

Александра Секулић

Институт за књижевност и уметност, Београд  
sekulic.aleks@gmail.com

ЗАВИЧАЈ ЦРЊАНСКОГ:  
ТРАДИЦИЈА И ИНДИВИДУАЛНИ  
ТАЛЕНАТ У КРИТИЧКОЈ РЕЦЕПЦИЈИ

**Сажетак:** У раду анализирамо рецепцију завичајних поема Милоша Црњанског у 20. веку, као и њихову рецепцију данас, у тумачењу савремених критичара српске књижевности. Полазећи од репрезентативног текста Исидоре Секулић „Немири у књижевности“ до оних критичких рефлексива које данас суштински осветљавају значењске слојеве и вредност поема Црњанског, настојимо да дамо што потпунију слику њиховог позиционирања у оквиру модернизма. То, међутим, не значи да ћемо укључити све текстове написане поводом *Стражилова*, *Србије* или *Ламенца над Београдом*, већ само оне који се, анализирајући однос песника према завичају, прошлости и традицији, баве природом и дометом његове модерности. Дакле, овај рад најпре жели да представи херменеутику завичаја и однос критичке свести према завичајном дискурсу Црњанског, а затим да у тумачењу завичаја реконструише модерност Милоша Црњанског. Историја нашег читања, историја рецепције на основу овако јасно одређене теме показале, између осталог, на који начин смо перципирали модерност Милоша Црњанског.

**Кључне речи:** Милош Црњански, завичај, традиција, прошлост, модернизам

Тема завичаја у поетичком систему Црњанског добија упадљиво и симболички наглашено место захваљујући поемама *Стражилово* (1921), *Србија*

(1925) и *Ламенти над Београдом* (1956). Немогуће је мислити о поетичким одликама модернизма Црњанског а да се не отвори значењски дијапазон завичајности и да се не посматра управо онај хоризонт где песника стиже, како се то у *Стражилову* каже, „родна, болна језа“.

У једном интервјуу из 1970. године, говорећи о Бранку Радичевићу и, уопште, о властитим поетичким везама са епохом романтизма, Црњански се истовремено и дистанцира од Бранка, али и апстрахује однос према њему закључујући како је поезију немогуће писати „без тога што је наш романтизам био: то одушевљење, та веза са читавим једним народом, са читавим једним крајем, то је била Војводина, али и Србија у исто време“ (Црњански 1992: 134). Сматрати ову везу ултимативно стваралачком, поетички супстанцијалном, готово да је неочекивано за једног песника какав је Црњански, док, истовремено, не постоји симболички комплекс који више припада Црњанском од завичаја и завичајности. Ако, дакле, везу са народом и читавим једним крајем, или самом државом, схватимо у строго поетичком смислу, али најширем симболичком опсегу, увиђамо да је од *Лирике Ишаке* до *Ламента над Београдом* исписана историја песничког субјекта, *модернистичког* субјекта.

Зато овај рад има два циља: први, да избором најзначајнијих, репрезентативних студија и интерпретација представи развојни ток херменеутике завичаја и однос критичке свести према завичајном дискурсу Црњанског, и други, да у тумачењу завичаја реконструише модерност Милоша Црњанског. Историја нашег читања, историја рецепције на основу овако јасно одређене теме и мотивског фонда показаше, између осталог, на који начин смо перципирали модернизам Милоша Црњанског.

Од Итаке до Београда прећен је велики пут и унутар саме поетике, али и у књижевноисторијској вољи да се разуме позиција писца у књижевном си-

стему, позиција која је, у случају Црњанског, претрпела многе валидације и превредновања. Сам Црњански овај покушај разумевања понегде отежава или омета својим аутопоетичким исказима, коментарима, или интервјуима, попут овог где говори о Бранку Радичевићу и романтичарском хоризонту властитог дела.

[М]оја поезија је оно што би се могло означити – послератна. Једна вечна меланхолија, која се јавља у сваком човеку, свакој земљи, после рата. *Стражилово, Србија, Ламенти над Београдом* то су поеме које говоре датумима постанка саме за себе – 1921, 1925, 1956 (Црњански 1992: 134).

Иако је јасно да атрибут „послератна“ није пуко одређење на временској равни, већ поетичка категорија, и утолико више обавезујућа за наше тумачење, не зато што Црњански тако каже већ зато што наведене године, ова *послератност*, сама по себи није поетички пресудна. Најтужнији догађај у животу једног човека можда је повратак из рата, али најважнији догађај у животу једног песника, после рата, јесте повратак у књижевност. А Црњански, песник Црњански, пева из једне умерености, он се прво вратио у народ, у читав један крај, у државу, па тек онда у књижевност.

Повратак, дакле, постаје најтужнији *изван* књижевности, и то је цена књижевног модернитета. Да није тако, завичајни симболички фонд остао би на нивоу Шантића или Ракића, код којих је, кад мало боље размислимо, све толико жалосно да ништа није суштински тужно. Шантић, Дучић, Ракић певали су тако како су певали, и Црњански недвосмислено открива свој став који читамо у коментарима уз *Лирику Ишаке*.<sup>1</sup> Утолико пре се мора показати

1 „Наш велики песник Дучић видео је, тада, у Србији, императора. Он јој је узвикивао: 'Ave Serbia' (Morituri te salutant)“ (Црњански 1966: 133). Чак и Ракић, истиче Црњански, пише „као да плаћа порез“, јер поезијом сматра и то „да ће дати живот за

како смо читали *Стражилово*, *Србију* и *Ламенти над Београдом*, и у томе пратити једну врсту парадоксалног модернизма Милоша Црњанског.

