

POKRETNE PESNIČKE SLIKE U PUTOPISIMA MILOŠA CRNJANSKOG

Kako je već primećeno, postupak tzv. **dinamizacije opažanja**, proistekao iz vladajućih naučnih i umetničkih tendencija s početka XX veka, postao je kod Crnjanskog bitan način lirizacije proze. U njegovim delima čitava priroda je antropomorfizovana i oživljena, sve je u neprestanom pokretu, a odnos posmatrač–posmatrano bitno je izmenjen i do krajnjih granica aktivizovan. Rad čula prenosi se na ono što se opaža, pa predmet opažanja postaje pokretan, dinamičan:¹

„Igrali smo se po vodi, sa nebom i stenjem, i ljuljali se sa ostrvima. Osetih kako je stenje lako, i videh kako se obala prevrće.” (39)²

„Sve se ljuljalo nad nama, ostrva, brda, nebesa.” (39)

„Ljuljamo se, između stenja, sa ostrvima, u more, što se spušta sve niže, na rtove, koji se dižu sve više.” (39)

Različito kombinovanje istih reči i tema višestruko ponovljeno samo na jednoj stranici *Finistèrea* ukazuje na njihov značaj. Sve se *ljulja, treperi, leluja*. Glagoli kretanja, pomeranja svakako su među najfrekventnijim u delu Miloša Crnjanskog. Ostajući veran sumatraističkoj poetici, Crnjanski i kasnije varira poznate motive. Tako u tekstu o Pizi (*Ljubav u Toskani*) čitamo:

„Ceo dan se ljuljah sa dvorcima, čije su trave i vrtovi, mirisni od voda, treperili od vetra, na nebu, kao na nekoj večnoj ljuljajci.³ Zemlja ne beše više mirna: hučala je tiho, kao ogromno, nečujno zvono, u proleće.” (53)⁴

¹ Novica Petković, *Lirske epifanije Miloša Crnjanskog*, SKZ, Beograd, 1996, str. 16–17. O karakterističnom dinamizmu u pripovetkama Miloša Crnjanskog pisao je i Mihajlo Pantić. Govoreći o „Legendi”, on primećuje: „Svi elementi naracije izuzetno su dinamizovani. Slike se, promenljivim tempom haosa, nepredvidljivo smenjuju. Dinamizovana je i sama scenografija priče (kao da se sa likovima kreće i prostor i stvari koje ih okružuju). I scena na kojoj će se odigrati događaji takođe se pokreće, i neprestano menja. Ali, ‘događaja’, odjednom, kao da uopšte nema. Neprestano se iščekuju. Gube na važnosti. Ostaje samo čista energija kretanja.” Mihajlo Pantić, „...I druga proza Miloša Crnjanskog”, u: *Knjiga o Crnjanskom*, priredio Milo Lompar, SKZ, Beograd, 2005, str. 192.

² Svi citati iz putopisa Crnjanskog navedeni su prema knjigama: Miloš Crnjanski, *Putopisi, I – Pisma iz Pariza, Ljubav u Toskani, Naša nebesa, Knjiga o Nemačkoj, U zemlji toreadora i sunca*, Zadužbina Miloša Crnjanskog, L’age d’homme, Lausanne, BIGZ, SKZ, Beograd, 1995 i Miloš Crnjanski, *Putopisi, II – Putevima raznim*, Zadužbina Miloša Crnjanskog, L’age d’homme, Lausanne, BIGZ, SKZ, Beograd, 1995. U zagradi, u tekstu, navedena je stranica na kojoj se nalazi citirano mesto, a kada to iz konteksta nije jasno i naziv putopisa i tom u kome je objavljen.

³ Kao što je ovde ljuljanje iskazano glagolom podvučeno upotrebom imenice istog korena (*ljuljajka*), tako se i nešto kasnije u tekstu kaže da se Apenini „ljuljaju u vazduhu, kao u kolecvi”.

⁴ Već ovde na samom početku *Ljubavi u Toskani*, na kraju rečenice, iza zapete, dakle na mestu koje

Sa ovim dinamizmom često je u vezi motiv odraza, ogledanja zemlje u nebu, neba u vodi i slično:

„Ležeći, pokriven mokrim jedrima, pod krmom, na dnu, tražio sam unezverenim pogledom, obalu, ali ne u moru, nego na nebu.“ (39)⁵

Opažanje je uslovljeno položajem subjekta, a ono što se na prvi pogled čini kao „pe-snička ludorija“ ima svoje racionalno opravdanje. Položaj onoga ko posmatra, njegov ugao gledanja, određuje izgled viđenog. Zamena mesta neba i zemlje motivisana je fizičkim položajem, kao i stanjem duha posmatrača. Ponovljeno iskustvo bure pojačava neprijatni utisak. *Užasne, strašno bele* pene, *guste kao kreč*, što padaju na putnika, njegove usne koje drhte i pomodrele ruke (koje opet preuzimaju ulogu subjekta i koje, zaronivši u zrak i vode, zaboravljaju sve!), *unezveren* pogled, objašnjavaju nesvakidašnji doživljaj prirode. Inverzija u aktivnosti predmeta koji se opisuje i onoga koji ga opisuje čini da pred čitaocem više nije utisak što ga priroda ili predmet ostavljaju na lirski subjekt (kao što je bio slučaj u impresionizmu), već upravo obratno: sam izgled fizičkog sveta, koji se menja zavisno od opažajne aktivnosti. Ona je pak uslovljena fizičkim uslovima u kojima se odvija, ali i raspoloženjem subjekta.

Tako će se pizanska kubeta, od „neke žute jare, što se diže iz zemlje“ i pada na njih, putopiscu *pričiniti* „sunčana i zarđala, kao stari, pizanski oklopi“. Ona se „ljuljahu nad gradom, kao zvana“, a „Magle, žute, pomešane sa brujanjem, jurile su nad rekom, do mora. Sve je potreseno i treperi. Bilje i mostovi, povijaju se blago, ispod noći, a daleko, iza njih, na podnožju nebesa, brda puna vazduha igraju, igraju“. (*Ljubav u Toskani*, Piza, 55)

Prenadraženost čula i osobena stanja posmatrača često deformišu izgled spoljnog sveta i vode u halucinacije. Ključ za ovakvo razumevanje ponuđen je u samom tekstu. Na primer, u pismu *Finistère*, posmatrač piše kako su kuće izgubile oblik i ljuljale se, a crkve, „sa uzanim, šiljatim kulama i zvoncima (...) rastvarale su se i stapale jednako, u mraku, kao ogromne senke“ (46). I najlepša među tim kulama, Le Creisker, nastavlja putopisac, „ljuljala se jednako nada mnom, desno-levo, kada sam obilazio ulične fenjere da je gledam“ (46). A zatim je to ljuljanje racionalizovano: „Oči se umore od mraka, visina i vrhova, i trepere“ (46).

