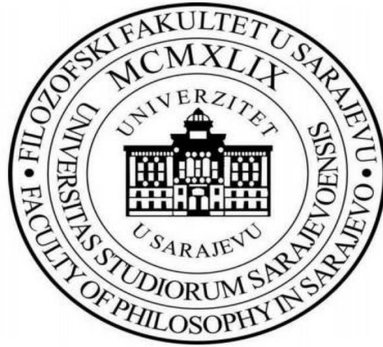


Univerzitet u Sarajevu
Filozofski fakultet
Odsjek za književnosti naroda BiH



SUMATRAIZAM MILOŠA CRNJANSKOG

Završni magistarski rad

Mentor: prof. dr. Nenad Veličković

Studentica: Lejla Ljuca

Sarajevo, 2020.

Univerzitet u Sarajevu
Filozofski fakultet

Lejla Ljuca
Indeks br. 2326/2015; redovna studentica
Odsjek za književnosti naroda BiH i bosanski, hrvatski, srpski jezik;
nastavnički smjer

SUMATRAIZAM MILOŠA CRNJANSKOG

(završni magistarski rad)

Oblast: Poetički fenomeni srpske književnosti XX vijeka

Mentor: prof. dr. Nenad Veličković

Sarajevo, 2020.

Sadržaj

1. Uvod.....	1
2. Ekspresionizam na evropskom tlu.....	3
3. Manifest ekspresionizma.....	6
3.1. Šta to hoće gospoda ekspresionisti?.....	6
3.2. Crnjanski o ekspresionizmu.....	8
4. <i>Sumatra</i> i sumatraizam.....	11
4.1. Šta to hoće gospodin Crnjanski?.....	11
4.2. Kineska lirika i sumatraizam.....	17
5. Sukob tradicije i moderne poetike.....	21
6. Crnjanski i književna kritika.....	22
6.1. Crnjanski i tradicija.....	29
6.2. Sumatraizam i “Dnevnik o Čarnojeviću”.....	34
7. Zaključak:.....	56
8. Literatura:.....	58

Uvod

U ovom radu ću se baviti interpretacijom ekspresionističke poetike Miloša Crnjanskog, poznatoj u literaturi kao *sumatraizam*, sprovodeći analizu njegovih ranih djela, prije svega analizirajući zbirku pjesama *Lirika Itake* i roman *Dnevnik o Čarnojeviću*. Razlog zašto sam se odlučila za ovu analizu leži u činjenici da sam se suočavala sa raznim izazovima tumačeći spomenuta djela ovog pisca. Čitajuće analize koje sam, prije svega, nalazila na internetskim stranicama, primijetila sam određenu diskrepanciju između napisanog autorskog teksta i tumačenja tog istog teksta. Ta tumačenja su bila isuviše pojednostavljena, a nerijetko i pogrešna. Razlog tome bi mogao ležati u toj činjenici da Crnjanski ima jednostavan stil koji, kada je u pitanju interpretacija, može čitaoca navesti na pogrešan trag da je tu riječ o jednom autoru koji svojim književnim djelom ne donosi neke značajne inovacije, te da su njegove intencije u tekstu jasne već na prvi pogled. Međutim, hvatajući se u koštac sa interpretacijom, umjesto dobijenih odgovora i razjašnjenih prvobitnih dilema, pred nama iskrsavaju samo dodatna pitanja. Naprosto je postojao velik raskorak između ovog autora i njegovih prethodnika kao što su Jovan Dučić, Vladislav Petković-Dis, Sima Pandurović, Laza Kostić i ostali, što znači da se tu zaista radi o autentičnoj pojavi u srpskoj književnosti na koju je stupio sa vlastitim vidom ekspresionizma – *sumatraizmom*.

Sve to je navodilo na pomisao da je riječ o autoru koji je bio u tolikoj mjeri inovativan u odnosu na svoje prethodnike da bi pri ispravnom tumačenju trebalo uzeti u razmatranje razne faktore poput vremena u kojem se ova djela pojavljuju, društveno-historijski kontekst, kritičku recepciju tih djela kako tadašnju tako i savremenu, kao i književni pravac u okviru kojeg djeluje.

Krenuvši tim putem analizu sam započela samom pjesmom *Sumatra*, budući da je ona sama sadržana u nazivu pojma, a zatim sam potražila esej autora pod naslovom *Objašnjenje 'Sumatre'* s nadom da će mi sam autorski tekst o istoimenoj pjesmi biti dovoljan da razumijem sve autorove intencije skrivene u njoj. Međutim, iako je u tumačenju te pjesme ovaj tekst naprosto neizostavan, Konstantinović će reći da je i važniji od same pjesme, on je napisan u specifičnoj, atipičnoj formi, može se čak reći u lirskoj formi i funkcionira kao svojevrsni manifest u kojem se ne crpe sva značenja pjesme. Štaviše, on otvara mnoga druga pitanja po pitanju interpretacije i dodatno je usložnjava.