Посебно плононосан период за херменеутику завичаја у поезији Црњанског свакако су шездесете и седамдесете године 20. века, пре свега тумачења Николе Милошевића, Александра Петрова, Хатице Крњевић, да овде споменемо само неке, и додамо да се, касније, у савременој перспективи, дијапазон тумачења може пратити од зборника до зборника Института за књижевност и уметност, и прилога који су у публикацији 1972. и зборнику *Поезија и коментари* из 2014. године, из различитих интерпретативних и теоријских позиција читали поеме Црњанског.

У бављењу рецепцијом поема Милоша Црњанског, и идејно и хронолошки, мора се кренути од текста Исидоре Секулић „Немири у књижевности“ који, иако конкретно не упућује на *Стражилово*, јер је једино ова поема била написана у тренутку када Исидора пише свој прилог, представља кључну, референтну тачку критике 20. века и напора да се опише и разуме модернизам младих управо са становишта односа према нацији, према држави, завичају.

Исидора Секулић је, међутим, управо у погледу садржајног и језичко-стилског корпуса младих строга: тврди да се послератни модерни текст, уколико га лишимо језичких и стилских особености, своди „на идеје, слике и психолошке основе у које врло лако улазе и предратни писци“ (Секулић 1924: 433). Нема сумње да „нови елементи“ постоје, допуниће свој став Исидора, али они још не живе – „натурују се, освајају, ратују тек“ (Исто: 433). И приликом представљања часописа *Пушеви* Исидора Секулић ће – чак израженом разликом у годинама међу сарадницима (24 до 60) – аргументовати свој

отацбину [...] свештан онога *шта* даје и *зашто* га даје“ (Црњански 1966: 211).

став о „балансу узајамних диференцијација“, и оцени да „расно-историјски дух“ уједињује појединце различите старосне доби, групише око истих идеала „и предратне, и ратне и послератне“ (Исто: 434). А како Исидора описује споменути „расно-историјски дух“ и у чему види његову улогу?

Тај расно-историјски спирит, вероватно по милости и вољи оног генералног спирита, неумољив је и неминован један регулатор. Пегази божански добијају неку тешку опрему ратних или народних хатова, а не могу баш бескрајно високо и далеко од отацбине, рода и села. То је разлог те, откад се за литературу зна, и поред небројених навала младих и пораза старих, литературе иду у правцу неколиких *изама* (Исто: 434).

Јасно је, дакле, да нам Исидора не даје сопствену дефиницију расноисторијског духа, али правећи сазнајни лук ка његовој књижевноисторијској и поетичкој експликацији, као да рачуна на саморазумљивост везе коју имплицира. И историјом књижевности управља расноисторијски спирит, а да би то истакла, прибегава метафоричко-алегоријској слици са пегазима. Изразивши се фигуративно, Исидора врло ефектно упризорује промену културно-историјске парадигме: метафизички распони божанског су не само секуларизовани „хатовима“ већ је и њихова ратна улога суштински одређена територијалним границама. Стога се за Исидору Секулић, „откад се за литературу зна“, сви стваралачки процеси поетичког заснивања рачвају тек у неколико „изама“ – класицизам, романтизам, реализам и симболизам. Чак ће и овај избор сузити, сматрајући да из перспективе онога што је „битна битност“, књижевноисторијску схему можемо сагледавати као „реализам или романтизам, на основи овог или оног национализма, и са мање или више стила овог или оног модернизма“ (Секулић 1924: 434). Овако искључив и рестриктиван став у одређивању чи-

тавих уметничких раздобља и теоријских појмова указује на опасности симплификације књижевно-историјске динамике. Ипак, исти овај став у себи носи и јединственост критичке перцепције Исидоре Секулић. Јер, њено полазиште и јесте најшири опсег „генералног спирита“ и њему припадајућег расно-историјског духа – у случају сасвим крупног плана, дакле, Исидорини искази о преовлађујућим етапама у књижевности доследно су формулисани. Осим тога, управо строгом селекцијом и поређењем старих и младих, заснованим на историјском искуству рата, све време се намеће извесно схватање модернитета. Исидора Секулић управо у рату, као цивилизацијском феномену који води до рата у литератури, као културноисторијском догађају види оно што *инхибира* модерност младих. Расноисторијски дух чини да рат као такав буде стигма универзалности, гаранција већ виђеног и „кривац“ за изостанак истинске модерности:

Расно-историјски дух је крив што се ни после једног рата није десило ништа сасвим ново у литератури, и што људи, предратни и поратни разних ратова, врло добро читају и разумеју предратне и поратне литературе свакојаким доба и нација, литературе око крсташких ратова исто као и литературе око ратова Свете Алиансе (Исто: 434).