Dakle, umor i neobično dejstvo svetla uličnih fenjera učinili su da se kule ljuljaju i rastapaju u mraku. Variranjem istih misli motivacija ovakvih viđenja dodatno je istaknuta:

„Umorne oči dovode do vizija. Sav gorki nemir i oholost, koji biju iz ovih crkava, koje kao da su mahniti zidali, pada na dušu, i glasove sa ulice, koji jedva dopiru kroz teška, crkvena vrata, čujem kao prigušene urlike.“ (46)

I još jednom „visoko gore“ ljulja se kamenje:

„Crkva mračna i zidovi, koje kao da su mahniti zidali, polako zazvuče. Čuje se nebo, čuje se kamenje, čuje se zemlja. Sa tavanice se cere zadrigla seljačka lica, u drvorezu, a iz ugla vire crna mrtvačka nosila, išarana babama i životinjama, kao u srednjem veku. Sva crkva huji.“ (47)

Dinamizovan opažaj gradi nove, pokretne svetove, a kao posledica aktivizovanog odnosno subjekt–objekt izmenjena je i rečenična struktura. Sintaksička obrtnanja u kojima pasijens

je višestruko istaknuto, Crnjanski uvodi jedan od lajtmotiva ovog putopisa. Prvi put se pominje motiv proleća, koji će se kasnije u tekstu razviti u ideju o večnom, neprekidnom proleću: *Perpetum ver est!*

⁵ U *Stražilovu*, na primer, oblaci silaze reci Arno na dno, a „zelenila tvrda“ trepte uvis.

dolazi na mesto agensa veoma su značajna i karakteristična za Crnjanskog. Promene u sintaksi pomeraju značenje, pa imaginativne, pesničke slike izgledaju tropično i metaforično:

„Vrhovi brežuljaka pozeleneše kad videše da im idem, i ja se uspeh na njih.“ (*Finistère*, 43)⁶

„Zemlja leži poleđuške, kao pastir, i svira u frulu.“ (*Ljubav u Toskani*, Piza, 58)

„Vrtovi se spuštaju u ravni, a gola zemlja, nemirna i zagorela, sve se više zasipa nekim krupnim prahom, sivim kao pepeo. Suha loza puzi za nama, kroz šiprag lovora i šumarke čempresa. Na proplancima, zalivene sunčanicom, previjaju se vrele masline.“ (*Ljubav u Toskani*, Sijena, 71)

„Na brdima su nas pratile masline u rodu, do tvrđava, nad kojima su kružile rode.“ (*U zemlji toreadora i sunca*, Svatovi u Kandedi, 481)

„Duž drumu je proletalo drveće.“ (*Isto*)

Objekt koji preuzima ulogu subjekta poznat nam je i iz ranijih dela Crnjanskog. Prva dva stiha druge strofe „Pesme“ već sadrže „sumatraističku“ sliku sveta:

„I kad me se sete,
šume radosno, stidno zarumene.“⁷

Jedan od motiva koji se kod Crnjanskog veoma često javlja upravo u vezi sa oživljavanjem prirode, i kao posledica njenog osobenog antropomorfizma, jeste svojevrсни erotizam. Na njega nailazimo najpre u *Lirici Itake* i nešto kasnije u *Pismima iz Pariza*. Uporno pojavljivanje ovog motiva i u kasnijim delima Crnjanskog, kao i semantičko okruženje u kome ga srećemo, potvrda su njegove sraslosti sa sumatraističkim poretkom.

U pesmi „Srp na nebu“ (*Garnizon u Komoranu*, 1918) (63) čitamo stihove:

„Kad mi na tebi svaki zglavak vreo
od slasti poče da trne
raširila si se, i uzdrhtala,
ko zemlja ispod grana trulih.“

Rubovi dolina *zadrhte*, uveče, od dodira nebesa koja se spuštaju na njih (*Finistère*, 42), a u istom tekstu čitamo i kako se zemlja *razgolitila* moru (36). Lako bi se pomislilo da je reč o semantičkoj pogrešci ili stilskoj nepreciznosti,⁸ ali insistiranje na ovoj slici ukazuje na autorovu intenciju i dobar je primer međusobnog osvetljavanja žanrovski raznorodnih dela Miloša Crnjanskog:

„Sva je ova obala samo jedno vitko i divno, umorno i osetljivo telo, što se razgolitilo moru, u polukrugu sivog i rumenog stenja i belog snega na planinama.“ (*Naša nebesa*, Split, *Pu-topisi* I, 187)⁹

Asocijativno povezivanje zemlje i žene, zasnovano na principima sličnosti, kako one lako uočljive (plodnost, npr), tako i one koja se otkriva samo pažljivom oku pesnika (strasno

⁶ Glagol *pozeleneti* relativno je čest u ovakvim metaforičkim obrtima. Njegova konstrukcija (po + zeleneti = *postati zelen*) takođe bi mogla da pokaže kako objekti (brežuljci, polja) stiču svojstva (boju) tek kada se nađu u vidnom polju nekog posmatrača. Kao da se samim opažanjem svet oživljava i zadobija potpunije postojanje.

⁷ „Pesma“ je prvi put objavljena u „Savremeniku“ 1918. godine. Stihovi su navedeni prema: Miloš Crnjanski, *Lirika*, Zadužbina Miloša Crnjanskog, L'age d'homme, Lausanne, BIGZ, SKZ, Beograd, 1993, str. 144.

⁸ Vitgenštajn zaoštrano definiše metaforu upravo kao „neispravnu upotrebu jezika“.

⁹ Tekst o Splitu najpre je objavljen u seriji *Kroz Dalmaciju*, „Politika“, 6. i 7. V 1923.

podrhtavanje), dovodi do predstave „majke naše zemlje“, koja će se javiti u „Vrtu blagoslovenih žena“, *Dnevniku o Čarņojeviću, Ljubavi u Toskani* (Asizi)...

