, у којима се даје опис магловитих врбака, облака који се ковитлају наниже и тамне, невидљиве земље, дате су у готово идентичном облику при крају романа. Само се на завршним страницама облаци сада, уместо *ковитлања*, *спуштају* наниже, а земља се претворила у тамну влагу. Такође, у граматичком смислу, уместо презенте с почетка, приметна је употреба имперфекта, која управо од тог тренутка постаје учесталија. С обзиром на то да овај глаголски облик представља прошло несвршено време, можемо да претпоставимо ауторову намеру да алудира на јунаке, повратнике из рата који носе своје бреме прошлости у своју извесну, тужну будућност. Приликом овог, готово преликаног описа природе с почетка, Црњански чак користи и једну експлицитну реченицу: „Све је било као и при његовом поласку“ (*Сеобе*: 226), чиме указује на недвосмисленост своје идеје.

Обратимо сада пажњу на ове сцене које својим понављањем такође генерално представљају затворени круг у контексту ратног похода главног јунака Вука Исаковича. На почетку романа имамо припрему за полазак на војну, у завршном делу присуствујемо његовом повратку из рата.

У сцени у којој Вук обави истоветну радњу на почетку и на крају романа, само што се једном облачи после буђења, а други пут свлачи и заспи, оба пута се у соби

налази женска особа с којом је провео ноћ, али које се сада жели ослободити. На почетку романа је то његова страствена супруга Дафина, а на крају похотљива кћи слуге Ананија.

Реченица на почетку изгледа овако: „Тада кинувши громко неколико пута, заигравши по земљи тако да се све затресло, врати се у мрак и врућину крај огњишта, где га жена дочека још увек плачући.“ (Сеобе: 9) Реченица при крају романа се разликује само по свом завршетку. Уместо помињања жене која га је сачекала после његовог краткотрајног боравка изван брвнаре са нагласком на њен неутешан плач, овде се Вук након повратка пред огњиште само свом дужином *тресне* на постељу, у којој га овога пута чека једна друга жена, што је наговештено већ раније, пре ове сцене.

Истоветни пасуси на почетку и завршетку књиге односе се и на сам Вуков полазак, односно долазак са једногодишњег војевања. Разлике су само у нијансама, обично у опису околиша из којег Вук Исакович одлази, односно долази. На почетку имамо слику:

„Мокар мирис жбуња, загушљива топлота ниских и осунчаних облака, магла из дубина, густа као дим, све га је то гушило и успављивало. Несрећа као да је била остала иза њега, пред њим је била само та даљина, зарасла густом травуљином, од које се малаксава.“ (Сеобе: 14–15)

На Вуковом повратку имамо врло мало измењену слику:

„Мокар мирис обала и врбака, загушљива топлота ниских и осунчаних облака, магла из дубина, густа као дим, све га је то гушило и успављивало. Несрећа као да је била остала иза њега, пред њим је и сад била, као и при поласку, нека даљина.“ (Сеобе: 222)

Приметно је да је *даљина* с почетка романа, према којој тек треба да крене, детаљније описана, као нешто са чим главни јунак тек треба да се упозна и суочи. Ова *даљина* у реченици с краја романа, иако означена неодређеном заменицом, изгледа некако познато, па нема потребе да се подробније описује. Јер, до те даљине је Вук

Исакович већ стизао, тамо ће се негде одиграти његов будући боравак, али му она неће донети блискост дома, те ће заувек и остати – даљина.

Посебно је уочљива подударност дела који ће представљати сам завршетак првог поглавља романа са оним при његовом крају.

„Сан и отежао, јахао је погнуте главе, кроз травуљину. Што је бивало топлије и јасније на небу, све му је било теже. Коњ га је одмерено клатио и то га потпуно ослаби. Оно што је оставио дође му као и да нема, и плач женин и поглед братовљев и топлота малог детета, помешаше се с маглом. Слуге иза њега беху заостале мало и он осети потпуну самоћу. [...] Затим потеря коња касом кроз празнину.“ (Сеобе: 15–16)

Опет је слика на завршетку романа незнатно измењена:

„Сан и отежао, јахао је погнуте главе, по балванима у пречагама моста, према травуљинама. Што је бивало топлије и јасније на небу, све му је било теже. Коњ га је одмерено клатио и то га потпуно ослаби. Оно што беше оставио за собом, дође му као и да није било, а смрт његове жене и скоро виђење с братом и плач мале деце, помешаше се пред њим, још једном, са маглом. Слуге и официри, пук и вика беху заостали мало иза њега и он осети самоћу. [...] Затим потеря коња касом кроз празнину.“ (Сеобе: 222–223)

Овај пример најубедљивије приказује да су поједине сцене с почетка и краја романа приказане као у огледалу и то је управо оно што оправдава оно што је Новица Петковић назвао „чудесно лепим примером прстенасте композиције“ (Petković 1985: 10). Марко Ристић у понављању извесних доживљаја и том огледању извесних реченица са једног краја књиге на други, види оне везе, оне сагласности, у времену и простору онако како их је описао Бодлер у својој песми „Сагласја“, веснику симболизма (Ристић 2005).

Вук Исакович иде у сусрет ветру, Вука Исаковича прати ветар с леђа. Призор из природе је готово идентичан. Додуше, брда испред њега на поласку свакако нису иста брда која су сада пред њим на повратку. *Травуљина* кроз коју јаше је можда баш она кроз коју је већ пројахао пре неких годину дана. С обзиром на значај који је писац

дао амбијенту на почетку романа, уочљиво је то инсистирање на истоветности простора у који се јунак враћа.

Међутим, чак су и размишљања главног јунака с почетка и на самом крају романа слична. У поласку он у мислима премеће расподелу својих официра и војника, у повратку су ту само официри са могућом прерасподелом у друге пукове. Када је кретао у рат, још увек је осећао топлоту свог детета од кога се растао, а присећао се жениног плача и братовљевог погледа. На повратку, сходно протеклим догађајима, очекује истинско суочавање са женином смрћу, у том смислу неугодним сусретом са братом и плачем сопствене деце. Оно што је уочљиво, у оба случаја, Вук Исакович се осећа усамљено. Једина разлика између Вука на поласку и Вука на доласку је у томе што је у другој ситуацији *уморан и празан*, што је свакако последица његовог духовног слома који је у међувремену доживео. Ипак, чини се да је од свега најважнија констатација главног јунака потпуно истоветна на почетку и на крају романа да је довољно „одселити се“, у значењу изместити се, отићи на неко време са датог места, „па да све што остављаш буде као да није било“²⁷. Некако се на ову мисао надовезује последња реченица у оба наведена дела романа у којој Вук Исакович креће са коњем у празнину. Наведени простор означен као празнина, као и Вукова субјективна мисао о бесмислености свега што имаш или онога што си изгубио, наглашено су повезане у иконичну, симболичну мисао о људској узалудности. „А прах, све је прах, кад дигнем увис руку и превучем, над провидним брдима, и реком“ (*Песме*: 242), рећи ће и сам Црњански у својој поеми *Стражилово*. У том смислу не треба заборавити да је читав ратни поход Славонско-подоунавског пука књижевно уобличен као кружно кретање, јер се завршава на истоветној тачки из које је и започео.

Новица Петковић је уочио да се ова слика о Вуковом кретању кроз празнину, која се проткива с једног на други крај романа, није везана само за овог јунака, већ да је овакво опажање празнине присутно и код других ликова и да оно на разне начине варира. (Петковић 1988)

²⁷ Потпуно истоветан синтаксички склоп имамо на два места у роману: на страни 16, и на страни 223.

Ако је коначни одговор празнина, а сам људски живот изгледа као обмана, односно као, углавном кошмаран, сан, онда се поставља питање: да ли је сан Вука Исаковича остао изван корица овог романа или он у ствари представља његов једини и истински садржај?

Ако се вратимо на Вукову помисао *да све што остављаш буде као да није било*, у њој се намеће и утисак о прошлости, такође као о нечем бесмисленом. Наслов VI поглавља романа гласи: „Прошлост је грозан, мутан бездан, што у тај сумрак оде, не постоји више и није никад ни постојало.“ У наслову VII поглавља, историјско време које доживљава пук на војном походу до Рајне претвара се у искорак у празнину. Дакле, прошлост није ништа друго до бездан, празнина. Ако се толико инсистира на идентичности простора кроз који Вук пролази приликом поласка у туђину, на војну и приликом повратка кући, из војне, иако се коначно простор једнако именује празнином, онда је јасно да је и време које тек долази такође бездан и ништавило.

„То је један луди омађијани круг у коме се тај свет непрекидно врти, један бесциљан пут у празно, који рађа и одржава притисак трагичног осећања несмисла и узалудности.“ (Богдановић 2005: 132)

Та безнадежност Вука Исаковича, као и нада оличена у визији бескрајног, плавог круга, појављују се у сличним или потпуно истоветним сегментима на почетку, делимично у току, као и на крају *Сеоба*, и то понављање, писао је Марко Ристић, „вероватно симболизује, не само безизлазно кружење Исаковичеве незасићене жудње, већ и оно огромно кружење којим се живот враћа и понавља у безизлазности али и у неисцрпном обнављању“ (Ристић 2005: 146). У том смислу, тај бескрајни плави круг са звездом, коју Вук види у свом сну, а Аранђел у погледу своје снахе на издисају, представља састав и значење читавих *Сеоба*, закључиће родоначелник нашег надреалистичког покрета.

Шта је онда садашњост, тај тренутак у коме борави Вук Исакович, као и остали јунаци? Има ли шта у тој дубини, безданој празнини испод и изнад човека? Миодраг Матицки у свом есеју „Карасевдах Сеоба“ примећује:

„Вук вазда осећа 'грозну вртоглаву празнину пред собом, у којој више нема ничега', пред њим је и пре поласка, и по доласку, нека даљина; ритови који га окружују далеки су и бескрајни; баруштине се шире као пустиње: иза њега је на војни остајала 'само једна непрегледна раван бескрајног, прљавог снега', воде су се разливале у море блата 'које се простирало бескрајно, са тамноплавим небом на себи, до дна света“ (Матицки 1996: 179).

На крају остаје да се запитамо: где је средиште таквог круга?

8.5. Драматични и покретни пејзаж

Још у првим критикама које су се појавиле одмах након изласка првог издања *Сеоба* из 1929. године наговештено је оно што ће Новица Петковић касније дефинисати као *покретни пејзаж* код Црњанског. Милан Богдановић каже: „Па пејзаж у коме оне живе, и који их фатално прати такав свуда по свету, са мочварама и шеварима, са маглама и хладним кишама, са блатом, влагом, мијазмом, где лук барске птице над водама не може а да се не претвори у суморни лирски момент“ (Богдановић 2005: 137).

Такође и Велимир Живојиновић Massuka је импресиониран доминацијом пејзажа у роману Црњанског:

„Кроз шевар и муљ, плићаке и блато, кроз магле које се спуштају и дижу и лелујају и гуше, затварајући видике, пригушујући светлост, сплићући се и вешајући се о гране; кроз равнице над којима је небо тако ниско, видици тако штури, а које се загушују у трави и трсци; кроз такав равномеран, монотон, пун мочвара пејзаж води нас широко, споро, тетураво причање писца овога романа, причање мутно и тешко као реке које протичу кроз овај пејзаж, и чија матица се – као и у ових река – ваља тупо кроз неодређена вијугања, савијања, разливања у плићаке и муљаге, тражећи напорно, полупијано, као у некој тешкој сањивости, некакав пролаз, пут, мету, излаз у правац и у циљ.“ (Живојиновић 2005: 150)

Након наслова првог поглавља, у коме је одмах издвојен кључни метафорички простор дела, следи прави почетак романа у виду описа пејзажа. Довољно је да се присетимо само реалистичког романа, на пример Балзаковог *Чича Горија*, у којем се управо због статичних, дескриптивних мотива (описа париског предграђа, затим екстеријера, па потом ентеријера пансиона Воке) мора подуже сачекати са појавом првог људског лика у делу, те нам се почетни описи природе у *Сеобама*, захваљујући којима ће се одужити буђење главног јунака романа, неће учинити предуги. Међутим, иако нам пејзажи, који се намећу од самог почетка романа Црњанског, искрсавају као делови неког засебног света, врло брзо ћемо уочити да постоји извесна подударност између описа спољашњег амбијента и амбијента доживљеног у сну, односно полусну главног јунака. Овај утисак да пред собом имамо чудан, готово сневани пејзаж, као својеврсни „вапај за духовношћу“ (Maraković 1929: 141) стећи ћемо на почетку романа, али он нас неће напуштати све до краја књиге.

„Из неба и земље стално надиру вода, влага, магла, као у претпотопском стању.“ (Радуловић 1996: 148) У тој „драматичној слици простора“ (Радин 1996: 181), „дантеовском пејзажу“ (Леовац 1981: 48), заиста се све комеша као у неком гротлу, а чула главног јунака на сличан начин час тону у сан, час из њега израћају. Милан Радуловић (Радуловић 1996: 148) сматра да овако описани простори у околини још увек успаваног јунака представљају уметничку стилизацију реалног панонског пејзажа, с тим што је на појединим местима та стилизација прерасла у симболизацију, тако да реалан пејзаж постаје огледало оног пра-космичког стања, стања мрака и ништавила, у које покушава да се пробије прва светлост, да би у њима саздала прва бића, а након тога и нови, светао свет. Свет стварности, а не привида и обмане. Као да управо то и представља једна од првих сцена у роману, у којој је приказан слеп месечине који заобилази наговештај некаквог облика у мрклом мраку, односно, касније ће се испоставити, тада још увек неоформљеног, у књижевном смислу, главног јунака ове повести. Весна Крчмар тврди да Црњански „осећа тајанствене дубине порекла свега у природи [...] и чини нам се као да се надмеће с природом да је досегне у ономе у чему она измиче човеку истраживачу – у домену њених промена“ (Крчмар 1983: 765).

Динамичност суморне спољашње атмосфере идентична је унутрашњем немиру човека који се спрема за полазак у рат и чији су снови испрекидани и кошмарни. И Новица Петковић, који је, како смо већ више пута истакли, први инсистирао на покретном пејзажу код Црњанског, поново уочава динамичност описа природе која је овога пута у потпуности саображена с буђењем уснуле свести главног јунака. „Нестални и нејасни облици у комешању, у полутами и речноме испаравању, све се више устаљују и издвајају, а кад се коначно покажу чврсти и јасни, пред њима већ стоји пробужени Вук Исакович.“ (Петковић 1988: 209)

Закључак је да је протагониста романа у својој првој појави у роману представљен као да излази из целокупног, узбурканог пејзажа у истом тренутку када се буди, односно кад излази из сна, а враћа се у тај, готово истоветан пејзаж у исто време када тоне у сан.

Јасно је да је већ сада успостављена некаква симбиотичка веза између јунака и природе која ће бити присутна током читавог романа. „Вук се добром половином свога бића еманира у пејзаж и у природу“ (Богдановић 2005: 137), утврдио је још Милан Богдановић. Један од најубедљивијих примера који дочарава тај однос је у сцени која се одиграва на првој станици на којој ће се зауставити Славонско-подунавски пук, у Печују, када ондашњи бискуп покушава да преобрати главног јунака у католичку веру.

За разлику од претходног романа Црњанског, *Дневника о Чарнојевићу*, који иначе нема издвојене називе поглавља, први пасус је у потпуности посвећен природи без назнаке људског фактора. Већ у другом се помиње још увек неименовани лик, али врло непосредно повезан са описима пејзажа који се настављају.

„Сјај месечине пође са ње, појави се над помрчином, прође и нестане у ноћи, што мокра улази и одлази, улази и одлази једнако, заобилазећи га и влажећи му огромне груди и трбух, врућ и подбуо, увијен овнујским кожама, на којима је руно пробио зној.“ (Сеобе: 5)

Слап месечине, који је субјекат у овој реченици, као да је наишао на објекат, препреку на свом путу у виду неког огромног, уснулог бића и заобишао га. Ово је

најбољи наговештај сталног преплитања и честог стапања овог јунака са природом у даљем току романа. То није иновација у прозном стваралаштву Црњанског. Све своје поетске доживљаје стапања с природом Црњански је верно пренео у свој роман *Дневник о Чарнојевићу*. Међутим, у роману *Сеобе* од самог почетка се намеће активитет елемента који стиже споља, из саме природе, која је на неки начин потиснула људски фактор у други план, у стање пасивног објекта. На иницијалном месту, то никако није занемарљиво, јер нам се чини да је овим наговештено да главни јунак романа није људски лик, већ природа. Да бисмо доказали да ова тврдња није неоснована, присетимо се да је један од главних постулата готово свих праваца авангарде био сузбијање улоге човека као главног лика у прозним творевинама. И сам Црњански се већ у претходном роману поигравао са идентитетом свог главног јунака²⁸. Иво Андрић знатно касније у својим најважнијим делима, објављеним одмах после Другог светског рата, за главне јунаке нема људске ликове, већ као такви фигурирају мост у роману *На Дрини ћуприја*, односно прича у *Проклетој авлији*.

Сјај месечине с једне стране јесте елемент природе, с друге је нешто што стиже из велике даљине, из космоса, тако да у том смислу излази из реалног оквира. Другим речима, овај трачак месечине, пре свега по својој неконзистентности, много је ближи бескрајном кругу и звезди из наслова поглавља, неголи магловитим, мочварним врбацама који репрезентују суморни стварносни пејзаж у уводним реченицама. Важно је истаћи да је то једина светлост која је успела да се пробije кроз тај свеопшти мрак и ништавило.

Магла суверено доминира у пејзажу који окружује и Петра Рајића из *Дневника о Чарнојевићу*. Попут почетка првог романа, у којем се говори о јесени и животу без смисла, у ствари исказа који је тотално песимистичан јер говори о апсурдности живљења, и *Сеобе* на самом почетку имају једну сличну констатацију која истиче тренутни егзистенцијални статус главног јунака. „Не разликује таму око себе и таму у себи [...]“ (*Сеобе*: 5) Изгледа да нас је Црњански већ кроз почетни сет реченица припремио на значај тока преплитања стварносне и метафизичке равни у роману. Под

²⁸ И дан-данас поједини критичари тврде да се главни јунак и приповедач зове Чарнојевић.

овим подразумевамо и судар месечевог трага светлости из космоса и влажне, тешке земље и мрачне мочваре, што нас свакако више не може изненадити код овог аутора, судећи по претходним делима. Новица Петковић је истакао да је Црњански још у најранијој фази свог књижевног рада изградио слику света у којој су потенцијално увек присутне две равни: непосредно видљив свет и *досад непосматране везе*.

Након почетних реченица, које дају визуелни опис природе, следи и аудитивни, који почиње већ са описом баруштине која шуми и хуји, чини се константно, затим се наставља са слабо чујним жабљим скоковима, следе испрекидани лавез паса и пој петлова, а затим и туп удар копита, који ће изгледа коначно да пробуди још увек неименованог јунака. Коначно ће се давно будном свету изван кућерка код обора у коме је преспавао, прикључити и он сам, главни јунак. Ипак, само у једној јединој реченици, коју смо већ поменули, а у вези је са тамом око њега и у њему, уочавамо да он, не само да живи у два света, спољашњем и унутрашњем, већ да су они међусобно испреплитани. Дакле, одмах је наглашено да је све повезано и да се међусобно прожима: космос, природа, човек и његов унутрашњи свет.

8.6. Симбиотичка веза јунака и природе

Црњански ће током романа све време потенцирати *покретни пејзаж* форсирајући симбиотичку везу субјекта и природе. Наиме, многобројни предели кроз које јунак пролази, везујући се за човека који је у том тренутку знатно покретнији, неће ни сами дуго остати статични фон, а у исто време ће почети да видно утичу и на његово понашање.

„Што се тиче пејзажа, могуће је рећи да је у овом роману највише пејзажа које јунак упија у себе и прожима се њима тако да они постају пејзажи јунакове свести а онда саме природе [...] И дотицај *physisa*, природе, воли да преувелича и да трансформише често кроз призму човекове природе, психе.

Неки мали доживљај 'околиша' описује тако да он бива део кадрова свести у којима се, поред тога, мешају асоцијације прошлог и савременог.“ (Леовац 1981: 48)

Покретни пејзаж у поезији је готово стално место. не морамо даље да идемо од самог Црњанског и поеме *Ламент над Београдом*, у којој његов непоновљиви град светлости, Београд, чини разна чуда јер је универзални симбол неуништивости, а све време расте, и то не сам, већ „у друштву“ *Авале плаве*. Случај да се предео покрене у књижевном опису и да почне да се понаша као активни јунак није у потпуности неубичајен ни у прозном стваралаштву. Такав поступак се прилично често употребљава у књижевној фантастици која се ослања на фолклор, рецимо у Гогољевим раним приповеткама, а један њен вид препознајемо у деветој глави *Сеоба*. Неки теоретичари мисле да је овакав поступак у прози настао тако што су почели да се буквализују устаљени језички тропи.

Према мишљењу Новице Петковића, предео у виђењу Вука Исаковича најчешће је само делимично померен помоћу тропа и само се привидно креће, и као да увек постоји једно „као да“, тј. јунаку све само изгледа тако, привиђа му се, чини му се. (Petković 1985) Међутим, ми ћемо се овога пута сложити са констатацијом да то јесте случај са бескрајним плавим кругом са звездом, који ниједан јунак *Сеоба* није заиста видео, већ се ликовима понекад само чини да су га угледали. Али, када су у питању следећи случајеви, потпуни активитет појединих природних елемената не долази у питање.

„Са густом шумом што се спуштала на њега, предвођена појединим, разбарушеним дрвећем, које је бацало велике сенке у траву, при изласку из шуме.“ (*Сеобе*: 91)

„У тим пољанама, пред шумом, приметио је још по коју усамљену кућу, као пањ, и по које дрво што је изишло на пропланак, крупно и тешко, као неки медвед.“ (*Сеобе*: 91)

„Велика једна јела, са једном малом крај себе, мрачно му се приближавала кроз високу траву, по којој се, остајући на површини, ширио неки хладан, невидљиви ветар.“ (*Сеобе*: 92)

Ту је и енигматични назив четвртог поглавља: „Оде Вук Исакович, али за њим оде и Фрушка гора“.

Несумњиво да су све поменуте ситуације само визије и привиђења Вука Исаковича, и да се њему у његовим делиријумима између сна и јаве, између реалног живота и прошлости, заиста причињавају разне ствари, али нигде није експлицитно наглашено да се то њему *само чини* да је видео. Оно што је у суштини важније да се подвуче јесте да се и на овај начин потврђује стална активна веза између главног јунака и природе. Она је најчешће изражена кроз активно-пасивну релацију између природе као субјекта и јунака као објекта, јер се шума спушта на њега, јела му се приближава, а Фрушка гора одлази за њим. У другом примеру који смо навели, нема тако успостављене везе, али ту имамо дрво које излази на пропланак тешко као медвед, а то је једно од најчешћих поређења у роману везано за Вука Исаковича.

Посебно је необичан пример са Фрушком гором у наслову четвртог поглавља. Никола Милошевић је уочио да Милош Црњански у својој поезији примењује метод метафизичког „пречишћавања“ географско-историјских појмова. То доказује управо на примеру Фрушке горе, која представља један од важнијих мотива у поеми *Стражилово*, где истиче разлику између схватања овог локализованог појма у земљописима и путописима и у песми Црњанског, где је име овог брда „саставни део уметничке визије једне трагичне судбине, судбине која, пре или после, може постати судбина свих нас“ (Милошевић 1978: 14). Подразумева се да је са тако универзалним значењем овај појам у песми очишћен од конкретних, приватних или историјских наслага, као што је то био случај са планином Урал у *Суматри*. У том смислу, ово једино спомињање Фрушке горе у роману *Сеобе*, и то у наслову ове главе уз име Вука Исаковича, који се у тој глави помиње само као пасивни чинилац у делу приповедног тока у којем је главни протагонист његов брат Аранђел, остаје прилично загонетно.

У још једном необичном синтаксичком споју истовремено се динамизује читаочева перцепција, али и сама слика.

„Као безмерни таласи приближаваху се све више, са завејаним урвинама, рушећи се у долине, у велике, мрачне осенчене падине, где су се

разливале у јелове шуме, под којима је као вода, кад поплави, ширила се висока трава, растући преко пањева, камења, потока.“ (Сеобе: 88)

„Црњански воли да прожме јунаке пејзажом и пејзаж јунаком [...] У неким тренуцима дешава се метаморфоза: 'утапање' човека у природу или 'усисавање' природе у човека.“ (Леовац 1981: 194) Кад је у питању Вук Исакович, он као да је органски срастао са тим околишом кроз који пролази, као да је у потпуности срођен са природом. У моментима када је потпуно клонуо на колима, којима га на путу превозе, изгледа као да из ње црпи неопходну енергију да би му тело опстало.

„То вољно утапање у пејзаж има за последицу суматраистичку прожетост флоралним и вегеталним светом који му свесном, вољном за такво стање душе, доноси метафизичко виђење његовог постојања и утеху у моменту потпуног губитка илузија о освајању, за себе и свој народ, нешто од астралног домашаја, чему је тежио и што га је и издвајало од типичног ратника.“ (Бранковић 1993: 43)

У сваком случају, нераскидива веза између јунака и природе сталан је мотив у роману, а кулминација таквог односа је у сцени када се Вук Исакович не одваја од природе, можда је прецизније рећи, природа од њега, чак и кад се налази у затвореном простору. Оно што је на неки начин наслућено у уводним сценама романа, у потпуности је реализовано, као што смо већ нагостили, у сцени у којој се предводник српског пука налази на вечери код печујског бискупа. У овој сцени уједно се потврђује и улога динамичног, покретног пејзажа у роману. „Отворише широм врата, која су дозволила да уђу међу њих, из врта, и бокори јоргована, и багремови, и кестенови, а да се приближе плава брда и трепћуће звезде [...]“ (Сеобе: 37)

Различитим језичким средствима Црњански све време успева да готово неприметно одржи присуство пејзажа у тексту. Овој узбудљивој сцени уласка отцепљених делова природе у бискупову собу претходиле су дискретно уплетене реченице у потку текста везане за поменуте бокоре јоргована.

Све је почело синестезијом: „Однекуда је допирао мирис јоргована и месечина једног фењера.“ (Сеобе: 33) Затим следи реченица са фигуром конструкције,

елипсом: „Кроз отворена врата, мирис јоргована.“ (Сеобе: 37) На крају, преко фигуре мисли, као завршетак градацијског низа активиран је један троп, механизам метонимијског преношења: уместо да се каже како је у собу ушао мирис јоргована, багрема и кестена, речено је да су сами бокори и дрвеће ушли кроз врата међу госте. Пред утиском ове необичне стилске конструкције на крају овог низа, не треба да превидимо улогу градације у контексту саме радње. На почетку се мирис јоргована у бискуповој соби вероватно врло дискретно осећао јер је једва *допирао однекуда*, стиче се утисак, само кроз отшкринута врата. Затим су врата више откриљена, и сада мирис више не допире, већ је изгледа захваљујући том елиптичном склопу потпуно присутан. И коначно, пошто су врата сада широм отворена, мирис јоргована постаје свеприсутан, јер се магијом речи преселио из врта у собни простор.

Јасно је да је одређени стилски поступак који је Црњански овде применио није ту само зарад пуке стилизације и стилског афектирања, већ је у садејству и са осталим слојевима уметничког текста. Управо је за то прави пример ова климакс-градација, која је тако дискретно присутна у тексту да лако може остати непримећена.

Од тренутка када се пејзаж и у буквалном смислу активирао, Црњански се не устручава да поново успостави *досад непосматране везе* из свог песничког програма, своје поезије, својих путописа. Јер, заједно са вегетацијом из бискуповог врта, у његову кућу су пристигла и *плава брда* и *трепћуће звезде*. Ако претпоставимо да су поменута брда довољно далеко да се чине спојена са небом, па су отуда постала плава, уз помињање звезда, закључујемо да су и небеса такође на неки начин доспела до смртника који се налази пред искушењем преобраћења вере. Петру Рајићу, главном јунаку првог романа Црњанског, небо је, као аманет који му је оставио његов двојник из сна Чарнојевић, након свих његових искушења, пружио једину утеху. Вука Исаковича је у магновењу овај прилив небеског на један посредан начин подстакао да не подлегне католичкој лепоречивости и одоли тешком искушењу. Јер, у тренутку уплива оног дела природе од споља, бискуп и српски официр су били у клинчу својих сучељених беседа. И као да су напослетку њихове тешке речи изашле напоље у ноћ и стопиле се са бескрајем васионе.

„Опкољени са три жути зида, нагнути над столом, пуних јела и вина, уморни и отежали, падали су све дубље са својим речима, шапатам, узвицима, у ноћ, кроз бела врата, кроз која се достизало до шума, брда, светлуцања изнад вароши, бескрајног, звезданог неба.“ (Сеобе: 38)

Слика сјајног звезданог неба супротставља се крајње неугодном положају главног јунака, који је у потпуно пијаном стању све мање способан да се опире ономе што му изгледа неминовно предстоји, а то је прелазак у другу веру. Чини се да, иако је угошћен у топлој соби, сит и напит, Вук Исакович, суочен са тешким искушењем да у туђем свету буде поунијаћен, док се беспомоћно чупа и батрга, бесомучно жели да у том тренутку буде на било ком другом месту, макар то било и крваво ратно поприште или влажно, мочварно преноћиште. Пошто му је свест читаво вече у пијаном бунилу, он не може да има ту моћ да се у мислима измести на неко друго жељено место, у безбедни *простор среће*. Међутим, ако је већ он немоћан и инертан, аутор је ту да га „спаси“ вештим стилизованим маневром, те му „доводи“ небо као *deus ex machina* да га узме под своје окриље.

И заиста, након те сцене, Вук долази себи у довољној мери да призове у помоћ још два своја заштитника из метафизичке равни: крсног свеца светог Мрату и своју сопствену визију мајке Русије, те му се враћа моћ говора. Исакович, упркос својој од пијанства изломљеној тиради, одаје почаст православљу и Русији док га бискуп у неверици гледа својим хладним очима. Међутим, у тренутку схвативши да је претерао у одбрани своје части, он прелази у другу крајност. Негира постојање Бога и душе и тврди да је све прах, смрт и ништавило. Реченица коју је овде изговорио Вук Исакович умногоме подсећа на стихове из поеме *Стражилово* („А прах, све је прах [...]“) Ова испрекидана и, на самом крају, неспретно прекинута кратка беседа предводника Славонско-подоунавског пука, као да је преточила његов све време присутни страх на другу страну, јер биће да је Вук Исакович добро престравио бискупа својом нихилистичком поруком, јер овај у очају излази на врата, у ноћ у којој је поноћ већ одавно прошла и каже:

„А кад се погледа овако у ноћ? Кад се стане, ево овде, у мрак, на вратима? Кад се погледају сва поља у месечини? Сва она брда у даљини... град, кровови... тамо облаци... сазвежђа... то небо пуно светлости? Кад се пред свим тим ућути? Је ли и онда као да пролазимо безумно... без смисла... је ли могуће да је све то једна бездана празнина?“ (*Сеобе*: 40)

Питање је колико је већ потпуно пијани Вук Исакович разумео бискупову раздражену упитаност у тој дугој ноћи, јер је наводно само *бленуо* у мрак, али сва ова сјајна одличја извана које је овај помињао, једним је свеобухватним погледом дакако уочио, јер су то управо знамења оног његовог другог света, који и јесте увек ту да га избави из неподношљиве стварносне ситуације. Ипак, на крају је само рекао *тамо аз појду* и бризнуо у плач. И није променио своју веру, никада.

Сузе Вука Исаковича израз су човечности те тако представљају доследну одбрану „принципа душе“ (Јањушевић-Лековић 2012) који је заступао током своје недовршене беседе. Међутим, ако се присетимо песме *Ламент над Београдом*, након свега што је Вук преживео те печујске ноћи, можемо и овде препознати њихово катарзично дејство.

Ипак, сва та поља, брда у даљини, а поготово облаци, звезде и небо, биће сапутници Вука Исаковича на његовом путу у непознато, као и на повратку са тог пута, а оно што ће донети као једино сећање на своје последње војевање јесте управо тај осећај бездане празнине са завршетка бискупове беседе.