Разумевање рата као перпетуираног осведочења расноисторијског духа доводи Исидору Секулић до закључка да се „наша млада, нова и са својом јаком интелектуалистичком тенденцијом одељена послератна литература – почиње местимице бојити једним свежим романтизмом“ (Исто: 435). Иако и Милан Богдановић у тексту „Нова поезија“ констатује да „нови покрет има изван романтичарски карактер“, Исидорино становиште романтизма младих драстично се разликује. Док Богдановић аналогично проналази у домену одређених поетичких стремљења, као што је ослонац савремених ства-

ралаца у „уметностима примитивних, дивљачких народа“, насупрот романтичарској фасцинацији средњим веком и народном поезијом, упоређујући уз то и сам инстинкт побуне који код романтичара препознаје у отпору према класицизму и рационализму (Богдановић 1972: 94), Исидора Секулић се задржава на поетичком комплексу *националној* као недвосмислено романтичарској доминанти код младих. То, међутим, неће бити негативно оцењено, иако стичемо утисак да модернизам младих песника, у очима Исидоре Секулић, није довољно модеран.<sup>2</sup> А хвалећи њихов романтизам, који се јавља „у моменту прегнућа да се културно разаберемо, саберемо и оснажимо“ (Секулић 1924: 435), Исидора проговара из самог парадокса књижевне модерности која се често, како би рекао Пол де Ман, „окончава тиме што се могућност да се буде модеран озбиљно доводи у питање“ (Де Ман 1975: 296).

Ако се за тренутак задржимо на Де Мановом тексту „Књижевна историја и модерност“, то нам може помоћи да темељније испитамо Исидорино схватање рата као репетитивне матрице песничког искуства. Тако ћемо допустити да се „немири у књижевности“ заиста огласе из 1924. године, када ау-

2 Готово је немогуће не подсетити се, на овом месту, речи Т. С. Елиота из класичног текста „Традиција и индивидуални таленат“, написаног 1932. године, чији смо наслов оправдано позајмили: „Једна од чињеница која би могла да избије на светлост дана у току таквог процеса јесте наша тежња да док хвалимо неког песника, подвлачимо оне видове његовог дела у којима он најмање подсећа на било ког другог. У тим видовима или деловима његовог стваралаштва замишљамо да ћемо открити оно што је индивидуално, својствена есенција човека. Са задовољством се задржавамо на ономе по чему се тај песник разликује од својих претходника, а нарочито од својих непосредних претходника; настојимо да пронађемо нешто што се може открити да бисмо у том уживали. Међутим, ако приђемо једном песнику без оваквих предрасуда, често ћемо открити да не само најбољи већ и најиндивидуалнији делови његовог дела могу бити они у којима су мртви песници, његови преци, најснажније потврдили своју бесмртност. Притом не мислим на период младости који је подложен утицајима, већ на период пуне зрелости“ (Елиот 2018: 10).

торка оспорава оригиналност модернизма младих и заступа компензациону моћ романтизма објављеног у манастирима Растка Петровића и „светим коштицама“ Милоша Црњанског. Полазећи, дакле, од Ничеовог полемичког списа *О користи и штети историје за животи* (1874), Пол де Ман настоји да појам модерности опише на књижевном хоризонту. Де Ман у први план истиче Ничеову контрадикцију у критици човекове опијености прошлости, која га спречава да буде заиста модеран, да би, одмах пошто то утврди, у неопходности апсолутног заборавача увидео да се, бележи Де Ман, „модерност у одвајању од прошлости истовремено одвојила од садашњости“ (Де Ман 1975: 292). Ниче наглашава како смо ми неизбежна последица ранијих генерација, резултат њихових грешака и лутања, отуда нарочито тежимо да створимо једну „нову прошлост“ којој бисмо више волели да припадамо него оној од које заиста потичемо (Ниче 1979: 26). Али, томе додаје и да је тешко следити линију одбацивања прошлости, зато што је „друга“, новопронађена природа често слабија од претходне. Оваква гледишта наводе Де Мана на закључак: када модернизам постане „свестан сопствених тактика“, што нужно чини у име интересовања за будућност, он се обистињује „као стваралачка снага која не само да креира историју, већ је део стваралачке схеме која се протеже до дубоко у прошлост“ (Де Ман 1975: 293). Модерност, дакле, одржава историју у животу и спречава пуку регресију. Књижевност је, у случају таквог парадокса, каже Де Ман, „одувек била суштински модерна“. У потезу властите побуне и акције анулирања традиције она истовремено губи непосредност и прилику за самоиспољавање у тренутку садашњости. Упооређујући историчара и писца, Де Ман истиче како је овај други увек „непосредно уплетен у радњу“, отуда се не може одупрети потреби да „уништи све што постоји између њега и његовог дела, а нарочито временску дистанцу која га чини зависним од раније прошлости“ (Исто: 296). Јер, примећује Пол де

Ман, многе текстове који пледирају за ствар модерности написали су они који „отпочетка стоје изван књижевности било стога што су инстинктивно склони интерпретативној дистанцираности историчара, било зато што нагињу форми делатности која више није повезана с језиком“ (Исто: 297). Анализирајући одбрану модерности Шарла Пероа и Фонтенела, које сматра убедљивијим од Николе Боалоа, Де Ман истиче да књижевност, која је незамислива без „страсти за модерношћу“, као да „из дубине усмерава један суптилан отпор овој страсти“ (Исто: 297).