Dnevnik o Čarņojeviću, opširna prozna realizacija sumatraističkog projekta, takođe je prepun inverzija u kojima opaženi predmet preuzima svojstva subjekta: usamljeno drvo koje „gleda mene i dimnjak moje kuće“ (27), stare crkve koje izdaleka *gledaju* ljubavnike (82), ikone koje *motre* sa zida (38), zemlja koja miriše i „priča o žilama što drhte u njoj“ (84), nebo koje „voli ljude“ (47), ravnice „što već vide jesen, kako se, noću, dovlači kroz kukuruze, a jutrom odlazi po rosi“ (28), nebo i more što se smeju (69).

U tekstu *Marginalije uz prozu pesnika Pasternaka*, Jakobson ponavlja svoje čuveno razlikovanje metafore, koja nastaje iz asocijacije po sličnosti, i metonimije, kod koje preovlađuju asocijacije po neposrednom kontaktu. Prva je mnogo češća u poeziji, a druga u prozi. Iako postoje pesme koje su skroz-naskroz protkane metonimijama, i obratno, prozna dela veoma bogata metaforama, osnovni princip izgradnje stiha jeste upravo asocijacija po sličnosti („ritmička sličnost stihova je neophodni preduslov njihovog uspeha, a ritmički se paralelizam najjače oseća ako je propraćen sličnošću (ili suprotnošću) slika“), dok je glavni tvorački impuls pripovedne proze asocijacija po neposrednom kontaktu („pripovetka se kreće od jednog datog objekta ka susednom po odgovarajućim prostorno-vremenskim i kauzalnim putevima; put od celine ka sastavnim delovima i obratno je samo jedan poseban slučaj tog procesa“).¹⁰ Jakobson zaključuje da je linija najmanjeg otpora za metaforu stih, a za metonimiju proza sa isključenim ili prigušenim sižeom, dakle upravo onakva kakvu srećemo u putopisnim (ali i pripovedačkim)¹¹ tekstovima Miloša Crņjanskog.

Sušćina pesničkog tropa koji menja odnose među predmetima, uobičajan red stvari i ustaljenu prostornu podelu i vremenski sled, po Jakobsonu, jasno se pokazuje upravo u proznim tvorevinama pesnika. Percepcija prostora je u delu pesnika koji pišu prozu (Crņjanskog, kao i Pasternaka) prelomljena kroz neposredni, trenutni doživljaj; „umesto junaka poturen je jedan lanac njegovih opredmećenih stanja i predmeta – oživljenih i neoživljenih – koji ga okružuju“.¹² Radnja je zamenjena topografijom, a ja-origo *razliven* u pojedine osobine, reakcije i stanja. Slike okoline fungiraju kao pogranični odrazi, kao metonimijski izrazi pesnikovog Ja. I kao što je, u primeru koji Jakobson navodi, staroruski hodočasnik nazvao Konstantinopolj nezasićljivim gradom, pošto ga se nije mogao dovoljno nagledati, tako se i kod Crņjanskog „teške zidine bazilike i sirijske senke“ *približuju* putopiscu, umesto on njima.¹³

¹⁰ Roman Jakobson, „Marginalije uz prozu pesnika Pasternaka“, *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd, 1966, str. 63.

¹¹ Prozni tekstovi Crņjanskog prosto vrve od najrazlićitijih vidova metonimija. Primer jedne lepe, bodlerovske metonimije, u kojoj je svojstvo postalo zamena za svog nosioca, uzimamo iz *Dnevnika o Čarņojeviću*: „Ona je bila svud. Miris njenog tela, neki težak, opojan miris, susretao me je u zidovima, u vratima, u pećima, po stolovima, u jelu i vodi, u postelji i mom odelu, samo ga u vinu ne beše“. *Dnevnik o Čarņojeviću*, Sabrana dela Miloša Crņjanskog, *Proza*, Prosveta – Beograd, Matica srpska – Novi Sad, Mladost – Zagreb, Svjetlost – Sarajevo, 1966, str. 41.

¹² Roman Jakobson, nav. delo, str. 66.

¹³ Primeri antropomorfizujuće imaginacije koje Jakobson nalazi u poeziji i, još više, prozi Pasternaka sasvim podsećaju na one koje srećemo kod Crņjanskog: „umesto junaka ovde stvari koje ih okružuju

Kao proizvod dinamizovanog opažanja i prisnijeg prožimanja agensa i pasijensa opažanja u putopisima Crnjanskog srećemo i, Bodleru tako dragu, sinesteziju. Neobični spojevi utisaka što ih prikupljaju različita čula stvaraju začudne slike čije se značenje ne može do kraja pojmovno razložiti, već se pre oseća ili naslućuje. Tako se pred sumrak, nad Pizom, razliva „jek zvona, pun lasta“ (54). Ono što subjekt spoznaje čulom vida prožeto je sa onim što mu saopštava čulo sluha. Slično, sijenska zvona, umesto zvuka, rasipaju „blagost i nevinost po vidiku“ (80), a tišina suncem zalivenih maslina „je i sada *mlaka* kao i pre pet stotina godina“ (106). Utisci čula sluha prepliću se sa vizuelnim i taktilnim, stvarajući neobične slike koje nam malo govore o viđenim predelima, ali mnogo o Crnjanskoj slici sveta i sumatraističkoj poetici:

„Odmakne li se od mora samo trideset koraka, tišina je pod Marjanom, puna ševa i ružičastog kamenja.“ (*Naša nebesa*, Split, *Putopisi I*, 188)

I kada posredi nije prava sinestezija, pred nama su začuđujući spojevi različitih čulnih senzacija: sjaj u crkvi je gust (87); mrak, u selima kraj Visle, tvrd, na Alpima – plav, lak, svilen i „šušti kao rublje prostrto“, a u Francuskoj on je „bio sav vazduh, padao je, kao prah, na zidove, dizao se, kao prah, sa zemlje, i gušio“ (45). Svojstva jednih pojava, prenose se na druge, pa umesto vetra, sa šumica i brda San Ćiminjana ćarlija veće (ono se, dakle, sada ne samo vidi već i oseća). Sodoma, „taj bufon lombardski, što je treskao žene o zemlju kao majmun“, kao umetnik imao je o njima „jedno mišljenje biserne boje“. Mišljenje, koje se najčešće određuje kvalifikativima dobro ili loše, ispravno ili pogrešno, uvreženo ili površno, kod Crnjanskog dobija boju, svojstvo koje se može čulima otkriti i proveriti.