Оно што не треба превидети јесте да и споредни ликови *Сеоба* осећају чврсту везу са природом, понекад изгледа да су се и они сродили са њом. Исаковичеви војници који су са њим кренули у ратни поход, који је по природи ствари условљен физичким кретањем кроз простор, са првом променом поднебља и рељефа по којем се крећу, мењају своје расположење.

8.7. Два типа простора као два вида стварности, као одраз два различита света

Већ на самом почетку романа, уочила је Ана Радин, диференцирају се два типа простора која се јављају у два вида и то према начелу супротности (Радин 1996). С једне стране, то је овоземаљски простор, обично магловит, влажан, хладан и таман, представљен кроз узбудљиве, готово драматичне слике и он суштински симболизује празнину и ништавило. С друге стране, то је надземаљски простор, плаветан, бескрајан и сјајан, који је у роману репрезентован бескрајним плавим кругом са звездом и, наравно, плавим небом, неизбежним прибежиштем свих јунака Црњанског, као и јединим безбедним уточиштем самог песника. Међу ова два простора се истовремено успостављају везе по вертикали које теку у динамичном ритму у једном правцу, али у два различита смера, ка висини и ка дну. Судаћи према следећем одломку изгледа као да се земаљски простор сабија све ниже у дубину, а надземаљски успиње све више ка висини. „Вук је то двоје у једном: огледало и 'оног што је горе' и 'оног што је доле'.“ (Цацић 1976: 86)

„У недогледној висини облака и ритина, баруштина и трске, било је већ свануло. И као да је то био један други свет, тамо се није ништа догађало. Овде, над њим, грактале су врране, доле, под њим, светлוצале су широке таме и светлости воде. Везани за старе врбе и стубове у блату, чамци су се црнели издалека, крај ватре. Кад подиже главу, виде потпуну тишину у сивом небу и врране, у даљини, које се нису чуле. Дунавом је могао догледати врло далеко, дуж обала, од којих је једна била жута и висока, под небом, а друга разливена у поплавама и травуљинама, у дубини.“ (Сеобе: 10)

У првој глави романа, након буђења и коначног изласка напоље из топлог брлога, главни јунак је одмах узјахао свога коња и доказао надомак Дунава. Вук Исакович је кренуо само у краткотрајну извидницу, али овај његов искорак изван околине, пошто је иза себе оставио кукање и лелек жена, неодољиво подсећа на честа гробљанска осамљивања главног јунака *Дневника о Чарнојевићу*. У том тренутку, док

је посматрао Дунав који је отицао далеко, простор се у Вуковој перцепцији раздвојио: онај реални је остао око њега, а други је био далеко испред и изнад њега. Простор се може издиреференцирати због тога што је приказан у склопу непосредног опажања. Из описа Црњанског видљиво је како на опажање утиче конкретан пејзаж кроз који је јунак пројахао и кроз који се његов поглед пружа, а упоредо са њим је и Вукова свест, као и стање његових чула, али и сам положај који при свему томе његово тело заузима.

Лелек жена коме је наизглед умакао још увек одјекује у његовом уху, али он, иако помно уочава све ствари испред себе, не чује ниједан звук у новом простору. Долази до преплитања између различитих осета чула која кулминира у синестетичкој слици провиђења тишине у сивом небу.

Новица Петковић је, говорећи о улози прстенасте композиције у роману, која је ограничена одласком из завичаја Вука Исаковича након његовог изласка из сна и његовим повратком у завичај након кога поново усни, такође указивао на то да је све оно што је исприповедано у међувремену уоквирено сном као „знаком о присуству једнога другачијег света“ (Petković 1985: 22–23). И на тај начин подстиче се примисао да „у роману постоје два вида стварности: један план чине непосредно описани догађаји, а други је тек наговештен“ (Petković 1985: 22–23).

И даљи ток романа ће потврђивати постојање ова два простора, ова два света. Ликови се крећу и делују у првом, реалном, а онај други ће осећати само на махове, призиваће га или ће се већ он сам указати у тешким животним околностима.

8.7.1. Два типа реалног простора: *познати* и *непознати*, као одраз два различита света

У роману постоји и просторна опозиција која се најпре одражава кроз одреднице *познато* и *непознато*. И ова релација препознаје се врло брзо у роману, већ на почетку друге главе када експедиција Вука Исаковича крене у војни поход, јер је овај одлазак ратника из завичаја недвосмислено књижевно моделован као прелазак из

познатог у непознати простор. Ми чак у тексту имамо реченицу која приказује тај прелаз на врло транспарентан начин.

„Био је стигао до границе земљишта о коме се причало по селима и земуницама његовим, и свет, који се настављао после, био је непознати, неизвесни свет, из којег је знао да ће се вратити са гомилом мртвих.“ (Сеобе: 81)

Током марша Вукових војника до ратног попршта аутор потенцира то међусобно прожимање двеју равни. С једне стране, стварносног рељефа кроз који на свом путу пролазе и који нам писац увек подробно и убедљиво описује, а са друге опет чулни доживљај и тренутно стање њихове свести које је на том неизвесном путу изазвано у одређеном просторном амбијенту.

Спремајући се за свој први починак у туђини, у привременом логору принудно спремљеног крај запуштеног печујског гробља, Вукови ратници су одахнули што се сумрак спуштао „исто онако брзо као и код куће“ (Сеобе: 18). Међутим, врло брзо долази до наивног чуђења након указивања првих брда која су се издизала из равнице. Ипак, и то је било довољно да се војници Вука Исаковича узнемире. Затим је са тих брда пристигао мирис многобројних воћака „колико их, код њих дома, никада на једном месту не беше“ (Сеобе: 19). Овај низ разних чулних утисака, који су другачији од оних њима познатих, допуњују различити звукови из града који развејавају тишину на коју су навикли у свом крају.

Ипак изразитије промене осећају тек на почетку пете главе када су ушли у Штајерску. Иако колектив српских војника није имао попут свога старешине издиференциран доживљај за промене у природи, он им се с временом све спонтаније препуштао. Навикли на свесно опонашање свог вође, природа и простор које постепено откривају и осећају чулима, све више почиње да им детерминише расположење, понашање и само стање свести. Већ у првој реченици која се после дужег времена у роману односи на Славонско-подунавски пук, наговештене су праве промене које су наступиле у географији простора кроз коју Исаковичева војска маршира. Обавештајна реченица гласи да је пук почео „да се пење у Штајерску“ (Сеобе: 81). Пошто знамо да је ова војска скупљена искључиво од људи из равнице, јасно је да глагол „пењати“ овде означава прво велико искушење за њих. Понашање

припадника Славонско-подунавског пука све се више мења приликом дубљег ступања у нови, туђи простор, од почетне збуњености, преко све јаче нелагодности која полако прелази у истински страх, све до потпуног незнања у којем пук више „не зна где се налази, ни куда га воде“ (Сеобе: 81). „Зато, не гледајући око себе, погледао је каткад увис, као да је одлазио са земље. Обузимао га је страх од туђине и нечег сасвим лудог.“ (Сеобе: 82)

Пошто у приповедном поступку Црњански током целог романа користи синегдоху, када говори о пуку (једнина замењује множину), понекад није увек јасно да ли говори у име пука или његовог поглавара. Судајући по завршетку већ цитиране реченице, у којој се експлицитно означава граница коју је пук прешао и ушао у нови, туђи свет, „из којег је знао да ће се вратити са гомилом мртвих“ (Сеобе: 81), јасно је да се овде мисли на Вука Исаковича као вођу пука, кога све време мучи осећај одговорности и страха за своје људе, јер међу његовим војницима има и оних који су први пут кренули у војевање, дакле неискусних, можда већ првом метку наклоњених. Овде је необично да се онај који би требало да зна где се налази и куда води своје људе, суочава са непознатим простором. У даљем делу текста приповедач наглашава да се утисци „разливају“ подједнако у души предводника и војника, а са коначним преласком у брдовите пределе, обриси равнице и поља из краја из кога су кренули све се више губе у њиховој свести, као што се у магли муте сећања на лица њихових најближих које су оставили код куће.

„Кад се измени дрвеће, прво на обронку видика, па затим и у околини, кад им се промени и земља под ногама и ваздух, који је постајао зрачан, хладан, они се снуждише сасвим. Велике промене на небесима дешаваху се пред њима; дуж реке се продужише густе шуме, у којима су ломили жбуње и рили по кишници дивљи вепрови; копци кружаху над њиховим главама и испраћаху их до подножја брда, на која почеше да се, изнемогли, успињу.“ (Сеобе: 83)

Управо примери из овог пасуса указују на примену особите перцепције простора код Црњанског, која произлази из измењених услова опажања његових јунака. Новица Петковић сматра да је она уочљива приликом проласка јунака кроз

непознате пределе, а произлази из положаја њиховог тела у односу на раван тла по коме се крећу која условљава и промењен угао њиховог посматрања (Petković 1985).

Готово цела пета глава *Сеоба*, у којој се описује марш Славонско-подунавског пука кроз Штајерску, затим и кроз Баварску, посвећена је сталном опажању промена у простору кроз који се ратници крећу, као и њиховим емотивним реакцијама на њих. При томе, све време се инсистира на контрасту између равнице коју су напустили и готово константно брдовитог предела кроз који пролазе у туђини. Географија је несумњиво дала Црњанском стварносну подлогу за књижевно раздвајање простора, јер је заиста велика и оштра разлика између посавско-подунавске низије и алпских предела.

Дакле, раздвајање простора које је дефинитивно ушло у књижевно моделовање Милоша Црњанског, како је већ утврдио Петковић, произошло је из промењених услова опажања, из измењеног односа између тела и тла, као и из једног, помало чудног угла под којим око ових ратника у туђини гледа на свет. Пошто је у њиховом завичају претежно низијски рељеф, земљиште на које су они навикли чине углавном положене линије, те човеков поглед практично клизи по тлу. Оно што је у овим врлетним, брдовитим пределима за њих посебно зачуђујуће, а несвесно га доживљавају као нелагодност, јесте управо та нова перспектива у којој на тло морају да гледају одозго и одоздо.

„Ходали су брдом, у чијој сенци, доле, остадоше оранице, села, цркве, виногради које су видели са висине, као тице, а не као људи. Пролазили су испод огромних стена што су им висиле над главом. Чисти и безбројни потоци жуборили су са тих стена, и ваздух што је продирао у груди као нож. Поразбољеваху се многи.“ (*Сеобе*: 84) Управо овај пример из текста, у коме ратници најпре гледају из горње, па одмах затим и из доње перспективе, навео је и Новица Петковић, јер је у њему најочитије зашто војници Вука Исаковича „беху као излудели од промена“ (*Сеобе*: 84).

Стално инсистирајући на различитим положајима јунаковог тела, Црњански у изузетно високом степену динамизује перцепцију и постиже уметнички учинак који су руски формалисти, почевши од Виктора Шкловског, називали *очућавање* или

онеобичавање, тј. гледање на ствар, односно, објекат описивања, са неочекиване стране, из толико необичног угла да нам се чине чудним, као да их први пут видимо.²⁹ „Другачије видети свет, могли бисмо да кажемо, значи имати други свет.“ (Петковић 1984: 52)

Ипак, код Вука Исаковича је овај динамизам опажања појачан више него код других ликова у роману. Црњански свог јунака често смешта на места која заузимају неку необичну горњу перспективу: „Вук Исакович је обично одабирао преноћиште на некој висоравни, пропустивши војску у долину, тако да је пук ноћио недалеко пред њим, растурен око многих ватара у шуми, крај којих се, обасјани пламеном, људи у трави причињаваху као звери.“ (Сеобе: 90–91)

Добар део свог последњег ратничког похода Вук Исакович је због сталних грчева у цревима и опште физичке малаксалости прошао седећи или још чешће лежећи у колима. У овом скученом, лежећем положају, јер је „једва могао са се испружи од клобука, гајтана, котлова и седала“ (Сеобе: 87), он заиста види свет из чудног угла. У суштини, што се тиче околине, он више подлеже звуковима, јер чује ритам своје војске, њен трчећи корак, лупу њеног оружја, гласно узвикивање имена царице, а види само ноге својих војника, „у облику прашине, како иду, укорак“ (Сеобе: 87). Истовремено осећа сваки топли млаз ваздуха, као и пријатну хладовину при уласку у шуму и ниједног тренутка није искључен из ритма дисања природе. Међутим, док лежи у колима која се крећу, Вук Исакович види облаке отприлике онако како су описани у првој реченици романа. „Видевши из кола, над високим брдима, како пролазе облаци, учини му се да се сливају доле, као и огромни потоци камења са врхова, под којима су белела се читава поља дубоког снега и великих, тамних сенки стена.“ (Сеобе: 88)

Када се војска умори од успутних вежби, он поново показује свој истанчани слух јер се успављује цврчањем инсеката, али и шумом опалих гранчица и игала

²⁹ „Уметнички поступак никада не служи за просто описивање, приказивање објекта, него се помоћу њега објекат представља као чудан или необичан у овирима нашега обичног доживљаја света. Остављајући по страни какав је и шта је објекат по себи, нас овде занима следећи моменат: помоћу уметничког поступка тај објект за наш доживљај (поимање) света није само описан, него је у извесном смислу и „конструисан“. Он је другачији, он нам другачије изгледа, *чудан је*.“ (Петковић 1984: 52)

зимзеленог растиња или тишином коју само он чује док цео дан посматра непомичне врхове планина.

Управо док посматра свет из тог спорог, котрљајућег возила, Вук Исакович почиње да преиспитује читав свој живот, чини му се да је кроз ове пределе прошао већ раније, присећа се места из прошлости у којима је пожелео да остане, преврће по магловитом сећању лица и градове, изгледа као да се нашао у неком свом чистицишту. Како се његове мисли преплићу са различитим емоцијама, тако му се и околина јавља у различитим контрастима. „Крај све ужасне тежине околних планина, међу јелама чије су гране, издалека, једнако се причинјавале као раширена крила, са дубоким стрминама под собом, чинило му се све то врло лако и готово да полебди у ваздуху.“ (Сеобе: 88)

Док су крај њега пролазили различити облици предела, шумарци, пропланци, долине, из необичне тачке гледишта, из те лежеће перспективе, чинило му се, у ствари, да свет око њега стоји, „али да он пролази возећи се бесциљно и безумно“ (Сеобе: 87).

8.7.2. Дистинкција *наше–туђе* као одраз два различита света

Након почетне дистинкције изражене у контексту *познато/непознато*, врло брзо се намеће још једна опозиција директно проистекла из прве. У тој истој петој глави јавља се по први пут још једно разграничење: на „наше“ и „туђе“, проистекло из суочавања са *новим*, које се најпре наметнуло дихотомијом пејзажа из краја из којег пристиже Славонско-подунавски пук и непознатих предела кроз који пролази. Постепено све више до изражаја долази разлика између сиромаштва које је остало за њима и раскоши у коју све дубље залазе.

Новица Петковић има занимљиво запажање да је кретање српских ратника из „своје“ у „туђе“, односно из „познатог“ у „непознат“ простор, тако књижевно моделовано да може у читалачкој свести да реактивира типичну митску представу о дводелном простору из фолклорне традиције, уобичајеног нарочито у бајкама (Petković 1985). И заиста, Исаковичеви војници, на почетку су углавном затечени,

збуњени пред визуелним, звучним, па и ароматичним утисцима са којима се суочавају на сваком новом кораку у туђини, међутим, касније су све више одушевљени као да су зашли у земљу чуда.

Међутим, симптоматично је да је све ипак почело од простора. Ако се присетимо да смо пишући о *Суматри*, према Башларовој квалификацији песника, сврстали поету Црњанског међу *песнике ваздуха*, не може да нам не падне у очи овај одломак из петог поглавља.

„Беху се опили од ваздуха.

Земља у којој су становали, широка, баровита, са маглама и врућим испарењем, са непрегледном шумом и таласањем трске и врбака, са земуницама и оборима у блату, дрвеним црквицама, нестајала је сасвим из њиног сећања. Ова нова земља, сва зелена и хладна, тамних шума, са пропланцима над којима је небо треперило као дубоко, провидно језеро, била је са свих страна пробијена ваздухом, и привремено, сасвим истисла из душе њихове ону другу, ветровиту. Дисаху, удисаху, погнуте главе, ванредне планине, на којима, у даљини, угледаше снег, не верујући својим очима. Прљави и бедни, прођоше каменита сеоска дворишта, наденута сеном, пуна стоке и осетише колико је сиротиња њина сиротиња бескрајна и блаштиште, у ком су се населили, безмерно блаштиште.“ (Сеобе: 84)

Чини се да су тек у овој *новој* земљи ови јадни људи продисали, јер су коначно избегли из блата и баруштине њиховог краја, где их је гушио тај ваздух „тромо сањив од бесконачних једноликих киша, од тешких тупих оморина у припекама, од равномерног шума трске, од пешчане прашине завитлане ветровима“ (Живковић 2005: 150).

Кад смо већ поменули песника Црњанског, подсетићемо се измештања његових јунака из тескобних, скучених простора у широка, далека пространства. Ако је позорница стварности била тежа и ружнија, тако је *пројекција среће* постајала све лепша. Овде уочавамо извесне разлике. Прво, сам простор који су војници Славонско-понунавског пука напустили описан је на почетку овог романа свакако као негостољубив, али он сам по себи није тескобан, јер је у његовом опису употребљена и синтагма „широка земља“. Друго, простор који представља некакав завичај за

Исаковичеве војнике, као и за њега самог, јесте нешто што је сада већ њихова прошлост, а неизвесно је да ли ће у перспективи бити и њихова будућност. Дакле, овога пута, чини се по први пут, што се тиче стваралаштва Црњанског, не постоји потреба бекства из садашњости.

Није само мочвара, *безмерно благиште*, оно што јунаци *Сеоба* желе да забораве ходајући, како су све више уверени, кроз лепшу земљу. Попут имагинарног бледог лика из *Суматре*, који су неименовани ратни сапатници лирског субјекта у песми изгубили *једно вече*, лица њихових најближих све више чиле. Као једина слика у сећању, и то све чешће у обрису некакве снхватице, драга лица остају у њиховом сећању само као део декора језивог амбијента који су напустили. Неретко су неки од њих током марша размишљали да се у њега никада и не врате, што ће и бити случај са многима, који ће заувек остати у тој туђини, неки и непокопани.

„Земља њина, као из сна, јављаше им се све ређе у мислима са својим троним, мутним, устајалим рекама, острвима зараслим буником, зовом и турчинком, са јаблановима и крекетом жаба, као подземним хујањем. Блатним и грозним сликама сећања, јавише им се они које оставише на дому и, први пут, изрекоше неки да не мисле да се кући врате.“ (*Сеобе*: 85)

Није само другачији природни амбијент оно што чуди припаднике Славонско-подоунавског пука, њима је у туђој земљи готово све необично, некада и потпуно бајколико.

„Пренеразише се кад видеше вароши од камена, чудне мостове, справе чију употребу нису знали, читава брда наслаганих коса, које беху продане руским трговцима. Слушаху свирку за коју не могаху да нађу разлога, јер је допирала из зидова. На врху једне куће, једног понедеоника, на крову, угледаше, као живог, једног ковача од гвожђа, који је гвозденим рукама дизао чекић и ударао по наковњу. Неки се прекрстише и забезекнуше, док су други, извадивши луле из зуба, плуцкали огорчено, дубоко уверени да је то нека превара.“ (*Сеобе*: 84)

Када упоредимо виђење оних који су остали у селу, дакле оних који са зебњом очекују њихов повратак, примећујемо да је мишљење о *туђем* готово идентично онима који су са тим *туђим* непосредно суочили.

„Они који одоше, ратовали су негде, Бог зна где, у неким земљама којима ни имена знали нису, са неким војскама које никад ни видели нису. [...] Све то, уосталом, било је тако збркано и чудно што се чуло. Требали су да се бију са разним народима, да се премештају у разне земље, што су имале тако чудновато поднебље, чудновате воде и шуме и још чудноватије обичаје.“
(*Сеобе*: 191)

Ова реакција Исаковичевих ратника, а можемо рећи, и читавог српског колектива у *Сеобама* умногоме је слична утисцима које је војвода Драшко из Његошевог *Горског вијенца* понео из Венеције, а касније их и поделио са својим саплеменицима. За њега је сасвим природна конвенција да се на кољу испред двора налазе посечене главе непријатеља, међутим млетачко позориште је за њега било крајње неприродно и смешно. Овај сусрет Његошевог војводе са страном, непознатом културом био би за Виктора Шкловског, да је био упознат са делом цетињског владике, школски пример *очућавања*. На основу учења тартуско-московске школе, која дефинише културу као одређену, омеђену и изнутра организовану област, која искључује спољашњи простор и затвара свој сопствени унутрашњи, можемо да изведемо закључак да је комплетна млетачка култура у *Горском вијенцу*, из перспективе патријархално-ратничког етоса доживљена као изокренут поредак, као нешто што није култура, већ некултура. Ако је тачка нашег гледишта у унутрашњем простору овако замишљене културе, онда се спољашњи простор може третирати као оно што није култура. У савременој семиотици истиче се опозиција између културе и онога што је за њу „ванкултурни простор“, под којим се подразумева све оно што није „наша култура“. Посматрано с тачке гледишта „наше културе“, природно је само оно што се налази у „нашој култури“.

У наставку похода Славонско-подоунавског пука, током времена нарочито они млађи војници, који до тада нису видели ништа више од сопствене беде и који никада нису стигли даље од панонских баруштина, постају све више радознали, затим и

задивљени, и коначно одушевљени пред рукотворинама туђинске културе. У том смислу намеће се утисак да су српски ратници у роману *Сеобе* хотимично стилизовани као добродушни, наивни „дивљаци“. Ова констатација потврђена је кроз представу самог Вука Исаковича, њиховог вође, који је у шестој глави приказан као збуњен и неспретан „млади дивљак“, што на царицу гледа као да је пала с неба. Милан Богдановић тврди да је Црњански „имао интуицију да осети сурову психологију те наше сасвим примитивне, могло би се рећи варварске гомиле, те хорде која је са Балкана, из Турске и Србије, са менталитетом племена, *трибуа*, као живаљ из земуница и прашума, прешла у свет где се *морала* културно сналазити и устројавати“ (Богдановић 2005: 132).

Новица Петковић тврди да је по правилу све што је с ауторове позиције „наше“ у роману представљено као примитивно, а све што припада „туђем“ као одлике правих културних вредности.³⁰

Систем вредности у нашим усмено-фолклорним књижевним текстовима је изоморфан са системом вредности наше усмене културе. Међутим, текстови српских надреалиста оријентисани су на разарање вредносног система сопствене културе. У том смислу, да ли је приступ Црњанског у овом делу наизглед ближи авангардним позицијама? То је свакако питање за једну дужу анализу која се и не дотиче превише нашег тематског фокуса.

Ипак, свакако треба поменути како је у роману приказана аустријска управа и војска са својим командантима. Оно што се тиче самог ауторског печата, уочљиво је да су, за разлику од *наших*, ови *туђи* једнострано приказани, сликани само споља, уз приметну тежњу ка сталном карикатуралном деформисању. Све остало је представа

³⁰ „Унутарњи поредак у култури тартуско-московски семиотичари такође описују апстрактним метајезиком опште топологије: отворен и затворен простор, границе које секу тај простор, онда означени правци, трајекторије. На основу тога се за сваки модел културе може издвојити одређен скуп темељних опозиција горе/доле, десно/лево, унутарње/спољње, наше/туђе итд... У целини гледано, семиотички опис модела културе води ка откривању глобалног система вредности, на чему заправо свака култура и почива. Опис неког „исечка стварности“ у књижевном тексту није, разуме се, замислив ван оваквога глобалног система вредности. Зато се и може рећи да је књижевни текст потпуно прожет вредностима, свеједно да ли се у њему делимично или потпуно настоји да порекне (тренутни) систем вредности у сопственој култури.“ (Petković 1985: 236)

онога како их види Вук Исакович или његови људи, као „накинђурене, надодољене, царске војнике“, као оклопнике, „који су сви носили перику“ (*Сеобе*: 97). Вук се сећао принца Виртембершког као „накарадног чудовишта“ (*Сеобе*: 101), а царица му се после толико година чинила као наказа.

Када је у питању предводник њиховог пука, као један од најискуснијих међу њима, чини се да се он и најчешће супротставља *туђем* да би бранио оно *наше*. Можда је најубедљивији пример за то опет сцена у којој је Вук Исакович са печујским бискупом, која нам је већ послужила као најупечатљивији пример за нераскидиву везу између главног јунака и природе. То је она печујска ноћ, коју је Исакович провео *тешко и зло*, јер је коначно схватио да ће добити чин потпуковника једино ако постане католик. Нелагодност коју је након вечерње мисе осећао у бискуповом дворцу, у који је примљен као високи гост, видљива је у једној подужој реченици:

„Стегнут међу огромне чиније од фајанса и стакла млетачка печујскога бискупа, које је ваљало чувати да се не разбију, и између Комесара, већ прилично уморног и напитог, надодољеног још више но он, ешарпама и свиленим тракама и перјем, које је ваљало чувати да се на њега не седне, морао је да дискутује о стварима раја и пакла, о анђелима и арханђелима, јер су били, просто, увртели у главу да га покатоличе.“ (*Сеобе*: 35–36)

Поред тога што је прозрео да ће га то вече притиснути на покатоличење, Вука мучи и осећај тескобе изазван због скучености простора у коме мора да пази да не разбије скупocene ствари у бискуповој соби или не седне својом телесином на њих. Ово није први пут да се Вук Исакович у затвореним просторијама осећа скучено, то нам је видљиво још од оног кућерка у којем је преспавао са својом женом последњу ноћ пред одлазак у рат. Могуће да је то због његових огромних пропорција, свеукупног телесног габарита који не трпи просторе мањих димензија, а давно је прошло време када је овај официр шетао пространим холовима царских палата. Исакович, ратник, дефинитивно више воли отворени простор, природу с којом се најчешће саживи, те зато и нема неку нарочиту потребу, као рецимо његов брат, трговац, да има своју кућу, свој дом. И у том смислу, чини се, није случајно изабрана

Русија као *простор среће* у који би желео једног дана да стигне. Уосталом његова прва помисао на ову земљу су њена широка, бескрајна поља.

А како је даље текла та Вукова тешка ноћ? Најпре је слушао дугу бискупову беседу која је у ствари представљала читаву апотеозу пресветлој царици Марији Терезији и оду католицизму. Његова поетска беседа, саткана у богатој стилској орнаменталности барокног типа, није нарочито фасцинирала прилично припитог Вука Исаковича. Међутим, његова позиција је нелагодна, обузет је осећајем беспомоћности јер добро зна да ће га ова ноћ одвести у неповрат, јер хвалоспев који је слушао је о империји којој и он као ратник служи, дакле, све те красне речи које су потекле из бискупових слаткоречивих уста су и о његовој царици. Ипак, он с напором успева да изговори, додуше не до краја, некакав свој одговор, реплику у част православља и Русије, да одбрани оно *наше* од налета оног *туђег*.

Структурно, како је то приметила Гордана Јањушевић-Лековић у својој докторској дисертацији „Синтаксичке и стилске структуре у дјелу Милоша Црњанског“, до тада присутној опозицији Запад–Исток, односно католичанство–православље, придружују се још: сјај–душа или моћ–љубав (Јањушевић-Лековић 2012). У овом међусобном сучељавању беседа суштински су супротстављена два различита света. Бискуп у суштини све време прича о западном сјају, раскоши и моћи, а Вук му у свом недовршеном говору супротставља источну топлину, душу и љубав. Наспрам најчешће понављане речи „царица“, чије име је спеловано чак у громогласни акростих, Исакович изговара „мајчица“, „матер“, мислећи на Русију, са наглашеном употребом присвојне заменице „моје“/„мојој“. С обзиром на тријумфални завршетак бискупове беседе, као и на логичну констелацију људског поретка да моћ увек побеђује, Вукова одбрана православља, и коначно сопственог достојанства, чини се на крају сломљена. Међутим, иако муцајући, Вук Исакович свој крњи говор завршава речима у којима износи нихилистичко поимање Бога и крајње песимистичку визију света и људске судбине. Вуков сведенији израз без украса, искренији и утолико уверљивији у својој једноставности, као да је овога пута однео превагу, тако да несретни бискуп, уместо да је приволео ново јагње за своје стадо, принуђен је да у очају, сад већ тотално пијаног Вука, убеђује у постојање самог Бога. У тренутку када

је широм отворио врата свога дворца и у њега пустио спољни свет, победа Вука Исаковича је била потпуна.

Још једна сцена на готово симетричан начин осликава велику разлику између двеју култура. Поново је у питању једна тешка ноћ у којој се овога пута није нашао само Вук Исакович већ и његови војници. Овога пута у питању је био пријем код царице.

„Они нису били нимало у пријатнијем положају од њега, искићени, ишчеткани, намазани, утегнути у нове каишеве, тако да су цврчали при сваком кораку и покрету. Под сјајем стотину и стотину свећа, њима се чинило да не могу сакрити траг свих досадањих киша на себи, ноћи прославаних по селима и под колима, неколико недеља барусавости, нечистоће, и нехата. Несигурни по углачаном патосу, били су плашљиви под полуголишавим киповима, постављеним баш по угловима, куда су они мислили да се склоне. Учтиви дворјани, са мирисавим, зачешљаним главама, свиленим цеваницама, дугим капутима од велура и танким као прут мачевима, који су им предлагали коцкање, беху им исто тако чудновати, као и дворске даме, које су их питале како проводе ноћи под ведрим небом. Даме са читавим жбуњем косе, цвећа и перја на глави, префарбана лица, разголићених груди и широких сукања, због којих су они, обилазећи их, морали да се чувају да не оборе гверидоне, са вазама од алабастра.

Утегнутима и ознојенима, неспретнима као и њином старешини, вече им је пролазило тешко и мучно. Држећи се на окупу, све један до другог, они су се клањали, смешили, објашњавали зајапурено и услужно, готови да побегну. Многа пријатељства, побратимства, која се беху у пуку склопила, очврснула су то вече, на општим мукама.“ (Сеобе: 111–112)

Исти такав осећај тескобног простора из кога се жели што пре побећи имао је и Вук Исакович код печујског бискупа. Први пут после дужег времена у затвореној просторији, пред свом том раскоши, сви до једног су изгледали као медведи тек пробуђени из зимског сна, баш као што је и њихов вођа описан више пута до тада. Међутим, иако позивани на опрез од стране капетана Антоновича, који се у сличним приликама раније већ налазио, они подлежу искушењу којем су подвргнути, баш као ономад и њихов вођа, предају се коцкању и уживању у близини разголићених жена.

Почетно осећање нелагодности, збуњености, готово страха, нестаје услед заслепљености чарима неког другачијег живота, из које се рађа охолост, срдитост, па чак и дрскост, коју никада до тада нису показивали према своме предводнику Вуку Исаковичу. Они сада не желе да напусте ову раскош, желе да остану ту где јесу, иако упозорени, спремни су да иду до краја, до своје пропасти. И онда су се опет отворила врата према спољашњем простору, баш као и онда пред Вуком Исаковичем у бискуповом двору и, као што је онда у собу ушла ноћ са небом и звездама и мирисним бокорима и дрвећем, тако је сада ушло вече са садржајем украсног врта, и, наравно, небом.

„Када се после раскрилише врата и кад угледаше вече у врту, што је прилазило степеницама терасе, својим дугим сенкама, ошишаним дрворедима, зелених грана и дугих празних путања, на крају са неким белим стубовима, они се расхладише ветром који се једва осећао, пријатан и лак, и небом што беше цело једне боје, благе и водњикаве. Ломни као оно стакло великих отворених врата, што им је било на домаку стола, танко, трошно, готово да пукне и да се распрсне, под изненадним притиском лактова, штапова, мачева и намештаја, не помислише, ниједан, да су већ близу смрти и да их кроз који дан можда већ неће бити, као ни тих шарених украса што су били, њима у част, извешани по дворани, начињени од позлаћеног папира, цвећа и стаклета. Ни један једини од њих не помисли да не оставља за собом ништа, вечног, мирног и лепог, као то вече над вртом, пуно неизмерног броја живота, који су се стишали, да се у зору поново пробуде [...] Неко време, у блеску огледала, њима се учини као да седе на небесима, међу звездама, на сјајним млечним путевима, њихајући се лако. На свом путу лудом, после прашине што им је пунила грло, нос и уста и остајала у браздама њихових лица, после непрекидног преласка преко брда и река, кроз баре и плотове, засеоке и воћњаке, дворишта и гувна, њима се учини сад да су у неком другом свету, где се повијен у свилу седи, непомичан, столећима, па само гледа вечери и вртове, дивне чесме и ванредне лепотице, заносне, мирисне, међу зидовима и стварима од ружичастог дрвета, туја, свиле и камења, тако да је за вечерње небо, за најлепше наките, за божански заокругљене груди, за тишину, заборав, довољно само испружити руку, међу тим месечином обасјаним огледалима.“ (Сеобе: 113)

То је био тренутак епифаније који су доживели Вукови војници пред готово извесно страдање које им се спремало сад већ у блиској будућности, баш као што је и њихов вођа, након уверења да неће никада задовољити своју војничку амбицију и постати потпуковник, имао свој епифанијски тренутак у бискуповом двору непосредно пред почетак свог дуготрајног пада у празнину.