Ако се сада вратимо „Немирима у књижевности“ Исидоре Секулић, можемо јасније уочити деликатне механизме оспоравања модернитета, што је иманентно њеној критичкој вољи која стреми ка томе да установи ексклузивност модерног. Исидора Секулић, дакле, у својим тврдњама одлази толико далеко да 1924. године може рећи како се послератност још увек није догодила (Секулић 1924: 439). Јер, подсетимо се, расноисторијски дух у лику и фигурацијама рата заправо диктира и истовремено укида услове модерности. Према томе, млади који би желели и да су коначно послератни, за Исидору то не могу бити, будући да су апсорбовани романтизмом духовне и културне обнове нације. Она пише:

Понављамо, никад бољег ни здравијег романтизма! Да уметност, и да све у нама, пође да оплоди земљу у којој су нам корени, и чији је ренесанс насушна потреба нашем спиритуалном животу (Исто: 436).

Функционализацијом литературе као средства обнове и „спиритуалне“ регенерације народа – Исидора на тренутак напушта књижевност и редукујући њену улогу заузима место изван и мимо страсти за модерношћу, како би рекао Пол де Ман. Са тога места, благо помереног у односу на књижевност, Исидора може тврдити како је Милош Црњански, „овејани скептик“, циник, он чији се језик „не пре-

стаје ругати, и профаном и светом, и живом и мртвом“ – романшичан. Како схватити, пита се Исидора, тог Црњанског чије „безбожно и развратно веселе белешке читају побожне старе госпе и осетљиве младе госпођице, и сав наш свет тамо по Банату, и у Сент Андреји [...]“ (Секулић 1924: 438)? Похвала упућена романтизму послератних писаца показује колико је догађај модерности у извесном смислу трауматичан. Ни Растко Петровић ни Милош Црњански нису могли бити виђени у некој довршеној послератности, као иновативно модерни, управо и само због своје модерности. Тај закономерни парадокс у читању Исидоре Секулић готово одзвања кроз наглашене тонове њеног критичког суда:

О, да, без романтизма нема народа, нема историје, нема јунаштва, нема породице, нема идеала, па нема ни талената. Кроз ону малу црквицу је дошла Црњанском песничка душа из праха стародавне неке баке која је једино кроз ту богомољу општила са Невидљивим и Духовним (Исто: 438).

Када Исидора Секулић представља изузетну вредност оних дела у којима, како јеванђељском парафразом истиче, „дух дише“, без обзира на то колико аутор има година и када је служио војску (Исто: 438), тада слика „црквице“ и „стародавне баке“ као поетичког наслеђа Милоша Црњанског ствара гротескни ефекат заблуде о модерности, заблуде која ипак залази у простор књижевноисторијске истине. И „екстремно послератни“ Растко Петровић, сходно томе, може проћи „кроз једну силну грозницу надахнућа и љубави пред творевинама врло предратних генерација“ (Исто: 436).

Текст „Немири у књижевности“ Исидоре Секулић већ 1924. године дакле, упркос свим идеолошким „шумовима“ романтизма, или можда баш због њих, обелодањује симболички замах и амбивалентни карактер модерности младих песника. При томе, инсистирајући на „квалификацијама вечним“ а не

временским или стилским, критички доследно показује да је кретање књижевноисторијске прогресије истовремено и корак напред и корак назад. Јер, пијетет према непролазним вредностима, карактеристичан за оно што Ниче назива „монументалном“ историјом, прожет је, и Исидорин текст то показује, неумитном потребом да се одређеној прошлости суди, да се буде увек немилосрдан и скоро никада праведан. А тиме што искуство рата узима као један од критеријума за проблематизовање саме могућности књижевног модернитета и његовог вредновања, Исидора Секулић подвлачи чињеницу да се *исничко искуство* рата нових генерација, у тренутку у ком пише свој текст, још увек не може посматрати на ширем друштвено-политичком и идеолошком хоризонту.

Да је утисак о грозници „надахнућа и љубави пред творевинама врло предратних генерација“, како је то изразила Исидора Секулић, присутан и у каснијој рецепцији, показује текст Хатице Крњевић „Поеме Милоша Црњанског“ из 1972. године. Почевши од *Стражилова* до *Ламенџа над Беотрагом*, Хатица Крњевић у скрупулозном и помном читању Црњанског описује највећа достигнућа лирског дискурса завичајности. И управо на темељу везе са Бранком Радичевићем ауторка дефинише однос Црњанског према (поетичкој) баштини. Нагласивши да је „Бранкова судбина у *Стражилову шуџа* и *ојомена* виђена оком модерног песника као простор у којем су оба песника стварала“, Хатица Крњевић простор песничког сусрета интерпретира у пренесеном смислу, као симболички простор младости до ког се долази из перспективе посебног песничког трагања, оног који ауторка препознаје у суматраистичким тенденцијама Црњанског. Дакле, у једном, како каже, „имагинарном и звезданом простору, у ирационалном трагању за својом одгонетком“ подударило се „једно давно виђење света и поезије“ са песничким сензибилитетом Милоша Црњанског:

Ништа није од Бранкове „болесне младости“ повређено; њена непоновљива чар остала је нетакнута али обогашена. Осећање које је створило овај „укрштај“ осећање је Милоша Црњанског. Суматраизам, тумачили га ми као вид експресионизма, као Weltschmerz или као Weltanschauung, досегао је овде висину аутентичног, духовног и емоционалног човековог саобраћања на даљину (Крњевић 1972: 153).