Iz navedenih primera već se moglo zapaziti da je pored „žive“ prirode, kod Crnjanskog antropomorfizovana i ona „neživa“. Tako su, recimo, veoma česta tropička kazivanja u kojima se aktivizuju ljudske građevine, kamene tvorevine, pa i čitavi gradovi. Meki svodovi penju se na teške i prave zidine, a po njima „idu gotski svetitelji, vitki i mladi, kao trubaduri, sa osmehom, u hrišćanstvu, kao nekada misirski mladići po grobovima“¹⁴ (61). „Zverje od kamena“ *skače po*, „kao stena“, teškom jarmu Notrdama (53). „Pobesneli konji spomenika na Gran Paleu hoće da skoče dole“ (18), dok jedan kameni konjanik, kralj Galon, „gleda sa trista stopa visine rečicu, kako teče, na konju kome drhte sapi, nad provalijom, ali koji se nikada više propinjati neće“ (41). „Ban Jelačić, na konju, sred Zagreba, pokazuje mačem na Mađarsku, i zaboravlja da spusti ruku. Dositej elegantno skida šešir, i ulazi sa Kalemegdana u hotel 'Krunu', a nikako da uđe. Da, da, ja 'futurista' imam osećaj da se uopšte, negde u svemiru, nešto skamenilo, i da nikako neće ući u hotel“ (17). Svojstva onoga što je nekom kamenom tvorevinom, spomenikom predstavljeno preneti su na samu tu tvorevinu, a oživljavanje nežive materije ide i dalje od proste fizičke aktivnosti i pripisivanja rada čula. Kamen, na primer, poseduje i svoju ironiju: „U njihovim očima, sa kojih kaplje kiša, zjapi samo ironija kamena u noći“ (17).

češće dospevaju u stanje pobune, nepokretni obrisi krovova postaju radoznali, vrata se sa tihim prekorom sama zatvaraju, radost zbog porodičnog pomirenja izražava se u povišenju temperature, u revnosti u radu, a kada je pesnika voljena devojka odbacila, 'breg je postao viši i tanji, grad je postao mršav i mrk'“ (*Isto*, str. 61).

¹⁴ Oživljene kamene figure svetaca javiće sa na više mesta teksta o Pizi, npr: „Poneki suvonjavi hrišćanski svetac uplašeno se popeo na krov i strehe“ (58).

Kao što će, mnogo godina kasnije, London biti prikazan kao neman, polip, sa svim karakteristikama živoga stvora, koji ima svoje osobine, ćud, navike, tako, u putopisima, recimo, Sijena, *ćaknuta varoš*, po danu otužno slatka, uveče, pod magijom osvetljenja, postaje otmena i ohola; budi se u zoru sva bleđa, nalazi se na samrti, „plovi u susret Mesecu, po bezmernom talasastom zelenilu“ (78); od Sijene „fine, čulne, meke, latinske“, franački i lombardski gibellini načinili su bili „ćaknutog konjanika, koji je tukao, i dao se tući, do ludila“ (80).

Antropomorfizujuća imaginacija Crnjanskog oživljava prošlost na sebi svojstven način i stvara karakteristične trope. Po metonimijskom principu povezivanja delova i njihove celine, osobine Sijenjana prenete su na sam grad:

„Sijena je bila došla bosa, pokajnička, izludela od plača, putem jednako klečeći i moleći se, među sijenskim humkama, mirisnim, kao i one na telu Marije, na kojima spava novorođenče.“ (82)¹⁵

„Samo sa nebesima bila je uvek u vezi *ta ćaknuta varoš* i još pre jutro *ugledala* je veliki oblak što plivaše nad logorima. Fiorentinci, praktični i prozeblji, od stražarenja, mislili su da je to dim vataru, ali je *ćaknuta Sijena videla*, u oblaku, Djevu Mariju, kako je zaklanja svojim plaštom.“ (82)

Kao što kod Crnjanskog to najčešće i biva, oneobičena predstava data je uz ustaljene iskaze, kraj kojih se njena izdvojenost još više ističe. I dok je uobičajno reći da su Fiorentinci, građani Firence, *praktični, prozeblji*, da *misle*, pripisivanje ovakvih osobina samome gradu iznenađuje čitaoca i stvara začudnu sliku.

Pre nego što je ja-origo napusti, Sijena mu „još jednom otvori svoje ružičasto, delirično meso i svoju padavičavu i goruću dušu, ogrnutu crno belim plaštom“ (109). U rečenici koja sledi metonimija se razgrađuje i otkriva svoje poreklo: Sijena otvara svoje meso i svoju dušu „U biću svoje čuvene i poznate svetiteljke, svete Katarine Sijenske“ (109).

Metaforički, koristeći antropomorfizujući rečnik, Crnjanski govori i o apstraktnim pojmovima, koji se inače teško ili nikako daju materijalizovati. Tako je kod njega renesansa riđokosa, Vergilijeva *Enejida*, dakle jedna intelektualna tvorevina, tvorevina duha – „svilena i mirisna, bleđa i finija od knjiga *Zaveta*“ (60), a „tužne i vanredne epizode, iz starih hronika“ su „ljubičaste i srebrene, svetle i gorke kao najlepša mesta u Tukidadu“ (76). I dok epizode zaista mogu biti tužne, vanredne, pa i gorke (reč je o tropu koji se već sasvim automatizovao, pa se gorčina više ne doživljava samo kao senzacija čula ukusa, nego i kao svojevrsno osećanje), šta bi imalo da znači da su one ljubičaste i srebrene?

Ponekada oživljavanje nije do kraja izvedeno, pa je umesto tropa pred nama samo poređenje (zadržava se jedno *kao*), koje takođe pomaže da se prikazani objekt pokrene iz statičke predstave i bude dinamizovan. Pre šest stoleća Sijena je izgledala „*kao* školjka u kojoj je hučalo talasanje, ove zelene, valovite, toskanske zemlje. Činila se *kao* uho, koje sluša ova nebesa, nad nama, što se spuštaju u masline“ (78), a večernji mir Asizija ne remeti ni „daleki *lik* strašne i crne Peruđe, koja je *klala* ove male bele gradiće, *kao* vuk jaganjce kad siđe zimi sa ovih belih umbrijskih brda“ (137).