8.8. Завичај у Сеобама и поеми *Стражилово*

Новица Петковић је подвукао паралелизам између две песме Милоша Црњанског и два његова романа. И ми смо у досадашњем току ове студије назначили однос између песме *Суматра* и романа *Дневника о Чарнојевићу*, ваљало би сада истаћи везу између поеме *Стражилово* и романа *Сеобе*. Оно што је свакако заједничко у ова два дела су песничке слике које се окупљају око два пола: око туђине и око завичаја, односно, да будемо прецизнији, између туђинског и завичајног пејзажа.

Имамо свакако заједнички мотив, реку Дунав, која се песнику *Стражилова* мрешка у апенинској реци Арно: „као да, долином, тајно, Дунав тече“ (*Песме*: 237). Славонско-подунавски пук на свом ратном походу осетно мења своје понашање чим пред улазак у Баварску препознају реку из свог краја: „[...] уз Дунав, који им свима беше драг, пук је опет почео да јури као од Срема до Печуја, вичући и ломећи на многим местима плотове“ (*Сеобе*: 95). Ту је и Фрушка гора, врло важан мотив у *Стражилову*, али зато готово дискретно наведен у *Сеобама*. Иако се налази у наслову једног поглавља са једним необичним метонимијским значењем, не налазимо га у тексту ни на једном другом месту. С обзиром на то да се Вукова очинска кућа налази под градом Варадином, дакле, у непосредној близини Фрушке горе, јако је необично да Исакович, који на свом војничком путу примећује и уживљава се у готове све успутне шуме, шумарке, брда и брегове, не осети ни у једном тренутку ни трачак носталгије за брдом које би могло да се назове његовим.

Негде на средини свог последњег ратног похода, у алпском пределу, када му је „сјај плавог неба укочио очи“, Вук Исакович је по први пут осетио слутњу смрти

„коју на својим одласцима у рат, до сада, никад, није осећао“ (*Сеоба*: 92). То је тај тренутак који је Новица Петковић препознао као *тренутак лирске епифаније* у којој се „објављује“ онострани свет, заносан и леп, али истовремено празан и прилично страшан (Петковић 1994).

Песник *Стражилова* у Тоскани, подно Апенина, такође наслућује своју смрт попут оне коју је имао песник који је пре њега певао о Стражилову и Фрушкој гори, Бранко Радичевић. „И, место да се клањам Месецу, тосканском, / што у реци, расцветан као крин, блиста, / знам да ћу, овог пролећа, закашљати ружно [...]“ (*Песме*: 237)

Уочавамо и једну уочљиву јукста позицију два мотива из поеме и романа. Мотив гроба је у поеми готово лајтмотив, назначен као место у завичају где лирски субјект метонимијски сахрањује свој смех. У роману се мотив гроба појављује као последње Дафинино пребивалиште, а како каже сам Вук, тај гроб га је на повратку из војне „чекао“. Око тог гроба су се дешавале све оне фолклорне празноверице, које су представљале чак и сужејну окосницу у неким познатим делима наше реалистичке књижевности. Оне су због начина како их је Црњански у свој роман преточио, можда по први пут у читаоцу *Сеоба* изазвале смех.

Новица Петковић завршава своју анализу засновану на паралелизмима из *Стражилова* и *Сеоба* следећим закључком:

„А најважније је то што простор у *Стражилову* поседује, али у згуснутоме виду, основна својства која има и простор у *Сеобама*, при чему песниково око обухвата истоветан скуп поменутих појединости које испуњавају видно поље ликова у роману: исте завичајне и туђинске реке, воде и небеса; исти контрасти између светла и таме; исти одрази, преврнуте слике у води и злокобне сенке; и исте, на крају, слике пејзажа и сновидовне слике у пејзажу, проникнуте слутњом смрти.“ (Petković 1985: 73–74)

Међутим, за разлику од доминантног мотива чежње за завичајем у поеми *Стражилово*, где се под завичајем подразумевају одређени топоними који су везани за песника Бранка Радичевића, као и за лирског субјекта поеме, односно самог песника Црњанског, однос јунака романа *Сеоба* према овој одредници је много сложенији.

Простор из којег потичу јунаци *Сеоба* је Србија под вековном влашћу отоманске империје, а сада су у Војводини, тада и верски и културно и етнички туђој држави, дакле, под окриљем аустријске царевине. Већина се потајно нада повратку у стари завичај, а добар део њих, на челу са Вуком Исаковичем, желела би у Русију, али, чини се, да је најмање оних који би „да расејање приме као завичај, а не само као судбину“ (Радуловић 1996: 146).

Уочили смо да је током читавог романа реч „завичај“ употребљена само два пута. И то први пут када се спомене порекло предводника аустријске војске, Карла Лотариншког, а други пут у помало морбидним причама о суровом кажњавању српских војника који су крали по успутним селима: „тако да они плачу од жалости док их вешају, немајући коме да се моле и коме да препоруче своје, у далеком завичају“ (*Сеобе*: 149).

Различито су називали припадници Славонско-подунавског пука онај крај који су оставили далеко иза себе и у који ће се вратити ако преживе овај рат, али очито он скоро никад није добио одредницу „завичај“. У *Дневнику о Чарнојевићу* до краја романа није именован завичај у који се враћа главни јунак по повратку из рата, међутим, за разлику од првог романа Црњанског, у *Сеобама* је, како примећује Џацић, приметна „романсијерска амбиција да се објективише једна реалност са јасно израженим друштвено-историјским рељефима“ (Џацић 1976: 85). И заиста, ми у *Сеобама* имамо готово исцртане координате путање марша војника Славонско-подунавског пука, са сталним прецизирањем места у којима су били или у која ће тек стићи, али у туђини, не и у њиховом крају, који се „расипа“ негде по „пустарама Угарске“ (Богдановић 2005: 131). Припадници пука Вука Исаковича су одсвуда и од нигде, из неких славонских, сремских, бачких или банатских мочвара, никада се не смирујући на једном месту, стално мењајући боравиште. Што се тиче самог Вука Исаковича, он је кренуо на војну из једног привременог коначишта, али се вратио кући у село под градом Петроварадином. Изгледа да је та кућа код очевог гроба место у коме најчешће борави. Међутим, ретко је назива домом, а њену околину не сматра за завичај. Током читавог романа уместо речи „завичај“, он најчешће користи синтагме „онај крај“ или „тај крај“, у којима такође препознајемо нарочити вид отуђења. „За

Вука Исаковича, цео онај крај откуда су дошли, у ком је оставио породицу, био је постао отужан. [...] Глуп тај крај, глуп, воден, баровит, раван, био му је досадио и, да је могао, најрадије би био отишао, већ давно, да се никад не врати.“ (Сеобе: 93) Није искључено да Вук Исакович употреби и метафорички израз да би окарактерисао насеобине у којим обитава у периодима без рата: „Све оно блато у које је требао да се врати, са својим животом лудим и празним и ништавним“ (Сеобе: 145).

Што се тиче именице „кућа“, она је прилично присутна у роману, међутим, ни она нема често позитиван контекст, поготово када о њој размишља главни протагониста: „Код куће је било само блаштиште и јад [...]“ (Сеобе: 94). Одредница „дом“ се јавља углавном само у деловима текста у којима је заступљен Аранђел Исакович, а чешћа употреба овог термина, кад је у питању његов брат Вук, приметна је искључиво само приликом коначног повратка његове војске са једногодишњег војевања.

„Пред полазак, живот му беше додијао не само због немаштине и беде коју је сретао у својој кући, у својим колибама, својим оборима и у целој околини свога села, дуж реке, све до Варадина, већ и због непријатности што их је имао са маркизом Гвадањи, командантом Осека, радећи на новој расподели славонских села, уплетен у исто време у мољакање и писмене петиције патријарха Шакабенте. Тако да му се чињаше да сви, као и он, осећају узалудност свега тога што живе, што се насељавају, што тумарају, што лелечу и што се плоде, ту, дуж Дунава. Из магловитих испаравања баруштина и блата, из једне неизмерне патње, која се понављала сваки дан, при сеобама, при дављењу стоке, при орању у блаштишту и по слатинама, чинило му се да ће одјахати на неки висок брег, у пролетно, топло јутро, где ће добити нешто што ће им свима помоћи, што ће их све развеселити. Предосећајући да се неће вратити, ипак је помишљао да ће при повратку, кад сиђу на другој страни тога, што му се чињаше као брег, јахати кући сви задовољни, налазећи све измењено и радосно. [...] а над свим тим његовим војницима, и колима, дуж целог пута на ратиште, надао се да ће бити испружена као нека Божја, или ћесарска рука.“ (Сеобе: 142–143)

Вратићемо се опет на поему *Стражилово* и њен насловни мотив. Овај брег из Исаковичеве визије нас подсећа на место са којег је млади Бранко мало више видео од

свих других својих вршњака, гимназијалаца, а који сада песник Црњански види преко моста сапетог чак из сунчане Тоскане. Чини се да је слично симболично значење топонима Стражилово за сву тројицу.

Леовац је добро уочио да су код Црњанског те жудње за старим или новим завичајем или само кратко сугерисане, представљене чисто конвенционално или су лирски интониране (Леовац 1981). Ово последње је најчешће у вези са природним пејзажима који су по правилу колоритни, пуни узбудљивих прелива боја, и у извесној мери, непоновљиви. Присетићемо се да једино што није замрло на Италији или, пак, у постојбини Петра Рајића, јесу Црњанском омиљени облици природе: шуме, лишће, реке, црвене трешње из *Суматре*, којима се придружују и румене вишње у *Стражилову*, *житне равни* и *расцветане падине* у поеми *Србија*, као и *Авала плава* из *Ламента над Београдом*. Међутим, оно што је симптоматично у роману *Сеобе* и што је дефинитивно другачије у односу на све горе наведене примере, јесте да се нико од јунака овог романа, укључујући и самог Вука Исаковича, не присећа радо пејзажа из свог завичаја. Када и помисле на своје баруштине и магле, јави им се само неки посебан осећај задовољства што су се из свега тога бар на неко време извукли. Када се Вук са носталгијом сећа својих заједничких јахачких излета са Дафином преко панонских поља и шумарака, он неће изразити усхићење њиховом лепотом, већ ће само памтити сјај звезда у тим ноћима. И то су убедљиви примери у којима нам Црњански доказује, да се земља коју су ратници Славонско-подонавског пука оставили иза себе одјавивши у рат за туђе интересе, не може назвати њиховим завичајем.

И, коначно, управо се мостови, који ће премошћавати исте те или неке друге реке у неким другим, можда мање тешким временима, јављају на самом крају романа као спона са небесима, дакле, опет са једном новом утехом за неке нове генерације. Овај катарзични завршетак најавља је за други део ове књиге у којем ће неки други Исаковичи стићи до његове Русије, и то Вукови даљи рођаци, али, наравно, испоставиће се, да земља у коју ће стићи неће бити она дивна Русија из Вуковог сна.

8.9. Рађање утопије

Вук Исакович, пропали трговац, прекаљени, цењени ратник, достојни наследник свога оца, који је и сам служио и све своје ближње терао да служе аустријској команди у борби против Турака, носилац је оне атавистичке ратничке воље свога народа. Његов отац, који се давно још населио у ту крајину у коме су његови потомци данас живели, веровао је у поваратак у негдашње српске земље које су давно напуштене, те је и свог старијег сина васпитавао у том духу и усадио у њега идеале које је овај следио проводећи године у сталној нади да ће се они једног дана и остварити.

„Мажен и често награђен, он је носио у себи неки магловит, али дубок појам среће и задовољства, у нади да ће се све то ратовање свршити неким општим миром, у ком ће и он, и његови сродници и познаници, и сви његови војници бити одевени у неко нарочито свечано и гиздаво одело, па ће тако, у круг, обићи ратиште и царевину, на видик целоме свету, који ће узвикнути: гле, Срби!“ (Сеобе: 143)

Вишегодишња војевања служила су Вуку Исаковичу, између осталог, и за стална бекства из места које очигледно не сматра завичајем, већ принудним стаништем. Он је веровао свих тих година да ће му управо рат донети ту значајну промену, да ће велики тренутак славе, њему и његовим људима отворити врата за коначну сеобу у неко боље, лепше место, које ће моћи да назове својим правим домом.

Притом, ретка су носталгична сећања за огњиштима која је српски народ давно оставио иза себе још у великим сеобама, та обећања о повратку „у попаљену и поклану, опустелу Сербију“ (Сеобе: 143), остала су само у очевим негдашњим причама, као одјек далеког сећања, као „неко налажење пута натраг у завичај, али баш у завичај у коме се још никада није било, но који је ипак завичај“ (Bloh 1982: 192). Ипак, Вук, колико год није волео царевину у којој је живео и служио, није је мрзео толико колико Турску, у којој није запажао ништа лепо, ни поплочане авлије, ни шедрване, ни лепе мостове, а камоли дивне минарете. Чак и када размишља о својим

људима, нарочито је љут зато што му понекад изгледају као Цигани, са својим насељима око Ђубрењака, која га подсећају на „черге, простачке, бедне, фукарске, по Турској“ (*Сеобе*: 93). Овај утисак је једино што је забележено у *Сеобама* од Исаковичевих похода под окриљем аустријске војске на тадашње турске територије, између осталих, и по Србији. С тим у вези имамо и један запис из сећања малог Павла Исаковича у *Другој књизи Сеоба*.

„Имао је да гледа како се та армија размилела по Србији, као да ће вечно остати, па је опет нестала, као снег лањски. А за собом остављала само попаљена села, болести, и пуна кола бакарних котлова, које није имала времена да понесе. Повлачила се, као вашар, шарени, крај њихових згаришта, откуд се чуо јаук и лелек, док не уђоше Турци.“ (*Сеобе, друга књига 1*: 355)

Какве год да су биле успомене Вука Исаковича из бројних земаља које је прошао на својим ратним походима, све су се на крају гушиле у жабокречини његових садашњих угарских насеобина.

„Он је у војсци живео не само у миру, већ и у сва три своја рата, безбрижно и задовољно, очекујући једнако нешто пријатно што ће свима њима да се догоди. Тек после очеве смрти, западајући све дубље у тај војнички живот, насељавања, пописивања, гомилања људи и стоке, по тврђавама и војнички распоређеним селима, Исакович осети да ништа боље не бива и тек тада примети око себе блатишта и баруштине, беду својих људи, живот, сваки дан исти чемерни живот, у селима и шанчевима, по кућама на води, по колибама и оборима, по рупама ископаним у земљи.“ (*Сеобе*: 143–144)

Најбоље место које замишља Вук Исакович за себе и своје ратнике, па чак и за своју жену и децу, којих се понекад сети, јесте једна друга царевина, Русија. Иако је најчешћа одредница за место на које жели да одведе своје људе *негде* или *некуд даље*, иако он са њима иде заиста све даље од оног блатишта које стално помиње, ми знамо да је тај поход у сасвим супротном смеру и да је место које он жели за коначно

одредиште она Русија из његових снова, из његовог бескрајног плавог круга. То је та једина мисао која га чини спокојним.

„Отићи некуд и живети безбрижно, одвести и њих да живе негде лако, пријатно, чинило се Вуку Исаковичу тако могуће. Негде је морало бити нешто светло, значајно, па треба отићи тамо. Видећи их доле, у трави, мрачне њине гомиле, како леже око кола, осветљене ватром, њему се чинило, наслоњеном на точак, да их треба одвести некуд даље. Заборавив за тренутак и где је и куд иду, загледан у високе зидове стена, над којима се сјало небо сасвим бистро и сасвим бледоплаво, Вук Исакович се беше смирио, заједно са људима свога Славонско-подунавског полка.“ (Сеобе: 94)

У овај последњи рат у који је кренуо, Вук Исакович је по обичају кренуо са надом да ће му он коначно донети значајне промене, почевши од успона у каријери оличеног у чину потпуковника, све до неке, за њега још увек неизлизане наде у некакав тренутак славе који ће њему и његовим војницима донети шансу за неки нови, другачији живот и отворити пут ка замишљеном *простору среће*. У овом дужем одломку уочавамо однос Вука Исаковича према родном крају (иако га он не сматра завичајем, он је ипак ту негде рођен), из кога је онако ужурбано отишао бежећи од загрљаја сопствене жене, али и од свега другог што му је очигледно било прилично досадило, као и његову постојану наду о некаквом васкрсењу које баш после овог рата очекује њега и његове преживеле мученике.

„Полазећи у овај рат, четврти пут у свом животу виђајући смрт, он се надаше при поласку да ће се нешто најпосле свршити и испунити, што се ето никада не свршава. У некој ванредној војсци, у некој дивљој бици, мишљаше да ће се појавити он и његови људи, силни, прослављени и награђени нечим, што није знао шта ће бити, али што је замишљао, као нешто особито пријатно и значајно, и за њега и за њих. Пошавши, он је остављао за собом бриге [...] најпосле цело то село, у блату, под Варадином, што је почело да набија куће од земље. [...] Исакович оде радо, уверен да је то све бедно и ништавно, а да је оно што га у рату чека, силовито и светло и може да се заврши нечим дивним, и за њега, и за све те његове људе.“ (Сеобе: 142)

Ако се сада вратимо припадницима Исаковичевог пука, уверићемо се да је после почетног узбуђења изазваног променама природног и културног миљеа, када им се на мах учинило да су стигли у неку чудесну, идеалну земљу, врло брзо у њима преовладало осећање несигурности и нелагодности. Како су залазили у све даље туђинске земље, све дубље у непознато, постали су свеснији чињенице да су на тај начин све ближе рату и, како им се све више чинило, све извеснијој смрти, тако да је и страх међу њима постајао све већи. Такође, с временом им се све више буди и осећај потпуне дезоријентисаности у простору, који најпотпуније Црњански демонстрира овом хиперболом: „Војници Исаковичеви, по својим земуницама, нису знали ни у ком су крају света.“ (Сеобе: 213)

Пошто су већ давно на овом дуготрајном маршу изгубили сећање на своје најближе, које би им представљало какву-такву утеху, долазак у предео који је бар делимично подсећао на онај који су напустили једног давног, магловитог пролећног јутра, на тренутак у њима буди осећај спокојства. То је било место крај једног рукавца реке Рајне, недалеко од града Мајнца, које је представљало њихово ратно одредиште из којег је, према плану аустријских официра, требало да започну свој војни поход.

„Пук одахну душом и попада да се испава, после толиких дана непрестаног хода, у топлој, летњој ноћи, пуној звезда.

Беше му као да је стигао дома. Иста раван, иста река, исте баруштине, песак, врбаци, а иза њих плава брда. Из тршчака излетаху роде, а жабе кркетаху и хујаху сву ноћ.“ (Сеобе: 121–122)

Уморним и исцрпљеним после целодневног марша, учинило им се да је свитање налик оном у њиховом крају, баш као онда пред Печујем кад су одахнули јер им се учинило да је сумрак пао „исто онако брзо као и код куће“ (Сеобе: 18). Ако смо ову печујску ситуацију доживели као покушај првог прилагођавања одсуству неуобичајеног, овде је већ чито да су осећаји несигурности и страха превладали оне првобитне, препуне чуђења и неког посебног усхићења новим, другачијим, и, коначно, лепшим. После дужег времена изгледа да им се она њихова магловита

мочвара из које су утекли, учинила блиска наспрам ове туђине, тако да су прилично брзо у својој свести пермутовали простор среће.

Пратећи даљи ток романа врло брзо ћемо се по ко зна који пут уверити да на овоземаљском плану ниједан простор за јунаке Црњанског не може суштински да буде *свој*.

„Онај по непрегледним баруштинама и магловитим врбацама разливен простор са почетка и краја романа, и онај узвисити, хладни и необични простор у који доспева Славонско-подунавски пук на своме ратном походу у средини романа, једнако су туђи јунацима *Сеоба*. У првом их унесрећују влага и тмина, а у другом их излуђују ненавикли облици и искошене перспективе. У први су изгнани, а у други натерани. Ниједан није заштићен, пријатељски и свој, већ су оба принудна, одбојна и туђа.“ (Радин 1996: 183)

Оно што је посебно наглашено у *Сеобама* јесте да је Славонско-подунавски пук кренуо у војни поход из завичаја који му у ствари није прави завичај и што ће се вратити истрошен и десеткован у исти тај квазизавичај, и да настави у тој баруштини и блату свој мирнодопски живот недостојан човека.

Завичаја, дакле, нема, он постоји само као утопијски простор који човек који је отишао у туђину само повремено препознаје или само слути и нада се повратку у њега, јер само у њему може наћи свој трајни мир. Али се у суштини човек у њега никада не може вратити. У том погледу су *Сеобе*, како сматра Новица Петковић, „роман о човековој онтолошкој бачености у свет, о безавичајности његовој“ (Petković 1985: 98)

8.10. Обећана земља, Русија

Тек у последњем пасусу романа сазнајемо да место у које се вратио Вук Исакович након своје последње одисеје он од милоште зове *Новом Србиом*. Ако искључимо могућност да је Вук Исакович, након свега што је проживео, у овом исказу

на самом завршетку романа ироничан, овакво поимање простора, који је све време називао свакаким именима, или никако, звучи заиста изненађујуће. Зашто је простору из кога је кренуо са својим Славонско-подунавским пуком у рано јутро у пролеће 1744. и вратио се почетком лета 1745. године, Вук Исакович на самом истеку романа дао утопијску конотацију?

Најпре треба обратити пажњу да последњи пасус у тексту, где наилазимо на овај исказ, почиње након обавештајне, фактографске реченице која износи прецизан податак о повратку српског пука из рата. Она транспарентно представља завршетак приче о оном, реалном, овоземаљском свету, који остаје у оквирима баш те, сурове стварности, најубедљивије, најсадржајније изражене у реченици која јој претходи. „Напољу, међутим, киша није престала и свет је још стајао лелечући и кукајући за погинулима, око обора, испод дудова.“ (Сеобе: 227)

Након тога, у последњем пасусу опет се враћамо оном другом, надземаљском свету, души Вука Исаковича, која и даље лебди негде у бескрајном кругу и наново се успављује мислима о коначном одласку у Русију. Након дугог буђења јунака у првој глави романа, сада имамо Вука Исаковича који је врло брзо, ваљда онако уморан и изнемогао, заспао и одмах уснуо сопствено зрно младости у облику дрхтуће звезде, у коме још увек тиња нада да ће једном ипак проклијати на неком лепшем месту, у неком бољем времену. У још једној реченици, која и на самом крају потврђује ону симбиотичку везу између јунака и природе, осведоченој овога пута у његовом сну, још једанпут је описан амбијент који представља околину Вукове куће у којој је преноћио, оличен у „баруштини и водама, што се испараваху над земљом“ (Сеобе: 237). Управо ту земљу, која овде стоји очигледно у контексту једног од основних елемената од којих је саздан свет, а не као одређени простор који би могао да буде нечији завичај, Вук Исакович назива *Новом Србиом*. С једне стране, свакако да то панонско блато тешко можемо видети као стабилно, постојано тле, које у симболичном значењу има улогу мајке хранитељке. Опет, ако је Вук Исакович, неукорењено биће коме је лутање коначно дојадило и „који у овом роману живи свој последњи живот“, „витез је луталица који се враћа кући одлазећи од ње, некуда даље, некуда у висину, можда зато да би је могао горче волети“ (Pervić 1977: 242). Ако је то његово зрно младости и у

његовој старости „сачувало у себи моћ да проклија“ (*Сеобе*: 228), онда чак и та земља, ма каквог састава била, то његово *отечество* које у дубини душе ипак држи за своје, може бити плодносно. Наравно, само у надземаљском свету, само у сну Вука Исаковича.

У сваком случају, опет је на делу оно што је било присутно током читавог романа, а што Ана Радин назива „вредновање простора“: надземаљског као позитивног, и овоземаљског као негативног (Радин 1996). На овоземаљски свет спуштена је завеса са лелеком и кукњавом жена. Надземаљски свет је опет оставио простор за једно ново буђење у којем нада још увек није истекла. И у поменутом последњем пасусу та нада се зове мисао о одласку, како ће најпре бити назначено „негде“, у смислу било где, само отићи одавде, а онда ће ипак бити прецизирано – у Русију.

Јунаци романа Црњанског, као и лирски субјекат у његовим песмама, сневају и сањаре о утопијским просторима, међутим, то су уистину стварносни пејзажи и припадају реалном свету. Почевши од песме *Суматра*, преко *Дневника о Чарнојевићу*, маштање о бескрајној Русији у обе књиге *Сеоба*, чак и слутње далеког севера у делу *Код Хиперборејаца* – „у бити је стварно просањан, релативно могући пејзаж“ (Леовац 1981: 195).

Русија се први пут у роману помиње након прве преспаване Вукове ноћи у Печују.

„Тај позив на војну, тако изненада, побркао је био сва његова решења. У свађи с братом, који се био населио у Земун, а решио да се купи једна велика кућа у Будим граду, он је желео да извуче седам стотина дуката и да се одсели у Русију. Русија му се чињаше као једна велика, непрегледна, зелена пољана, по којој ће јахати.“ (*Сеобе*: 26)

Већ од овог „уласка“ Русије у роман Црњанског одмах примећујемо колики значај она има за главног јунака јер је очито да је присутна у оба његова света. У првој реченици споменута је његова свађа са Аранђелом, који је, овде је прилика да то одмах наведемо, увек имао изричито негативан став према Вуковој селидби у Русију и често

се према тој братовљевој идеји односио с подсмехом. Међутим, у истој реченици препознајемо одлучну Вукову жељу за конкретном селидбом у Русију, која се у том тренутку чини као реална опција, али је очигледно поремећена најновијим позивом у рат.

Реченица која следи видљиво припада Вуковој утопијској визији ове далеке земље, јер синтагма „чињаше му се“ јасно упућује на то. Такође, оно што је читавог живота највише волео да ради управо јесте јахање, што је потврђено у многим примерима, од првог његовог изласка оног јутра на поласку у рат, када је одмах зајачао свог коња, затим у невољном силаску са коња због своје слабости током војног похода и коначно у готово једином лепом присећању на своју жену, када су у првој години заједничког живота заједно јахали преко панонских равница. Сада му се простор по коме ће тек јахати у светлој будућности чини бескрајним, сразмеран вечитој чежњи, с једне стране, за неизбројивим, неизмерним, бесконачним, а с друге, за далеким, отвореним, неспутаним.

Вук никада не размишља о Русији настањеној људима, већ увек само као о незаграђеном, безграничном простору, као о ничијој пољани, у сваком случају као о пределу бесконачно удаљеном од тамне, тешке и влажне земље којој се увек изнова враћа, а коју, можемо слободно рећи, не воли, јер је никад и није могао доживљавати као своју.

Мисао на савршену Русију и сећање на почетак брака са Дафином биће и истовремено у мислима Вука Исаковича. Путеви, којима је некада давно пројачао са својом женом били су, у готово романтичном Вуковом сећању, осветљени сребрним звездама, и као такви се обједињују у контексту идиличне, спокојне слике будућег живота како га он замишља у тој далекој земљи.

„Од свег живота, размишљајући, остадоше му светле у памети и сад, само оне сјајне, чисте звезде, и сребрне, шумске путање над којима се спушта априлска магла, којима је пројачао у прве дане свога брака са женом, живећи у оној једноликој досади мале славонске посаде, ловећи лисице, а у будућности, само та безгранична, завејана Русија, куда мишљаше да се

одсели, да би једном лакше живео и да би се већ једном одморио и смирио.“
(*Сеобе*: 146)

Управо у Печују ће Русија, заједно с крсним свецем Исаковича, Светим Мратом, у чувеној ноћи код бискупа имати централну улогу у „одбрани“ православља, односно пијаног, буновног Вука Исаковича пред искушењем жртвовања сопствене вере зарад напретка у каријери. Међутим, не сме се занемарити да је Вук био убеђен да би баш тај чин потпуковника, помогао његовом сигурнијем преласку у редове друге царске војске.

Русија ипак није за главног јунака *Сеоба* само обећана земља у којој се деле чиновни и одликовања заслужним и у којој цвета „слатко православље“. „Русија је за њега и географско-историјско оваплоћење оног бескрајног плавог круга у којем блиста звезда.“ (Милошевић 1978: 29) Милан Богдановић сматра да су Русија и православље „две светле фикције, неке небеске истине и лепоте, неки далеки, непојмљиви смисао свега“ (Богдановић 2005: 133), и да су као такве дубоко потиснуле Исаковичев осећај за српство, које је тако давно ишчупано из тла *Старе Србије*, која је у његовој свести давно прежаљена и готово заборављена под вековним мрачним крилом Турске.

Чини се да једино док је боравио у својој мочварној равници, ноћио по којекавим избама, док му је брат Аранђел куповао стално неке нове куће, Вук имао конкретнији план за одлазак у источни рај. Касније, зашавши дубоко у западне земље, што је значило, још више се удаљити од ње, он своју Русију све чешће види само као сан, као чисти зрак, као апсолутно пространство по коме ће слободно да јаше. Ипак, приближавајући се свом пређашњем животу, бесконачној агонији између два рата, Вук Исакович поново преплиће своје рационалне мисли са чистим маштањем, што ће неумитно довести до поновног чврстог усмерења, како му се после свега „чињаше“, једином простору среће.

„Још једном, и као журећи се, пре него што опет буде стигао у близину Аранђелову, у своје насеље, у своје бриге, Вук Исакович поче размишљати о Русији. Још увек уверен да ће се одселити са децом и својим слугама тамо,

грабио је да овако, несметан, још једном промисли како је то једино што га може спасти од свега тога, неизмерно бедног, ниског и тегобног што га на дому, и идућих година, чека. Отићи некуд и живети безбрижно, одвести и ове људе, да живе негде лако и пријатно, чинило се Вуку Исаковичу тако могуће. Негде је морало бити нешто светло, значајно, па треба отићи тамо.

Русија му се чињаше као неко надземаљско царство. Чуо је да су неки који су тамо из белог света дошли, постали богати и моћни. Да су одмах добили по један чин више. Да се тамо живи и ратује господски. Да су цркве дивне и слатко православље. Овде га је чекала само беда и непрекидна жалост, што га је чинила безумним, очајним, чудним. Овде га је чекало само бездано ништавило и празнина, што их је видео најпосле тако близу, пред собом и својом старошћу.“ (Сеобе: 223)

Русија је пред очима Вуку Исаковичу и док тоне у последњи сан у роману, те он као да остаје вечно загладан „у то лебдеће *далеко*“ (Богдановић 2005: 133). Тако нешто је већ наговештено у више пута описаној сцени код печујског бискупа. Након што бискуп готово растројено широм отвори врата своје собе, пустивши унутра сјајну ноћ која се раскрилила пред њима, не би ли га на тај начин уверио у чињеницу да сва та лепота мора да има свога творца, мајор Исакович ће само прошапутати у његово лице *тамо аз појду*. Где ће то Вук Исакович поћи и зашто ће заплакати на крају те ноћи? Петар Цацић ће рећи да ће поћи тамо „где он, у ствари, стално полази никада не стижући [...] јер растојање које га дели од циља никад не смањује“ (Цацић 1976: 101). Погледао је Вук Исакович у ноћ, најпре у месечином обасјана брда, поља, шуме, наравно, у даљини, сагледавши у магновењу сва та овоземаљска блага која у мимоходу дишу у једном даху са њим. Загледао се на крају у звезде и облаке, дакле, у небо са којег је сва та светлост долазила. Читаћемо више пута у *Другој књизи Сеоба* како пут у Русију води у висину, јер баш такав осећај је имао Павел Исакович, један из лозе Исаковича, када је кренуо пут далеке земље остваривши тако Вуков недосањани сан, јер он тамо ипак никад неће поћи. Можда је свестан те чињенице због тога на крају и заплакао пред бискупом. Ипак, тај поглед у небо јунака Милоша Црњанског никада неће изневерити њихова очекивања. Оно ће им увек пружити било какву утеху.