Da bih upotpunila interpretaciju pročitala sam i *Dnevnik o Čarnojeviću* i ni tad nisam imala potpunu sigurnost u validnost svog tumačenja. Naprosto Crnjanskijeva spomenuta djela nisu

bila ničemu slična iz prethodnih pravaca u srpskoj književnosti. Isuviše inovativan, sugestivan, liričan i u eseju i u romanu, apsolutno autentičan i na planu forme a pogotovo na planu ideja. Stoga sam ozbiljnoj analizi društveno-historijskog konteksta i recepcije tadašnje književne kritike ovih djela Miloša Crnjanskog pristupila iščitavajući književne kritike, u vremenu kada su ova Crnjanskijeva djela objavljena, iz književnih časopisa sakupljenih u hrestomatiji Gojka Tešića *Zli volšebnici*.

Pri samoj interpretaciji književnog teksta najviše sam se oslanjala na rad Nikole Miloševića, konkretno na djela “Roman Miloša Crnjanskog” i “Književnost i metafizika”, jednako kao i na rad Radomira Konstantinovića “Biće i jezik”, prvi tom, ali je i nezaobilazno spomenuti utjecaj kineske i japanske lirike, koji je bio od presudne važnosti za književno stvaralaštvo ovog autora i koji je uveliko imao utjecaja na inovativnost u jednom konceptu razmišljanja u književnosti na našim prostorima. Zbog izazovnosti pravilnog tumačenja i književne interpretacije ovog autora, svojim radom sam željela na jednom mjestu dati sintezu i pregled kritičkih i interpretativnih tekstova za koje sam smatrala da su relevantni i argumentirani pri tumačenju sumatraizma Miloša Crnjanskog, i time dati svoj doprinos u rasvjetljavanju ovog književnog fenomena. To mi je naročito bilo važno zbog važnosti pravilne interpretacije nekog književnog djela kako bi se izbjegla sva moguća zloupotreba tumačenja koja prije svega nisu istinita niti potkrijepljena tekstem.

Ekspresionizam na evropskom tlu

Ekspresionizam se kao književni pravac formirao početkom dvadesetog stoljeća, preciznije govoreći kao okvirne godine njegovog trajanja u književnosti uzimaju se 1910. i 1925. godina. Njegovi počeci se prvenstveno vežu za njemačku književnost, dok je njegov naziv preuzet iz historije umjetnosti, tačnije iz slikarstva, u kojem se pojavio i ranije. Glavni predstavnici u slikarstvu su bili Paul Cezanne, Vincent van Gogh i Edvard Munch, dok je u književnosti ovaj pravac činila uglavnom generacija književnika rođenih između 1880. i 1890. godine koji su se okupljali oko najznačajnijih časopisa ovog pokreta kao što su *Der Sturm*, *Die Aktion*, *Das neue Pathos*, *Die Revolution*. Neki od najvažnijih predstavnika ekspresionizma u književnosti jesu Georg Heym, Ernst Stadler, August Stramm, Oskar Kokoschka, Bertolt Brecht u svojoj ranoj fazi.

Ono što je značajno spomenuti kada je o slikarstvu riječ jeste da počev prethodno sa impresionizmom, a utvrdivši se ekspresionizmom i afirmacijom ekspresionističkih inovacija na planu forme, možemo govoriti o samim začecima i rođenju moderne umjetnosti. Ono što su impresionisti započeli, rastakanje stroge i jasne forme na platnu, ekspresionisti su afirmirali još snažnije. Posmatrajući slike najpoznatijeg impresioniste, Claudea Moneta, možemo vidjeti da je slikajući jedan te isti motiv pod različitom dnevnom svjetlošću iskazao jednu skepsu u postojanje objektivne stvarnosti, objektivna stvarnost koju posmatramo nije uvijek ista. Govorimo o periodu devetnaestog stoljeća kada su ovakve inovacije u umjetnosti izazivale žestoke reakcije kritičara umjetnosti, ali ne zaboravimo napomenuti da je umjetnost u prošlosti nerijetko bila nosilac društvenih promjena te da se njena funkcija znatno razlikuje od današnje. Dakle, disperzija forme na platnu značila je i prevrat u načinu razmišljanja, objektivna stvarnost nije ista za sve, to bi značilo da uopće ne možemo govoriti o njoj kao objektivnoj, jer je ona baš suprotno – zavisna. Zavisna od fotona, čestica svjetlosti pod određenim uglom i u određenom dijelu dana, dok je za ekspresioniste ona zavisna od unutarnjeg osjećaja, preciznije govoreći - ona je subjektivna. Počela se nazirati u umjetnosti ideja da predmeti nisu samo forma, da oni imaju suštinu koja nadilazi formu. Ekspresionisti će na tom planu forme otići i dalje. Dok su impresionisti atomizirali stvarnost, ekspresionisti su stvarnost prikazivali svojim subjektivnim osjećajem, cijela je stvarnost sada bila obuhvaćena prenaplašenim osjećajem, kako u slikarstvu tako i u književnosti, anksioznošću, strahom, krikom, bijesom, frustracijom. Značajno je spomenuti Munchovu sliku “Krik”, naslikanu 1893. godine, za koju će sam slikar reći da je inspiraciju dobio kada je šetajući sa dvoje prijatelja pri zalasku sunca ugledao nebo koje je