Дакле, ово стваралачко „саобраћање на даљину“, како наводи ауторка, дешава се у простору духа, у домену имагинације и, најзад, у нишама поетике. Овде је, дакле, још увек на снази моћ суматраистичке визије кадре да „раствара материју до лебдења, до флуида“ (Исто: 150). Када констатује двострукост карактеристичну за формалну структуру поема,<sup>3</sup> Хатица Крњевић заправо наговештава блага померање у начину на који се перципира завичајност Црњанског. То, што је, дакле, „дисонантно раслојавање једне сложене душевне осећајности и духовне осетљивости“ у *Сиражилову*, са поемом *Србија* постаје „врело драматичне и горке исповести“, док ће *Ламенти над Београдом* ове суштинске дисонанце, унутрашње супротности, „коначно одвојити заувек“ (Исто: 151). Овде је, дакле, завичајни комплекс Црњанског, за разлику од становишта Исидоре Секулић, постављен на ширу основу разумевања значењских и стилских вредности, премда текст Хатице Крњевић не испитује саму модерност и модернистичке особености поема Милоша Црњанског, што ће, чак и само на нивоу општег утиска о поетичким разликама „старих“ и „младих“, бити заступљено код Исидоре.

Међутим, управо компаративно тумачење *Сиражилова*, *Србије* и *Ламента над Београдом*, које нам доноси текст „Поеме Милоша Црњанског“,

3 „Оно што се јавља већ у *Сиражилову*, а што ће у *Ламенту* бити доведено до краја, то је унутарња структура строфе која се готово увек заснива на двострукости. Два дисонантна духовна тока, две несугласне емоције, два различита звука – чине живо ткиво поема Милоша Црњанског“ (Крњевић 1972: 150).

открива нове нијансе у критичком доживљају његовог песничког сензибилитета. *Србија*, тврди Хатица Крњевић, није поглед у даљину „већ у себе, у најдубље слојеве попршта и нишане“ (Исто: 154). Интерпретација Хатице Крњевић ни у једном тренутку не показује одређени однос према контексту, према друштвено-политичкој позадини поетике нити вреднује удео историјског у песничком. Напротив, и када констатује промену која се догодила у песничком доживљају Србије, ауторка не само да не придаје никакав значај вантекстуалним елементима који су могли условити ову промену већ, помало изненађујуће, наглашава једну посебну врсту отрежњења:

Љубав према Србији је љубав која постаје свест, љубав која зна цену и може да поднесе горчину обмане. И лепота те поеме и њен људски смисао сдржани су у том, макар поразном и пораженом, мушком трежњењу (Исто: 154).

Интересантно је да се трансформација у доживљају Србије препознаје у мушком бићу песника, да се, штавише, *мушко* и *поетичко* сједињују у Србији – јер, љубав је, како каже ауторка, постала свест, а та се свест више не може одвојити од мушког искуства. То мушко које, између осталог, евоцира симболички комплекс туге из *Лирике Ишаке*, испољава се у виду „србце која разара, прљи као пламен у којем изгара слатка и трошна илузија детињства и ране младости“ (Исто: 154–155). Констатујући како у поеми *Србија* постоје само две строфе сачињене од једног стиха, ауторка истиче њихову одсудност у крајњем симболичком исходу завичајног комплекса:

Једном од њих отвара се унутарње збивање, пукотина у дубини песничког бића и човека из које кипте узаврели стихови необичне силине. После обрачуна поново долази строфа од једног стиха као трагично

сознање и иронична демистификација прошлости и садашњости, историје и традиције. Иронија Милоша Црњанског исто је тако и самоиронија, немилосрдно искрена исповест сва од питања и узвика, испрекидана, као да се неочекивано отела и шикнула из дубине таме и патње. У њој препознајемо прве звуке ироничне поезије *Лирике Ишаке* (1919), измењене утолико што је осуда и жаока сада окренута према себи унутра (Крњевић 1972: 155).

Пукотина коју ауторка примећује „у дубини песничког бића“, видљива је, дакле, тек у поеми *Србија*. Пукотина се јавља у свести, у отрежњеном мушком песничког субјекта, и само на таквом месту представљив је нови, суштински различит однос према завичају. Свест, после *Лирике Ишаке*, поново и незадрживо продире у стих, у деликатној фузији мушког, психолошког и онтолошког, политичког и историјског. Иако текст Хатице Крњевић констатује читав низ последица које уплив свести изазива у домену поетике, нигде у тексту не анализира кључ модерности Црњанског из угла ове симболичке трансформације завичајног комплекса. Јер, ауторка заправо говори о ономе што сама не каже, а то је чињеница да тек када завичај, када Србија, дакле, *сасвим* пређе *унушра*, да је управо то, парадоксално, оно најмодерније модернизма. Свесна поетичка интернализација државе – ултимативно је искуство модернитета Милоша Црњанског. Искуство рата и, пре свега, искуство повратка из рата, дакле оно у чему је Исидора Секулић препознала траг „расно-историјског духа“ који повезује потпуно удаљене ауторе, умањује поетички јаз и тако не допушта новим да буду посве нови, ни модерним да буду потпуно модерни – каснији критичари, попут Хатице Крњевић, посматраће у другом светлу. То, међутим, не значи да је једно тумачење вредније од другог, нити ми овде вреднујемо саму критичку рецепцију – напротив, циљ у анализи рецепције завичајних поема Црњанског јесте, као што смо на почетку навели, да покажемо како се развија критичко и теоријско

мишљење о модернизму на основу односа према држави, завичају, отаџбини, домовини.