8.11. Небо као вечна утеха

Први пут се небо јавља у роману *Сеобе* у сцени коју смо већ описали, када се пред Вуком Исаковичем први пут раздвајају два различита простора, повезана по вертикали, која ће јасно дефинисати два света у којима егзистира главни јунак: овоземаљски, који као да тоне све више у дубину и надземаљски, који све више расте у висину. При крају романа, приликом повратка Славонско-подоунавског пука у панонску низију, дата је врло слична сцена оној с почетка, са истоветном деобом на доњу и горњу просторну раван.

Током романа имамо много оваквих ситуација те је очигледно, како је приметила Ана Радин, да се на простор „примељује техника учесталог понављања, а она је у служби цикличне концепције света“ (Радин 1996: 182). Упечатљив пример прецизне диференцијације два типа простора је и у једној сцени на фронту, у тренутку препада аустријске војске на град Мајнц. У само свитање, након једне мрачне ноћи коју је одабрао аустријски предводник Беренклау за акцију, Вук Исакович је са неколико својих изабраних војника успео да изврши победоносни препад и да освоји град.

„Кроз пола сата, док су око њега рањеници падали на земљу и превијали се од болова, умирући, Исакович беше, са неколико војника, већ избио на главну улицу вароши, закрвављених очију, ознојен, задихан, ослањајући се о зидове кућа, крвавом својом сабљом, док су војници око њега пуцали у мрачну и празну улицу, над којом се скоро додириваху два реда црних, чађавих, оштрих кровова, напуштених и непомичних, међу којима се видео танки млаз заплавелог неба и, на њему, звезда Даница.“ (*Сеобе*: 133–134)

У тренутку продора у срце града, пред Вуком се опет поделио простор на горњи и доњи, па се усред језивог ратног призора на доњој равни, између два реда попаљених кућа, одједном у висини указао комадић неба и у њему звезда, дакле, призор из горње равни, из надземаљског света. Приметан је у овој сцени и песнику Црњанском омиљени колоритни контраст. У овоземаљском свету, наравно сходно

ратној ситуацији, имамо „закрвављене очи“, „крваву сабљу“, „мрачну и празну улицу“, „црне, чађаве, оштре кровове“, с друге стране, на висини је „млаз заплавелог неба“ и непоменута, али врло присутна, светлост најсјајније звезде.

Међутим, у последњем освајачком походу Исаковича и његових војника, приликом упада у варош Цаберн, изгубљен у ватри и диму, док су му „плотуни француски трештали у лице“ (*Сеобе*: 154), усред граничне ситуације између живота и смрти, Вуку овакве мисли пролазе кроз главу: „У исти мах, скоро без икакве разлике, могао је бити и у овом свету, са високим травама, са зеленим брдима, у овој празној улици, по којој су убијени лежали као лутке шарене, а рањени јаукали у мукама, али и у оном другом свету, у тишини, међу мртвима.“ (*Сеобе*: 155)

Ако неба нема као спаса или барем као утехе, за јунака Црњанског је свеједно да ли је жив или мртав, у овом или оном свету. Та стална дисовска потреба да се буде *изван ствари, изван живота*, и код Црњанског је готово константно присутна. Уместо мириса смрти и барута, фијука метака буквално изнад главе, гротескних приказа људских тела расутих по стратишту, са којима смо се упознали и кроз сећања Петра Рајића из *Дневника о Чарнојевићу*, опет се тражи неки мир и спокој па макар и у смрти.

Небо је константно присутно у Исаковичевом погледу, не само у овим поменутих граничним ситуацијама.

„Небо је над њима дуго, скоро до поноћи, остајало светло, засуто бледим, али крупним звездама, што су пред зору постајале ситне, али сјајне и устрептале.“ (*Сеобе*: 91)

„Чист сјај плавог неба укочио му је очи, тако да је остајао дуго, непомично, загледан.“ (*Сеобе*: 92)

„Заборавив за тренутак и где је и куд иду, загледан у високе зидове стена, над којима се сјало небо сасвим бистро и сасвим бледоплаво, Вук Исакович се беше смирио, заједно са људима свога Славонско-подоунавског полка.“ (*Сеобе*: 94)

Овако хронолошки поређане реченице у којима се помиње небо, а које се у тексту налазе у непосредној близини, доносе у овој констелацији поново градацију, која почиње посматрањем озвезданог неба, наставља се загледаношћу у њега, све до

коначног резултата који се по ко зна који пут у делима Црњанског завршава спокојом који доноси само присуство тог безграничног простора изнад његових јунака.

Међутим, небо се појављује и приликом коначног свођења биланса Вуковог ратовања, службовања у туђој војсци, сталних сеоба, чак и његовог емотивног живота и уопште његовог битисања на овом свету. Порука о бесмислености Вуковог живота, која је почела да се назире још на самом његовом поласку у последњи рат, добија са сваким поглављем све више у дубини и психолошкој уверљивости. Дакле, симбол неба јавља се као дискретна, али све време присутна метафизичка позадина, која је стална психолошка потпора за главног јунака нарочито у тренуцима највећих његових физичких или психичких искушења.

„У седмом поглављу *Сеоба* долази до кулминације те везе 'небесног' и 'звезданог', аксиолошког симбола романа са трагичним исходом животног пута главног јунака.“ (Милошевић 1970: 120)

„Празно је дакле било, пред њим, занавек, и узалудно, за њим, све што беше прошло. Ништа није постигао, ни у овом рату, као ни остали, и све то његово ходање и сељакање само се једнако настављало. До дна међутим, у себи, осећао је да је немогуће да све то тако прође, и како га вуче глас неки, у њему, обећавајући му нешто ванредно, при свршетку.

Пред празним јазом, лудом провалијом до које беше стигао, увидев да му је живот прошао и да га више поправити не може, као ни ниску судбину свих тих, који су пошли са њим и који ће или изгинути, или се вратити тамо у блато, све по туђој вољи и за туђ рачун, одрекав се сваке наде, он је ипак осећао нешто над собом, као и то небо што је летно вече хладило.“ (*Сеобе*: 147)

Када се Вук суочи са том празнином, у коју је ујахао на поласку у рат и из које ће изјакати на повратку, а која му се коначно указала као крајњи исход свега постојећег у његовом животу, небо ће се дегинитивно појавити као једини смисао наспрам тог свеопштег незнања.

„Видећи, по широким, празним пољанама, до реке, и, иза ње, до брда у плаветнилу, осети и то, у тој даљини, да није ни он рођен за сву ту неизрециво

отужну досаду и празнину у којој се нашао. Негде, као и тај сноп сјаја што је стајао на врху воћњака, изнад вароши, са звезданим небесима за собом, у тами кровова што су у дубини били пуни голубова и ластва, мора да има нечег небесног за њега. [...]

[...] Никад, као у том страшном бунару очајања, над који се беше, изнемогао, наднео, после толиких недеља напора и тумарања, Вук Исакович није осетио толику жудњу за нечим радосним, светлим, што би баш он могао да изврши, да проживи, а не да оде тако бедан, оматорио и празан, са овога света. Никада пре честњејши Исакович није осетио да би тако радо ослушкивао неки шапат, кроз то звездано небо, који би му шапутао о непролазној његовој одређености да предводи свој пук, који му се сад учини дражи од свега на свету и бољи од свих других пукова и никада пре тога нису му се чинили ни они што остадоше дома, тако достојни да им сване.” (Сеобе: 147–148)

Иако му је дуж пута, док је пребирао по својим мислима, по садржају свог *страшног* живота, и кад му се са ове дистанце прошлост све више чинила као *безгранично лудило*, док се осећао *као рашчеречен*, присећајући се где је све „остављао комаде свога бића“ (Сеобе: 90), привидни спокој му је пружала природа, односно комади успутног или удаљеног пејзажа, некад у „готово распадајућим облицима“ (Леовац 1981: 46), али углавном потпуно срасли са њим, у јединствену, компактну целину.

„Земља и небо нису статични него динамични просторни ентитети, у сваком часу нови, треперави и флуидни токови и струје што се преплићу, прожимају, огледају једни у другима, али никад при том не формирају две јасно одвојене и у себи потпуно заокружене, поготово не две супротстављене сфере, већ увек остају једна јединствена стварност.“ (Радуловић 1996: 143)

Као што је некад у интимном сусрету са пејзажем имао тренутке епифаније, тако се сад Вук Исакович усред пејзажа суочава с ништавилем (Петковић 1988: 286). Уочили смо још давно да се код Вука Исаковича, баш као и код Петра Рајића, уместо крвавих ратних окршаја, у сећању дуже задржавају шумски пропланци, обале река, падине брегова, дрвеће и лишће, и, наравно, боја неба.

Међутим, чини се, да Вук више не налази адекватну утеху у ономе што је овоземаљско, те поглед мора све чешће да диже у висине, ка небу и звездама, јер је његова жудња опет усмерена ка *нечем надземаљским*. Тај други, виши свет „представља надљудски, 'трансцендентни план', план апсолутних стварности. У доживљају светог, у додиру са неком надљудском стварношћу рађа се идеја да нешто стварно постоји, да има апсолутних вредности које могу водити човјека и придавати значење људском животу“ (Eliade 1970, 127–128).

„За нечим надземаљским зажуде те ноћи Вук Исакович, не само за себе, већ и за своје, заспавши пред својом колибом, у запари летње ноћи пред Штрасбургом, осетив да је преварен, понижен, а да беше рођен за нешто чисто, светло, ванредно и непролазно, као ти комади неба, што сребрни и плави лебде сву ноћ, испод сјајних сазвежђа, над крововима вароши, травама, брдима и рекама, дуж којих су трепериле логорске ватре војске, коју је, као тиха, летна киша, засипала месечина.“ (Сеобе: 148)

Вук Исакович, прекаљени ратник, који у животу осим ратовања ништа друго није желео, нити умео да ради, негде у туђини, у коначном билансу целокупног свог живота, који се може сажети у само једну реч – празнина, схвата да му је сада, након толико времена и сам рат био досадио, те једноставно жуди да се измести на неко друго место. Својим исцрпљеним телом, а, пре свега, својим још увек истанчаним чулима, наслућује присуство једног другог света, и свесно му се предаје. Чини се да можемо слободно рећи, да је униформисани део српског народа, према коме је Вук током последњег похода стекао никад јаче осећање емпатије, попут свог предводника, стигао до исте границе бесмисла.

8.12. Сеобе као усуд или као навика

Славко Леовац је акцендовао још у песми „Химна“ из првог циклуса *Лирике Итаке* стих пун сложене трагике: „Ни мајке, ни дома не имадосмо, / селисмо нашу

крв“ (*Песме*: 15), који се односи на све оне повратнике на Итаке, који то више нису ни у свом метафоричком значењу, јер сви они више немају „ни Бога ни господара“ (*Песме*: 15).

Вук Исакович никада не машта о томе како би изгледао његов дом у Русији, оно о чему би свакако прво размишљао његов брат Аранђел, јер суштински овај ратник-луталица нема потребу за укорееживањем, за постојаношћу, његова мисао је увек усмерена само ка неком новом кретању. Зато је Вук увек спреман за одлазак у рат, јер то значи напуштање једноличне свакодневице, мирнодопских послова који га стално замарају, растанак од породице за коју су одувек брло мало занимао.

Старији брат Исакович је, како би Цацић рекао, *биће-на-путу*, баш као и већина јунака Црњанског. Зар није то и његов лирски субјекат у свим његовим најважнијим песмама? Важно је само одредити фиктивни циљ, а стварни циљ је, у ствари, само путовање. За све Исаковиче у *Сеобама*, осим Аранђела, фиктивна циљна одредница је Русија. За Одисеја из „Пролога“ то је његова Итака. За лирског субјекта *Суматре*, *Сербие*, *Стражилова*, *Ламентана над Београдом*, циљ путовања је именован већ у наслову песме. *Ното duplex* главног јунака *Дневника о Чарнојевићу* има *суматраистичку* одредницу – читав свет, али ће се на крају задовољити „само“ са небом. Иперборео би да стигне до својих Хиперборејаца. Једино јунак *Романа о Лондону*, кнез Рјепнин остаје без циља и зато је једини од главних јунака Милоша Црњанског који умире на крају књиге. Сви људи Црњанског у сваком тренутку су спремни за неко заветно путовање, усмерено ка неком циљу, некој обећаној земљи или месту, у сваком случају, неком *простору среће* у коме ће живети срећно или барем мало срећније од земље у којој су сада и у којој имају статус најамника, емигранта или су једноставно само самотници у негдашњим завичајима.

Зар нема и сам писац сталну тежњу ка путовању, усмерен увек ка неком циљу, некад својевољном, некад по туђој вољи. Сетимо се само да је у Париз путовао да би се лечио од Првог светског рата. Након тога је у Тоскану путовао да се лечи од Париза. Црњански пише о оним судбинским путовањима људи који су усмерени ка неком циљу, некој обећаној земљи, некој утопији где ће живети срећно, или, бар мало

сретније од живота који живе сада, а који је или најамнички или емигрантски, али увек по правилу, самотнички.

Враћамо се опет на сцену кад Вук Исакович бискупу пред широм отвореним вратима каже, мислећи на Русију, или на небеса, свеједно, „тамо ћу ићи“, а не „тамо бих желео да будем“. Можда у тој дугој ноћи српски мајор није показао карактер, али га имамо „као метафизичко стање; као емоцију животне недовољности, незадовољности животом, жудње, увек присутне, да се оде *некуд, далеко и за увек* ка даљинама згуснутих боја“ (Цацић 1976: 87).

Приликом поласка у четврти рат, исто као и приликом повратка из њега, Вук Исакович изговара више пута помиљану реченицу о нужном одласку у било који простор, означен као „негде“. Ова реченица свакако коренспондира са насловом другог поглавља: „Одоше, и не остаде за њима ништа. Ништа.“ (Сеобе: 17) Дакле, никакав траг не остаје иза српских војника који су кренули у нови рат. Као да су војска духова, војска будућих мртвих, која ће се по свесној дужности жртвовати зарад некаквих туђих интереса. Тако ће бити убрзо заборављени, јер ни гроба неће имати, као што корена свога немају у земљи, некој, која би могла да се назове њиховом. „Без факата, без датума, без видних и знаменитих збивања, ти тренуци *ројења* и лутања *роја*, тако живописни, тако сочни и тако бескрајно трагични и велики, бивају у историји забележени и остају заборављени.“ (Богдановић 2005: 131)

„И загледа се тада у далека брда иза којих се сад помаљало Сунце. Кад на њему заблиста сребро, он се осети чио и лак, и као да нема тела. Осунчан, просијан, осети се топал, а не тежак, као и да не јаше, као и да не постоји, у том невидљивом ветру, који га је дочекивао с лица.

Затим потеря коња касом, кроз празнину.“ (Сеобе: 16)

Већ смо цитирали овај одломак, али због другог контекста, да бисмо се уверили у савршеност прстенасте композиције Црњанског. Међутим, поново морамо да поменемо да се овај одломак, у коме се описује Вуков полазак у рат, јавља у готово истоветном облику и приликом његовог повратка. Сада нам је то важно због једне друге констатације. Није изненађење да Вук Исакович на почетку, попут других

ваздушних сањара, осећа своју бестелесност и лакоћу, јер га овај динамички тренутак у коме он напушта свој учмали мирнодопски живот и све оне обавезе које он носи, увек окрепљује и витализује.

Међутим, сличну ситуацију са главним јунаком имамо и при његовом повратку. Док јаше ка својим насебинама, он размишља о непријатностима које га тамо чекају, укључујући и суочавање са жениним трајним одсуством и расплаканом децом, узнемирен је и *отежао*. Нећемо се изненадити што ће, после једногодишњег суживота са својим пуком, осетити самоћу кад његове слуге и официри приликом јахања мало заостану за њим. Међутим, када је мисли скренуо у правцу неких будућих војничких послова у вези са премештајима, што свакако укључује одређени динамизам деловања, он се успокојио и готово утонуо у сан. И одједном, док опет размишља о смислу вечитих сеоба, Вук је поново „лак“ и „као да није имао тела“, иако се додуше на једном месту каже да је и „уморан и празан“ (*Сеобе*: 223).

Када не бисмо довољно познавали поетику Милоша Црњанског, могли бисмо помислити да се јунак осећа лако зато што метафорички посматрано, након повратка из овог рата, након свих спољашњих, телесних ломова, као и оних унутрашњих, душевних сломова, не представља ништа друго до једну празну љуштуру. Али, већ у следећој реченици своју вечиту, никад утољену тежњу за висовима и узлетима, *ваздушни сањар* усмерава ка својој вољеној Русији, те опет у том смислу размишља о новим сеобама. Сањарење „бежи од блиског предмета и одмах је далеко, другде, у пределу који је другде“ (Ваšлар 1969b: 232). Исакович никако не може да се помири са чињеницом да ће остати „заробљен“ у тој мочварној земљи, јер то за њега значи мировати у чамотињи, таворити у незнању, с муком сносити живот. „Нећемо да будемо павори!“ (*Сеобе, друга књига 1*: 31), узвикнуће у глас српски војници у другом тому *Сеоба* у покушају аустријске команде да их демобилише и преквалификује у сељаке који ће да обрађују туђу земљу. А можда би то био крај њихових бесконачних сеоба.

Вечита жеља за кретањем више је него само кретање, као што је стална тежња ка промени више него промена. Можда бисмо такав тип меланхолије од кога болује већина Исаковича најбоље читали у делу модерног филозофа нихилисте, Емила Сиорана:

„Меланхолија је сањалачко стање егоизма: ниједног предмета изван нас нема, нити има повода за мржњу или за љубав; постоји само то пропадање кроз устајалу баруштину, непрестано врћење у кругу кажњеника изван пакла, бескрајно разгоревање жеље за сурвавањем [...] Док се туга задовољава импровизованим оквиром, меланхолији су потребна широка пространства, бесконачни предели да би кроз њих распрострирала своју мрзовољу и магловито миље, своју бољку без међа што, бежећи од излечења, зазире од границе која би могла да заустави њено ширење и валовито гигање.” (Sioran 1995: 107)

Ово дубоко меланхолично и тужно осећање живота, произлази из нужног и брзог протока битисања пребеглог српског нација у ништавилу и празнини, из губитка сваког ослонаца у животу, те им путовање, односно било који покрет ка освајању простора једино још оправдава егзистенцију. „Селити се, трагати за ослоном, за неком вишом реалношћу, тлом од ваздуха и светлости а коме би се утемељили као на нечем неуништовом и кристалном, јасном и чврстом. Ићи, путовати, не мирити се, лебдети, летети [...]“ (Pervić 1977: 252) Дакле, опет је нужна та лакоћа, да може да се одлебди негде у висину. Покрет ка небу је покрет ка нечему светлом, чистом, непролазном. Тако га виде и двојници из *Дневника о Чарнојевићу*, тако га види поетски субјекат у свакој од великих песама Црњанског, тако га види сам Црњански у својим путописима, пре свега у *Љубави у Тоскани*.

Уздизање према небу, та упућеност на горе, представља развенчавање од земље и историје, те на неки начин предочава да је васиона чистиште (Pervić 1977). И у случају Исаковичевог народа, опет је важеће правило: што их мочвара буде брже гутала у своје ждрело, односно, што их силе мрака буду дубље вукле ка дну, они ће се својом жељом све више успињати у висине.

Међутим, Милан Радуловић сматра да чак ни небо није крајњи циљ који ће човека да учини срећним, већ је само ту да пробуди чежњу за нечим још даљим, које се налази иза. Овде се опет буди асоцијација на први део Дисове песничке космогоније, на песму „Тамница“ и небо које представља симболичну границу између овоземаљског света и оних *невиних даљина* (Петковић-Dis 2003: 11) из којих је „испао”

његов лирски субјект. „Та екстатична чежња и меланхолична екстаза једина су трансцендентна енергија у јунацима *Сеоба*. Другим речима, као и земља, и небо је променљив и зато само привидно реалан, варљив и флуидан простор.“ (Радуловић 1996: 149)

Тај простор у који ће једном можда отићи Вук Исакович са целом својом братијом ни сме да буде близу, на дохват руке, у ствари, пожељно је да буде што даље, неизмерно далеко. Зато се нећемо зачудити када у плановима за себе и свој народ Исакович има и *суматраистичке* пределе:

„Лак живот, ведрина, догађаји што се сливају као чисти и хладни, пријатни, пенушави слапови, морају бити негде и за њих достижни. Одселити се треба зато, отићи некуда, смирити се негде на нечем чистом, бистром, глатком као површина дубоких, горских језера, мишљаше, док је ознојен лежао крај својих паса, који су дахћући хватали муве, испружени по слами. Отићи са осталима, и са патријархом, из онога блата, из непрекидних ратова, служби и обавеза. Живети по својој вољи, без ове страшне збрке, идући за својим животом, за који се и родио. Идући нечем ванредном, што је као небо осећао да све покрива и завршава. Тако да му се све што је досад чинио, не чини лудо и узалудно, а будућност да му буде схватљива и у њој да се ово празно, грозно чекање на мир једнако не продужава.“ (*Сеобе*: 148)

Простор према коме ће се једном ипак кренути, никако не сме бити ограничен у неком уском кругу, у ствари, најбоље би било да буде бескрајан, попут плавог круга из Исаковичевог сна.

Сеобе у роману не представљају само стање нужде. Није то само нека унутрашња потреба да нађу земљу у којој не би били странци, већи један, готово мрачни порив за непрекидним кретањем, вечити немир у људима који никада неће и не може бити утомљен. „[...] Неки дивљи бес и нагон који у њима изазива простор, све их то као нека бактерија немира гони у сеобе, у вечито путовање без краја и смисла.“ (Perviћ 1973: 706)

„Тако, још једном, и те последње ноћи, Исакович, борећи се својом душом, реши: да је његов дотадањи живот био зло и да треба отићи некуд, где мора бити да је боље.“ (Сеобе: 215)

8.13. Празнина као коначни биланс Вука Исаковича

Већ смо због различитих закључака наводили више пута готово идентичну сцену Вуковог ујахавања у празнину приликом поласка и повратка из рата. Сада морамо бити прецизнији по питању одреднице „празнина“, јер јунак у ствари не ступа „у“ или иде „из“ празнине. Он у оба случаја потера свог коња да касом прође „кроз“ празнину. То би у ствари значило да је празнина свуда око нашег јунака, те се у том смислу намеће паралела са још једном реченицом везаном за њега, оном с почетка романа, о свеприсутној тами. Ако је овако дефинисана доминација таме у оба јунакова света извесно одређивала његово метафизичко стање још од самог почетка романа, тако је било потребно време да Вук Исакович дође до самоспознаје и коначно препозна и у дубини своје душе празнину, са којом је од почетка био суочен у мимоходу са спољним светом.

Ако за сада оставимо по страни метафорично значење Вуковог сталног путовања кроз простор који је означен као празнина, уочићемо да се она помиње као осећање које је све више захватало самог Исаковича, али и све његове људе након што су већ поприлично зашли у туђину. Преплиће се са сећањем на *куће* и *кућиништа* које су оставили иза себе, а које је временом све више бледело.

Међутим, коначна победа празнине у Вуковој свести догодила се за време примирја пред Страсбургом. Симптоматично је да прекаљени ратник Исакович то примирје зове „несносним“. „Као што то бива у почетку старости, пред њим се јасно указа бездана празнина, у којој нема ничега.“ (Сеобе: 141–142)

„У овом рату пак, почев од Печуја, ишао је, у гомили, све теже. Понижен, како му се чињаше хотимично, прешао је Рајну посматрајући своја

дела као да их неко други чини, газећи међу лешинама кроз запаљену улицу, као у сну. И тек ту, за време тог несносног примирја, пред Штрасбургом, осети најпосле ту грозну, вртоглаву празнину пред собом, у којој више нема ничега.“ (Сеобе: 144)

„Задригао од спавања и одмора, отежао опет, надносио би се тад, свом снагом, у стишавању и сумраку, кроз лупу и жагор логора, ударце копита, клепетуша стоке, звуке ковачких наковања, у тиху, безмерну зрику попаца, на целој тој широкој пољани, у бездано ништавило и празнину, што их беше изненада, али близу, пред својом старошћу, угледао. [...] Ничему се више не надаше, ни од повратка, и сав тај свет, који се беше населио тамо доле, у блату, виде као измењен, жалостан, преварен.“ (Сеобе: 145)

„У таму и безмерну празнину утону му то вече не само та његова колиба у којој лежаше, него и сав живот.“ (Сеобе: 145)

„Видећи, по широким, празним пољанама, до реке, и, иза ње, до брда у плаветнилу, осети и то, у тој даљини, да није ни он рођен за сву ту неизрециво отужну досаду и празнину у којој се нашао.“ (Сеобе: 147)

Реч „празнина“ никада не стоји сама, или уз себе има атрибут попут „бездана“, „безмерна“, „отужна“, „грозна и вртоглава“, или је у пару са именицом са којом коренспондира. У једном примеру ће то бити и реч „тама“ чији смо контекст већ утврдили. Не можемо, дакле, говорити о градицији у овим примерима који у тексту следе непосредно један за другим. Црњанском је овога пута био сасвим довољан ефекат понављања и варијација да тренутно, или трајно стање свог главног јунака у потпуности дочара.

У сваком случају Вук Исакович се пред читаоцем коначно открива као неко ко је преко главе претурио много година узалудног странствовања и тумарања по свету зарад туђих интереса, и након свега остао преварен, понижен и осујећен у свим својим очекивањима, и то заједно са својим исто тако несрећним пуком. Прошлост је видео као *безгранично лудило*, будућност је могла да осване једино у блату, у празнини, као у песми „Нирвана“:

„И нирвана имала је тада / Поглед који нема људско око: / Без облака, без среће, без јада, / Поглед мртав и празан дубоко.“ (Петковић-Dis 2003: 74)

Као што се у *Дневнику о Чарнојевићу* главни јунак најпре осећа распопућен на више својих одраза, да би касније „добрио“ и свог правога двојника, оличеног у вечитој

скитници која је прошла пола света, исто се дешава и са Вуком Исаковичем у *Сеобама*. Овога пута двојник се не јавља у јунаковом сну, већ на јави, као привиђење сопственог удвојеног лика.

„Ражалошћен, и у колима, он је толико се био занео својим мислима да му се чинило, каткад, да види самог себе како лежи на сену и како га возе. Чињаше му се да седи сам себи до ногу, под високим јелама, и види своје огромне чизме и утегнуте бутине, као и раздрљене, космате груди, чипке кошуље и сребрне гајтане, као и висеће, дебеле образе и пљоснат нос. Чинило му се да гледа у своје велике, подбуле жућкасте очи, са тачкицама крај зеница и да види и црни свој огртач којим је био загрнут. Чинило му се као да самог себе разговара.“ (*Сеобе*: 89)

Михаил Бахтин је у свом есеју „Просторни облик јунака“, између осталог, навео: „[...] мој видљиво изражен лик почиње се неодлучно обликовати поред мене, унутар преживљаваног, једва се одваја од мог унутрашњег самоосећања мало напред и повуче се мало у страну, као барелеф, да се одели од равни унутрашњег самоосећања, не откидајући се потпуно од ње [...]“ (Bahtin 1991: 31). Бахтин ће још истаћи да за овај случај не морају увек да буду везане нарочите, граничне ситуације у животу јунака или његово екстремно напето стање, какво је, можда чак можемо рећи, стање Вука Исаковича готово на читавом последњем ратном походу.

Као што то обично бива у тексту Црњанског, након уводног утиска да поред себе у колима, које га скоро све време онемоћалог возе на путу до ратних попришта, види још једног себе, исто тако пасивног готово попут неког доброг духа, нешто касније следи градацијски „разлаз“ са његовим двојником. Док је прави Вук у својим највећим ратничким заносима, други Вук остаје и даље само његов неми посматрач.

„Све то прошло је тако бесмислено да се Вуку Исаковичу чинило једнако као да постоје два Вука Исаковича: један који јаше, урла, маше сабљом, газе реке, трчи по гунгули и пуца из пиштоља, идући према Мајнцу, или зидинама Лујевих утврђења, која су се јасно оцртавала над водом, док убијени падају и остају на земљи; и други који мирно, као сенка, корача крај њега и гледа и ћути.“ (*Сеобе*: 128)

С обзиром на то да се након овог другог Вуког спознања сопствене удвојености, ближи време завршетка његове рекапитулације свега до сада учињеног и онога што то никад бити неће, односно његовог коначног искорака у празнину сопствене душе, чини се да овај пример има функцију прочишћења за главног јунака слично ономе што је, до тада исто тако меланхолични и сећањима растргнути Рајић, доживео у свом сну. „Потребан је нов напор за приказивање самог себе *en face*, потпуно се отцепити од свога унутрашњег самоосећања, и, када то успе, поражава нас у нашем спољашњем лику некаква посебна *празнина*, привидност и његова донекле стравична *усамљеност*.“ (Bahtin 1991: 31) Управо се тако Вук Исакович, који је себе у мислима довео у теснац раван ономе у који су сатерали Чарнојевића не би ли се овај изјаснио по питању свог политичког става, суочио са својим сопственим „ја“. Из таме која се надвила над њим, занесењак Чарнојевић се искобељао очајничким признањем да је „несврстан“ у било који социјални оквир, да је једноставно *суматраиста*, што је касније, након изласка из свог сна, Рајић несвесно прихватио као став који ће му пружити отворену могућност за наставак животног пута. Тако је и Вук Исакович након спознаје коначне празнине у својој души и већ давно утврђене празнине око себе, све чешће почео да усправља свој поглед ка небу. У том смислу, следећа спознаја себе удвојеног, Вуку ће донети неку врсту спокоја.

„Видев се опет као у два лица, он је пролазио у мислима сав свој живот, проживевши, тако, неколико мирних дана.“ (Сеобе: 135)

8.14. Сан Вука Исаковича

Већ смо утврдили да на почетку романа *Сеобе* имамо дуготрајан излазак из сна Вука Исаковича, а да на његовом завршетку уморни и исцрпљени повратник из рата врло брзо тоне у сан. Међутим, добар део свог војничког похода главни јунак је такође провео спавајући на колима на којима су га возили већи део пута, или у

свакојаким колибама које су често изгледале због своје скучености попут животињских јазбина, на повременим травнатим одмориштима, или чак у седлу када се успава у мислима о коначном одласку које га чине спокојним.

Што се тиче самих снова који су нам у делу репрезентовани, имамо их укупно три. Први је онај са бескрајним плавим кругом и звездом на почетку књиге, други је о последњем зрну младости на завршетку романа. Ова прва два Вукова сна смо већ поменули. Међутим, постоји и трећи сан који се појављује негде у средишњем делу књиге, на бојишту, када усред једне од ретких офанзива Француза, негде пре Стразбурга, Вук мирно спава у својој изби и сања како удаје своју кћер. Вратићемо се опет овим сновима нешто касније.

То што је Вук Исакович већи део свог последњег војевања провео углавном спавајући, свакако у неким реалним оквирима није спорно, нити необично, ако занемаримо чињеницу да је био на ратном походу, а не на неком одмору. Међутим, ако пажљиво пратимо текст, запазићемо да није ретка појава да су поједина његова запажања или чак стварносни догађаји које уочава око себе, допуњени констатацијом „у полусну“ или „као у сну“. У *Сеобама* се једноставно не може наћи реченица попут оне из другог дела: „То је била јава, није било провиђење.“ (*Сеобе, друга књига 1*: 150)

„У шуми, која му је, здесна, била на неколико корачаји, био је потпун мрак, али и на њеној површини он је видео безбројне гранчице, као перје. Изнад дубоких провалија таме, поглед му се опет заустави у великим наслагама снега што се спуштао по урвинама у белим потоцима, пуним камења, изнад којих висови више као да нису били пред њим, већ у сну.“ (*Сеобе*: 92)

Новица Петковић је овај сан усред јаве и усред оживелог пејзажа видео као облик песничке епифаније (Petković 1985: 66). Овај критичар је опет на другом месту указивао на то да готово све што Вук Исакович види на путу, лежећи на колима којима се вози или на обронку на који се попео, није без неког привида; као што ни сам привид не стоји у тексту без онога што је збиља видљиво. Отуда и утисак да у готово

сваком опису имамо две делимично поклопљене, делимице размакнуте равни (Петковић 1988).