najednom postalo krvavo i da je u tom trenutku klonuo u iznemoglosti dok ga je tako u drhtavici preplavio jak osjećaj anksioznosti, kaže da je u tom momentu osjetio beskrajn krik koji prožima prirodu. Na slici vidimo tri figure, dvije su u pozadini, jasnih linija, naizgled nonšalantno šetaju, a u fokusu, izdvojena kao kontrast njima, stoji figura u prvom planu, izobličeni kontura, zamrznuta u agonizirajućem kriku. Linija njenih kontura spaja se sa linijama prirode koja je okružuje, ona kao da se stapa sa crvenim oblacima i morem u pozadini. Pred nama se odvija jedno međusobno prožimanje subjekta i prirode, u jednom istovjetnom osjećaju – agoniji. To bi značilo ekspresionizam i njihovo poimanje stvarnosti, potpuno pounutrenje prirode i sveprožimanje sa subjektom.

U *Rečniku književnih termina* pod pojmom *ekspresionizam* možemo pročitati sljedeća objašnjenja: “Naglo buknuvši oko 1910, *e.* u odnosu na dotadašnju književnost djeluje kao radikalno nov i revolucionaran pokret, kako u pogledu tematike, tako i u pogledu jezičkog oblikovanja. Neke među osnovnim ekspresionističkim temama jesu: bolest, bolnica, smrt, raspadanje; zemljotres, rat; revolucija; sveopšte ljudsko bratstvo; kosmos; traganje za bogom; sukob generacija; grad (*e.* je izrazito gradska, velegradska književnost), rudnik, fabrika. Stav pesnika prema ovim temama je osećajno prenaplašen: među raspoloženjima dominiraju užas, potresenost, strah; pobunjenost; vizionarski zanos; sažaljenje; ljubav. [...] Izraz je potenciran do krajnjih granica, obeležavaju ga uzvik, ekstaza, dinamizam, oštre boje. Poetsku sliku karakteriše alogičnost, irealnost; njena funkcija je često u tome da šokira. Raspad poetske slike korespondira sa raspadanjem slike sveta, raspadom dotadašnjih društvenih i duhovnih poredaka. Poetska slika, zatim, ima zadatak da iskazuje suštinu stvari, ne njihov spoljašni izgled.” (Živković 1986: 161)

Da se na trenutak podsjetimo da se ovaj pravac javlja 1910. godine, neposredno pred Prvi svjetski rat i da se već tad Evropa nalazi u političkoj i društvenoj krizi. Društvo se ubrzano mijenja uslijed naglog industrijskog razvoja, rad se automatizira, usljed toga veliki broj radnika ostaje bez posla, za posljedicu imamo radničke pokrete koji se bude, rat se nazire, naoružanje raste, imperijalizam i borba za kolonije se rasplamsavaju. To je period kada pozitivne nauke dostižu svoj vrhunac, međutim kako to Vučković u svojoj studiji *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma* navodi nauka nije bila dostatna u tom trenutku da okonča duhovnu krizu koja je nastala: “Fundamentalna istraživanja u nauci pokazuju da naučni pozitivizam, na kome se bazirala *statička slika sveta*, sve manje može da dâ odgovore za sve ono što se tada dešavalo u svetu. Javlja se sumnja u njegove neprikosnovene istine i otkrića koja te sumnje pothranjuju. [...] Još je naturalizam u drugoj polovini XIX veka svedočio o duhovnoj krizi: zasnivajući se na

iskustvima pozitivnih nauka i njihovoj težnji da sve tačno i dosledno opišu i predoče fotografski životnu stvarnost kakva ona jeste, on je otkrivao pustoš i prazninu čovekovu pred životom, dekadenciju svih njegovih vrednosti.” (Vučković 1979: 21)

No, iako je, kako to Vučković primjećuje, ekspresionizam bio izraz za napetu situaciju pred rat, u ratu i poslije rata, u njemu su se počele diferencirati dvije struje. Jedna je *metafizička*, ona koja je nastala u okviru djelovanja časopisa *Der Sturm*, početak rada ovog časopisa 1910. godina formalno se uzima kao godina početka ekspresionizma u književnosti, časopisa koji nije propagirao politički angažman književnosti, dok je druga struja bila *aktivistička* i ona je nastala u okviru djelovanja drugog časopisa *Die Aktion*, koji je svoju ulogu a i ulogu literature u društvu shvatao u okviru političkog angažmana. Međutim, bez obzira na razlike koje su ove dvije struje stavljale na oprečne strane, one su se ipak objedinjavale oko ideje borbe za *novi duh* i *novu literaturu*.