Neobična poređenja Crnjanskog, na koja je književna kritika često skretala pažnju,¹⁶ klice su iz koje se razvijaju njegovi tropi, sa zajedničkom funkcijom jezičkog oneobičavanja

¹⁵ Slično, u putopisu o Asiziju čitamo kako je Peruđa „pljačkom i požarom *dolazila* ovamo gore“ (139).

¹⁶ U referatu koji će sprečiti objavljivanje toskanskog putopisa u Srpskoj književnoj zadruzi i koji će

i aktivizovanja prikazanog. Mesec je bleđ kao bolesna žena, crkva stoji pred gradom kao neki suludi, sasušeni španski kaluđer, a vrata asiškog hrama stoje kao dva ogromna drvena monaha u monaškoj rizi. Opštinska kula je fina i tanka kao krin, crkveni stubovi liče na ogromne, mračne rascvetane lale, a zidovi cvetaju visoko u kamenu, tankom kao bilje. Okrećeni, rasuti toskanski manastiri „leže kao mrtvaci, zavijeni u bele plaštanice“, zasuti vranama i gavranovima, a krovovi Sijene su kao perje plavih krila jedne ogromne tičurine. Ponekada su ta poređenja detronizujuća i blasfemična, pa hram i baptisterij pizanski, na zelenoj livadi, ostavljaju utisak nečeg belog i mirnog, italickog, „kao goveda na paši“, a korintski stubovi istoga hrama, „koji drže sve vekove radosno, beli i glatki“, izgledaju „kao tela hetera“.

Pravi, kao i, mnogo češći, potencijalni tropi, obično sadržani u nesvakidašnjoj komparaciji, sredstva su, da se poslužimo terminologijom ruskih formalista, specifičnog očudaavanja. Ja-origo putopisa Miloša Crnjanskog gleda na svet iz tako neobičnog ugla da nam opaženi predmeti i pojave izgledaju kao da ih vidimo prvi put. Koristeći metaforu kao „sredstvo kojim se disparantne i dotada nepovezane stvari dovode u poeziji u vezu radi delovanja na stav (*attitude*) i impulse koji izviru iz njihove kolokacije i iz kombinacija uspostavljenih među njima“,¹⁷ Crnjanski iznenađuje i „šokira“ svoga čitaoca. Kako je zaista malo pesničkih metafora čije se poreklo može svesti na logičke relacije, to stvarnosne deformacije nastale u tekstu otežavaju njegovo razumevanje i zahtevaju od čitalaca dublje i potpunije angažovanje. One su znak da napuštamo prostor istorijskog Crnjanskog i da imamo posla sa jednom fingiranim stvarnošću, u kojoj umesto logičkih zakona vladaju donekle pomereni i iščašeni odnosi. Predeli i gradovi u kojima je stvarni Crnjanski boravio, ljudi koje je sretao, od životnih realija, markera jednog referencijalnog teksta postaju građa nove, umetničke stvarnosti. Prelomljeni kroz svest lirskog iskaznog subjekta oni odražavaju jedan subjektivni poredak u kome menjaju svoje uloge i značenja, usklađujući ih sa nadređenim artistskim planom:

„Mnogo šta od njegovog (putopisa, prim. A. G.) ‘činjeničnog’ materijala, npr. računi, meniji, karte, imena i adrese, datumi i destinacije, tu su da bi potvrdili ono što je zapravo fikcija; dok njegove najneobuzdanije fikcije imaju status mogućih (verovatnih) činjenica.“¹⁸

biti uzrok velikog književnog spora, Marko Car se posebno osvrće na „ekstravagantnost i razmetljivost u poređenjima“ Miloša Crnjanskog: „Pročitao sam, po dužnosti, sve italijanske putopise (Piza, Siena, San Đeminjano, Asizi), i što me je u njima najviše iznenadilo, to su neke piščeve komparacije... G. Crnjanski je u svojim poređenjima, ponajčešće, vrlo nesrećne ruke“ (Miloš Crnjanski, *Pisma ljubavi i mržnje, pisma Marku Ristiću*, priredio Radovan Popović, „Filip Višnjić“, Beograd, 1994, str. 243). Za Marka Cara, poređenja Crnjanskog su „čisti pronalazak paradoksalne fantazije“, a kada Crnjanski kaže da sijenska katedrala „izgleda kao hrišćanski sarkofag, ali od arapske ruke“, to „znači naprosto nemati pojma kako izgleda jedan sarkofag iz prvih vekova hrišćanske ere, i imati neke čudne predstave o umetnosti Arabljana“ (*Isto*, str. 244–245).

¹⁷ I. A. Ričards, *Principles of Literary Criticism*, 1925, nav. prema: *Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, ²1992, str. 453–454.

¹⁸ Raban, nav. prema: Michael Kowalewski: „The Modern Literature of Travel“, Introduction to *Temperamental Journeys*, ur. Michael Kowalewski, The University of Georgia Press, Athens and London, ⁵1996, str. 8.

Kao što je Ralf Fridman primetio govoreći o Rilkeovom *Malteu*, u modernoj lirskoj naraciji mešaju se prošlost i sadašnjost, tajanstveni i stvarni događaji, mitske i istorijske figure sa osobama koje postoje samo unutar sveta jednog umetničkog dela. Život, koji se *uputio „nama“* iz pizanskog putopisa (dakle, namučenoj i razočaranoj posleratnoj generaciji), „nag i umoran, sav izmučen i strašan, kao gubavi sa kojim leže, iz milosrđa, sve mlado, špansko plemstvo, u ime Hrista. Trebaće ga pomilovati i pokriti mu naga rebra“ (64), zapravo preuzima svojstva iskaznog „mi“, hiljada i hiljada koje su „prošle kraj lešina, ruševina, i obišle svet i vratile doma, tražeći misli, zakone i život kakvi su bili“ (Objašnjenje „Sumatre“, *Eseji i članci I*, str. 19). Dovedene u istu ravan činjenice različitog ontološkog statusa (stvarnost, san, fikcija) grade zadivljujuće pesničke slike čije značenje ne podleže vantekstualnoj verifikaciji, već svoju simboliku nagoveštava u ukrštaju disperzivnih semantičkih linija.