Из свега овога закључујемо да је Вук Исакович, тих нешто више од годину дана, колико је одсуствовао из свог равничарског краја, провео углавном у сну или у некој врсти полусна, у суштини, у неком полубудном, углавном кошмарном стању, у којем смо га и затекли на почетку књиге. Да ли то онда Вук Исакович спава и током *Сеоба*?

„Простори реалне егзистенције не само што нису једини већ су у роману дочарани и као привидни, у извесној мери другостепени, нереални.“ (Радуловић 1996: 146)

„Место рата у ком је учествовао, он је памтио то своје ходање тамо-амо, као неко бесмислено тумарање кроз вреле, летње ноћи и кишовите дане, не запажајући стање утврђења, положаја вароши, распоред војске противникове, већ само падине брегова, обале река, багремове, променљивост небеса, пролетних, летњих и јесењих дана. У потпуном осећању сна, прошао је кроз те разне туђинске државе, и цео свет тај од Рајне, вративши се, у позну јесен, на Дунав, са истим осећањем непрекидне пролазности и узалудности. У потпуном осећању сна, прошао је кроз те разне туђинске државе, и цео свет тај од Рајне, вративши се, у позну јесен, на Дунав, са истим осећањем непрекидне пролазности и узалудности.“ (*Сеобе*: 130)

У првом делу овог навода само се потврђује да је Вук Исакович одавно већ престао да буде ратник, и да сањар у њему преовлађује. У другом делу цитата доминира синтагма „у потпуном осећању сна“. Следећи исечак из текста чини се у потпуности представља Вука као јунакињу из познате бајке. „Пробуђен да је тако, чињаше му се каткад, из свога сна, из сна који му траје већ више од десетину година, из сна у коме је немоћан и узалудан, али јасно видан и схватљив самом себи [...]“ (*Сеобе*: 129)

Пре него што чврсто заспи и усни поменути сан на бојишту, тај онострани доживљај Вука Исаковича дешава се баш након неколико сентенци у низу у којима се он налази у неком стању између јаве и сна, односно у некаквом привиду.

„У тишини после, испрекиданој плотунима и паљбом и грмљавином топова, Исакович би опет, као у сан, гледао у те непрегледне трске, баруштине и бедеме.“ (Сеобе: 135)

„У неком полубудном стању, што му се већ чињаше као и умирање...“ (Сеобе: 136)

И упркос томе што је се тако чврсто уснуо, замало се није удавио у таласима Рајне које су Французи у маневарском потезу браном усмерили ка својим непријатељима, Вук и након завршетка сна и даље није у потпуности пробуђен.

„Испруживши обе своје ноге и раширивши руке, Исаковичу се чињаше, у полусну, да достиже њима чак под опкопе вароши до шатора Беренклауових, тако да би табанима могао да гурне утврђења, а шакама да задави неколико Беренклауа по логору. Тако је заспао, бесан и очајан више пута, будући се пред вече, од песме војника и лупе добоша.“ (Сеобе: 144)

Стање главног јунака пре и после овог сна прилично подсећа на оно с почетка романа када смо исто тако дуго чекали на његово коначно буђење. Коначно да стигнемо и до самог сна. У том сну Вук је сањао да удаје кћер која је имала лик принцезе, жене Александра Виртембершкога, његове прве љубави, али када је ова била млада, а не *бабетина* која му се недавно указала. У истом сну он разговара са својим *најмилијим свецем*, деспотом Стефаном Штиљановићем, који му каже да ће од дугог живота који ће имати његовим потомцима остати само *благозрачна* звезда Даница у ноћи.

Стефан Штиљановић, архетипски је симбол Вуковог сопства, односно означитељ оног племенитог, светог у њему. И Вук Исакович и његов омиљени светац су имали сличну судбину јер су обојица били ратници и због тога принуђени да често напуштају своје огњиште и да се стално селе. Што се тиче присуства звезде Данице у овом сну, она је као и Северњача, или како се још зове Вечерњача, *звезда путника*, дакле, *заштитница* Вука и Павела Исаковича. Ипак, оно што је од највећег психолошког значаја за разумевање симболике бескрајног плавог круга са звездом,

јесте да нам је овај сан Вука Исаковича открио која се то звезда налази у том загонетном небеском кругу.

Дакле, и овај сан је и те како повезан са претходна два, као што је аутор на много места у својим делима потврдио *да све је у вези*. Када се присетимо првог сна на самом почетку романа, у њему је психолог Иван Настовић препознао два архетипска симбола: симбол бескрајног плавог круга, или ти неба, и симбол звезде. Он сматра да су ови архетипови веома значајни и моћни, и да осим што упућују на нешто узвишено и недостижно, поседују и „песничку снагу и лепоту“, што и представља основна својства сваког архетипа (Nastović 2007).

Ако останемо у домену јунговске психологије, бескрајни плави круг као симбол неба, врховни је симбол архетипа оца, а симбол звезде одан је женском принципу, односно *аними*, која је покретачка сила, чија драж вечито мами и бодри мушкарца да се упусти у све пустоловине душе. Истовремено она подстиче његов креативни дух, не само у унутрашњем свету, већ и у свету изван њега (Nojman 2015).

Међутим, како је у симболу неба садржан мушки, а у симболу звезде женски принцип, онда небо и звезда представљају јединство и савршенство коме се тежи, будући да се унутрашњи сукоби разрешавају тек када човек открије оба своја вида и измири се са владајућом силом психе, мушким и женским начелом у себи (Nastović 2007). И управо та два симбола сједињена у сну, најпотпуније репрезентују оно што је било архетипско у Вуку Исаковичу, а можемо слободно рећи, и творцу његовог лика, самом Милошу Црњанском, а то је та вечита тежња ка нечем небеским и вишим, односно надземаљским, у смислу компензације за овоземаљски мучан живот, како Вуков, тако и живот самог аутора *Сеоба*.

Да се подсетимо и трећег сна, који је то и по хронолошком току. Овај сан који се јавља на самом крају романа разликује се од првог само делимично по свом садржају, али не и по смислу, нити по поруци. У њему није изветрило сећање на бескрајни плави круг, он се пореди са Вуковом душом, са очигледном тежњом да она суштински без поредбене речце „као“ и сама представља у метафоричном смислу тај круг. Што се тиче звезде у Вуковом последњем сну у *Сеобама*, она је оличена у последњем зрну некадашње младости, које у себи још увек садржи моћ да проклија.

Све ово нам говори да овај трећи сан Вук Исакович не сања за себе, јер је стар, разочаран и уморан, већ за неке друге, који ће наставити тамо где он суштински никад није ни кренуо. „Долазе нови, млади људи да започну нове сеобе и одисеје.“ (Леовац 1981: 179) Вукова последња жеља, која ће се оваплотити у сну, делује компензаторно у односу на све оно што човек попут њега нема и никад није ни имао. Она садржи у себи слутњу једног праведнијег и бољег света и наду да он постоји. Овај величанствени, у суштини оптимистички завршетак првих *Сеоба*, у коме је антиципирано појављивање другог дела романа, доноси нам на самом крају још једну врло комплексну визију, која је у ствари Вуково последње сновиђење.

„Зрно, што је и у његовој старости сачувало у себи моћ да проклија и наднесе нова бића над времена и небеса, која ће се огледати у водама што се сливају и састају, ту, испод Турске и Немачке, огледати и надносити као мостови.“ (*Сеобе*: 228)

На ову последњу реченицу *Сеоба* треба обратити посебну пажњу јер она, за разлику рецимо од оне са којом се завршава претходни роман, *Дневник о Чарнојевићу*, не доноси решење само у надземаљском, у висинама, на небесима, већ се трајни одраз чистоте и светлости тражи и доле, на Земљи или у земљи.

„Плаво небо се дуби испод сна. Сан измиче дводимензионалној слици. Убрзо, парадоксално, ваздушни сан има само димензију дубине. Друге две димензије, у којима се забавља живописно, обојено сањарење, губе свој онирични значај. Свет је тада заиста с друге стране огледала без олова. Има имагинарну, чисту оностраност. Најпре нема ничега, затим је ту једно *дубоко* ништа, и најзад је ту плава *дубина*.“ (Башлар 2001: 204)

Међутим, Вук Исакович није Петар Рајић, који се у потпуности оваплотио у свог двојника Чарнојевића, *суматраисту*, нарциса индивидуалца који не припада никоме, сем том небу, баш као и Бранко из *Маске* или лирски субјекат из *Лирике Итаке*, донекле и Иперборео из *Хиперборејаца*. Главни јунак *Сеоба* свакако није оличење оца и супруга приврженог породици, али је одан своме пуку, посебно након

овог последњег рата, а нарочито своје напаћеном изгнаном народу са којим је жарко желео да подели свој обећани рај.

И зато га неће у својој последњој молитви, оваплоћеној у сну, оставити тамо негде на небесима, већ ће одозго само тражити трачак светлости који ће имати свој одраз у земаљским водама које се састају на тачно одређеном подручју у којем још увек живи Исаковичев народ. Дакле, као у оном дивном лирском запису Милоша Црњанског, „Наша небеса“, у коме је писац држао постојану вертикалу између оног горе и различитих познатих топонима на Земљи. Реч је у ствари о нанизаним импресионистичким сценама из пишневог мутног бездана прошлости, односно сећања на боје неба изнад појединих делова његове земље, декларативно набројаних по, чини се географском редоследу, од севера ка југу. Овај текст Црњанског је по стилу сличан Андрићевом есеју о мостовима. Управо мостови су узети у последњој реченици *Сеоба* као најчврћа симболичка, *суматраистичка веза* која ће спојити измучене душе са неком сретнијом сутрашњицом.

8.15. Празнина Аранђела Исаковича

Према спољашњем изгледу, карактерним особинама, и коначно, психолошким профилима, два брата Исаковича делују као антиподи. „Официр је оличење немоћи пред судбином, трговац је оличење човекове способности да овлада светом.“ (Milošević 1978: 30). Вероватно бисмо остали у таквом уверењу да се у Аранђеловом животу није догодила епизода са Вуковом женом, његовом снахом, госпожом Дафином.

Након што је на почетку наглашен оштар контраст између два Исаковича, одмах после Аранђеловог огрешења о брата, уводе се неки изричитии паралелизми, као што је приметно у овом примеру. „Као и брату његовом на војни, тако је и њему изненада, уз ову жену, спао цео прошли живот са душе, оставивши га самог, сасвим самог, са оним што је још било испред њега, до смрти.“ (*Сеобе*: 187)

Никола Милошевић истиче да је на два места у тексту писац подвукао паралелу између двојице главних јунака. Прва паралела тиче се једне нарочите, како је овај критичар назива, метафизичке усамљености, коју извесни судбоносни догађаји изазивају код оба брата Исаковича. И Аранђел је, након љубавне епизоде са Дафином и њеног лаганог поласка на други свет, одједном осетио неку трагичну самоћу, суочен са бесмисленошћу и узалудношћу сопственог бивствовања. Друга паралела, коју Милошевић уочава између двојице Исаковича, повлачи се у равни аксиологије романа. Аранђелу, као и Вуку, сфера практичног, утилитарног битисања изгледа, пред симболом звезде, као нешто нестварно, слично сну (Милошевић 1970).

И сам Црњански експлицитно упоређује осећање ужаса који су готово истовремено доживела двојица браће на различитим крајевима света.

„Јер Аранђелу Исаковичу, заиста, никада још у животу ништа није ишло овако снеруке. То што је све тако непредвиђено дошло, поражавало га је и гушило. На други начин и оштрије, него његов брат, Аранђел Исакович осећао је ужас; грозан ужас што је око њих све тако променљиво и бесмислено, јер се не догађа по њиној вољи и њиним надама. Да се негде измире он и брат, то је све више желео, и да обоје потрче у ову нову земљу, баровиту, и равну, али мирисну и небесну, у којој су почели да се смирују, после оноликог тумарања.“ (Сеобе: 184)

Како их је невоља зближила, млађи брат је по први пут осетио блискост са старијим. Аранђел је одувек показивао доминацију над пасивнијим братом, покушавао да управља његовим животом (довео му девојку за удају, отео наследство, па после покушавао да му то надокнади материјално, одвраћао га од коцкања), али је увек имао неку дозу презира према њему. Другим речима, Аранђел се односио према старијем брату баш као према свим другим људима, према којима је једино и искључиво увек желео само да покаже своју надмоћ, која је често одисала окртношћу. Оно што су људи, чак и у *сребробогатом*³¹ Земуну, осећали према

³¹ Овај епитет налик је хомеровском.

трговцу Исаковичу није ништа друго до огромно страхопоштовање пред јединственом, неприкосновеном моћи која као да није имала границе.

Међутим, границе је ипак поставила судбина, или како би то Црњански рекао *живот комедијант*, оличена у братовљевој жени Дафини, јединој жени коју је трговац-женољубац искрено пожелео, али управо ту жену, коју је коначно и добио, одузела је нека тајанствена, моћна сила, моћнија и од свемоћног Аранђела Исаковича. „Као и брату његовом на војни, тако је и њему изненада, уз ову жену, спао цео прошли живот са душе, оставивши га самог, сасвим самог, са оним што је још било испред њега, до смрти.“ (*Сеобе*: 187)

На крају љубавне епизоде с Дафином, Аранђел је, попут брата Вука, сводио свој животни биланс. То што је све тако непредвиђено дошло, а он је у животу све уредно планирао, потпуно га је поразило и све више гушило. „Да све то уопште није предвидео, а да све остало беше предвидео, било му је најстрашније. Грисло га је што је све своје послове удешавао, а овај није могао да удеси.“ (*Сеобе*: 169) Свој дотадашњи живот, за који је мислио да је готово савршен, сада види с потпуно друге стране, сагледава га по први пут рационално и у потпуности самокритички.

„Јер нестајао је тај живот за који дотада мишљаше да је сав чврст, састављен од бројева, рачуна, превара и зарада, у ком је животу ходао, путовао, пљачкао и наживао се толиких жена. Мислећи да ће, у том животу, моћи да уреди све по својој вољи, и да зађе, за својим уживањима, у све његове кутке, варао је људе, мучио их и, церекајући се, до дна душе их презирао. У том животу међутим трчкао је и он као будала, мољакајући у несрећи и презрен од других.“ (*Сеобе*: 188)

На згаришту свог пређашњег разузданог, распусног живота ницао је у Аранђеловој свести новооткривени свет, њему потпуно стран, у коме ће наставити свој даљи живот. „Наслутио је да му је цео живот до тог јутра био сан, а да ће сад почети живот сасвим други.“ (*Сеобе*: 189) Наставак овоземаљског живота биће налик оном старом, само што више неће имати никакав смисао, а камоли било какву сласт. Демонстрација Аранђелове немоћи најбоље је освешћена у сцени када некадашњи шкртац лежећи у колима сеје по путу оно што му је читавог живота било

најдрагоценије у животу, златне дукате. Са испруженом руком у празнину, у ништавило, баш као што је некад Дафина из кавеза његове куће узалудно пружала руку према реци.

„Трговање његово, новац његов дат на сијасет места, његов понос, чињаше му се, сад, потпуно излишан и без вредности за њега, који се вози даље, крај ових усахлих, плитких баруштина што још светле. Сав потресен мишљу да ће је наћи мртву и да ће живети у жалости свакако годинама, осети, као и његов брат Вук, да је све што је чинио као сан. Не бацивши бадава никад у животу златник, ни сребрник, сем ситнежа, које је бацао, свечано расположен, сиротињи, осети сад да би му било мило да растресе дукате, који му дођоше у пасу под шаку. Најживши се од жалости и миља, испружи руку из кола, изнад травуљина, и стеже шаку тако да су му дукати пробијали се кроз прсте и капали нечујно у траву.“ (Сеобе: 187)

Дакле, визија новог света у свести млађег Исаковича је слика света *звезданих облика*, света вечних снова у коме ће се као на сликарском платну мешати плава боја Дафининих очију и плаветних небеса.

„Постојао је пак један други живот, невидљив и несхватљив изгледа, у коме он није могао да уреди ни најмање ситнице, а ипак је све заједно било тако сјајно, као та месечина на путу, пред колима, што се као конци мрсила од неба до земље и од земље до неба. У том животу, иако се све догађало по некој безумној, изненађујућој неочекиваности, треперило је све од звезданих облика догађаја, који су били изванредни и за тело и за душу.“ (Сеобе: 188)

На крају, после свођења свог животног искуства и Аранђел је осетио да је остарио баш као и његов брат у туђини, „за неколико часова више, него пре за неколико година“ (Сеобе: 188), и да је у свом коначном билансу за овај свет остао само једна празна љуштура.

„Тако се, дакле, својим крајњим порукама, прича о моћном трговцу и прича о беспомоћном ратнику стичу у истој метафизичкој тачки.“ (Милошевић 1970: 143)

8.16. Човек покрета и човек постојаности

За разлику од Вука Исаковича и његових ратника, његов брат, трговац Аранђел Исакович, стално је међу својим земљацима заговарао стицање иметка и заснивање сталних насеобина у Угарској. „Желео је сав тај свет, који се беше навикао на цигански живот, да свеже трговином.“ (*Сеобе*: 79) Није ни помишљао да напусти своје многобројне куће које је посејао по целој Панонији. У стару постојбину свог народа, још увек под турским јармом, одлазио је само због трговинских послова, а само помињање Русије као опције за трајну селидбу, у њему је изазивало зле пориве, па је одлучније присталице те идеје пријављивао бискупима.

„У непрекидном сељакању, још за живота очевог, мучећи се са својим обесним братом, Аранђелу Исаковичу чинио се живот његове породице и родбине, па и тог осталог света што се беше са њима доселио из Србије, и селио опет натраг у Србију, као право лудило. Видевши око себе, свуд, баруштине и блато, људе што су се упожавали у земљу и живели по земуницама, да би се у пролеће, или пред снегом, опет одселили даље, Аранђел Исакович осетио је дивљу потребу да свему томе стане на пут, да се негде задржи, и да и друге присили да стану.“ (*Сеобе*: 78–79)

Оно што је за госпожу Дафину била животна коб, а то је Вуково стално одсуство, његова суштинска неконзистентност у свакидашњици, истовремено је и у свести његовог брата носилац најизразитијег негативног идеолошког предзнака. Када осети да ће то „дивно, бело тело, на ком је хтео да се задржи дуго, дуго“ (*Сеобе*: 80) заувек отићи, Аранђел то доживљава као њен одлазак за дуго већ одсутним мужем.

У *Сеобама* се цео простор, према мишљењу Ане Радин, може поделити на Вуков, Аранђелов и Дафинин, и то само зато што простор и лик носе исте идеолошке предзнаке. Захваљујући томе јунак и простор се међусобно преклапају, односно, унакрсно моделују: Вук небом, Аранђел кућом, а Дафина водом. За Вука Исаковича, који заступа идеју о сталном наставку сеоба све до доласка у обећану земљу, везане су следеће чисто просторне категорије, као што су пут, отворени и утопијски простор,

све до бескрајног плавог круга. С друге стране, Аранђел Исакович је заступник идеје да се сеоба народа коначно прекине, да се једном заувек насели на затеченом месту, те се њему приписују просторне категорије какве су кућа и затворени простор (Радин 1996). О просторним категоријама госпоже Дафине говорићемо нешто касније.

Поменуте просторне категорије на један посредан начин донекле карактеришу и саме ликове, с тим што ту ипак треба да будемо у доброј мери опрезни. Сходно сталној окренутости према отвореном простору и постојаној жељи за променом, не можемо да не уочимо да је Вук Исакович увек склон кретњи, покрету, сем кад га физичке слабости у томе привремено не онемогуће. Међутим, то не значи да је Вук по природи марљив и да је човек активитета. Њега ка сталној кретњи једноставно „вуче“ идеолошки предзнак, вечита тежња ка сеобама. С друге стране, очекује се да је Аранђел, као човек који се најсигурније осећа у сопственој кући, боље рећи кућама, дакле у затвореном простору, углавном статичан, покретан само с јаким разлогом, због уносних трговинских послова или због испуњења последње Дафинине жеље. Међутим, то ни у ком случају није права слика Аранђеловог карактера, јер он у суштини по природи није инертан, већ га као таквог моделује сам простор којем је привржен, као и околности које следе након његовог сагрешења са снахом.

„Од оног дана кад је затекао снаху повређену, Аранђел Исакович беше као избеzumљен. Стао је и није одлазио никуда.“ (Сеобе: 166) Ова Аранђелова склоност ка мировању, некретању, одражава се и у апстрактном смислу, јер увек тежи ка нечем постојаном, непролазном. „Са жељом за непомичним и непролазним, изненада, даде му се да испуни своју жељу за телом своје снахе, коју је сањао и волео, крај свих безбројних жена које су му доводили, кад би заноћио, или застао дан-два, тргујући.“ (Сеобе: 80)

На Дафинином одру Аранђел закључује: „Помишљао је, још увек, да је осим разврата и сласти, добро знаних, могао наићи на нешто што је непролазно, и што уздиже над животом, у неко вечно плаветнило“. (Сеобе: 196)

Понекад ће Аранђелова статичност добити и алузивно значење: „Мишљаше да би, после њене смрти, могао да остане на свету само онда ако више не би морао да

се креће, ако би могао да остане сасвим сам и да ћути, ако би се скаменио.“ (Сеобе: 171)

Коначно, у следећем одломку препознајемо и симболично значење, у смислу Аранђеловог, како он у том тренутку види, коначног усидрења у мирну луку живота, које му је омогућио спој са Дафининим телом, што је свакако врло важан паралелизам са трајном потребом Вука и његове братије за укореењањем.

„На дну његовог живота, већ толико година, као на дну реке по којој је путовао, било је то тело, као тешки камен, које је задржавало и његове лађе, и његова блага, и његове послове и мисли; дивно, бело тело, на ком је хтео да се задржи дуго, дуго.

Бог му га даде.“ (Сеобе: 80)

Приметно је да се Аранђелова жеља за непокретом појачава од тренутка када се разболи госпожа Дафина, што је највидљивије у сцени када се у колима журно враћа кући након неуспешног излета до манастира. „Иза њих се видела река, која се чинила да стоји, непомична са својим врбацама.“ (Сеобе: 186) Непомичну реку или реку која стоји, како је види овај јунак *Сеоба*, можемо тумачити у двојаким симболичком контексту. Прво, Аранђел жели да заустави време, да затекне снаху код куће још увек живу. Друго, сама река је просторна категорија која спада у домен госпоже Дафине, тако да у симболичном смислу њена непомичност би значила Аранђелову жељу за њен опстанак у овом свету.

За човека попут Аранђела, коме је најважнија постојаност, већу улогу у животу има време, за човека покрета, очигледно је битнији простор. „[...] веровао је да мора постојати у његовом животу неко доба у ком ће му бити пријатно и добро, лако, као на небесима, као што је његов брат Вук веровао да мора негде бити нека добра и красна земља, куда сви треба да се иселе.“ (Сеобе: 171)

8.17. Аранђелово „помирење“ с природом

У почетном делу романа, односно све до догађаја, и што је још важније, доживљаја Аранђеловог са Дафином, као значајна супротност између два мушка лика истиче се да је један готово имун, а други изричито осетљив на промене у природи.

У одређеним ситуацијама када су јунаци егзистенцијално угрожени, као што је то Вук Исакович био у Печују пред искушењем да промени веру или када се Аранђел суочио са блиском смрћу вољене жене, односно, када дођу до сазнања о узалудности својих подухвата, чула им постају изоштренија, те се јавља осетљивији одзив према променама у природи. „Њих самосвест о свом трагичном положају враћа у окриље пејзажа.“ (Petković 1985: 21)

Тај умногостраначанији однос према пејзажу код Аранђела је најављен непосредно пред преломни догађај у његовом животу. Наиме, у врло напетом тренутку, када му се изврнуо чун и када почиње да се дави у реци, у магновењу долази до изненадног преокрета слике видљивог света у његовом оку, те ће се тада први пут у роману његов поглед поклопити са небом. Такође, ово је први Аранђелов доживљај реке као саставног дела природе, јер је он до тада никад није тако доживљавао. Све реке којима је овај трговац пловио на својим моћним лађама биле су само пут до његових успешних пословних подухвата. У слично време када је његов брат у беломе свету долазио до самоспознаје безнађа и ништавила, Аранђел је физички потонуо у бездан, те је осећање празнине на различите начине преплавило (Аранђела чак и буквално) оба брата Исаковича.

Дакле, прво конкретно суочавање Аранђела, човека затвореног простора, са „непријатељском“ природом, било је његово утапање у хладној дунавској води. Након тог успешно савладаног изазова, следило је ново искушење на путу за Карловце. Ново адаптирање на отворени простор Аранђелу није било баш лако, а у роману је приказано у прилично гротескној сцени, на самом његовом поласку код патријарха. „Јурећи преко њива, баруштина и прокрчених шума, он је знао да се вози узалуд, али је ипак хитао. Тополе, јабланове и багрење ударао је по жилама својим колима, а грање

му је то враћало, качећи се за кола и ударајући га по глави.“ (Сеобе: 172) То је био прилично жестоки „окршај“ Аранђела са природом, уз наглашену констатацију која је следила, да је много неосетљивији био на те промене од свог брата. Овако „узнемирена“ природа у складу је са Аранђеловим расположењем на самом поласку.

Међутим, врло брзо следи његово унутрашње „помирење“ са природом и пејзаж бива све присутнији у Аранђеловом животу, поготово како се његова животна драма све више буде убрзавала.

„Тек када су кола пошла лагано узбрдо, према ђумруку карловачком, Аранђел Исакович паде уназад уморан и склопи очи, изнемогао, опаљен жегом, осећајући пријатно да пролази кроз сенке растових шумарака, затим крај мирисних винограда, преко потока што жуборе, дуж воћњака и шљивака, са којих су шљиве, од треска његовог интова, падале за њим, по земљи.“ (Сеобе: 172)

Уочавамо још једну успостављену паралелу између два брата. Читаво то Аранђелово путовање у Карловце и назад, умногоме подсећа на Вуково труцкање колима по страним земљама. Прво, и један и други то време путовања користе за пребирање по сећањима на залудно потрошену прошлост, у исто време оптерећени мислима на садашњи тренутак, који је за обојицу критичан. Аранђелу је вољена жена на истеку живота и он не види смисао у наставку сопственог, а Вуку умиру последње наде да ће напредовати у војничкој каријери што би га, по његовом мишљењу, приближило обећаној земљи, Русији. Све у свему, долазе до заједничког закључка о бесмислу свега постојећег.

И један и други у том лежећем или седећем положају из кола имају значајно померене перспективе. Аранђел, између осталог, види сад и „кас и непрекидну промену ногу коњских“ (Сеобе: 186), баш као што је Вук на свом путу гледао чизме својих војника.

Важно је да се истакне да, од тренутка када се замало није удавио у Дунаву, дакле, непосредно пре него што су га однели у собу госпоже Дафине, постоји низ стилских индикатора да се Аранђел све више „претвара“ у свога брата. У

симболичном значењу то такође има смисла јер ускоро стиже у загрљај његове жене. На неки начин ту сцену можемо да упоредимо са Рајићевим сном у коме овај сања Чарнојевића, јер обе епизоде могу да се посматрају као граничне ситуације које су преломне за јунаке. Петар Рајић се „реинкарнирао“ у Чарнојевића, па је дан-данас остала дилема ко нам у ствари приповеда целу причу у *Дневнику о Чарнојевићу*, Рајић или Чарнојевић? С друге стране, Аранђелов удес је ситуација у којој се јунак нашао у расцепу између живота и смрти, а сетићемо се да се чувени сан у коме главни лик *Дневника* сања свог двојника „дешава“ у болници у којој су му најављивали скорашњу смрт. У сваком случају, једино што је Аранђелу остало у очима у тренутку када му се извртао чун на реци, било је небо. Од тог тренутка Вукова, и подсетићемо, једина утеха двојника из *Дневника*, постаје све чешћа мета његових погледа. До тада је небо виђао само у очима жене према којој је дуго времена осећао неизмерну жудњу, од сада је небо, попут његовог природног окружења, у сфери непрестаног његовог опажаја.

„Десно су се, у бескрај, шириле високе травуљине, међу којима су била ретка насеља, из којих се чуо лавез паса, а све је у даљини тонуло у мрак, у ком је смрт била извесна и неизбежна. Но док је на водама, где је било много светлости по површини земаљској, небо било сасвим мрачно, бездано и невидљиво, десно, над равницама, црним и мрачним, над густим травама, светлела се небеса плава, видна, висока и звездана.“ (*Сеобе*: 186)

Управо ова омађијаност небом од тренутка када је био на граници смрти па надаље, приближава и Аранђела Исаковича бескрајном плавом кругу.

8.18. Снови Аранђела Исаковича

Враћамо се поново на сцену Аранђеловог утапања, која је посебно важна још због једне ситуације. У њој имамо преклапање различитих просторних категорија које карактеришу главне јунаке *Сеоба* о којима је већ било речи. Најпре, у тренутку извртања чуна последње што је Аранђел угледао било је небо. Као што је већ познато,

небо је простор који карактерише његовог брата Вука. Пошто су га полумртвог извукли из реке, подсетићемо да је управо вода простор који одређује госпожу Дафину, однели су га у снахине одаје у кући, која у ствари представља његов простор. Дакле, ово утапање Аранђела Исаковича у хладној дунавској води има вишеструко симболично значење. Најпре његов посредни сусрет са одсутним братом у простору оностраним, небу, које у овом случају представља невидљиви *стражиловски* мост и *суматраистичку* везу. Пошто се то дешава непосредно пре него што ће му обешчастити жену, то можемо тумачити на различите начине. Међутим, чини се да поновно именовање овог, Вуковог простора, који је овога пута у мислима досегнуо и сам Аранђел, значи да прекаљени, бескрупулозни трговац, бескрајном списку ствари које је преотео бројним људима, жели да придода и братовљеву жену. У пренесеном значењу, простор његовог брата више му није недоступан. „Тако је, на земљаној пећи, крај њене постеље, осетио као да се узноси на небо.“ (*Сеобе*: 59)

Што се тиче самог Аранђеловог утонућа у Дафинин простор, такође пред сам кључни догађај у роману, оно је у симболичком смислу више него транспарентно, јер је на тај начин најављен и улазак у њену постељу.

У овом поетском роману морамо на крају добити и градацију у којој је Аранђелова одлука сада већ коначна и за коју не може више бити препрека, другим речима, његов тријумф је већ унапред обезбеђен. „Вода, тршчак, песак, небо, све је то било далеко.“ (*Сеобе*: 62) Вукова жена Дафина неминовно ће постати његов плен, који је давно већ затворен у тој крлеци, између та четири жута зида. То је његов простор и у њега неће продрети више ништа из спољног света. Сходно Аранђеловој привржености затвореном простору, тај чин је морао да се догоди у његовој кући колико год био очигледан за јавност.

„Са таваницом изнад главе и постељом белом своје снахе испод себе, затворен у четири жута зида, осети се потпуно одељен од света. Друго би било да је био негде напољу, у Земуну. Овде, унутра, у својој кући, чинило му се да је потпуно безбедан. Нико то неће сазнати. Био је уверен да ће и она ћутати. А све ће се догодити некако као у сну. Обоје, између та четири зида, могу мирно да чине што хоће.“ (*Сеобе*: 59)

Необично је да увек рационални, прорачунати Аранђел замишља дуго очекивани љубавни спој са снахом *као сан*. Међутим, како је још Новица Петковић приметио: „Процес који започиње од именовања боје Дафининих очију води ка откривању неба и симболичког круга, тај је процес заправо пут који у *Сеобама* води из обичнога у онај други, онострани простор.“ (Petković 1985: 17)

Када је Аранђел доводио из Трста будућу младу за свога брата, осим његове уобичајене трговачке процене, да је „млада, висока, здрава“, одмах се истиче и то да је „упорно ћутала, својим великим, модрим очима“ (*Сеобе*: 43). Након прве Дафинине трудноће, Аранђел увиђа да је своме брату довео невиђену лепотицу и од тада почиње његов дугогодишњи амбивалентни однос према снахи, у суштини стално подупиран потиснутом непролазном жудњом, која је најупечатљивије исказана у реченици: „Сањаше је, у мукама, скоро сваку ноћ.“ (*Сеобе*: 44)

Она га је непрестано пратила и на јави и у сновима, које некад назива *бестидним*, некад *чаробним*, а не знамо у коју категорију сврстава сне у којима јој понизно попут кучета лиже руке, али је упечатљиво да су, како је истакнуто, ти снови трајали годинама. Није поменуто да је Аранђел Исакович икад сањао Дафинине очи, али оне су од тренутка када их је први пут угледао несумњиво заузеле примат у његовој свести. „И кад би затворио очи, видео би бледу њену кожу и груди њене и очи крупне и модре, боје зимског, чистог, вечерњег неба, које га никад не погледаше мутно.“ (*Сеобе*: 44)

Након тренутка када је Аранђел први пут на прави начин сагледао своју снаху, следи читав регистар *суматраистичких* визија, која негдашњег тврдокорног трговца „квалификује“ у сањара.