Ekspresionizam na naše prostore dolazi zahvaljujući činjenici da su države na Balkanu uglavnom bile pod Austro-Ugarskom vlašću, Hrvatska i Bosna i Hercegovina, a Berlin, Prag, Beč su nerijetko bili stjecište mladih studenata među kojima su bili i mladi književnici sa naših prostora koji su tražili naobrazbu u takvim kulturnim centrima kakvi su bili spomenuti gradovi u to vrijeme. A ne treba previdjeti ni činjenicu da je tada počela da jača ideja jugoslavenstva oko koje su se mahom okupljali mladi književnici, pa stoga ne čudi ni činjenica da je Crnjanski objavljivao svoje radove u hrvatskim časopisima u Zagrebu i bio prijatelj i saradnik Miroslava Krležę, te da su se okupljali oko zajedničkih literarnih ideja i ciljeva.

Kada govorimo o ekspresionizmu na formalnom nivou značajno je prisjetiti se da se u to vrijeme javljaju i Sigmund Freud i Carl Jung sa svojim psihološkim teorijama koje u fokus stavljaju važnost i utjecaj nesvjesnog na čovjeka, što je za to vrijeme bilo nešto dotad potpuno nepoznatno i potpuno potisnuto. Utjecaj nesvjesnog i nagonskog počeo se afirmirati i u književnosti. Sve su to faktori koji su skupa iznjedrili ekspresionizam koji stoji kao antipod naturalizmu i pozitivističkoj slici svijeta. Ta slika raspadajućeg svijeta koji se nalazi pred ratom, alogičnost, potenciranje nesvjesnog i iracionalnog spram logičko-kauzalnih veza, oslikat će se i u na planu forme, odnosno na nivou rečenice i stiha kod ekspresionista. Dok je za naturaliste objektivni opis stvarnosti glavni ideal kojem se teži, kod ekspresionizma opis se gubi jer objektivna stvarnost za njih ne postoji. “Ovo dovodi do rušenja forme, do probijanja strukture rečenice. Rečenica se redukuje na nosioce emocionalno-vizionarskog značenja – glagole i nepovezane imenice. [...] Pridev se stapa sa rečju koja nosi misao. On ne sme da opisuje. On na najsažetiji način mora izraziti suštinu i samo suštinu. Ništa drugo.” (Živković 1986: 162)

Iz tog razloga glavni književni rodovi koji se javljaju u ekspresionizmu su lirika i drama, roman se rijetko javlja: “Za jezik i stil, koji su i u lirici i u drami neprestano nošeni patetikom, oblikovani u *belom usijanju*, karakteristični su, zatim, inverzije, superlativi, elipse, parataksa i verbalni stil. Opis se gubi ili prestaje da bude autonoman; radnja je sve.” (Živković 1986: 162)

Manifest ekspresionizma

Šta to hoće gospoda ekspresionisti?

Da se prisjetimo kako je jedna od glavnih zamjerki stavljenih pred ekspresioniste bila da ne pišu istinito. Kada naiđemo na problem istinitosti u književnosti, onda se to odnosi na problem stvarnosti u umjetnosti, odnosno na mimesis – prikazivanje stvarnosti u svijetu književnog djela. Fenomen mimesisa predmet je diskusije još od Aristotela i Platona, a odnos prema mimesisu je relativan i varira od književne teorije do književne teorije. Ali ono što zasigurno možemo reći jeste da je mimesis kao književni postupak, svoj vrhunac doživio u realizmu, kako će to Zdenko Lešić u “Teoriji književnosti” primijetiti realisti su preslikavanjem svijeta u književno djelo željeli uhvatiti one silnice koje upravljaju ljudskom sudbinom, pokušavali su da definiraju i spoznaju uzroke. Stoga će u Vinaver svoj *Manifest ekspresionističke škole* (1921) započeti ukazujući na problematičnost realnog u književnosti. On će naglasiti da ono što nam djeluje realno u književnom djelu, zapravo nije ništa drugo do umjetnički postupak. Takav postupak ima za cilj da čitaoca ubijedi da je ono što je napisano stvarno, njegova svrha je da se u čitaocu rodi ubjeđenje da je to stvarnost. Dakle, i kada čitamo djelo koje je napisano u realističnom maniru, mi ne možemo sa sigurnošću tvrditi da je ono stvarno. Nadalje tvrdi da iako je to legitiman postupak u građenju svijeta književnog djela, to nije i jedini postupak. Koliko stvarnost sama po sebi može biti iluzorna toliko i neko djelo može biti izgrađeno na intenciji da bude iluzorno. Dakle, on problematizira apsolutnost pojma realnog u književnosti, budući da to jeste književni postupak, odnosno jedna mogućnost pri stvaranju književnog djela, ne mora značiti da treba biti i jedina. On ekspresionistima neće oduzeti pravo da i na takav način stvaraju i grade svoje književno djelo, ali će reći da su oni u potpunosti slobodni da biraju književne postupke kojima će se koristiti budući da možemo sumnjati da za umjetnika prave realnosti uopće ima. Dakle, ekspresionisti će egzistenciju upotrebljavati u onolikoj mjeri u

kolikoj žele: “U umetnosti mi ne zavisimo od kategorije realnosti, mi se oslobađamo i od realnosti i od onoga što nju odriče.” (Vinaver 1984: 99)