Kako je Crnjanski prevashodno pesnik, i to najizrazitiji liričar svoje generacije, to ne čudi što u njegovom stvaralaštvu slikovne predstave dominiraju nad pojmovnim. Lirski karakter njegove proze i pokazuje se u činjenici da on svoje pripovedanja organizuje upravo oko takvih simboličkih slika, a ne oko sukcesivno nanizanih zbivanja. Nabijene asocijativnim značenjima one svoj smisao otkrivaju pre kroz aluziju i nagoveštaj, nego u otvorenoj eksplikaciji. Tako, život nije samo reč, pojam, apstraktna imenica, već nalazi svoje otelotvorenje u različitim, dinamičkim slikama:

„Poljana, zidine, oblaci i reka protiču, i nad njima gledam život svoj, pelivana, jadnog i vitkog, na užetu razapetom i zaljuljanom sa oblaka na oblak, sa stoleća na stoleće, sa predele na predeo, kako igra i drhti. Starost Pize, od deset stoleća, leži negde pod njim, u proleću na travi.“ (58)

Sumatraistička vera da je sve na svetu u vezi – prostornoj („Gle, kako su i boje, čak tamo do zvezda, iste, i u trešanja, i u koralu!“) i vremenskoj („verujemo u dublji, kosmički, zakon i smisao, radi kojeg se tuga, iz Kamoešovih soneta, kroz tolika stoleća, prenosi u nas“) – našla je ovde svoj izraz u „pesnički šifrovanoj slici“ života, pelivana, *jadnog i vitkog*, na užetu koje spaja ne samo oblake i predele, već i stoleća. Veoma učestali glagoli u putopisima Crnjanskog, *igrati i drhtati*, upotrebljeni su naporedo u istoj rečenici. Oba imaju značenje pokreta, ali jedan voljnog, kontrolisanog, a drugi nevoljnog, nekontrolisanog. Dok je igra samovoljni akt, podrhtavanje je pre rezultat neke prisile, bilo da je uzrokovano unutrašnjim impulsima (strašću, na primer, kod čoveka, ali i zemlje), bilo da je izazvano spoljnim činiocima (vetrom, recimo, u slučaju bilja i trava). Slika života pelivana koji igra i drhti na razapetom i zaljuljanom užetu zapravo je nanovo transponovana ideja Crnjanskog o predestiniranosti i uzaludnosti čovekove sudbine, samo je ona sada umesto fiktivnim junacima pripisana ja-origu koji se, po konvencijama putopisnog žanra, identifikuje sa istorijskom ličnošću autora.¹⁹ Neka viša sila *ljulja* konopac i izaziva *podrhtavanje* pelivana, a njegova

¹⁹ U *Dnevniku o Čarnojeviću* život je takođe taj koji preuzima ulogu agensa: „Život, mlad život igrao je tako vešto biljara u nepoznatoj kafani tog grada, a ne ja“ (22). Nešto kasnije u tekstu *Dnevnika* Crnjanski realizuje ustaljeni trop „držati život u svojim rukama“ (=držati konce u svojim rukama, vladati situacijom, životom): „Držim svoj mali život sav potresen i uplašen u rukama, čudeći mu se, kao što drži crni evnuh prsten sultanije u rukama, dok se ona kupa. On je u mojim rukama, a nije moj“ (26). Polemički iskaz Petra Rajića da je život u njegovim rukama, ali da nije njegov bitan je element sumatraističke „filozofije“. Čarnojević, pravi „sumatraista“, reći će „da nismo gospodari svojih misli,

upinjanja samo su, u svojoj nemoći, smešni i jadni pokušaji ovladavanja situacijom.²⁰ Sa ovom predstavom u bliskoj je vezi ona o Slučaju Komedijantu, koja će dati posebnu boju *Komentarima Itake* i, naročito, knjizi *Kod Hiperborejaca*.

Nešto kasnije u istom putopisu život će biti antropomorfizovan i u jednoj drugačijoj predstavi. Ono što je ja-origa *vijalo* ceo dan, oko plavih, gorostasnih mramora, „beše život, obesan i bujan kao neki garavi i crnooki, pravoslavni anđeo, snažnih stopala i članaka“ (62).

Igrač (pelivan) nije samo život već i Bog. On, „koji je igrač, skače vitak i žudan, eno onamo, iza oltara, u vazduh, kroz apside, koje liče na zidove crkava kijevskih i raških“ (62).

Igra koju predvodi rogati bog, za kojim ide ja-origo, a za ovim svi bednici Gogoljevi, postaće jedan od centralnih motiva u toskanskom putopisu, naročito u tekstu o Pizi. Kao što u stihovanom tekstu, koji se zasniva na ritmičkom raščlanjavanju govora, postoji osetna težnja da se sve što je u njega ušlo podvrgne ponavljanju, uključujući i tematske jedinice, tako i u proznim tvorevinama pesnika postoji istorodna tendencija da se različiti njihovi elementi (konstruktivni, kao i sadržinski) uključe u opštu struju ritmičkog variranja i vraćanja. Jednom uveden motiv igre višestruko se ponavlja u različitim kontekstima, menjajući i bogateći svoje značenje. Najpre čitamo kako nešto mutno obuzima svest ja-origa i jednako ga mami da poigra „i po vodi, vreloj i žutoj, kao pesak“, a nekoliko puta ponovljeni motivi kubeta koje lebdi i napupele dojke takođe su objedinjeni sa temom igre:

„Penje se mramor i zapljuskuje, a nad valima igra ono što sve zapljuskuje meko i blago: istočnjačko kube što se diže nebu, kao dojka.“ (61)

Metafora igre je dobar primer kako se u lirski organizovanom tekstu jedna reč grana i povezuje sa rečima iz drugih, semantički udaljenih nizova obrazujući složene pesničke slike, bogate skrivenim i aluzivnim značenjima. Njihovo pojavljivanje u različitim „činjeničnim“ diskursima otkriva način destruisanja verističkih konvencija.