„А погледала га је широм отвореним очима, да му се учини: стиже на обалу дубоког, модрог мора.“ (*Сеобе*: 49)

„Она га гледаше својим лепим, модрим очима боје чистог, зимског, вечерњег неба, мирно, као да су се над њима сјале звезде.“ (*Сеобе*: 54)

Небо, море, звезде, све су то *суматраистички* симболи који тендециозно воде ка бескрајном плавом кругу као централном тежишту овог романа. Уз то, море опет спада у Дафинин домен воде. Постоји пример у тексту када Аранђел несвесно спаја Дафинин простор са Вуковим, наравно уз непрекинути лајтмотив снахиних очију.

„На другој страни реке, као да беху остале све жене, толике жене, са којима је скакао задихан, ознојен, често и напит, црномањасте, смеђе, риђих длака и обилних груди, што су дубоко уздисале и тихо шмркале у његовом загрљају, а на овој страни, прострта као мртва, возила се са њим, у колима, та једина, мирисна и глатка жена, која му није била никад отужна, са очима боје мутне зимског, чистог неба.“ (Сеобе: 185)

У тренуцима Дафининог умирања он као да тоне у њеним очима, баш као ономад у хладном Дунаву, плаветнило њеног погледа остаје заувек зацртано у његовој свести и њему се указује управо оно што је његов брат видео у сну, бескрајни плави круг и звезду у њему.

„Стаде тек онда кад дубље загледа у очи госпоже Дафине која издахну, у два непомична, модра круга, боје зимског неба, хладног и чистог, који издалека беху мали, али који су изблиза расли и обухватили га целог.

Тај поглед му остаде једино, и његову боју никада више није могао да заборави [...] Боја њених очију беше се разлила и он је над њеним мртвим телом губио свест, мрмљајући сулудо молитве[...]“ (Сеобе: 190)

И након Дафинине смрти, Аранђел Исакович наставља да сања сада већ и сам не зна, да ли плаветнило њених очију или плаву боју неба, то је све сада у њему смешано у нијансе заувек осликаног пејзажа.

„Њене очи биле су му још у памети. Велики, плави поглед њен, ванредан и при издисању, који је светлео над њом и који није губио свој модар сјај у његовој души. Помишљао је, још увек, да је осим разврата и сласти, добро знаних, могао наићи и на нешто што је непролазно, и што уздиже над животом, у неко вечно плаветнило. Тргујући, мерећи на кантару сребро, продавајући стоку, Аранђел Исакович виде да је траћио само време и да је,

место тога, могао доћи у додир са нечим дивним, ванредним, што је као врх неке сребрне јеле, израсле из земље, дотицало га се усред груди, у потпуној тами, у којој му се чињаше да ће одсада живети.“ (Сеобе: 196)

Смрт вољене жене Аранђелу доноси потпуну психичку и физичку опустошеност, готово губитак сопственог идентитета. Извесно је да ће од сада свуда око њега, у стварном животу владати празнина и вечита тама, баш као што је то за себе предвидео и његов брат. Међутим, за разлику од свог брата, Вук Исакович, иако физички потпуно оронуо након последњег рата, поред свих животних недаћа суштински је остао неизмењен, јер, судећи по самом епилогу романа, он своје снове није изгубио. *Вечити сањар* на крају *Сеоба* наставља свој сан тачно на оном месту на којем је на почетку романа био прекинут.

8.19. Снови госпоже Дафине

Стиче се утисак да је током целог романа у брачном троуглу Исаковича, у метафоричном смислу Дафина хипотенуза која је у једном тренутку спојила два неспојива крака, која су након њеног ишчезнућа, заувек отишла у два потпуно дивергентна правца.

Још од ране младости однос браће Исакович није био на нивоу жељене интеракције. Потпуно различитих животних схватања и моралних ставова, комуницирали су готово само у границама породичних интереса. Њихов једини сусрет у роману, који се одиграва на самом његовом почетку, уједно је и њихов растанак због Вуковог одласка у рат, али како ће се испоставити, испао је и коначан. Аранђелова селидба у будимску кућу после Дафинине сахране изгледа трајна, он одлази у вечну самоћу, и на неки начин бежи од суочавања са братом, али и са остатком света.

Црњански није пропустио ни овога пута, оно што му је у овом роману напросто манир, да читаоце ниједног тренутка не подвргне некаквој неизвесности, те последице свих најважнијих догађаја најчешће непосредно објави унапред. То је

случај и са Дафенином прељубом, међутим, у овом случају писац није експлицитан, већ читаоцу најављује будући догађај „само“ симболички. Након успешно одигране преваре двојице Исаковича, у коме је жена остала ускраћена за коначан растанак са мужем, већ давно обневидела и слаба, дотучена овим непријатним изненађењем, једноставно се „срозала на руке млађем брату, као пијана, онесвешћена“ (*Сеобе*: 13).

Према мишљењу Новице Петковића, у Дафенином лику се одражавају, као у двостраноме огледалу, два контрастно грађена лика браће Исаковича (Petković 1985: 16). Њен лик је у суштини удвојен, према Вуку је непосредна, страсна, али истовремено и немоћна, а према Аранђелу је наизглед суздржана, а у ствари са њим непрестано креира неку врсту заводљиве игре базирану на кинезичкој комуникацији.

И браћа Исакович различито виде њу, госпожу Дафину. Милан Богдановић такође види Дафину међу Исаковичима „као неко чаробно огледало њихових унутрашњих светова“ (*Сеобе*: 135). За Вука је она мање значајна у реалном животу, јер њега не везује место, нити осећање било какве дужности, те је лако жртвује свом немирном луталачком нагону. Она, складно његовој сањалачкој природи, заузима етерично место у његовом животу, свуда ју је носио са собом само као идеју или као сан. Зато после вести о њеној смрти, морамо да сачекамо на његову реакцију. У спољашњем свету ње није ни било, чак се није забринуо за децу која су остала без мајке. Међутим, унутрашњи свет Вука Исаковича је са Дафениним одласком са овог света био срушен, ту му ни небо није могло помоћи. „У себи, међутим, од тог дана, Исакович је осећао као да му је пукла жуч, или срце, или желудац, неку сулуду узнемиреност, грижу, телесне болове и грчеве и душевно лудило.“ (*Сеобе*: 212)

Аранђелу, за разлику од брата, Дафина не значи ништа спиритуално, она је од почетка за њега неодољива и трајна жеља чула, која су остала после ње вечито гладна. Он је ту жену стекао онако исто срачунато као што је присвајао куће и земљу, али ненадано, и према њој је осетио посесивност баш као према материјалном иметку, који иначе није навикао да губи. Одједном су се у Аранђелу пробудила осећања, отворио се за њега један нови, унутрашњи свет, јер му је губитак Дафине изгледао као губитак свега на свету.

Међутим, не треба превидети да Вук никада није видео небо у Дафининим очима, као што га стално види Аранђел. У оним јединим сценама у којој су жена и муж заједно, на самом почетку романа, Дафина је гледала мужа „очима изврнутим, у којима се видела само беоњача, без њених модрих дужица и великих зеница“ (Сеобе: 12), дакле, један огроман бездан и празнина коју ова измучена жена носи у себи већ годинама.

Наравно, и једно и друго је значајно условљено и ограничено њеним статусом жене у изразито патријархалној заједници тога доба. Међутим, за разлику од браће Исакович, она је одувек свесна свог положаја у овоземаљском свету.

„Немаштина, самоћа, болештина, све јој се то учини женска судбина, као и то бедно остајање и чекање сад на једног, сад на другог. Сети се, одједном, куће својих у Трсту, где је била или лутка одевена шарено, или слушкиња која је увече и ујутру свлачила, и облачила, браћу и маторог очуха, рибајући сваке суботе кантаре и камене клупе, око тезге.

Рађала је децу, сељакала се, али не знајући никад ни куда ће, ни зашто. Радости њене и жалости долазиле су потпуно случајно, а најмање по вољи њеној.“ (Сеобе: 77)

Једина лепа успомена у Дафинином животу, која је и подиже у најтежим тренуцима, јесте прва година брака са Вуком, коју назива *дивном*.

„Тако је било довољно да госпожа Дафина помисли на прве године свог брака, па да се пред њом подигну брда, гране што пупе, широке славонске долине и над њима игра облака. Ноћи пуне трава, таме у шуми, жбуње са дивљим, црвеним плодом, жубор вода, а нарочито светлост неба, звезда и сазвежђа, пролазили су над њом, кад се сећала на прве године са мужем. И тако јој се, кроз плач, чинио Вук Исакович и његова кожа и његове очи, уста, као неко биље и сазвежђе које није могла да заборави све док јој се, у мислима, не појави онакав какав је сад: кривоног, подбуо и тежак, као буре.“ (Сеобе: 66)

Међутим, ова њена романтична сећања никада се не задржавају у њеној свести као илузија да се у неком контексту могу поновити, као што се рецимо у Вуку

те сцене заједничких ноћних јахања мешају са његовим маштањима о Русији. Препознаћемо у њиховом сећању на истоветно време чак и један заједнички садржалац, сјај звезда, међутим, уместо било какве утопијске визије о наново успостављеном срећном породичном животу, Дафина своје лепе успомене прекида реалном представом свога мужа у садашњости. Није Дафину разочарала чињеница у шта се Вук претворио из згодног младића, који је својим стасом заводио и царице, оно што је за њу у суштини поражавајуће јесте његова трансформација у сировог ратника, у „пусту војничину“, како га је једном назвао рођени брат. Вукова војничка каријера је уништила живот његове жене, испунила га сталним сељакањима, непостојаношћу, готово непрестаним његовим одсуством, што је узроковало њену бескрајну самоћу. Резултат свега тога је била празнина и тама, коју није морала да препознаје око себе, она се већ давно уселила у њу саму. Дакле, оно до чега су браћа Исакович дошла током времена, након својих преломних тренутака у животу, Дафина је спознала много раније.

„Дишући брзо и тешко, подигнута на јастуке, она је појурила још једном, у мислима, по празнини свог женског живота, што је, као и те греде набијене земљом, као и то жито на тавану, под којим се појавила таваница, као и њене хаљине што су биле разбацане по сандуку, био сав раздвојен ђудима и појудама њеног мужа и девера, међ којима се она нашла, као луда.“
(*Сеобе*: 164)

Већ након мужевљевог повратка из првог рата осетила је да је он гледа као сваку другу ствар у кући. Када се вратио из другог још више се променио, био је *оронуо* и *чудан*. Како су се низали ратови, тако јој је Вук све више недостајао и некако прогресивно је растао и њен страх да се из следећег неће ни вратити. Посебно је у то убеђена након одласка у овај последњи, у који је иначе отишао без поздрава као дете утекавши из њеног загрљаја. Дафинино браколомство је у ствари њена својеврсна освета Вуку, јер живот са њим је увек био само једна дубока несрећа, у знаку константног сељакања, без сталног боравишта. Једина сеоба коју је она прижељкивала била је у неку кућу, која би била прави брачни дом, у коме би могла да живи са

човеком који ће увек бити поред ње. Најбоље би било да то буде Вук, међутим, може га заменити и његов брат, а има тренутака када помишља да то може да буде и неко трећи.

Дафина на први поглед делује као најрационалнији и свакако најпрагматичнији лик у делу.

„Тако, размишљајући, би јој мало лакше. Овај други учини јој се, ипак, утолико бољи што је знала да ће живети у богатству, господству и без сеоба. Муж, мислила је, не може се вратити. Не, овога пута, неће се више вратити. Каткад, у њеним успоменама, он ће јој се јављати на неком брду, у некој шуми, у сну леп као јелен у пролетном сутону, али биће дана кад ће јој бити одвратан, као неки медвед у смрадној пећини. И она заплака опет. Пошто је љубав тако бедна, она ће живети без љубави уз овог, сухог, жутог човека, што на кантару мери сребро и што јој лиже руке, понизно као псетанце. Живот ће јој проћи тако, мирно и пријатно, без оне ужасне лупе, вике и немира, који је увек настајао чим би јој се муж вратио.“ (Сеобе: 68–69)

Међутим, она жели да јој остатак живота, у коме неће више бити љубави, прође у што мањој патњи, у коме ће се, како сама каже, тешити Аранђеловим богатством, по могућству у његовој новој кући у Будиму.

Све чешће мужевљево одсуство из Дафинине близине, на неки начин је компензовано његовим појавама у њеним фантазмагоричним сновима и често бизарним халуцинацијама. Ниједан сан госпоже Дафине није описан у роману, међутим на једном месту у тексту наговештава се да има *зле снове*, јер јој се у њима муж јавља мртав, као жаба или пацов. Дакле, ове кошмарне појаве Вука Исаковича као чудовишта пред Дафининим очима, које су претходиле њеном браколомству, могу се различито тумачити, али пошто она размењује искуства са читавим Земуном, као последице су настале и различите причине у којој се Вуков повратак претвара у гротескни, готово карикатурални приказ у коме ће се он појавити „сав крвав, расеченог лица и одсечене главе, јашући на великој жаби и ходајући по води“ (Сеобе: 69). Такође, ове халуцинантне слике део су Дафининих снова, полубудних или касније несвесних стања, нешто слично ономе како Вук проживљава своје последње војевање,

али, кад се разболела, наглашено је на једном месту, ове слике су јој биле у сваку зору пред очима.

Виђала је госпожа Дафина у тим кошмарима и себе на бојишту, преживљавала је кржаве окршаје у тим далеким градовима упорно трчећи за мужем, као што га је читав живот чекала. Само је у тим визијама Вук увек био подједнако страшан, крвав, са распореним трбухом, одрубљене главе, или мртав са телом у распадању. Понека од ових страшних, бизарних Вукових појава може се једноставно тумачити Дафинином грижом савести или страхом од казне, као што је била ова одмах након њеног сагрешења.

„Изнемоглој од бдења, уморној и бедној, уплашеној и замишљеној, учинило јој се да је заспала, баш када угледа, под прозором како јој иде по води муж, сав обливен крвљу и мокар; необучени и неочешљани Вук Исакович, са огромном батином у руци, која је допирала до таванице.“ (Сеобе: 63)

У страшној, готово хороричној сцени у њеној тамној соби, након које је пала у болест од које се никад није опоравила, наравно да је и Вук имао удела, јер последње што је видела пре пада била је слика његовог распаднутог лица.

За разлику од мужа, према којем је гајила противречна осећања, свог девера је у сновима видела баш супротно од онога како га је на јави доживљавала. Као што никада у себи није могла да затоми гадљивост коју је према њему осећала, тако га је, додуше јако болесна, „често и радо сањала како је љуби под пазухом и како је голица“ (Сеобе: 161).

Како тврди Славко Леовац, Дафину прогони стравично лице њеног мужа уместо гневног лица неког бога, што је одблесак њених подсвесних, еротско-танатичних осећања, као и осећања страха од последица греха (Леовац 1981). У психоаналитичком дискурсу свакако се мужевљеве појаве у Дафининој свести, несвести и подсвести могу тумачити као потиснуто или, боље рећи, спутано еротско осећање, али је фигура танатоса, чини се, ипак оно што овде најприближније оличава Вука Исаковича. Равнотежа је успостављена тек са појавом Аранђела, који је, можда

прилично неочекивано, у овом контексту добио улогу ероса. Најупечатљивији спој ероса и танатоса видљив је у сцени у којој су кола са Дафининим лесом прошла поред кућерка из којег је Вук кренуо у овај последњи рат. „Тако се дакле, збиља, још једном провезла мртва госпожа Дафина крај оног места где је прележала, тако бурно, последњу своју ноћ са мужем.“ (Сеобе: 195)

Вук Исакович, Одисеј који се по ко зна који пут враћа са својих бескрајних лутања, такође ће пројакрати крај тог пастирског кућерка, где је са својом Пенелопом последњи пут преспавао. А она, која му је била верна све те дуге године, овога пута га неће дочекати, јер јој је досадило управо то, да вечито буде Пенелопа

8.20. Кућа, Дафина у Аранђеловом простору

Као што смо већ напоменули, кућа је простор који одређује Аранђела Исаковича. Зато и није чудно што у роману, у трећој глави, пре појаве другог важног јунака упознајемо најпре његову кућу у Земуну. То је она кућа у коју је он довео своју трудну снаху и двоје деце да бораве у њој док се не врати отац породице из рата. Најпре морамо да приметимо паралелизам у интроспекцијама у којима се уводе јунаци у дело. Наиме, пре Вуковог буђења упознали смо се са целом његовом околином, екстеријером и ентеријером бедног кућерка у којем је коначио, као што сада читамо најпре опис Аранђелове куће пре него што се он појави у првој сцени. Дакле, простор је у оба случаја истакнут у први план и у том смислу нема сумње да он одређује ликове.

Кућа Аранђела Исаковича била је велико здање на обали Дунава, „као нека препотопска лађа“, „велика и застала у блату“ (Сеобе: 42). Видљива издалека, са лепим погледом на обе стране, остајала је унутра тиха без обзира на бучан живот који се одвијао око ње. „Стишала би се кућа, жишци покрили стаклетом, пред њим би све постајало пријатно.“ (Сеобе: 53) За свог газду кућа је представљала право уточиште у које је сакрио последњи остатак блага, зарађен вештим трговачким махинацијама, којима је одувек био склон. У ту исту, тек реновирану, свеже окречену, жуту кућу

сакрио је сада Аранђел и, испоставиће се, своје највеће благо, олично у својој снахи Дафини.

„Са таваницом изнад главе и постељом белом своје снахе испод себе, затворен у четири жута зида, осети се потпуно одељен од света. Друго би било да је био негде напољу, у Земуну. Овде, унутра, у својој кући, чинило му се да је потпуно безбедан. Нико то неће сазнати. Био је уверен да ће и она ћутати. А све ће се догодити некако као у сну. Обоје, између та четири зида, могу мирно да чине што хоће. Као и те њихове црне сенке што се виде на зиду, они су међу овим зидовима слободни и невидљиви. Унутра је било топло. Ватра је хуктала. Напољу је завијао ветар.“ (Сеобе: 59)

У својој кући, као у некој тврђави, осећао се толико сигурно, чак и након инцидента на Дунаву, када је, изнемогао од дављења које је тек преживео у хладној реци, на тренутак осетио као да лебди. Додуше, такав осећај је стекао највише захваљујући предосећању да ће коначно добити оно што му је до тада још једино било недоступно.

„Београдски град и шарени, турски трг, коњи што се у води даве, велика и плава његова кућа, блато и мреже, лађе и врела, окречена пећ, ковитлаху се више пута око његове главе, али су сваки пут нестајали у потпуној тишини топле избе и у полумраку, у ком се она виде јасно, код прозора.“ (Сеобе: 61)

У овом призору, налик сликама из викторијанских романа, препознајемо да се ближи крај оном романтичарском узлету који је у Аранђелу будила снахина близина, јер ће девер своју темпирану жудњу коначно утолити. Међутим, посебно је упечатљив контраст који смо уочили неколико редова касније, у којем се потврђује будући Аранђелов тријумф, али се место на коме је поменута жена више не прецизира као „код прозора“, већ „код решетке прозора“. Из овог контраста је видљиво како исти простор два лика *Сеоба* доживљавају на различите начине.

Као и у сваком другом погледу, тако и у просторним релацијама, Дафина увек стоји између два брата Исаковича, па се у њеноме лику преламају слике удвојеног простора (Радин 1996). Њена вечита тежња јесте снохватовни простор неког лепшег,

ванредног живота, који јој се у њеним сањарењима стално привиђа. У референтном свету Дафина се сањаном простору примиче само два пута. Најпре у првој години брака када са Вуком сваке ноћи изјахује у брда, као да се дижу пут „неба, звезда и сазвежђа“ (*Сеобе*: 66). Ако се присетимо да су то и за самог Вука најлепша сећања везана за жену, јасно је да се она ту приближила његовом простору. Друга ситуација се дешава у тренутку њене смрти, када је у њеним модрим очима боје зимског неба заблистао бескрајни плави круг и у њему звезда.

Оно што се могло очекивати, с обзиром на врло изражени патријархални кодекс тог времена и у тој средини, простор који би требало да одређује госпожу Дафину јесте кућа. У родитељској кући од Дафине се очекивала ђутљивост, покорност и вредноћа, морала је да облачи све мушке чланове породице, што је, наравно, невољно трпела. Свакако да се током целог свог живота и сама Дафина надала да ће са Вуком Исаковичем једног дана живети у некој кући која би се могла назвати дом. Уместо тога, добила је некаква привремена боравишта или тренутна коначишта, али прави дом никада, те је кућа, онако каквом је она замишљала, остала за њу недостајући простор. „Понекад је кућа будућности солиднија, светлија и пространија од свих кућа прошлости. Насупрот родној кући делује слика *сањане куће*.“ (Ваšлар 1969b: 93)

Када госпожа Дафина стигне у Аранђелову жуту кућу, она на тај начин улази у његов простор. Она уопште не излази из те куће, вероватно због своје бременитости, те између четири жута зида проводи по читав дан. У том простору, и када је одсутан, безграничну власт има њен девер, а Дафина се од почетка у њему осећа најпре као у кавезу гледајући кроз решетке прозора на својој соби, а затим као у гробу, када падне у тешку болест. У тој кући ће Дафина прво пасти у браколомни грех, затим тешко боловати, и најпосле умрети. Тај простор ће уистину прогутати госпожу Дафину.

„Госпожа Дафина осетила је и пре, неколико пута, колико је жена бедан створ, играчка, ствар у кући и гледала свој живот сасвим празан, али јој се никад није чинило све оно што Бог са људима ради, тако страшно, као у кући њеног девера, тога дана. Очева кућа, наслаге дувана, чохе и друге робе, теткина соба, пуна икона и кандила, у којој се испросила, па све остале куће и одаје, у којима је живела са мужем, прођоше јој кроз сећање, тужне и празне,

без икаквог смисла. Ипак су оне биле пријатне донекле, али ова четири жута зида, шум реке, сенка постеље и пећи, били су ужасни у својој непрекидности, непомичности, скамењености.“ (Сеобе: 68)

Аранђелова кућа је у потпуности требало да буде Дафинин амбијент, јер је сама кућа изгледала као да је на води, а и „видик је био пун воде“ (Сеобе: 41) са обе стране. Међутим, од самог уласка у раскошну деверову кућу, од целодневног плача обневидела Дафина, не може да ужива у њој. Онај осећај који је стекла још од првог повратка Вуковог из рата, можда још од сазнања да је послужила за раскусување у трговачком послу своје породице и овог трговца, преваранта, који јој је потом постао девер, очигледно је никад није напустио. „Осећала је да је све узалуд. Као ствар је донеше у кућу, као ствар ће је и изнети, да би се начинило места другој, коју ће исто тако миловати речима, обасути сребрним новцима, молити понизно и љубити дрхћући.“ (Сеобе: 78)

Након ноћи коју је провела са девером, Дафина је разочарана тиме што се, с једне стране, ништа није променило у њеној чамотињи, а с друге, што њена прељуба није направила баш никакав поремећај у остатку света. „Господо смешите се можда ће то неко на Суматри осетити“ (Дневник о Чарнојевићу: 64), саветоваће Чарнојевић у Рајићевом сну. Иако је било много ближе, није се мрднуло ниједно зрно зоби на тавану изнад њене главе. По ко зна који пут госпожа Дафина је ужаснута узалудношћу свога постојања. Она чезне за било каквом променом у свом животу, па у својој немоћи призива окретање куће или барем покретање предмета око себе. На те покретљиве предмете указивао је Жорж Пуле пишући о Флоберовом делу: „Предмет који си посматрао као да је закорачавао на те како си се ти сагињао према њему; и везе су се успостављале.“³²

„Осетивши и пре, крај све своје власти, да лежи по кући као нека ствар, око које мирно обилазе, била је жељна сад да се кућа око ње преврне, а мртве ствари, непомичне и увек исте, раздражише је и узнемирише.“ (Сеобе, 70) На несрећу госпоже

³² Цитат преузет из Pule, Žorž. *Čovek, vreme, književnost* (prev. I. M. Čemerikić i dr.). Beograd: Nolit, 1974.

Дафине, њена жеља је била прејака, те она у свом бунилу и бесомучном страху од помрчине почиње да халуцинира. Предмети у Аранђеловој кући пред Дафининим избезумљеним очима оживљавају и злокобно се устремљују ка њој, те присуствујемо једној сцени потпуне „демонизације“ простора (Радин 1996).

Најпре је почео да се успиње сандук са хаљинама који јој је мраку био налик високо затрпаном гробу. Из њега су почели да излазе најпре мишеви, а затим и остале зверчице, које као да су залутале са списка оних сподоба из кошмара лирског субјекта поеме *Ламента над Београдом*. Гастон Башлар, говорећи о унутрашњим просторима ормара, сандука, фиока, каже да је то простор интимности, простор који се не отвара било коме.

„Сандук, а нарочито кутија, сандуче, којим потпуније можемо да владамо, то су предмети који се отварају. Кад се сандуче затвори, оно се враћа у заједницу предмета и опет заузима своје место у спољашњем простору. Али кад се отвори – онда је тај предмет који се отвара, како би рекао неки филозоф-математичар, први диференцијал открића. [...] Али у тренутку кад се сандуче отвори дијалектике више нема. Спољашње се једним потезом брише, све сад припада новини, изненађењу, непознатом. Спољашње више ништа не значи. Штавише, што је још најпарадоксалније, димензије обима више немају свог смисла, јер се сад отворила нова димензија – димензија интимности.“ (Bašlar 1969b: 123)

Другим речима, драма која се након тога дешава у Дафининој соби није ништа друго до њен унутрашњи обрачун са сопственом савешћу, очекивањима, жељама, са прошлим и садашњим животом, рекли бисмо, сопственом несрећом. „Чин којим дух ступа у однос са стварима јесте чин којим дух напушта своју нејасну унутрашњу идеалност“³³ (Пуле 1995: 115) У тој вечерњој мори, у којој је госпожа Дафина будна, али јој се привиђају ствари горе од сваког сневног кошмара, она ни у једном тренутку не види свога девера, јер га она уистину никада није ни оптуживала за било шта. Он је одувек био само средство, сламка спаса која би јој донела толико жељену промену.

³³ Овај Пулеов навод је из његовог критичког осврта на теоријски рад Албера Бегена

Уз сплет спиритуалног и хороричног, у готово класичној поовској атмосфери, кулминација ове драме је појава њеног мужа Вука, који је очигледно у њеној подсвести стварни кривац за све, а који је сада у њеној визији давно већ мртав и налази се у стању распадања. Дафинин кошмар се завршава трагично, она је пала у мрачну празнину и изгубила плод у својој утроби.

Ово је свакако најдраматичнија сцена у роману, укључујући и оне краткорочне сцене окршаја у рату. Можда се по узбудљивости може мерити само са почетним сценама описа природе и Вуковог дуготрајног буђења. На неки начин, те две ситуације су компатабилне, само што у првој имамо изражену улогу спољашњег амбијента, конкретно пејзажа, а у другој је у питању „активни“ ентеријер. Вуково буђење и Дафинин пад. Подсетићемо се само да су једине речи које је Дафина изговорила у роману биле управо након Вуковог буђења, док се опраштао са њом. Том приликом жена Вука Исаковича је више пута поновила да ће умрети.

У сваком случају, Аранђелов простор, кућа, која мора да буде жута, јер је и он сам од почетка портретисан том бојом, није простор у коме је могла да преживи госпожа Дафина. Једино шта јој је значило у тој њеној гробној крлетки, како је уистину доживљавала Аранђелову кућу, јесу целодневни боравци на месту код прозора са којег се огледала у сопственој сени у реци, односно у води, која је прави просторни симбол Дафениног лика.

8.21. Река, Дафина у свом одразу

За разлику од Вука Исаковича, лика који има изразито издиференциран доживљај за природу и простор уопште, што је најчешће полазиште за његова најинтезивнија разумевања душевна стања, то није случај за друга два лика романа, Дафину и Аранђела (Бранковић 1993). За Аранђела смо већ утврдили како и када се коначно приближава природи, можда је прецизније рећи, да се природа приближила њему. Што се тиче Дафине, и њен доживљај природе је, попут њеног девера, посредан,

и изразито персоналан, личан, за разлику од мужевљевог, чији је спој с природом готово архетипски.

Када је Дафина први пут ушла у жуту собу, коју је сама изабрала, у жутој кући, код жутог девера, одмах је изабрала место крај прозора које јој је првих пар дана послужило као кутак за плакање. Међутим, након тога, све до своје смрти, она је кроз решетке прозора од јутра до мрака посматрала живот који се одвијао споља, у свету који је био тако далеко од ње.

„Цео огроман сутон видео се кроз прозор, и, на водама разливеним, хладно, сиво небо. Река је била мутна и жута, пуна блата, а врбаци, што беху већ кренули да пупе, били су премрзли последњих, изненада хладних дана. Над острвима, међутим, на дну неба, било се отворило велико плаветнило, у ком се јасно појавише, из светле и влажне вечери, минарети и бедеми Београда. Крекет жаба, око куће, започе да хуји и брекће.“ (Сеобе: 72)

Она је најрадије с прозора посматрала широку воду Дунава, пратила брзи ток реке и промене боје неба. О једном од најчешћих мотива у роману *Сеобе*, мотиву реке, писао је још одмах након изласка романа Марко Ристић. Овај критичар сматра да је симболично значење овог мотива видљиво већ само по себи, јер подразумева пролажење, отицање и уопште несталност која су општа одлика самих сеоба (Ристић 2005). Пошто је река Дафинина просторна категорија, онда свакако није случајно то што она сатима седи крај прозора и гледа у њу. У ту исту реку преврне се и једва остане жив Аранђел непосредно пре своје прве и једине љубавне ноћи са Дафином. Те исте вечери, њој се по ко зна који пут приказао муж, сав обливен крвљу, како хода по реци. Далеко одатле, Вук је са својим пуком са много тешкоћа прелазио неку реку у исто време када га је жена варала, а за њену смрт сазнаје на обали реке Ин. Дакле, преко мотива реке два мушка лика романа су зашла у простор главног женског. Овде ћемо још само додати да и колектив Вукових војника, такође важан лик овог дела, стално прелази којекакве реке на свом путу у неизвесност, и осећа приметну радост кад препозна своју матичну реку, више пута већ поменути Дунав. Чак и у фолклорно-

фантастичној епизоди, у претпоследњој глави романа, први „пристигли“ ратник, покојни Аркадије, привиђа се својој неверној жени како лежи мртав баш у реци.

Госпожа Дафина данима седи крај прозора и посматра реку и у њој своју сен. „Сен госпоже Дафине одсликана у реци није ништа друго него визуелна успостављена метонимична веза.“ (Петковић 1988: 204) Међутим, та веза са природом, која је код Вука од почетка романа била видљива у свом интерактивном виду, код његове жене се успостављала временом. Када је тек стигла у Аранђелову жуту кућу, Дафина је одмах заузела место крај прозора које јој се учинило најподесније за утољавање сопствене несреће. У тим првим данима, она не гледа кроз прозор, концентрисана је искључиво на затворени простор у коме се налази, и у њему несметано плаче. Међутим, управо на том месту, у тексту је наведено да природа са оне стране зида жуте куће живи, баш као што је продисала пре њега самог и у оном свитању пред Вуков одлазак.