Vinaver će priznati da ekspresionisti, poput realista, žele da potčine prirodu, da je na neki način pobijede, ali potpuno drugačijom književnom metodom, jer ove dosad su postale istrošene i nisu ispunile zadatak. Književno djelo ne mora da bude harmonična, zaokružena cjelina, bez grešaka i diskontinuiteta – to bi bilo izlišno jer ni sama priroda nije takva – zato je potrebno stvarati djelo bazirano na dinamici, pogrešci, diskontinuitetu, kontrastu, kontradikciji. Podražavanje stvarnosti nije uspjelo da potčini prirodu, pa će tvrditi da je biti objektivn danas gotovo nemoguće i da zato treba ići u pravcu stihije, ne da bi je sputali ili da bi bili nošeni njom već da bi je preduhitriili, da bi njome upravljali. Iz tog razloga ekspresionisti započinju revoluciju, ulaze u kaos, u *beskrajno oslobođenje svega od svega*, unose kaos kao sastavnicu književnog djela jer je on, kako smo to vidjeli sa iskustvom rata, sastavnica naše svakodnevnice, a kad se potroše njihove književne metode tad očekuju od novih generaciju da traže nove načine da prirodu potčine. Dakle, taj nesklad koji unose u dotad skladne književne cjeline imaju svoj motiv i cilj, on nije izraz jedne neurastenije i bunta koji je sam po sebi cilj: “Moramo potpuno da uđemo u duh promena, u zlokobnu dinamiku. Moramo da se spojimo s njom bez ostatka, bez otpora i tada dinamika neće vladati nama, tada ćemo mi sami biti dinamika i moći ćemo da idemo u nova shvatanja, u smisao nove suštine. Bez ikakvog napora ulazićemo u suštinu, jer ćemo biti njen eter, njena atmosfera. Mi, koji smo imali biti pobeđeni, postaćemo deo pobeđe, deo onoga što je pobeđilo.” (Vinaver prema Vučkoviću 1984: 101)

Odsad, tumačiti ljude ne bi značilo opisivati ih, realistički ih prikazivati, već tražiti neke veze koje nemaju očigledne i logičke veze s njima; *Tumačiti Hrista cvetom i talasom*, reći će Vinaver. U nastavku će zaključiti da je ova revolucija tek počela da se rađa u modernoj ekspresionističkoj jugoslovenskoj književnosti i to u djelima Krleže, Crnjanskog i Andrića. On će prvi Crnjanskijevu poetiku ekspresionizma u svom manifestu nazvati precizno *sumatrizmom*: “Uneti novu dinamiku, i nova obrazloženja, nov ritam i nov tok, u staru stvarnost – ukoliko je to moguće. To znači tumačiti ljude, ovakve kakvi su pred nama, ne onim što su i gde su, već nečim sasvim drugim, nečim bez neposredne veze s njima. Tumačiti Hrista cvetom i talasom. Ovim putem pošla je donekle moderna jugoslovenska ekspresionistička književnost, u Krleži, Crnjanskom i Andriću. Crnjanski to zove sumatrizmom. Mi živimo dakle, da bi tice drugačije pevale i biljke izmenile negde način rastenja – ali ne kod nas. Dakle preokreta ne mora biti kod nas, već na Sumatri” (Vinaver prema Vučkoviću 1984: 105)

Dotad se koncept sumtraizma pojavljivao kod Crnjanskog u djelu, ali ne kao definiran pojam kako je to u manifestu navedeno.

Crnjanski o ekspresionizmu

Ostaje nam da razriješimo pitanje *sumtraizma*.

Iako Bogdan Popović, skupa sa Jovanom Skerlićem, važi kao jedan od najglasnijih kritičara *najmlađih*, onih koji na književnu scenu nastupaju kao ekspresionisti, uputio je poziv Crnjanskom 1920. godine, da u *Srpskom književnom glasniku* iznese obrazloženje pjesme *Sumatra*. Poziv kojeg je Crnjanski i prihvatio pa će tako nastati spomenuti tekst, ujedno kao odgovor dotadašnjim kritikama i kao objašnjenje jedne pjesme a koji zapravo funkcionira i kao svojevrsni manifest. U prvom dijelu teksta on izlaže svoja ekspresionistička stajališta, ne bez cinizma i ironije, ali što je sasvim razumljivo ako uzmemo u obzir žestinu napada kojom su se obušili na *mlade*, a pogotovo na njega, o tome će kasnije u radu biti govora.

Već će u drugoj rečenici reći da *najnoviji* imaju svoje intencije u književnim postupcima koje koriste, ali da o njima neće govoriti bez zbunjenosti, jer kako kaže ne vjeruje da ubjeđivanje išta pomaže. Crnjanski će tu sa neskrivenom ironijom izraziti svoju skepsu da će njegov tekst doprinijeti razrješenju sukoba, ironija koja će se na kraju pokazati tačnom – neće biti shvaćen. Sokolović će sa pravom reći da će *najmlađi* odnijeti pobjedu u ovim raspravama jer su jezički i kritički potkovaniji. Dok su stariji svoje kritike gradili na aluzijama, uvredama i impresijama te zapovijestima da se mora pisati raso, jasno i jednostavno, najmlađi su (ali također ne libeći se koristiti uvrede i dosjetke) odgovarali na kritike tako što napadali koncept koji su ovi promovirali. Pa tako uzmimo za primjer Crnjanskog i *Objašnjenje*. On će reći da *većinu tih napada vodi bedna glupost malih sredina*, nadalje objašnjavajući da popularnost u umjetnosti nije relevantan kriterij te da su oni svojevolski nepopularni. To što su oni na političkoj ljevici – kaže Crnjanski – ne znači da pristaju da književnost bude utilitarna, *higijenska* i *popularna*.