Ono što omogućava kretanje predmeta i obezbeđuje mu potrebnu dinamiku jesu upravo njegova lakoća i bestelesnost. Kod Crnjanskog je veoma prisutna dematerijalizacija pojavnog sveta i specifična eterizacija svega postojećeg, koja nastaje kao posledica kubiističkog „rastvaranja“ predmeta, ali još više osobene sumatraističke poetike. Tako se, na primer, Pariz diže u nebesa, dok „Kiša, beskrajna kiša drhti nad njime, kao da je sav uvezan u tanane, mokre niti vode što obavlja ceo svet. Drhti, ljulja se, odbleskuje. Gubi svoju tvrdoću i sav se pretvara u senke, što se ljuljaju u kiši. Tako je beskrajn, a tako je lak, kao da je sazidan od karata“ (17). Slično, u *Ljubavi u Toskani*, Sijena se „popela na vrh brega, u modro osvetljenje večeri što kroz plavi, providni prah nebesa, preliva ploče i krovove i stare ikone, vizantinskih boja“ (86). Dok je svet kojim putuje stvarni Miloš Crnjanski, autor putopisa, materijalan i uređen po logičkim zakonima gravitacije i zemljine teže, fingirana stvarnost njegovog iskaznog subjekta, pripovedača putopisa, podložna je dematerijalizaciji i elevacionim načelima.

ni svojih dela“, „da budućnost jednog naroda ne zavisi od grdnih turbina, ni od rada, nego od neke plave boje oblaka, nekog dalekog ostrva“ (57).

²⁰ Bilje i trave zaljuljane na vetru i pelivan koji igra na zaljuljanom užetu lako dozivaju Montenjevju predstavu o čoveku koji je samo trska, istina trska koja misli. Takođe, slika o pelivanu koji igra na zaljuljanom užetu nije daleko ni od realizacije ustaljenog iskaza „igrati kako drugi sviraju“, u kome se u igri ukida sva sloboda, a namesto nje uvodi moment naučenog i uslovljenog.

U svojoj studiji o prostorima sreće u delu Miloša Crnjanskog, Petar Džadžić zaključuje da je Crnjanski pesnik vazduha, ili još pre etra, specifične mešavine vazduha i svetlosti. Svet koji treperi i isparava, nestalan u svome postojanju, ispunjen vazduhom i prosijan Sunčevom svetlošću, od kojih postaje lak i prozračan, bitna je komponenta sumatraističke slike. Jednom identifikovani kao sigurni znaci Crnjanskovog osobenog lirizma, ovi elementi postaće pouzdani indikatori poetskog prisustva i u onim delima koja se po ustaljenoj žanrovskoj podeli ne bi označila kao pesnička. Ne samo da „kod Crnjanskog jedan motiv 'kruži' u nizu tekstova koji nastaju u isto vreme“, nego „Žanrovska priroda tih tekstova, po pravilu, ne onemogućava to kruženje već mu samo daje određene oblike“. ²¹ Otuda se iste pesničke slike, bremenite simboličkim značenjima, nalaze i u poeziji i u prozi Crnjanskog, pa i u onim delima – putopisima, memoarima, esejima – čije žanrovske konvencije počivaju na nefkcionalnim i referencijalnim osnovama.

Uzdizanje, napuštanje tvrde i nepomične zemlje, pa i njeno razgrađivanje, rastakanje i rasipanje svega materijalnog, ugrađeni su u imaginativne slike Crnjanskog od njegovih prvih dela, ²² a njihovo prisustvo značajno je i u putopisima.

Crnjanski uzima delove različitih rečenica i sklapa ih u nove celine. Postupak **montaže**, spajanje elemenata preuzetih iz različitih konteksta u novu celinu, bogati i usložnjava značenje njegovih omiljenih motiva:

„Mramor i zidine, krovovi i polja, blago pozelenela, pretvaraju se, eto, u lake magle i pare.“ (54)

„Brda uokolo su meka, što se više ide na jug, sve svetlija, a tope se u osvetljenjima večernjim. Nastupa čas isparavanja nekog, vrlo providnog, izmaglice što ostavlja zemlju kao duša.“ (San Điminjano, 155)

„Iza nas Asizi je modar i ljubičast. Nigde ničeg surovog i surog, sve je to puno vazduha i tone u bistro plavo nebo. Na onoj strani gde nema vetra, svud masline sve bleđe i srebrenije. Čempresi i pinije tako su vitke da lebde nad zemljom. Sva osvetljenja, i najčudnija, što se mogu videti na umbrijskim slikama, ovde su i sasvim prirodna.“ (Asizi, 134)

„Brzo sam zaspao u vozu. (Valja odmah obratiti pažnju na signale realističke motivacije: *san, voz*, koji nam skreću pažnju da napuštamo stvarno ja i ulazimo u doživljajnu sferu fingiranog autobiografa. – A. G.) Zbunih se samo od rastanka sa telom, osetih kako je zemlja meka, kako me prima vazduh i kako nema više ničeg tvrdog i nepomičnog, na što sam, dotle, bezbrižno spuštao glavu.“ (54) ²³

Misao da nema ničeg tvrdog na šta je dotle bezbrižno spuštao glavu vrlo brzo će se od jednog konkretnog detalja pretvoriti u motiv opšteg značenja veoma važnog za Crnjanskog. Podrhtavanje i treperenje slike, koje se u početku moglo motivisati i kretanjem voza, pa dakle, pomeranjem posmatrača (lako se dosećamo kamere i nestabilnosti objekta koja

²¹ Radivoj Mikić, „Priča, san, manifest. Jedan pogled na *Dnevnik o Čarnojeviću*“, u: *Knjiga o Crnjanskom*, str. 110.

²² U *Dnevniku o Čarnojeviću*, za Čarnojevića se kaže: „Činilo se da njegove duge i tanke, kao motka, noge ne gaze po zemlji, kao da je lebdeo nad zemljom“ (51).

²³ Setimo se da sličan motiv „rastanka sa telom“ srećemo i u *Seobama*. Svi citati iz *Seoba* Crnjanskog biće korišćeni prema izdanju *Seobe I, Sabrana dela*, 1966. U zagradi će biti naveden broj stranice na kojoj se nalazi citirano mesto.

prouzrokuje mutnu i treperavu sliku), prerasta u opštu nestalnost svega vidljivog: „Sve je potreseno i treperi“ (55), i malo dalje: „Sve je potreseno, i ništa više nije nepomično i tvrdo pod nebom“ (55).