Настављајући даље тумачење поема Хатица Крњевић указује на значај временских перспектива у *Ламенту над Београдом*, те обновљену драму „националног“ интерпретира на фону разбијања јединства прошлог, садашњег и будућег. *Ламенти* је, закључује ауторка, „обрачун из *Србије* усмерио у другом правцу и довео га до краја одвојивши заувек прошло од будућег“ (Крњевић 1972: 157). Осим што констатује коначни раскид са суматраистичким заносом *Стражилова*, док се жаока свести *Србије* утапа у туробни свет прошлости, Хатица Крњевић издваја ванвременско значење Београда.<sup>4</sup> Београд је, тврди ауторка, „баштина и истина“ (Исто: 158) и зато, ако као одговор на давно постављена питања доноси нешто „истински ново у односу према ранијој поезији Милоша Црњанског“, онда је то разобличење прошлости:

Раскид са традицијом означен је модерним и креативним односом као повратак традицији. Али повратак традицији будућности. У том парадоксу крију се нове могућности које постоје и које у будућности ваља открити (Исто: 159).

За Хатицу Крњевић поема *Ламенти над Београдом* обелодањује нову димензију односа Милоша Црњанског према традицији: ако се, дакле, песник враћа баштини трансформишући је, ако је у раскиду уписано поновно проналажење генеалогске линије, онда чињеница да то чини управо у Београду или, боље, *над* Београдом, изнова интригира нашу књижевноисторијску свест о Црњанском. Београд се, дакле, помера у симболичку будућност, он је у

4 Премда се није подробно бавио завичајним поемама Црњанског, Никола Милошевић у тексту „Метафизички вид стваралаштва Милоша Црњанског“ ову трансформацију простора описује као „метод метафизичког пречишћавања географско-историјских појмова“ (Милошевић 1978: 14).



равни вечно надолazeћег, обележен метафизичком вредношћу простора. Према томе, за Хатицу Крњевић, Црњански овде раскида са традицијом не само зато што се одриче прошлости, демаскирајући је и деформишући, већ и зато што осваја симболички поредак завичајности. Јер, једино тако Београд може постати град „традиције будућности“, град могућности које „ваља открити“.

А у будућем књижевноисторијском времену Слободан Владушић пише текст под насловом „Црњански: од *Сиражилова* до *Ламентиа над Београдом*“ и расветљава нове значењске обресе у односу Црњанског према традицији. Издвојивши меланхолију као доминантно осећање песника, Владушић ће поетичку везу Црњанског и Бранка Радичевића тумачити другачије но што је то био случај у, рецимо, интерпретацији Хатице Крњевић. Јер, не само што истиче конститутивни значај „пријатеља у прошлости“ већ, посматрајући везу са традицијом из перспективе меланхолије, из осећања ненадокнадивог губитка, Владушић закључује:

Уз помоћ меланхолије Црњански омогућава живот једној традицији – Бранковој, романтичарској – али не тако што се са њом једноставно поистовећује, већ тако што указује на осећање властитог губитка управо те традиције, на осећање њене непоновљивости, њене довршености. На њеном крају остаје једино меланхолија, као свест о губитку. [...] Једино што остаје јесте бити свестан тог губитка, бити меланхоличан. То је једини начин да се сачува традиција у модерним временима, на начин сличан чувању сећања на мртву драгу: ако се не може оживети, једино што нам преостаје јесте да се непрестано сећамо тог губитка (Владушић 2014: 242).

Тумачење Слободана Владушића истиче романтичарски комплекс код Црњанског – *Сиражилово* је поема губитка, али губитка који чува везу са баштином. И, за разлику од оних херменеутич-

ких увида који ће нагласити просторну димензију песникове везе са прошлошћу, Владушић подвлачи временски аспект. Завичај, за Владушића, више није превасходно ствар припадности једном простору или интимног доживљаја порекла, као што то и не може бити оног тренутка када, како би то рекао Никола Милошевић, одређени географски појам доживи „метафизичко пречишћавање“. Уосталом, како нас Владушић изнова подсећа, *Сиражилово* није спевано на Фрушкој гори, него на брду Фиезоле над Фиренцом, *Ламентиа над Београдом* није написан у Београду, него на плажи Куден бич, у Енглеској. Сходно томе, суматраизам присутан у *Сиражилову* укључује, осим просторног повезивања, и временски план сусрета, призивајући „пријатеље из прошлости“, што је метафора из *Хийерборејаца* којом се Владушић служи да нагласи романтичарско наслеђе у делу Милоша Црњанског.

Разумевање романтизма на хоризонту завичајне теме у поезији Милоша Црњанског аутентични је допринос Владушићевог читања. Симболичку улогу Бранковог лика у *Сиражилову* Владушић посматра кроз два кључна романтичарска импулса заступљена у концепцији пријатеља из прошлости:

Први и основни романтичарски импулс је настојање да се сачува достојанство човека. Природа тог достојанства је романтичарска зато што се ту под достојанством мисли на оперативност човека, на моћ деловања у свету. Достојанство је ту шифра за концепт јаког субјекта, за херојски етос, који подразумева да је деловање човека у вези са врлином (Владушић 2014: 243).