„Дан и ноћ протицала је та широка, устајала река. И, у њој, њена сен.“ (Сеобе: 50) Судећи по овоме, Дафенино тело је већ имало свој одраз у реци, као што се осећало присуство Вука Исаковича у оним почетним призорима пејзажа док још увек у роману није био персонализован. Иако је тада није гледала, Дафина је присуство реке под својим прозором свакако осећала, јер помиње је као „ту жуту, разливену, устајалу реку“ (Сеобе: 55), а чини се да је акценат управо на одређеној заменици на почетку ове синтагме. Она „ту реку“ помиње јер каже да би у њу скочила због осећања срама због браколомства да се оно догодило у првим годинама брака. Сада је све другачије, како јој се чини, учиниће то због осећаја самоће, досаде, празнине, или из чисте потребе за било каквом променом. Како се у њој развија одлука о прељуби, која са собом вуче сав онај талог који је Дафина мислила да је већ оставила иза себе, тако је њен поглед све дуже изван прозорских решетака, углавном управљен на реку. „Тако је и своју сенку, код прозора, гледала, у муљу, који је дан и ноћ протицао.“ (Сеобе: 56)

Новица Петковић је уочио да понављање речи сенка у тексту тече паралелно са приближавањем тренутка злокобне прељубе. Након самог тог чина, ти „комади таме обједињавају се у мрак који се над Дафином склапа и загушује је“ (Petković 1985: 69). Такође, постепеним нестајањем светлости из собе са надилазећим сумраком,

преко сенки коју предмети бацају у полутами, најављује се најпре помрчина, а онда и мрки мрак који ће у потпуности загушити преплашену јунакињу. У овој песничкој симболизацији има нешто од древне митске опозиције светла и таме, где светло представља начело живота а тама начело смрти (Petković 1985).

Међутим, оно шта је за нас најважније у овој надраматичнијој сцени романа јесте поновно преламање Вуковог и Дафининог простора, који је јунакињу и довео до коначног страдања. Наиме, након што су јој пред очима синиле звезде разних боја, тако су је прелиле „ванредне млаке воде, над којима су текла и небеса“ (*Сеобе*: 74). Са појавом *небеса*, неминовно, као из Аладинове чаробне лампе излази Вук Исакович, као незаобилазни јунак свих Дафининих сновиђења, и то у најгрознијем свом издању, ни рањен, ни кржаве главе, ни без главе, ни мртав, већ распаднут.

Након те страшне сцене у којој је Аранђелова кућа „прогутала“ Дафину, почиње њена дуга предсмртна агонија у којој мора да се суочи са губитком „једног по једног атрибута своје велелепне женствености“ (Бранковић 1993: 24). Тада у ствари почиње њен одлазак са овог света, она окреће заувек леђа ентеријеру своје собе и окреће се животу са оне стране решетака.

„Отада, она је могла да гледа од јутра до мрака ток реке, цветање острва и промене небеса.“ (*Сеобе*: 74) С временом је све више примећивала и најситније промене које су се дешавале у спољашњем свету видљивом, па и оном невидљивом, јер све је било мање потребно да види, а све је више наслућивала.

„Кроз неколико дана већ, она је знала, по боји воде и врбака, који је час дана. Увече, знала је по боји неба и облику облака да тачно наслути време за сутрашњи дан [...] Ускоро, слутила је сасвим до краја, како се догађа залазак Сунца, а исто тако и све појаве свитања, које је приметила, као кроз сан, пришавши свом прозору, каткад, одмах после поноћи, мучена несаницом, уплашивши слушкиње које нису више смеле да је ноћу остављају саму.“ (*Сеобе*: 76)

Иако госпожа Дафина по цели дан не излази из куће, она ипак успева да оствари оно препознатљиво стапање ликова Црњанског са природом. „Пружајући руку у топал ваздух, кроз решетку, осетивши као да може да је провуче кроз млаку

површину реке што је протицала, она је својим телом наслутила и песак и трске острва и грање врба што беше увелико заупело, и топлоту по врховима брда, а увече, при свлачењу и легању, велико, недогледно плаветнило неба, између разних звезда и сазвежђа, која су редом долазила у четворокут њеног прозора и тамо једно време стајала и треперила.“ (Сеобе: 76)

Присетићемо се, оваквих сусрета тела и пејзажа било је прилично и током Вуковог путовања на бојиште. У сваком случају, ова сцена је вишеслојна, јер у њој препознајемо и призоре из *суматраистичког* регистра, пре свега у мотиву у том тренутку свемоћне Дафинине руке, као и у магичној моћи њених, сад већ јако осетљивих чула, којима дубоко осећа природу. Такође, у истој сцени приметно је и експресионистичко отварање бескрајних васељенских простора, које смо уочили и у поноћној сцени код печујског бискупа.

Такође, испружена Дафинина рука кроз прозор означава њену жељу да изађе из тог животног брлога и бесмисла у коме се нашла, односно да напусти Аранђелов простор и досегне свој сопствени, који се пресликавао у све мутнијој реци која је неумитно отицала.

Иако се сад већ потпуно спојила са тим, својим светом, који је био с оне стране решетке, и у томе налазила своју једину утеху, она није слутила да јој се ближи смрт. Али, управо тај свет јој је то и „најавио“ у јутро њеног одласка, када је осетила да јој се прекида сваки додир и са небом и са земљом, и да су *везе невидљиве* за њу постале недоступне.

Новица Петковић је уочио паралелизам у сцени Аранђеловог утапања, где јунак у најкритичнијем тренутку има симболички преврнуту слику у очима, са призором у коме госпожа Дафина пред судњи час посматра у води преврнуту слику света (Petković 1985).

Међутим, потонуће госпоже Дафине у вечни сан изгледа као обрнути процес од изласка из јутарњег сна Вука Исаковича с почетка романа. Поступно је представљено гашење њених чула, као што смо присуствовали постепеном буђењу његових. Као што Вук *не разликује таму у себи од таме ван себе*, тако и Дафина у последњој зори свога живота ништа више и не види, и не чује. Као што Вук излази из

сна, буди се, па остаје у неком полусну, тако и Дафина „пада из несвести у несвест“ (Сеобе: 161).

„Лежећи у заносу, не виде више промену боја по стварима, и све јасније сенке гвоздене решетке прозора, иза завеса, које беше навикла да гледа, иначе, сваког јутра. Ни лет крупних мува по закреченој таваници, праћен тихим зујањем, појачаним при крају, кад се свршава, који је гледала и слушала у болести, чим би се пробудила. Није чула ни шум реке што је отицала, под том кућом, свом мирисном од брашна, шум који је у почетку узнемиравао, а доцније успављивао, као и шум воденица, напољу, на реци, што га је чула врло слабо, издалека, али ипак непрекидно чула.“ (Сеобе: 160)

И у случају мужевљевог буђења и жениног умирања важну улогу игра простор којим су окружени. У том пејзажу доминира елемент воде, пре свих река, која код уснулог Вука Исаковича „под брегом шуми, испунивши сву ноћ“ (Сеобе: 6), а у сценама када се Дафинин живот гаси као највећа промена се истиче управо утихнули шум реке који је до тада непрекидно слушала.

Чини се да се госпожа Дафина још од свог трагичног пада, након кога је неумитно почела да копни, постепено претварала у сопствену сен. И у једној од појава Вука Исаковича након њене туробне ноћи, који никада није нестао из њених снопхватаца, и који по правилу увек жели да је сурово казни за грех који је починила, она му утекне из руку *као сен*.

Ипак, последњи призор пред њеним очима, пре него што их је заувек склопила, односно пре него што се „боја њених очију беше разлила“ (Сеобе: 190), било је опет приказане њеног мужа, али овога пута у једној надреалној, контрастној слици, истовремено мирној, готово идиличној (вејавица пахуља) и узбудљивој, рекли бисмо драматичној (ковитлање пламенова). Та слика је управо најупечатљивији пример за амбивалентна осећања која је ова несретна жена читавог живота гајила према своме вечито одсутном мужу. Овај чудесан спој на самом крају ове слике доноси наглашени двојаки аспект његове личности – ратника и сањара.

„Госпожа Дафина, међутим, не видећи и не чујући више све то, са бисерним низом капљица самртног зноја на челу, гледала је, у надземаљском сјају, у вејавици пахуља снега и ковитлању пламенова, у мешавини славонских шума и небесних сазвежђа, Вука Исаковича.“ (Сеобе: 190)

8.22. У бескрајном плавом кругу са звездом, поново

Почетком лета 1745. године Вук Исакович се са преживелим српским војницима после нешто више од годину дана вратио из краткотрајног рата који се водио око наследства аустријског престолонаследника. Путовање до ратног попришта и повратак назад трајали су знатно дуже од самог ратног сукоба. Тиме је затворена хоризонтална путања којом би био означен поход Славонско-подоунавског пука, који је започео из сремских и славонских села, па преко данашње Угарске, Штајерске, Баварске, завршио се у области реке Рајне, где су се налазиле сукобљене војске. Након неколико мањих окршаја са оне стране Рајне, на француској територији, у Лорени и под Стразбуром, истим путем се пук под вођством Вука Исаковича вратио на место поласка.

Дакле, ово путовање можемо дефинисати као кружно. Почетна и крајња тачка су идентичне. Оно о чему машта предводник српског пука није излазак из таквог круга, јер он не може и не жели да побегне од своје ратничке судбине. Међутим, бесмисленост последњег рата је само продубила његову потребу за променом. Он у ствари жели прелазак преко границе круга, превазилажење критичне тачке, која је у овом случају маркирана као полазишна, на неки начин проширење круга до у бескрај. Вуков синоним за бескрај је Русија. „Хоризонтала опружена у бескрај означава и постојећу утопијску стварност, и ону која ће се остварити у једном сасвим одређеном значењу, као што је тежња за миром, утопија мира.“ (Глушчевић 1996: 32)

„Он (писац) прави одређени круг, целину, где се на крају јединка, или елемент у природи, враћа на свој почетак. Оваква структура романа понавља, у ствари, философску мисао, коју је Црњански преузео од Лао Цеа и осталих

великих мислилаца далеког Истока, где 'све што процвета, поново процвета', где се све ствари враћају свом почетку и тако испуне своју судбину.“ (Živančević 2012: 194)

Као што смо већ више пута поменули, након повратка из овог последњег рата, велики сањар, Вук Исакович, уморан и исцрпљен после толико месеци војевања, свакако је прецизније рећи, тумарања, тоне у сан. Међутим, како смо већ подробно описали, иако су многе радње које обавља главни јунак готово у потпуности истоветне на почетку и на крају романа, као и поједине слике пејзажа и уопште ситуације, Вук не сања исти сан с почетка. Добро се сећамо бескрајног плавог круга са звездом из првог сна. У овом сну остала је само звезда, док се са бескрајним кругом пореди његова душа, спремна за неки нови одлазак. По могућству у Русију, али, по свему досад виђеном, чини се да је вечна сеоба прави одговор.

Новица Петковић тврди да у роману постоје два простора: у једноме ликови живе, а онај други на махове наслућују као онострани. Простор у коме се ликови крећу је са свих страна затворен. „То не значи да ликови из њега не могу изаћи, него да се при прекорачењу његових граница суочавају са присуством, или бар слуте присуство једнога другачијег света.“ (Petković 1985: 16) Они заправо из тог простора желе да изађу, те су зато њихови погледи управљени, или према небу које се гледајући одоздо чини да се простира у недоглед, или у воде које их окружују, а које увек својим током продужавају даље.

Када виде своју сенку као одраз у води или на зиду, на неки начин наслућују свој одлазак из овога света. Потпуни физички нестанак, у случају Дафинином, када види своју сен како је односи речни ток, или „само“ психички, када је у питању Аранђел, кога сопствена сенка на зиду у тренутку самртничког издисаја вољене жене подсети на мученика калуђера који је остао без свега на свету. Треба напоменути да је један од лајтмотива романа *Дневник о Чарнојевићу* такође била сенка. Мотив сенке је често конституисан у сопственом виђењу приповедача и његових сапатника, повратника из рата, а поготово је значајан приликом успостављања везе са фигуром двојника, која ће такође бити изражена и у потоњим делима, *Код Хиперборејца* и у *Роману о Лондону*.

„Осим у сопственој телесности и реалном простору и времену, које чулно, свесно или духовно перципирају, јунаци *Сеоба* живе и као неке давно прошле сени у неким другим, реалном опажању недоступним просторима и временима.“ (Радуловић 1996: 145) Бескрајни плави круг, за који Петковић сматра да је везан за сва три средишња лика, појављује се из тог другог простора (Петковић 1988). „Састав, па и значење читавих *Сеоба*, то је тај бескрајни плави круг, у коме је она звезда коју Вук види у сну, и коју и Аранђел угледа у погледу његове снахе на издисају.“ (Ристић 2005: 146) „Он је свакако најпрозрачнији и најчистији песнички симбол *Сеоба*, у исти мах је и најчистији симбол оностраног ништавила.“ (Petković 1985: 98)

Никола Милошевић сматра да се метафизичка аналогија између двојице Исаковича заокружује у часу Дафинине смрти, када млађи Исакович у магновењу види оно што је његов брат видео оног јутра када је полазио у рат (Milošević 1978). Међутим, постоје и одређене разлике. Прво, Вук види плави круг са звездом, а Аранђел плаве кругове са звездом. Тај један Вуков круг је бескрајан, за Аранђелове то није прецизирано. Старији брат је видео тај круг на небу, млађи над умирућом Дафином, изнад које се додуше у истом тренутку појавило високо небо. Свој круг је Вук сањао, Аранђел га види на јави. За Вука је виђење круга било као одлазак у неки виши, лепши, надземни свет, док је Аранђела испунило ужасом, јер пред његовим очима искрсава заједно са угашеним Дафининим погледом који је већ прелазио у други свет.

„Тај поглед му остаде једино, и његову боју никада више није могао да заборави. У издисању његове снахе, која више није могла да говори, њему се учини као да се појављује високо небо. Као и његов брат, у сну, и он је над њом видео, ван себе од страха и жалости, плаве кругове и у њима звезду.“ (*Сеобе*: 190) Ово трагично откривење Аранђела Исаковича најбоље је протумачио Милан Радуловић: „У часу смрти, штавише, људско око постаје не само огледало небесног свода него се шири до космичких размера; постаје оформљен бескрај, а не само његов орган.“ (Радуловић 1996: 143)

Психолог Иван Настовић види битну разлику између бескрајног плавог круга са звездом у Аранђеловој визији и у сну Вука Исаковича, јер он сматра да код млађег

брата та симболика има чисто персонални, лични карактер, јер је искључиво у вези са његовом љубављу према Дафини, док у другом случају та симболика има трансперсонални, односно архетипски карактер. Другим речима, ти симболи су слични феноменолошки, али не и дубинско-психолошки. Исти психолог сматра да у сцени у којој госпожа Дафина увече при уласку у постељу види „велико, недогледно плаветнило неба, између разних звезда и сазвежђа, која су редом долазила у четворокут њеног прозора и тамо једно време стајала и треперила“ (*Сеобе*: 76), симболично представљен Дафинин бескрајни плави круг са звездом (Nastović 2007).

„Јунаци *Сеоба* очигледно живе у свету који им се привидно удвостручава. Покаткад наине виде или осете један другачији свет, па им тада онај у коме заиста живе изгледа као привид и сан. Али прави сан или кратко привиђење, јесте управо тај другачији свет што искрсава изненада и изненада гасне. Као варка.“ (Петковић 1988: 287–288)

Вук Исакович никада неће стићи у Русију, она заувек за њега остаје недостижна утопија. Ипак, и овај пример ће доказати да наизглед недостижни простори Милоша Црњанског, нису суштински утопијски. У последњем Вуковом сну стоји предсказање да ће неки нови, млађи ратници, испоставиће се, његови Исаковичи, стићи до ове обећане земље, али далеко од тога да ће она испунити њихова очекивања. Превазићи ћемо на крају овај еуфемизам, и бити потпуно отворени: тај сан ће се претворити у прави кошмар.

Међутим, већ смо закључили да је завршетак првог дела *Сеоба* прилично катарзичан. Не можемо рећи ни да је крај *Друге књиге Сеоба* песимистичан. Зоран Глушчевић запажа да је у овим последњим реченицама, односно епилогу двотомног романа *Сеобе*, „јасна чежња да се човек стопи са природом и космосом, да се драговољно потчини његовим неминовностима и законитостима, и да тако превлада големи индивидуални јад“ (Глушчевић 1973: 713).

„Године и сад пролазе, лето прође и лишће жуто опада, а затим све завеје снег. [...]

Године ће пролазити. Ко би могао набројати тике, које се селе, или сунчане зраке, које Сунце сели, са Истока на Запад и са Севера на Југ? Ко би могао да предскаже, какви ће се народи селити и куда, кроз стотину година, као што се тај национ селио? Ко би могао набројати зрна, која ће, идућег пролећа, ницати на свету, у Европи, Азији, Америци, Африци?

Несхватљиво је то људском уму.

Тамо, куд су Исаковичи и тај Soldatenvolk отишли, као и толики њихови сународници, који су на својим леђима, као пуж, своју кућу носили, нема више трага, свему томе, сем та два-три имена.

Било је сеоба и биће их вечно, као и порођаја, који ће се наставити.

Има сеоба.

Смрти нема!“ (Сеобе, друга књига 2: 485)

У последњим редовима *Друге књиге Сеоба* Мило Ломпар види парадокс њеног нихилистичког искуства у доживљају смрти која је лишена трансцендентног и метафизичког залеђа. „Јер, ако постоји трансценденција, смрт се појављује као преврат; ако, пак, трансценденције нема, смрт је престала да буде преврат и постала је сеоба, нешто што не побеђује смрт³⁴, него мења њен статус, уклапа је у ритам понављања у универзуму.“ (Ломпар 2008: 316)

Дакле, зрно Вука Исаковича из његовог сна на завршетку првог дела је проклијало и преко небеског моста се расуло у виду нових бића свуда по бескрајној Русији. Сада нова зрна већ клијају по читавој земаљској кугли, отприлике по хоризонтали по којој је некад ходио свемогући Чарнојевић и ширио нову веру – *суматраизам*.

³⁴ Петар Цацић, *Простори среће у делу Милоша Црњанског*, 211 (напомена аутора овог цитата).

9. ЗАКЉУЧАК

9.1. Развој слике простора

Након анализе и интерпретације слика простора, као и различитих начина књижевног моделовања простора и просторне организације слике света у одабраним делима Милоша Црњанског, тренутак је да начинимо својеврсну синтезу, чији је циљ да се да преглед резултата и општих закључака ових истраживања.

Наше истраживање је започело хронолошки, од прве и једине збирке песника Црњанског – *Лирика Итаке*. Анализом кључних песама и стихова, прошли смо кроз сва три циклуса, у први план стављајући однос лирског субјекта, повратника из рата, према завичајном простору, који је симболично представљен као повратак Одисеја на родну Итаку. Од програмске песме „Пролог“, па све до последње песме у збирци, „Епилог“, пратили смо пут лирског субјекта који је од почетка покушавао да пронађе своју упоришну тачку. Утврдили смо да је није нашао у традиционалним вредностима нација, нити у свету чула, већ у унификацији с природом, која му је указала пут ка екстатичном прибежишту ван земаљског света, у бескрајним висинама. Установили смо да је простор у који се луталица-бунтовник вратио, представљао само апстрактан топос, јер субјекту није донео смирење већ само иницијацију за наставак лутања.

Логичан наставак овог истраживања била је анализа прозног пандана песничке збирке, романа *Дневник о Чарнојевићу*. У приповедачу романа препознајемо поетски субјекат из *Лирике Итаке*, човека на нултој позицији, отуђеног од света. Након бесмислених еротских сусрета, повремених утешних момената у стапању са природом, откривење овога пута стиже у његовом ониричком доживљају *лелујавог лика* поетичне луталице. Овај безимени Далматинац репрезентује јунаковог двојника, који ће покренути замајац његовог устајалог живота први пут у делу Црњанског

пропагирајући *суматраизам*. Уочили смо да је простор суштина овог будућег песничког програма, јер се круцијална идеја *суматраизма*, о успостављању веза неспојивих, спроводи управо на просторно најудаљенијим тачкама, негде на Чарнојевићевој маршрути између Полинезије, Каира и Чикага.

Поетику свог аутентичног књижевног правца сам песник износи у некој врсти манифеста, у „Објашњењу Суматре“, као и у још неколико краћих есејистичких текстова, све до коначне, вишезначне реализације у песми *Суматра*. Кроз подробну анализу ове песме, којој смо дали централно место у овом раду, дошли смо до закључка да је умножени лирски субјект, уобличен у јединствено експресионистичко „ми“, нашао своје уточиште у визији далеког, егзотичног острва. Међутим, најпознатија песма Црњанског је ипак имала сопствени опозит у виду песме „Стење“, која стоји одмах уз њу у овом заокруженом циклусу песама написаних након *Лирике Итаке*. Дошли смо до закључка да је песма која стоји на самом његовом крају, „Привиђења“, у ствари симболичан одговор на оно што је *Суматра* донела са својим позитивним контекстом.

Следеће поглавље посветили смо *Стражилову*, првој поеми Милоша Црњанског, коју многи аналитичари његовог дела виде као најлепшу лирску творевину овог песника. Кроз *суматраистичке* идеје присутне у завршном делу *Писма из Немачке*, у путопису „Finistère“, као и кроз сегменте путописа *Љубав у Тоскани*, указали смо на прозну подлогу на којој је настала поема. Применом компаративне методе дошли смо до бројних литерарних паралела са појединим песницима нашег романтизма, Његошем, Лазом Костићем и поготово са Бранком Радичевићем. Истакли смо да се у *Стражилову* први пут јавља спој оба пола лирике Црњанског, дионизијског и *суматраистичког*, као и да се у овој поеми јавља обновљена песничка интенција ка завичајном простору.

У поеми *Србија* уочили смо наставак тенденције ка успостављању завичајног култа, тако да се овај део рада у тематском смислу надовезује на претходни одељак. Проблем којим смо се бавили од почетка овог поглавља произашао је из сукоба метафизичке, идеализоване слике Србије са конкретном, историјском Србијом. Ова два опречна тока довела су до драматичног сукоба присутног током читаве поеме, а

који није донео коначан расплет. Оно што смо свакако утврдили јесте да је простор песникове домовине имао само обресе траженог *апсолута*, те да песничка одисеја до толико жељене упоришне тачке још увек није финализована.

У наредном поглављу анализирали смо заветну песму Милоша Црњанског, поему *Ламент над Београдом*. У овој последњој написаној песми Црњанског напокон се јавља пронађени *апсолут*, оличен у представи бљештавог града, неприкосновеног у својој постојаности и вечности. С друге стране, имамо слику умирућег поетског субјекта, у којој раван свакодневице, обично безлична и неутрална, излази у први план са доминантним призорима кошмара произашлим из успомена једног бурно проживљеног живота.

Испитивање значаја поетике простора у стваралаштву Црњанског завршили смо исцрпном анализом његовог најпознатијег романа – *Сеобе*, у којем је овај проблем, по нашем мишљењу, постављен на најсложенији начин. Због саме важности дела, као и због његове слојевитости, у овом раду смо му у значајној мери посветили највећи простор. У оквиру овог поглавља испитивали смо пре свега различите проблеме везане за конституисање простора у роману. Пошли смо од субјекта, који са простором природе има својеврсну комуникацију, остварује са њом најприснији контакт, симбиотичку везу. Затим смо проучавали више типова јасно издиференцираних простора који су у овом тексту од самог почетка у сталном сучељавању: овоземаљски и надземаљски; простор у којем се јунаци крећу, као и онај који само повремено наслуте; потом два типа реалног простора: познати и непознати, као одраз две различите културе итд. У слојевитом тексту *Сеоба* уочили смо преклапање различитих просторних категорија које карактеришу саме јунаке. Посебну пажњу у тумачењу овог романа стога смо посветили указивању на симболичке елементе и значења који се формирају преко успостављених еквиваленција између карактера и просторног контекста у коме јунаци делају.

9.2. Нема више *простора среће*

На овом месту ћемо у кратким цртама да се осврнемо на три последња дела Црњанског и да образложимо зашто су она остала изван предмета наше анализе.

Главна тема *Друге књиге Сеоба* јесте егзодус Срба из панонске крајине, који су нестали у бескрајним просторствима Русије не оставивши трага иза себе. Ова трагедија постала је симбол бескућништва као несумљиве особености XX века (Кирилова 1996). Ова књига је наставак *Сеоба* само у погледу остварења сна главног протагонисте прве књиге, Вука Исаковича, о доласку у обећану земљу, Русију, од стране његовог посинка Павела и осталих Исаковича. Млађи Исаковичи у овом роману потврђују сазнање до кога је дошао старији Вук, о узалудности свега постојећег. Нема никаквог дубљег, унутрашњег смисла ни у кретању појединаца, ни у кретању народа, свако људско кретање је апсурдно (Милошевић 1978). Вечите сеобе се само уклапају у *ритам понављања у универзуму* (Ломпар 2008).

„Помисао да би се могло живети боље и лепше, осећање да су нешто лепше и боље заслужили, потреба да нађу земљу у којој не би били странци, где би се скрасили, неки дивљи бес и нагон који у њима изазива простор, све их то као нека бактерија немира гони у сеобе, у вечито путовање без краја и смисла.“ (Первић 1973: 706)

Сетићемо се само Вуковог маштања о бескрајној Русији, чија су просторства за њега била највећи изазов. Као ни остали Исаковичи, Павел управо у том бескрају не може да се снађе, жели да га „смањи“, прилагоди својим духовним координатама, да затоми страх од бесконачног свођењем на познати, интимни простор.

„Васкрсење и пролеће у Кијеву, тако, у мозговима тих сербских исељеника, постаде неко велико привиђење, једно уверење, да постоји земља, толико огромна, да краја нема. Честњејши Исакович, Павле, нарочито, осети радост што живи, кад је то видео. Радост, да је дошао у ту Русију и да ће, та, и таква Русија, једном, кренути.

У Сервију!“ (Сеобе, друга књига 2, 319)

Италија је за приповедача хибридне прозе *Код Хиперборејца*, изразито инспиративна као извориште европске културне прошлости, али и као земља сунца, оличење земаљске среће. Међутим, пошто су се над тадашњим Римом *ковитлали* неки много мрачни облаци и стварност римског живота је мирисала на предстојећи рат. У таквој атмосфери, приповедач Иперборео има безброј сусрета и разговора, често и расправе на историографске, на литерарне и шире културне теме. У својим мислима, пак, цео свој дотадашњи живот, све своје наде и напоре, наратор је прозрео као низ самообмана (Јеремић 2005). Дакле, опет је интимна тескоба иницирала нужно имагинативно измештање у други простор, овде чак пропраћено непрестаним јавним, вербалним, опсесивним потенцирањем наратива о Хиперборејцима и њиховој земљи вечитог сунца, која има све атрибуте *простора среће*.

„[...] да постоји иза Бореје, иза северног ветра, земља сва у сунцу, вечном, где људи живе врло срећни, у ствари, после смрти, али живе врло срећни, и то су Хиперборејци, јер, према грчкој речи, то значи, они који су изнад северних предела. Та реч се одомаћила већ у римско доба и она обухвата, углавном, поларне пределе. [...] а у ствари значи тек тамо негде, иза сунца.“ (Испунио сам своју судбину: 86–87)

Књижевно стваралаштво Милоша Црњанског завршава се *Романом о Лондону*. Овај роман почиње сликом спуштања под земљу, у лондонски метро, а општи метеж различитих људских гласова, уз наизменично шапутање и вику главног јунака романа који саопштава своју причу приповедачу, подсећа на ону какофонију гласова гротескних сподоба из *Ламентана над Београдом*. И оваква паралела одмах на почетку романа указује на кошмар његовог протагонисте који ће бити присутан током читавог приповедног времена. Такође, у *Ламенту* у претпоследњој строфи лирски субјект ће рећи: „Само, све то, и ја, нисмо никад ни били више, [...] / Нико и ништа.“ (*Песме*: 268) Главни јунак, кнез Николај Рјепнин у једном тренутку дефинише себе „А ја сам сад нико и ништа.“ (*Роман о Лондону, прва књига*: 122). Дакле, Николај постаје

Нико, једно од имена Одисеја, што значи да је и Рјепнин један од Уликса³⁵ Милоша Црњанског (Татаренко 2013).

Међутим, оно што свакако разликује поменуто поему и роман јесте однос према топонимима који су и у насловима ових дела, односно градовима Београду и Лондону. Цацић сматра да се од песника фасцинирајућих *простора среће*, творца слика усавршене природе, морало очекивати да „од града начини суру слику у црном оквиру [...]“ (Цацић 1976: 188). Ипак, док је Београд за лирског субјекта/песника коначно пронађени апсолут, Лондон често добија онај бестијални карактер *Ламентових* накарада из субјектове самртне агоније, и, чини се, на крају, једноставно прождире главног јунака.

У основи овог романа, као и већег дела стваралаштва остала је давно уочена *немоћ људског живота и замршеност судбине наше*, како је то сам Црњански давно декламовао у „Објашњењу Суматре“. Самоубиство кнеза Рјепнина, које је наговештено још на почетку романа, на крају се обистињује, тако да је генерални закључак да се писац у свом последњем роману враћа на појединачну људску судбину, тачније завршава лутање вечитог усамљеника у којем је исход донекле очекиван. Сама припрема која је претходила чину је вишеструко симболична. Рјепнин на крају ипак проналази свој бескрај у дубини океана, са гомилом камења у чуну којим је отпловио, да би био двоструко тежи и сигурно потонуо. Супротност свим јунацима Црњанског, који су у свом имагинативном простору тежили да буду све лакши (Цацић 1976).

„Само је са светионика, на висини те велике стене, којом се парк завршавао, треперила једна светлост, целе ноћи, трепетом, као да, ту, земља показује неку звезду.“ (*Роман о Лондону, друга књига*: 358) Ипак, нема леша руског књаза, нити доказа да се убио. *Има сеоба, смрти нема*. Али, нема више путовања у обећану земљу, односно завичај, ни погледа у висине, неба као утехе, ни бескрајног плавог круга као могућности. Један до тада увек отворени простор се затворио, а наспрам њега се

³⁵ Мило Ломпар је актуелизовао Цојсовог *Уликса* у паралели са Одисејем који кружи градским улицама, као и у још неким подударностима *Романа о Лондону* са једним од највећих романа XX века.

отворило гротло подземног света, дубоко, бескрајно, дно. У њега се спустила и негдашња звезда водиља, Зорњача.

На крају можемо извести закључак да последња три наведена дела доносе извесну иновацију по питању односу субјекта према простору. Субјект Црњанског у потоњим прозним остварењима више није делатан, нема више моћ да конституише простор и не утиче активно у стварању књижевне слике света. Простор је једноставно надвладао субјекта, јер бескрајни простор визије Русије, није исто што и бесконачно пространство досегнуте Русије. Субјект остаје фрагментисан и имагинација више нема снагу да конституише *простор среће*.

Оно што је наговештено у *Ламенту над Београдом*, светлост града је сада сувише блештава да би се видела светлост коју зраче звезде. Трансценденталног упоришта више нема.

9.3. Бескрајни круг још једанпут

У поговору за своје дело *Метаморфозе круга*³⁶, Жорж Пуле је закључио да је истраживање, које је кренуло од Дантеовог књижевног дела, а завршило се са поетиком Т.С. Елиота, започео са метафизичким кругом, а током панорамског прелаза кроз многа раздобља (ренесанса, барок, XVIII век, романтизам), спонтано је дошло до метаморфозе у један другачији круг, сачињен од осећања, размишљања, сањарења, схватања, укратко круг који представља неку врсту душевног, субјективног простора (Пуле 1993).

Слика простора у делу Милоша Црњанског, којом смо се бавили током овог рада, не конституише се као објективна спољашња датост, већ произлази из унутрашње позиције субјекта. За композицију комплексне слике света од пресудне важности су била суочавања, преплитања и повезивања посебних, различитих и

³⁶ Аутор га је назвао *Post-scriptum*, написан је за издање књиге из 1979. године, осамнаест година након првог издања.

неретко дивергентних доживљаја простора које рефлектују, симболишу, односно конституишу лирски субјекти, романескни јунаци или сам аутор у књижевном опусу Црњанског.

Судећи по овоме, уочљиво је да је поступак који смо применили у проучавању слике простора у делу нашег писца управо супротан од оног који је предузео Пуле у својој књизи. Кренули смо, дакле, од изразито субјективног простора, који јунаци Црњанског проналазе кроз своје *суматраистичке* визије, најчешће бежећи од нежељене стварности, а завршили са њиховим утапањем у метафизичком кругу, у сопственом безизлазу. У последњем делу Милоша Црњанског, *Роман о Лондону*, најчешће се као пакао описује ситуација у којој се налази главни јунак романа.