Uzdizanje „ja“ (lirskog subjekta, fiktivnih ja-origenesa, ja-origa fingiranog autobiografa u autobiografskim tekstovima) već je u Objašnjenju „Sumatre“ dovedeno u vezu sa njegovom *gigantizacijom*, još jednom važnom osobinom sumatraističkog subjekta.

Ja koje je „sumatraista“, „eterista“, „kosmista“, lako osvaja prostor, sjedinjuje se sa njim, miluje vrhove Urala, igra sa stenjem i planinama, ogleda se u nebesima i morima. Ovakvi, pomereni odnosi i neuobičajne sposobnosti omogućavaju mu da spaja nespojivo i otkriva one, „dosad neposmatrane“, veze u svetu na kojima zasniva svoja verovanja. Prvi u nizu Crnjanskih „eterista“, Branko, *vija oblake* i veruje, *nejasno*, da kada hoće, negde daleko sve što on želi rađa se iz njegove duše i njegovog zdravlja. U već pomenutoj pesmi „Srp na nebu“ ruka lirskog subjekta blago miluje zidove (što je realno moguće) i oblake što plove (što je samo metaforički izvodivo). U „Sumatri“ „mi“, „bezbrizni, laki, nežni“, „milujemo daleka brda / ledene gore, blago, rukom“. I dok bi se predstava milovanja brda i gora još i dala zamisliti, jer je reč o uslovno opipljivim, postojanim predmetima, sa slikom milovanja vazduha (*Stražilovo*, npr.) zamišljanje već ide teže. Ove *opsedantne* slike nastavljaju da se ređaju i u *Dnevniku...*, ali njihovo prisustvo posebno iznenađuje u putopisima, koji su po tradicionalnoj žanrovskoj podeli bili rezervisani za verodostojne opise i realne predstave. Poetske implikacije proistekle iz „Sumatre“, jedne pesničke i lirске tvorevine, delotvorne su u pri-povednim i romanesknim tvorevinama Crnjanskog, ali opstaju i u onim tekstovima u kojima je veoma izraženo prisustvo autobiografskih elemenata, u njegovim putopisima i memoarima. Tako u pizanskom putopisu srećemo iskaze:

„Milovali smo se sa brdima i vidicima, jureći i obilazeći ih. Sišao sam u Italiju lak i provi-dan“ (54), ili:

„Davno sam znao da ispruženom rukom, ako je blaga, mogu da pomilujem čak Ural.“ (67)

Realije iz života putopisca isprepletane su sa poetikom „sumatraizma“, a njihova granica je porozna i teško uhvatljiva. Život i književnost se međusobno prelivaju, pa je u putopisnim tekstovima Crnjanskog pred nama često jedna nepravna, krivotvorena stvarnost, nastala u reorganizovanju i umetničkom oblikovanju životne građe:

„U središtu ove književne forme je, kako Fasel primeđuje u svojoj studiji *Abroad*, samo-otkrivajuća figura čija je strast da daje smisao novim iskustvima i čiji su pokušaji da to čini vrlo često podsticajni kao materijal sa kojim pisac radi.“²⁴

Putopisi Crnjanskog se s pravom mogu okarakterisati kao lirski, jer upravo „u lirskoj pe-smi događanje predstavlja već samo kretanje pesnikovog oka, a sadržaji opažanja daju gradivo za izradu pesničkih (simboličkih) slika“.²⁵ Dinamizacija opažanja je, kao i u njegovim romanima, i ovde bitan način lirizacije proze, jer, zaista, „samo se u lirici, bolje reći kod liričara, može naći takva osetljivost i tolika istančanost pri opažanju“.²⁶ Istančan rad čula

²⁴ Michael Kowalewski, nav. delo, str. 8.

²⁵ Novica Petković, nav. delo, str. 250.

²⁶ Novica Petković, nav. delo, str. 245–246.

posmatrača, iskaznog subjekta osetljivog i na najtananije promene u svetu koji ga okružuje, omogućavaju konstrukciju pesnički uobličjenih i preoblikovanih slika stvarnosti koja se opaža. Kao što u *Seobama* Dafina telom naslućuje promene u prirodi,²⁷ ja-origo *Finistère-a*, prvi put, oseća, kako „zemlja, na Suncu, posle kiše, drhti“ (36). U *Ljubavi u Toskani* ja-origo još jednom telom oseća i ono što se zapravo ne može osetiti: „Pružam ruke pred prsa i osećam na njima prve seni i tamni dah noći“ (55). Možemo se pitati nije li Sodomi pripalo tako važno mesto u putopisima Crnjanskog upravo zato što on na svakoj svojoj fresci otkriva „bolno meso što žudi i sluti“?

Intenzivna čulna aktivnost omogućava lirskom ja da apsorbuje nadražaje spoljašnjeg sveta i da imaginarne tvorevine karakteristične za poetski svet Crnjanskog pokazuje kao vlastite doživljaje. Umesto dovršenih i konačnih, pred nama su dinamički organizovani prizori, rezultat pesničke, *slikovne imaginacije* (termin Ralfa Fridmana), koja više nije dekorater, već arhitekt dela. Ona deformiše i razara proste kopije stvarnosti i gradi začudne trope, nastale u dvostrukom prekoračenju granice: prema onome ko opaža i onome što se opaža. „Imaginativne slike su pre svega evazivne, one ispoljavaju sposobnost da se dograđuju i nadgrađuju, da se reprodukuju“,²⁸ što Crnjanski vešto koristi u stvaranju sumatraističkog sveta, koji manje-više opstaje kroz čitav njegov opus.

²⁷ „Pružajući ruku u topal vazduh, kroz rešetku, osetivši kao da može da je provuče kroz mlaku površinu reke što je proticala, ona je svojim telom naslutila i pesak i trske ostrva i granje vrba što beše uveliko zapupelo, i toplotu po vrhovima brda, a uveče, pri svlačenju i leganju, veliko, nedogledno plavetnilo neba, između raznih zvezda i sazvežđa, koja su redom dolazila u četvorokut njenog prozora i tamo jedno vreme stajala i treperila“ (*Seobe* I, str. 196).

²⁸ Petar Džadžić, *Prostori sreće u delu Miloša Crnjanskog*, Nolit, Beograd, 1976, str. 249.