Јасно је, дакле, да Владушић проширује оквир унутар ког чита однос Црњанског према прошлости. Утолико је и значајније колико се модернитет Милоша Црњанског имплицитно наглашава управо овим јаким везама са српским романтизмом. Овде је унеколико на снази она блага измештеност кри-

тичке перспективе о којој говори Пол де Ман када каже да су најбољи суд о књижевној модерности дали они који стоје помало изван књижевности. Овим не желимо да кажемо како је Владушићев суд „најбољи“, нити тврдимо да напушта позицију интерпретатора књижевног дела – померање које примећујемо у интерпретативном фокусу односи се на етичку димензију стражиловске поетике. За Владушића, први принцип романтичарског завештања јесте достојанство „јаког субјекта“. У том смислу, романтизам у стваралачкој концепцији Милоша Црњанског није тек наслеђени стилски комплекс или мотивска матрица, а да бисмо то увидели, морамо се, попут Владушића, благо удаљити од текста и, као што се то овде чини, читати у контексту других дела из опуса Црњанског, попут *Хијерборејца*. Оживљујући фигуру Бранка Радичевића Црњански заправо отвара оно утопијско у самој прошлости, јер, како пише Владушић, немогућност модерног човека да оствари романтичарско достојанство одводи га у заједницу које нема, у прошлост настањену „појединцима са којима је могуће одржати пријатељске везе“ (Владушић 2014: 243). Симболично и, најзад, метафизичко значење оваквог пријатељства свој пуни капацитет и израз достиже, сматра Владушић, у *Хијерборејцима*, а антиципирано је управо ликом Бранка Радичевића.<sup>5</sup>

5 Занимљиво је да сегмент о *Стражилову* Владушић затвара питањем које, заправо, подстиче на поновна преиспитивања суптилних, али несумњивих промена унутар поетичког система Милоша Црњанског. Зашто, пита се Владушић, „просторни суматраизам раног Црњанског мора у *Хијерборејцима* да буде допуњен развијеним концептом временског суматраизма – односно концептом пријатеља у прошлости од којих је, за Црњанског, најважнији, чини се, Микеланђело“ (Владушић 2014: 244). Дијалог који би се овде могао водити, а који се тиче управо тихог потчињавања простора времену и, дакле, доминације метафизичких фигура припадности (јер, шта су пријатељи у прошлости ако не још један начин да се припада, да се буде везан, да се препозна власитити траг у Другом) одвео би нас у нове изазове тумачења, чиме би се интерпретативни опсег рада, за ову прилику, недопустиво проширио.

И док је суматраистички замах духа био кадар да у поеми *Стражилово* приближи удаљене просторне и временске димензије, *Ламенти над Београдом* обелодањује укинута додире, раздвојене градове, делузију прошлости. Одговор Слободана Владушића на овакву, руинирану слику минулог, скреће поглед ка будућности, али са потпуно другачијим вредносним предзнаком него што је то била будућност у тумачењу Хатице Крњевић. Након *Стражилова*, а пре и после *Ламенти*, Црњански се среће с нечим што ће поништити суматраистичку моћ да створи везе и одржи пријатељства, а то је, закључује Слободан Владушић, *металополис*. Са експанзијом мегалополиса, супротстављеног полису као простору који почива на „хуманистичком концепту“, не постоји више „неко брдо или нека тачка одакле се пружа поглед на целину Полиса, нека Авала, неки Акропол, неки Фијезоле“ (Владушић 2014: 245).

Доследан компаративном читању опуса Милоша Црњанског, Владушић и овде тумачи и осветљава суштинску модерност *Ламенти*, укључујући не само *Хијерборејце*, већ и *Роман о Лондону*. Пре но што укаже на то зашто више није могуће оживети старе везе у Београду, Владушић даје јасан увид у политичке, економске, културолошке и етичке претпоставке градова будућности:

Док Полис остаје повезан са хуманистичком традицијом, Мегалополис означава раскид са хуманитетом: он дословце троши људе као сировину за глобалне економске пројекте, а да притом у његовом развијању, у његовој величини, у његовом трајању, више није могуће утемељити било какво достојанство човека. Исто тако није могуће утемељити ни присан однос између човека и Мегалополиса, будући да Мегалополис не поседује хомогени идентитет попут Полиса (Исто: 245).

Оно што се десило изван књижевности, а то је сусрет са Мегалополисом, условило је, сматра Вла-

душић, корениту промену у поетици. Неповратно преображен искуством Лондона, песник не може утонути у археологију, у фантазмагорију веза, у традицију меланхолије. Сусрет са Мегалополисом, дакле, подразумева „један снажан притисак модерности која је сада радикално усмерена против прошлости, што значи да Мегалополис не дозвољава било какву прошлост“ (Исто: 245). Испражњен од симболичке вредности сећања, Београд постаје место анулираних идеала, изгубљеног поверења у национално, па и у саму могућност личног, аутентично индивидуалног. И то јесте најделикатнија, непроцењиво вредна карактеристика модерности поеме. Јер, да је *Ламенти* тек поновио „хронотоп носталгије“, био би, закључује Владушић, „лоша песма“:

Од прошлости остаје само једно, а то је сама *идеја Престонице*, коју Црњански подразумева, да би је одмах затим окренуо ка будућности, придодајући Престоници атрибуте Мегалополиса – снагу, енергију, неуништивост. Београд у *Ламенту* је, дакле, покушај уграђивања идеје Престонице у доба Мегалополиса, чиме један стари човек, а велики песник, показује како разуме време у коме живи (Исто: 246).