Iz ovog Crnjanskijevog stava da se iščitati da on zapravo zastupa onu metafizičku dimenziju ekspresionizma, onu koja odbija da bude angažirana u političkom smislu, dimenziju kakvu je zastupao i časopis *Der Sturm* kako smo to već ranije spominjali.

Od njih se ne može tražiti da reprodukuju književnost kakva je ona nekad bila, jer se desilo nešto što je nepovratno promijenilo cijelu atmosferu, a što se posljedično preslikalo i na

atmosferu u književnosti, a to je Prvi svjetski rat. “Svud se to oseća, da su hiljade i hiljade prošle kraj lešina i ruševina, obišle svet, a vratile se tražeći misli, zakone i život, bivše i nepromenjene. One traže staru, naviklu književnost, poznate, udobne senzacije, protumačene misli. Liriku večnih, svakidašnjih metafora, ono drago cile-mile slikova, hrizantema, koje su, tako jasne i razumljive cvetale u nedeljnim dodatcima.” (Crnjanski 1920: 8)

Ali, skrenut će pažnju da pored onih koji nakon rata očekuju da zateknu život koji su ostavili za sobom, postoje i oni koje, iskusivši ratne strahote, ni običaji ni porodica ne mogu više razveseliti. O njihovom svijetu i raspoloženju, tim novim vezama koje su se otkinule od starog života, govori ta najnovija lirika.

On napominje da nema apsolutnih, nepromjenjivih vrijednosti, da je književnost *posle Skerlića*, nešto sasvim novo, da nisu samo ideje pale već i *hvala bogu* i kanoni i stare forme.

Time što u književnosti uvode nove izraze, neposredno kazane (Gligorić Crnjanskom priznaje vrijednost u tome), obogatit će riječi značenjem i izvesti ih van novinarskog, zvaničnog smisla. Tu će sa uvažavanjem spomenuti Dučićevu smjelost da napiše, a ujedno i da bude ismijan, stih koji glasi *šušte zvezde*, ali će dodati da oni idu dalje i od Dučića, bivajući još revolucionarniji. Na formalnom nivou, ekspresionisti uvode psihološki ritam i zalažu se za slobodan stih jer je on jedini adekvatan da izrazi unutarnje stanje pjesnika. Za njih je važan neposredan izraz, oslobođen unaprijed zadate forme i ritma, a u skladu sa konceptom psihološkog vremena, konceptom preuzetom od francuskog filozofa Bergsona koji je imao velikog utjecaja na moderniste (Vinaver ga također spominje u manifestu). Psihološko vrijeme je subjektivno nasuprot konvencionalnom konceptu shvatanja vremena koje se pokušava kvantitativno izmjeriti i vezano je za prostor. Konvencionalno shvatanje vremena podrazumijeva prostor kao entitet u kojem se vrijeme odvija ili kao linija kretanja na kojoj se prošlost nalazi iza nas a budućnost ispred. Tako vrijeme postaje materijalno. Ovi koncepti se preslikavaju u naš jezik, na rečenice, prije svega. Otud potječe ta revolucija ekspresionista na planu rečenice. Crnjanski jeve rečenice u *Dnevniku o Čarnojeviću*, nisu kauzalne, isprekidane su i oslikavaju vrijeme koje je psihološko, ono nije linearno i to se oslikalo na formalnoj razini romana. Zato su kritičari ocjenjivali to djelo kao jednu neurasteniju, kao nešto što je nejasno i što nema smisla, jer je tu vrijeme predstavljeno nekonvencionalno, nelinearno, tok radnje nije uspostavljen kauzalno niti se radnja može hronološki poredati. Takav izraz bio je jedini pogodan da adekvatno izrazi to novonastalo stanje i osjećanje koje nema nikakve veze sa prijeratnom atmosferom, ritam svakog raspoloženja, koji je ličan, intuitivan. Mora se pjevati drugačije, reći će Crnjanski u *Objašnjenju*: “Ako su feljtoni literatura, moderna lirika postaje strasna ispovest

novih vera. Inače, sva ta hrpa stihotvorenija, zaista, ne bi bila drugo do odvratan raskoš.”
(Crnjanski 1920: 9)

Poezija se pretvorila u *lepozvuku čegrtaljku slikova*, prestala je išta da znači, od njene mistične zanesenosti ostala je uspravljajuća melodija čegrtaljke i razmetanje rimama i stihovima. Sve to učinilo je percepciju automatiziranom, zato od zanesenosti nije ostalo ništa, ostale su svakidašnje metafore i riječi koje su prestale išta da znače, *cile-mile stihovi*.