„Круг је савршен, идеалан облик, увек исти ма колико се опсег ширио или сужавао, увек исти непомични центар, апстрактан облик који се не мења, најспиритуалнији од свих облика, јер је као облик сасвим неутралан.“ (Марић 1974: 19)

Међутим, након *Друге књиге Сеоба*, а нарочито *Романа о Лондону*, за који Мило Ломпар тврди да његово нихилистичко искуство „отвара српску књижевност за постмодернизам, дочарава онтолошко искуство *смрти апсолута*. У њему трне сваки утопијски садржај, оно се налази с оне стране самог духа утопије.“ (Ломпар 2008: 313)

Другим речима, „необичан субјект, без чврстог идентитета“ јесте „ја“ које израња из дубина и које се затим „шири по ободу круга чије 'ја' је напустило центар“ (Вајт 1994: 294).

9.4. На крају остаје само лутање

Како примећује Вјеран Зупа позивајући се на Башлара, у поговору за његову књигу *Пламен воштанице*: „[...] идући према самоме средишту спирале, како то каже у књизи о 'поетици простора', па ћемо, силазећи завој по завој, степеницама својег

бића, како то пише у књизи *Пламен воштанице* дознати, можда, тек то да *често у срцу самога бића, битак јесте лутање*“ (Zuppa 1969: 118).

Наше истраживање је требало да покаже да се затворена форма, као и симболика бескрајног плавог круга из најважнијег дела Милоша Црњанског, *Сеобе*, не односи само на ситуацију ликова тог романа, већ на субјективни простор готово свих његових јунака. Од бунтовних повратника из рата, поетског субјекта у *Лирици Итаке*, ратника Одисеја припитомљеног у песника Орфеја, односно главног јунака/приповедача из *Дневника о Чарнојевићу*, све до кнеза Рјепнина, неповратно изгубљеног у лондонској каљузи, у *Роману о Лондону*. Сви јунаци Црњанског су попут модерног Одисеја, који, након повратка из свевремене Троје, узалудно покушава да се врати у стварни живот, а пошто не успева, наставља своје луталаштво, заувек незадовољан, осуђен да вечито тражи неке нове просторе у које би се изместио све до тренутка када се круг затвори у коначном безизлазу. То је тренутак када је тескоба душе први пут надмоћнија од било каквог покушаја измештања. Када нестане последња могућност прибежишта, када се сеобе коначно заврше, једини извесни завршетак слободног лета је пад. И онда по први пут имамо Одисеја који се никад није вратио на Итаку, као што је то случај са главним јунаком последњег романа Црњанског.

Литература

А. Изворна литература

1. Crnjanski, Miloš. *Dnevnik o Čarnojeviću i druga proza*. Beograd: Nolit, 1983.
2. Crnjanski, Miloš. *Drame*. Beograd: Nolit, 1983.
3. Crnjanski, Miloš. *Eseji*. Beograd: Nolit, 1983.
4. Црњански, Милош. *Есеји и чланци; књижевност и уметност*, I, Дела Милоша Црњанског X, књига 21, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, 1999.
5. Црњански, Милош. *Есеји и чланци; историја, полемике, разговори*, I, Дела Милоша Црњанског XI, књиге 22 и 23, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, 1999.
6. Црњански, Милош. *Есеји и чланци II*. Београд, Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, СКЗ, L'Age d'Homme, 1999.
7. Црњански, Милош. *Испунио сам своју судбину* (прир. Зоран Аврамовић). Београд: БИГЗ, СКЗ, Народна књига, 1992.
8. Crnjanski, Miloš. *Kod Hyperborejaca, prva knjiga*. Beograd: Nolit, 1983.
9. Crnjanski, Miloš. *Kod Hyperborejaca, druga knjiga*. Beograd: Nolit, 1983.
10. Crnjanski, Miloš. *Pesme sa Antologijom kineske lirike i Pesmama starog Japana*. Beograd: Nolit, 1983.
11. Crnjanski, Miloš. *Putopisi*. Beograd: Nolit, 1983.
12. Црњански, Милош. *Путописи II: Путевима разним*, Дела Милоша Црњанског IX, књига 20, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, 1995.

13. Crnjanski, Miloš. *Roman o Londonu, prva knjiga*. Beograd: Nolit, 1983.
14. Crnjanski, Miloš. *Roman o Londonu, druga knjiga*. Beograd: Nolit, 1983.
15. Crnjanski, Miloš. *Seobe*. Beograd: Nolit, 1983.
16. Crnjanski, Miloš. *Seobe, druga knjiga 1*. Beograd: Nolit, 1983.
17. Crnjanski, Miloš. *Seobe, druga knjiga 2*. Beograd: Nolit, 1983.

Б. Општа литература

1. *Авангарда (теорија и историја појма)* (прир. Г. Тешић). Београд: Народна књига, 1997.
2. *Авангарда (теорија и историја појма 2)* (прир. Г. Тешић). Београд: Народна књига, 2000.
3. *Авангарда и традиција* (анкета Књижевне речи 1980-1982) (прир. Г. Тешић). Београд: Народна књига, 2002.
4. Банковић С, Јелена. *Метаморфозе пада у делу Милоша Црњанског*. Београд: Независна издања Слободана Машића, 1996.
5. Bogdanović, Kosta. *Poetika vizuelnog*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna spedstva. Novi Sad: Muzej savremene likovne umetnosti, 2005.
6. Bužinjska, Ana, Markovski, Mihal Pavel. *Književne teorije XX veka* (prev. I. Đokić-Saundepson). Beograd: Službeni glasnik, 2009.
7. Vajt, Kenet. *Visoravan albatrosa (uvod u geopoetiku)* (prev. E. Probić). Beograd: Geopoetika, 1997.
8. Васић, Драгиша. *Црвене магле*. Београд: Нолит, 1994.

9. Вучковић, Радован. *Проза српске авангарде*. Београд: Службени гласник, 2011.
10. Đergović-Joksimović, Zorica. *Utopija – alternativna istorija*. Београд: Геопетика, 2009.
11. *Ekspressionizam* (прир. З. Konstantinović). Сетинје: Обод, 1967.
12. Жежељ, Мирко. „Милош Црњански“. Београд: СКГ, књ.58, бр.4, 1939, 286–287.
13. Ковач, Zvonko. „*Stražilovo* Милоша Црњанског, на подлози путописа“. Загреб: Република, XLIV, бр. 1-2, 1988. 76-86.
14. Крлежа, Мирослав. *Хрватски Бог Марс*. Сарајево: Свјетлост, 1977.
15. Купер, Д.Ж.К. *Илустрована енциклопедија традиционалних симбола* (прев. С. Ђорђевић). Београд: Просвета, Нолит, 1986.
16. Matvejević, Predrag. „Поетика Гастона Ваšлара“. Београд: Трећи програм, бр. 33-II-1977.
17. Oraić Tolić, Dubravka. *Теорија цитатности*. Загреб: Графички завод Хрватске, 1990.
18. Палмије, Жан-Мишел. *Експресионизам као побуна* (прев. В. Илијин). Нови Сад: Матица српска, 1995.
19. Петковић, Новица. *Лирске епифаније Милоша Црњанског*. Београд: Српска књижевна задруга, 1996.
20. Platon. *Ijon – Gozba – Fedar*. Београд: BIGZ, 1985.
21. Поповић, Радован. *Бескрајни плави круг*. Београд: Службени гласник, 2009.
22. Прас, Марио. *Агонија романтизма* (прев. С. Јакшић). Београд: Нолит, 1974.
23. *Рађање модерне књижевности – поезија* (прир. С. Марић, Ђ. Vuković). Београд: Нолит, 1975.
24. Ремон, Марсел, Пуле, Жорж. *Преписка 1950–1977* (прир. П. Гроцер, прев. М. Вуковић). Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1996.

25. *Речник књижевних термина*. Београд: Институт за књижевност и уметност у Београду, Бања Лука: Романов, 2001.
26. Русе, Жан. *Нарцис романописац* (прев. Ј. Новаковић). Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995.
27. Stamać, Ante. *Teorija metafore*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1983.
28. *Стражилово Црњанског. Песници* (прир. Л. Хајдуковић). Нови Сад: АлфаГраф, 2003.
29. Tatarenko, Ala. *U začaranom trouglu: Crnjanski-Kiš-Pekić*. Zaječar: Matična biblioteka „Svetozar Marković“, 2008.
30. *Umetnost tumačenja poezije* (прир. D. Nedeljković, M. Radović). Beograd: Nolit, 1979.
31. Хомер, *Одисеја* (прев. М. Ђурић) Београд: Дерета, 2004.
32. Cvetić, Mariela. *Das Unheimliche: psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*. Beograd: Orion Art, Univerzitet u Beogradu-ArHITEKTONSKI fakultet Beograd, 2011.
33. Шекспир, Вилијем. *Хамлет* (прев. Ж. Симић, С. Пандуровић). Београд: БИГЗ, 1972.

В. Цитирана литература

1. Ahmetagić, Jasmina. *Pripovedač i priča*. Leposavić: Institut za srpsku kulturu Priština/Leposavić, 2014.
2. Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1988.

3. Бандић, Милош. „Стење“ Милоша Црњанског. Београд: Књижевност, XLVIII, Књ.99, бр. 5/6, 1993, 447–462.
4. Bahtin, Mihail. *Autor i junak u estetskoj aktivnosti* (prev. A. Badnjarević). Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1991.
5. Bahtin, Mihail. *Problemi poetike Dostojevskog* (prev. M. Nikolić). Beograd: Zepter Book World, 2000.
6. Башлар, Гастон. *Ваздух и снови (оглед о имагинацији кретања)* (прев. М. Вуковић). Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2001.
7. Башлар, Гастон. *Вода и снови (оглед о имагинацији материје)* (prev. M. Vuković). Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.
8. Bašlar, Gaston. *Zemlja i sanjarije volje (ogled o imaginaciji materije)* (prev. M. Vuković). Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2004.
9. Bašlar, Gaston. *Zemlja i sanjarije o počinku (ogled o slikama intimnosti)*. (prev. M. Vuković). Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2006.
10. Bašlar, Gaston. *Poetika prostora* (sa predgovorom S. Marića, prev. F. Filipović). Beograd: Kultura, 1969b.
11. Bachelard, Gaston. *Plamen voštanice* (prev. V. Zuppa). Zagreb: Razlog, 1969.
12. Bachelard, Gaston. *Poetika sanjarije* (prev. F. Kreho). Sarajevo: Veselin Masleša, 1982.
13. Bloh, Ernst. *Duh utopije* (prev. M. Tabaković). Beograd: BIGZ, 1982.
14. Богдановић, Милан. „Сеобе“, у: *Књига о Црњанском* (прир. М. Ломпар). Београд: Српска књижевна задруга, 2005, 130–140.

15. Bogosavljević, Srdan. *Ekspressionistička lirika*. Novi Sad: Svetovi, 1998.
16. Богосављевић, Срдан. „Поговор“, у: *Антологија експресионистичке приповетке* (прир. С. Богосављевић). Нови Сад: Светови, 1995, 245–258.
17. Брајовић, Драгомир. „Изнад зрака и облака“, у: *Стражилово Црњанског: песници* (прир. Лука Хајдуковић). Нови Сад: АлфаГраф, 2003, 85–88.
18. Бранковић, Светлана. *Сеобе Милоша Црњанског*. Нови Сад: БИТ, 1993.
19. Вунјас, Vladimir. *Dnevnik o Crnjanskom*. Београд: BIGZ, 1982.
20. Vajt, Kenet. *Nomadski duh*. Београд: Centar za geopoetiku, 1994.
21. Vasiljev, Dušan. *Pesme*. Kikinda: Partizanska knjiga, 2017.
22. Велмар Јанковић, Светлана. „Песник тренутка који нестаје“, у: *Књига о Црњанском* (прир. М. Ломпар). Београд: Српска књижевна задруга, 2005, 3–37.
23. Винавер, Станислав. Каталог Свесловенске књижарнице, 1921.
24. Винавер, Станислав. „Предговор преводу Дванаесторице“. *Поезија*, год. 17, бр. 57/58, 2012, 170–177.
25. Vladošić, Slobodan. *Crnjanski, Megalopolis*. Београд: Službeni glasnik, 2011.
26. Вучковић, Радован. *Српска авангардна проза*. Београд: Откровење, 2000.
27. Gvozdrenović, Ana. „Pokretne pesničke slike u putopisima Miloša Crnjanskog“. *Novi Sad: Polja*, br. 458, jul-avgust, 2009, 112–123.
28. Гогољ, Николај. *Петроградске приповетке* (прев. Б. Ковачевић). Београд: Рад, 1964.
29. Глушчевић, Зоран. „Магијско-утопијска хоризонтала и звездано-етерична вертикала у новој слици света Милоша Црњанског“, у: *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу* (прир. М. Шутић и М. Грујић). Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996, 21–33.
30. Глушчевић, Зоран. „Роман једног национа“, у: *Савремена проза* (прир. М.И. Бандић). Београд: Нолит, 1973, 710–717.

31. Дединац, Милан. „Дневник о Чарнојевићу од Милоша Црњанског“. Београд: Путеви, 1, 1922, 29–32.
32. Дединац, Милан. *Од немила до недрага*. Београд: Полит, 1957.
33. Деретић, Јован. *Кратка историја српске књижевности*. Нови Сад: Светови, 2001.
34. Difren, Mikel. *Umjetnost i politika* (prev. J. Stojanović). Sarajevo: Svjetlost, 1982.
35. Dostojevski, Fjodor M. *Zapisi iz mrtvog doma – Odvratna priča* (prev. M. Babović). Beograd: Rad, 1988.
36. Eliade, Mircea. *Mit i zbilja* (prev. M. Cvitan, Lj. Miška). Zagreb: Matica hrvatska, 1970.
37. Živančević, Nina. *Crnjanski i njegov čitalac*. Pančevo: Mali Nemo, 2012.
38. Živojinović, Branimir. “Pogovor”, u: G. Trakl. *San i pomračenje*. Beograd: Prosveta, 1973.
39. Живојиновић, Велимир Massuka. „Роман Милоша Црњанског“, у: *Књига о Црњанском* (прир. Мило Ломпар). Београд: Српска књижевна задруга, 2005, 150–159.
40. Zuppa, Vjeran. „Misao na sretnog čovjeka“, u: Bachelard, Gaston. *Plamen voštанице* (prev. V. Zuppa). Zagreb: Studentski centar sveučilišta u Zagrebu, 1969, 109–119.
41. Ивков, Бошко. „О *Стражилову* Милоша Црњанског“, у: *Стражилово Црњанског: песници* (прир. Лука Хајдуковић). Нови Сад: АлфаГраф, 2003, 63–70.
42. Игњатовић, С. Драгољуб. „Дневник о Чарнојевићу или ниҳилизам као упозорење“ у: *Књижевно дело Милоша Црњанског* (прир. Институт за књижевност и уметност). Књига 4. Београд: БИГЗ, 1972.
43. Илић, Александар. „Суматраизам Милоша Црњанског“, у: „Дневник о Чарнојевићу“. Београд: Драганић, 1994, 185–188.

44. Јамасаки, Кајоко. „Милош Црњански и 'Песме старог Јапана' “. Београд: Књижевна историја. XXV. бр.91. 1993, 379–385.
45. Јањушевић-Лековић, Гордана. „Синтаксичке и стилске структуре у дјелу Милоша Црњанског“: докторска дисертација. Београд, 2012.
46. Јаћимовић, Слађана. „*Ламент над Београдом* - песничке координате једне судбине“, у: Милош Црњански: поезија и коментари (ур. Драган Хамовић). Београд: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду. Носи Сад: Матица српска, 2014. 254–266.
47. Јеремић, Љубиша. „Код Хиперборејаца – путопис, успомене, памфлет, или роман?“, у: *Књига о Црњанском* (прир. М. Ломпар). Београд: Српска књижевна задруга, 2005, 316–349.
48. Јовић, Бојан. „Поетика Милоша Црњанског-два страна утицаја“, у: *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу* (прир. М. Шутић и М. Грујић). Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996, 77–87.
49. Кашанин, Милан. *Судбине и људи*. Загреб: Просвјета, 2001.
50. Кирилова, Олга. „*Дом и бескућништво* код Андрића и Црњанског“ (прев. Л. Суботин), у: *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу* (прир. М. Шутић и М. Грујић). Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996, 89–93.
51. Koljević, Nikola. *Klasici srpskog pesništva*. Beograd: Prosveta, 1987.
52. Konstantinović, Radomir. *Viće i jezik*. Beograd: Prosveta, Rad. Novi Sad: Matica srpska, 1983.
53. Крњевић, Хатица. „Прамен дима са Итаке“. Београд: Књижевна реч, VI, бр. 91, 25.XI, 1977.
54. Krčmar, Vesna. *Pesničko jedinstvo u Seobama I Miloša Crnjanskog*. Zagreb: Forum, 1983.

55. Kulundžić, Josip. *Rukavica i nebo. Miloš Crnjanski „Dnevnik o Čarnojeviću“*. Zagreb: Kritika, II, 6, 1921, 229–230.
56. Лазаревић, Бранко. „Лирика г. Црњанског“. књ. II, бр. 1. Београд: СКГ, 1921, 529–535.
57. Леовац, Славко. „Поетске визије“. Београд: Књижевност, XLVIII, књ. 99, бр. 5/6, 1993, 344–446.
58. Леовац, Славко. *Романсијер Милош Црњански*. Сарајево: Свјетлост, 1981.
59. Ломпар, Мило. *Аполонови путокази (есеји о Црњанском)*. Београд: Службени лист СЦГ, 2004.
60. Ломпар, Мило. *О завршетку романа*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2008.
61. Lončar, Mate. „Obzori sumatraizma“, у: *Књижевно дело Милоша Црњанског* (прир. Институт за књижевност и уметност). Књига 4. Београд: БИГЗ, 1972, 93–118.
62. Lotman, Juri. *Kultura i eksplozija* (prev. D. Aranitović). Beograd: Narodna knjiga, 2004.
63. Maraković, Ljubomir. „Novi roman (II)“. Zagreb: Hrvatska prosvjeta, god. XVI, br.6, 1929. 138–145.
64. Maraković, Ljubomir. „Putopisi“. Zagreb: Hrvatska prosvjeta, XVII, 8, 1930, 169–173.
65. Марић, Сретен. *О Башлару и Кајаоу*. Београд: Службени гласник, 2010.
66. Марицки-Гађански, Ксенија, „Повратак ратника (Античке нијансе у поезици Милоша Црњанског), у: *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу* (прир. М. Шутић и М. Грујић). Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996, 69–76.

67. Матицки, Миодраг. „Карасевдах Сеоба“, у: *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу* (прир. М. Шутић и М. Грујић). Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996, 177–180.
68. Микић, Радивоје. „Прича, сан и манифест“, у: *Књига о Црњанском* (прир. М. Ломпар). Београд: Српска књижевна задруга, 2005, 98–129.
69. Микић, Радивоје. *Прича и значење*. Београд: Филип Вишњић, 2005.
70. Милосављевић, Петар. Дискурс романа *Дневник о Чарнојевићу Милоша Црњанског*“, у: *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу* (прир. М. Шутић и М. Грујић). Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996, 199–205.
71. Милошевић, М. Милош. „Од Бајрона и Бранка до М. Црњанског“. Београд: Раскрсница, II, 13/14, 1924. 55–61.
72. Milošević, Nikola. *Zidanica na peski*, Beograd: Slovo ljubve, 1978.
73. Милошевић, Никола. *Роман Милоша Црњанског, проблем универзалног исказа*. Београд: Српска књижевна задруга, 1970.
74. Михајловић, Борислав. *Портрети*. Београд: Нолит, 1988.
75. Младеновић, Танасије. „Стражилово као преплет ероса и танатоса“, у: *Стражилово Црњанског: песници* (прир. Лука Хајдуковић). Нови Сад: АлфаГраф, 2003, 17–26.
76. Миочиновић, Мирјана. „Маска Милоша Црњанског“, у: *Књига о Црњанском* (прир. Мило Ломпар). Београд: Српска књижевна задруга, 2005, 225–253.
77. Nastović, Ivan. *Seobe Miloša Crnjanskog u svetlu snova Vuka Isakovića*. Novi Sad: Prometej, 2007.
78. Недић, Марко. *Стилска преплитања*. Београд: Службени гласник, 2011.
79. Ниче, Фридрих. *Рођење трагедије*. Београд: Дерета, 2001.

80. Niče, Fridrih. *Tako je govorio Zaratustra* (prev. Milan Ćurčin). Beograd: Grafos, 1987.
81. Nojman, Erih. *Velika majka – fenomenologija ženskih oblika nesvesnog* (prev. M. Stanisavac i M. Sovrović). Beograd: Fedon, 2015.
82. Његош, П.П. *Пјесме*. Цетиње: Обод и Београд: Просвета, 1982.
83. Olson, Elder. „V. B. Jejts: Jedrenje u Carigrad“, u: *Umetnost tumačenja poezije* (prire. D. Nedeljković, M. Radović). Beograd: Nolit, 1979, 493–504.
84. Орфелин, Захарија. „Плач Србији“, у: *Антологија српске поезије – Средње доба* (prire. П. Милосављевић). Београд: СКЗ, БИГЗ, 2004, 177–181.
85. Павловић, Горан. „Од Итаке до Суматре летом без крила“. Београд: Књижевност, LXVIII, бр. 2, 2013, 66–79.
86. Павловић, Горан. „Суматра Милоша Црњанског кроз феноменолошки приступ Гастона Башлара“. Панчево: Свеске, број 110, децембар 2013, 44–52.
87. Пандуровић, Сима. „Наша најновија лирика“. Београд: Мисао, I, 5, 1919/1920, 380–393.
88. Первић, Мухарем. „Војници и странци“, у: *Савремена проза* (prire. М.И. Бандић). Београд: Нолит, 1973, 704–709.
89. Pervić, Muharem. *Seobe Miloša Crnjanskog*. Beograd: Treći program, br. 33-II 1977, 1977, 241–271.
90. Петковић, Новица. *Лирика Милоша Црњанског*. Београд: Терсит, 1994.
91. Петковић, Новица. *Од формализма ка семиотици*. Београд: БИГЗ и Приштина: Јединство, 1984.
92. Петковић, Новица. “Песник чулне истанчаности“, у: *Књига о Црњанском* (prire. М. Ломпар). Београд: Српска књижевна задруга, 2005, 72–85.
93. Петковић, Новица. “Сан Вука Исаковича (О песничкој структури Сеоба)“, у: *Два српска романа*, Београд: Народна књига, 1988.

94. Petković, Novica. *Seobe Miloša Crnjanskog*. Beograd: Zavod za uџbenike i nastavna sredstva, 1985.
95. Петковић-Dis, Владислав. *Поезија* (прир. Н. Петковић). Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.
96. Петров, Александар. *Поезија Црњанског и српско песништво*. Београд: Signature, 1997.
97. Петровић, Миодраг. „Песник који је тражио завичај“. Ниш: Градина, XIII, бр.2, 1978. 24–37.
98. Петровић, Предраг. *Авангардни роман без романа*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008.
99. Петровић, Растко. „М. Црњански, Дневник о Чарнојевићу“. Београд: Време, 14. XII 1930, стр. 4.
100. Пуле, Жорж. *Критичка свест* (прев. Ј. Попов). Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995.
101. Пуле, Жорж. *Метаморфозе круга* (прев. Ј. Новаковић). Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1993.
102. Pule, Žorž. *Čovek, vreme, književnost* (prev. I. M. Šemerikić i dr.). Beograd: Nolit, 1974.
103. Радин, Ана. „Суматраистичка и митска слика света (на примеру *Сеоба Милоша Црњанског*)“, у: *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу* (прир. М. Шутић и М. Грујић). Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996, 181–188.
104. Радичевић, Бранко. *Песме*. Београд: Рад, 1975.
105. Радуловић, Милан. „Космогонија Милоша Црњанског – *Сеобе*“, у: *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу* (прир. М. Шутић и М. Грујић). Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996, 139–153.

106. Раичевић, Горана. *Есеји Милоша Црњанског*. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995.
107. Раичевић, Горана. Коментари *Дневника о Чарнојевићу* Милоша Црњанског. Нови Сад: Академска књига, 2010.
108. Ракитић, Слободан. „Вечни суматраизам Милоша Црњанског“. Београд: Књижевне новине, XXXIX, број. 743, 1987. 35–48.
109. Ракитић, Слободан. „Од Итаке до привиђења“, у: *Књижевно дело Милоша Црњанског* (прир. Институт за књижевност и уметност). Књига 4. Београд: БИГЗ, 1972, 119–147.
110. Реџер, Драшко. *Онај други Бранко* (razgovori, pisma, ogledi Miloš Crnjanski). Novi Sad: Srpska čitaonica i knjižnica Irig, 1985.
111. Рисојевић, Ранко. „Стражилово или сахрањени осмијех Милоша Црњанског“, у: *Стражилово Црњанског: песници* (прир. Лука Хајдуковић). Нови Сад: АлфаГраф, 2003, 71–77.
112. Ристић, Марко. „Путописи Милоша Црњанског“. Београд: Политика, бр. 7828, 18.02.1930, 1930. 9–10.
113. Ристић, Марко. „Сеобе“, у: *Књига о Црњанском* (прир. М. Ломпар). Београд: Српска књижевна задруга, 2005, 141–149.
114. Ristić, Marko. *Tri mrtva pesnika*. Zagreb: Izdavački zavod Jugoslavenske akademije, 1955.
115. Росић, Тања. „Дневник о сну. О дневничком предлошку у *Дневнику о Чарнојевићу*“, у: *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу* (прир. М. Шутић и М. Грујић). Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996, 217–220.
116. Свето Јеванђеље по Јовану. *Библија или Свето писмо* (прев. Старог завјета Ђ. Даничић, прев. Новог завјета В. Стеф. Карацић). Београд: Издање библијског друштва.

117. Секулић, Исидора. „Белешка уз путопис *Љубав у Тоскани*“. Београд: СКГ, књ. III, 1930, 459–465.
118. Секулић, Исидора. „Око нашег романа“. Београд: СКГ. Књ.1, 1922, 130–153.
119. Servije, Žan. *Istorija utopije* (prev. Vera Pavlović). Beograd: Clio, 2005.
120. Симовић, Љубомир. *Дупло дно: есеји о српским песницима*. Београд: Стубови културе, 2001.
121. Sioran, Emil. *Kratak pregled raspadanja* (prev. M. Danojlić). Sombor: Zlatna grana, 1995.
122. Сладоје, Ђорђо. „Лирска тврђава“, у: *Стражилово Црњанског: песници* (прир. Лука Хајдуковић). Нови Сад: АлфаГраф, 2003, 107–110.
123. Срећковић, Милутин (). „Коментари и Итака“. Београд: Књижевност, XLVIII, књ. 99, бр. 5/6, 1993, 500–510.
124. Станковић, Милан. „Суматраизам у лирици младог Црњанског“. Београд: Књижевност и језик. XXIII. бр.1-2, 1976, 18–19.
125. Стојнић, Мила. „Семантика и поетика наслова у делима Милоша Црњанског“, у: *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу* (прир. М. Шутић и М. Грујић). Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996, 13–19.
126. Стојановић Пантовић, Бојана. *Српски експресионизам*. Нови Сад: Матица српска, 1998.
127. Татаренко, Ала. *Из чиста немира*. Београд: Завод за уџбенике, 2013.
128. Тешић, Гојко. *Српска књижевна авангарда (књижевноисторијски контекст 1902–1934)*. Београд: Институт за књижевност и уметност и Службени гласник, 2009.
129. Trakl, Georg. *San i potračenje* (prev. B. Živojinović). Beograd: Prosveta, 1973.
130. Ћосић, Бранимир. *Десет писаца десет разговора*. Београд: Геца Кон, 1931.

131. Flaker, Aleksandar. *Poetika osporavanja*. Zagreb: Školska knjiga, 1982.
132. Фридрих, Хуго. *Структура модерне лирике* (прев. Т. Бекић). Нови Сад: Светови, 2003.
133. Хатвани, Паул. „Есеј о експресионизму“, у: *Ekspressionizam* (прир: Z. Konstantinović). Cetinje: Obod, 1967.
134. Цвајг, Штефан. *Достојевски*. Београд: Књижарница светлост, 1931.
135. Цацић, Петар. *Простори среће у делу Милоша Црњанског*. Београд: Нолит, 1976.
136. Цацић, Петар. „Утопијско у делу Милоша Црњанског“, у: *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу* (прир. М. Шутић и М. Грујић). Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996, 51–56.
137. Шмитран, Стевка. „Дневник о Чарнојевићу: Роман о палингенизији свијета“, у: *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу* (прир. М. Шутић и М. Грујић). Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996, 207–216.
138. Шоп, Љиљана. *Ослоњени на празнину*. Београд: Дерета, 2009.
139. Шопенхауер, Артур. *Свет као воља и представа*. Нови Сад: Матица српска, 1981.
140. Шутић, Милослав. „Визуелна перцепција у лирици Црњанског“, у: *Књижевно дело Милоша Црњанског* (прир. Институт за књижевност и уметност). Књига 4. Београд: БИГЗ, 1972, 175–196.
141. Шутић, Милослав. *Црњански између „узвишеног“ и „ниског“*. Нови Сад: Летопис Матице српске, књ. 474, св. 4, октобар 2004, 2004, 487–512.
142. Шутић, Милослав. „Естетика лирског у стваралаштву Црњанског“, у: *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу* (прир. М. Шутић и М. Грујић). Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996, 35–49.

Биографија

Горан Павловић је рођен 17.03.1969. у Београду, где је завршио основну и средњу школу. Вишу пословну школу у Београду завршио је 1991. године. Дипломирао је 1997. године на Филолошком факултету у Београду, на групи Српска књижевност и језик са општом књижевношћу, са дипломским радом „Трагични лик Максима Црнојевића“. Магистарске студије на групи Наука о књижевности – српски језик уписао је 1999. године. Мастер студије на истом факултету, одсек Српска књижевност и језик са општом књижевношћу, завршио је 2010. године са радовима: „Прекобројни анђели или неконзистентни женски ликови у прози Данила Киша и Давида Албахарија“ и „Ђаво у роману Мирјане Новаковић *Страх и његов слуга*“. Исте године уписује докторске студије на Филолошком факултету, на модулу српска књижевност.

Био је уредник часописа Беорама, где је објавио велики број текстова из области књижевности и музике. Такође је био сарадник у часопису Артфама. Радио је и као уредник књижевне трибине и издавачког програма у Студентском културном центру. Био је сарадник у Вавилону, емисији из културе на РТС-у. На краће време био је задужен за односе са јавношћу у издавачким кућама Слио и Плато.

Објавио је две збирке песама „Варијације на тему блудила“ (СКЦ, 1996) и „Гризодушје“ (Red Vox, 2016), као и превод са енглеског књиге „Звук звери“ Ian Christie-a (Red Vox, 2008).

Учествовао на више међународних и домаћих конференција. Одржао је два јавна предавања у оквиру програма Отворена катедра при центру за истраживање уметности Академије у Новом Саду.

Ради као наставник Српског језика и књижевности у Дванаестој београдској гимназији

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а ГОРАН ПАВЛОВИЋ
број уписа 10130/Д

Изјављујем

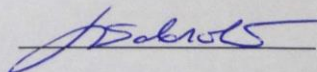
да је докторска дисертација под насловом

ПОЕТИКА ПРОСТОРА
У ДЕЛУ МИЛОША ЏУЊАНСКОГ

- 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, 30. 03. 2018.



Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора ГОРАН ПАВЛОВИЋ
Број уписа 10130/Д
Студијски програм СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ
Наслов рада ПОЕТИКА ПРОСТОРА У ДЕЛУ МИЛОША ЂУРЊАНСКОГ
Ментор ДР РАДИВОЈЕ МИКИЋ, РЕДОВНИ ПРОФЕСОР

Потписани ГОРАН ПАВЛОВИЋ

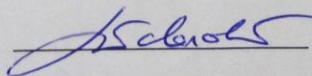
изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

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, 30.03.2018.



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

ПОЕТИКА ПРОСТОРА

У ДЕЛУ МИЛОША ВРЊАНСКОГ

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).

Потпис докторанда

У Београду, 30.03.2018.