Оно што је био давни елиотовски захтев „естетичке“, а не само историјске критике, дакле потреба да се песник постави у контекст или, тачније, „међу мртве“, на примеру неколицине репрезентативних текстова којима смо се бавили, открива недвосмислену критичку вољу да се са становишта завичајног симболичког резервоара разуме природа и опсег модерности Милоша Црњанског. При томе је идеја завичаја испитивана у најширем смислу – као припадност једном географском поднебљу, као везаност за одређену традицију или пак као суматраистичка протезност у времену и простору. Ако се задржимо на Елиотовом виђењу измене књижевноисторијског поретка укључивањем сваког (истински) новог дела,

и ако, заједно са Елиотом, поновимо да једном ствараоцу „мора бити јасно да се дух Европе – дух његове властите земље – дух за који ће временом научити да је много важнији од његовог личног духа – мења“, онда је од свега најјасније колико је маестралан поетички распон, а самим тим и стваралачки дух оног који је једном записао и то да је „сам себи предак“. Управо зато што је свестан огромних промена које су се збивале у времену у ком је живео, чак и онда када су га саме те промене укидале, померале на маргину и суштински чиниле изгнаником, али и метафизичким аутсајдером, Милош Црњански је отелотворење оног неухватљивог, вечног збивања модернитета, тренутка који само што се није десио, и увек се управо дешава – тренутка симболичке смрти и новог живота, краја и новог почетка.

У *Књизи о Микеланђелу* Црњански ће забележити како нема прекида – „има веза и у прекиду“, што нам може послужити и као једна врста метафоре модерности Милоша Црњанског. Најуспешнији, најсензибилнији примери рецепције завичајних поема Милоша Црњанског различитим критичким и херменеутичким методама издвајају управо оне тачке на којима се препознаје симболички и стварни дисбаланс, дисконтинуитет, пукотина, квар. Тачке прекида представљају суштинска сведочанства модерности, премда нема сваки прекид исто симболичко, етичко ни књижевноисторијско исходиште. Меланхолично удаљавање од садашњости у *Сиражилову*, раскид „срца“ и „свести“ у *Сербии*, јаз између прошлости и будућности, полиса и престонице, мегалополиса у *Ламенту* – све су то прекиди у поретку, диверзије *унушар* поетичких наслага сећања, књижевне заоставштине, историјских траума и, најзад, неумитног деловања „расно-историјског духа“.

## Литература

- Богдановић 1972: Милан Богдановић. *Критике*. Српска књижевност у сто књига. Нови Сад: Будућност.
- Владушић 1972: Слободан Владушић. „Црњански: од *Стражилова до Ламентија над Београдом*“. У: *Књижевно дело Милоша Црњанског*, зборник радова. Ур. Предраг Палавестра, Светлана Радуловић. Београд: БИГЗ.
- Де Ман 1975: Pol de Man. *Problemi književne kritike*. Prev. Gordana V. Todorović, Branko Jelić. Beograd: Nolit.
- Крњевић 2014: Хатица Крњевић. „Поеме Милоша Црњанског“. У: *Милош Црњански: поезија и коментари*, зборник радова. Ур. Драган Хамовић. Београд – Нови Сад: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет Универзитета у Београду – Матица српска.
- Елиот 2017: Tomas Sterns Eliot. *Tradicija i individualni talent i drugi eseji*. Prev. Milica Mihailović. Beograd: Službeni glasnik.
- Милошевић 1978: Nikola Milošević. *Zidanica na pesku. Književnost i metafizika*. Beograd: Slovo ljubve.
- Секулић 1924: Исидора Секулић. „Немири у књижевности“. *Српски књижевни гласник*, књига 2.
- Црњански 1966: Милош Црњански. *Поезија*. Сабрана дела, књ. 4. Београд – Нови Сад – Загреб – Сарајево: Просвета – Матица српска – Младост – Свјетлост.
- Црњански 1992: Miloš Crnjanski. *Ispunio sam svoju sudbinu*. Prir. Zoran Avramović. Beograd: BIGZ – Srpska književna zadruga – Narodna knjiga.

Aleksandra Sekulić

### THE HOMELAND OF MILOŠ CRNJANSKI: TRADITION AND INDIVIDUAL TALENT IN THE RECEPTION

#### Summary

In this paper, we analyze the reception of Miloš Crnjanski's poems about homeland in the 20th century, but also the interpretation of contemporary critics of Serbian literature. We want to present the hermeneutics of homeland and the approach of critical consciousness to Crnjanski's homeland discourse, and then to reconstruct the modernity

of Miloš Crnjanski in the interpretation of homeland. The history of our reading, the history of reception on the basis of such a clearly defined theme, will show how we perceived Miloš Crnjanski's modernism.

*Key words:* Miloš Crnjanski, homeland, tradition, past, modernism