Objašnjenje sadrži dva dijela koja se međusobno razlikuju, prvi dio, o kojem smo dosad raspravljali, ima formu manifesta u kojem se iznosi za šta se to zalažu mladi liričari, a drugi dio napisan je u formi pripovijetke i tu autor objašnjava motive nastajanja *Sumatre*. Pošto se u ovom poglavlju bavimo odlikama ekspresionističke poetike, bilo bi prikladnije drugi dio *Objašnjenja* ostaviti za dio kada budemo govorili o Crnjanskijevim pjesmama. Zadržimo se još na formalnih zahtjevima ove poetike. Formalne jezičke i ritmičke odlike lirike koju zagovaraju detaljnije će predstaviti u svom drugom tekstu, *Za slobodni stih* (1922). *Mladima* se zamjeralo štošta, kako značenjske odnosno idejne promjene, tako i promjene koje uvode na formalnom nivou, sintaksička struktura, upotreba zareza. O tim formalnim promjenama se govorilo da su nemotivirane; da su oni loši pjesnici; da prave nakaradu na nivou sintakse; da su njihove rečenice izraz neurastenije i još mnogo šta.

Autor na početku ovog teksta priznaje da su književne borbe često bezobzirne i nalik goblenu na čijem naličju se ne vide samo figure boraca već i animalna lica. No, ta činjenica ne bi trebala stajati na putu mladim modernistima da afirmiraju slobodan stih. Pitanje zalaganja za slobodan stih nije samo pitanje slobode koju pisci trebaju imati već to pitanje ima i dublje razloge zbog kojih vrijedi stati u afirmaciju i odbranu slobodnog stiha. Ritam koji se dobija slobodnim stihom, individualan je, on je vezan za ritam misli, za unutarnje raspoloženje koje se želi oslikati tim ritmom. *On je seizmografski tačan ritam duševnih potresa*, zaigrana plesačica u ekstazi koja se izražava neposredno, mimo zadate forme koja ustrojava individualnost. Ritam izražen slobodnim stihom, fluidan je, a ako i ima rimu ona je asimetrična. Samim tim on je originalniji i više je lirski jer se izdvojio iz kalupa koji se postavio *a priori za misao i osećaj*. Pisati u zadatoj formi, koja ima pravilan ritam ne znači samo po sebi imati ritam i jer ritam nije nužno vezan za metriku. Slobodnim stihom se može postići ritam jer *ritam je u misli i osećaju*. Takav ritam je dat spiritualnije jer se on može iskazati i oblakom i bojom i naizgled nespojivim. Ono što će Vinaver kazati u manifestu da se danas, sa novom lirikom, može *tumačiti Hrista cvetom i talasom*, jer se ide izvan okvira zvaničnog smisla riječi, onog koji se inače nalazi u rječnicima. Pravljenjem nesvakidašnjih metafora dolazi do proširenja semantičkog polja riječi. Ono što

započinje Baudelaire u modernoj poeziji uvođenjem sinestezije, idući korak dalje kada mirise opisuje bojom ili zvukom (*Neki su mirisi ko put dječja svježi / neki ko oboe blagi*), bilo je potrebno uraditi i u našem jeziku, otići dalje od *šušte zvezde*, uvesti svježije izraze. Zato je slobodan stih jedini adekvatan za novu poetiku, jer jedino on može da oslika to novo raspoloženje u književnosti. Ako se pjeva u zadatoj, nametnutoj formi, onda se i misli i osjeća isto, ukalupljeno, što je nemoguće, ako svi pjesnici isto misle i osjećaju, to znači da niko ništa niti misli niti osjeća: “U povorci smešnih, ostarelih formi, u gunguli prostačkih izraza, kao, nekad, pantomin u Rimu, tihim i nečujnim ritmom, u naše je doba ušao slobodni stih; kao jedna zanesena, misirska igračica, izvikana i ismejana, a koja u svojim slobodnim pokretima ima više ekstaze i lepote no sva gomila ćelavih senatora. Počinje novo doba naše versifikacije.” (Crnjanski 1984: 112)

Reći će da je precjenjivanje forme škodilo samom razvitku novih formi, iz tog razloga važno je boriti se za slobodan stih jer je on tada u našoj književnosti tek bio u začetku i našao se izložen cinizmu *starijih*. Prevaga sadržine nasuprot forme je nešto za šta su se ekspresionisti općenito zalagali.

U ovom tekstu Crnjanski će spomenuti i važnost utjecaja japanske i kineske lirike, kojoj je pisac pripisivao izuzetnu vrijednost kazavši da je jedna od najljepših na svijetu, te da u toj lirici, kao ni u modernoj američkoj naprimjer, nema rime. Važnost kineske i japanske književnosti, čiji utjecaj nije vidljiv samo na formalnom nivou, detaljnije će pojasniti u predgovoru antologije kineskoj lirici koju je sam sastavljao. Relevantnost te lirike za sumatraistički koncept ovog autora nameće nam se kao tema, pa ćemo se na taj utjecaj osvrnuti kasnije u radu.

Sumatra i sumatraizam

Šta to hoće gospodin Crnjanski?

Sumatra

Sad smo bezbrižni, laki i nežni.

Pomislimo: kako su tihi, snežni

vrhovi Urala.

*Rastuži li nas kakav bleđi lik,
što ga izgubismo jedno veče,
znamo da, negde, neki potok
mesto njega rumeno teče!*

*Po jedna ljubav, jutro, u tuđini,
dušu nam uvija, sve tešnje,
beskrajnim mirom plavih mora,
iz kojih crvene zrna korala,
kao, iz zavičaja, trešnje.*

*Probudimo se noću i smešimo, drago,
na Mesec sa zapetim lukom.
I milujemo daleka brda
i ledene gore, blago, rukom. (Crnjanski 1972: 86)*

Nastanak tih, kako ih ironično naziva *hipermodernih buncanja* poput *Sumatre*, Crnjanski nam to u *Objašnjenju 'Sumatre'* pripovijeda, veže za susret sa dobrim prijateljem na željezničkoj stanici u Zagrebu pri povratku kući sa ratišta. Tok priče prati i tok svijesti autora. U vozu punom ljudi, žena u poderanoj odjeći, djece, primijetio je da ljudski govor nije prije tako zvučao, u njemu je sada imalo nešto mutno i teško. Ova atmosfera u kojoj je izmijenjen ljudski govor, vezana je za jedno postapokaliptično stanje nakon rata. Globalno, traumatično iskustvo koje je toliko izmijenilo sve ljude i njihovu bezbrižnu svakodnevicu da se to moglo osjetiti u ljudskom govoru, čak i kada ne pričaju direktno o ratu. Prijatelj kojeg je sreo na stanici pripovijeda mu svoju sudbinu, u povratku iz rata išao je preko Japana, a u Engleskoj za dlaku izbjegao strijeljanje. Jedina osoba koja ga je čekala, majka, umrla je u njegovom odsustvu, komšije su je sahranile a stan mu je u potpunosti pokraden da je ostao bez igdje ikog i igdje ičeg. Zaručnica je negdje otišla, vjerovatno ne dobijajući njegova pisma sa fronta. O ženi koju je volio, pričao je kako je bila blijeda, i u naratorovom sjećanju krenula su da se miješaju sva blijeda lica žena koje je volio i u nekom trenutku života napustio, kao i sva ostala blijeda lica žena koja je gledao na ovom svom putovanju, po raznim stanicama, lađama, žene koje su ispratile svoje muževe u

rat i nisu ih dočekale. Narator će primijetiti da u govoru prijatelja, kojeg je zadesila takva sudbina, ima nešto od lahke bezbrižnosti i gorkog humora. Pričao mu je kako je godinu dana živio po snježnim vrletima Urala i opisivao sa naročitom blagošću snježni i bijeli mir i tišinu koje je tamo vidio. U tom trenutku Crnjanski kaže: “On je tako dugo i blago opisivao te planine. Osetio sam svu tu belu, neizmernu tišinu, tamo u daljini.” (Crnjanski 1920: 10)

Ono što je doživio njegov prijatelj stajalo je u kontrastu sa neočekivanom blagošću i gorkim humorom sa kojim je pričao o ljepotama prizora koje je vidio. To je ton čovjeka koji sa pomirbenim cinizmom prihvata sve šta ga je zadesilo. To bljedilo lica, kao i sve priče njegovog prijatelja, pritiskale su ga dok su se skupa vozili vozom. Izašao je u hodnik voza, kroz čije slomljene prozore je dopirao do njega zvuk jednog potoka i mokri miris sa grana koje su udarale o prozore. Kad je ugledao potok pomislio je kako je veseo i rumen. I taj prizor potoka koji mu se učinio veseo, i koji je *rumeno* tekao stajao je u kontrastu sa onim blijedim, tužnim licima koja su mu se miješala u sjećanjima, kao i sa unutarnjim njegovim stanjem. Sva tuga i ono što ga je pritiskalo prelili su se i iščezli u tom žuboru potoka. Sve teče, *ništa ne može da se zadrži*. Kada je voz stigao do zatrpanog tunela, valjalo je pješice zaobići prepreku. Izašavši u mir zore koja je tek počela da sviće, posmatrao je brda uronjena u maglu koja su ga podsjećala na nepoznata ostrva, beskrajna mora, korale i cvjetove kojih se možda sjećao iz geografije. U tom trenutku nešto se u njemu probudilo, *nešto u mome disanju, čega dotle ne beše*. Dok se mir zore prelijevao u njega shvatio je da su se ljudi uslijed te globalne nesreće nepovratno promijenili. Reći će: “Kud sve nisu stigli naši boli; šta sve nismo umorno pomilovali u tuđini. I ne ja, ne on, desetorica, hiljada, nego milioni.” (Crnjanski 1920: 11)

U tom jednom sveprisutnom osjećaju kod ljudi, da se nakon tih strahota suočavaju sa jednim sasvim novim životom, Crnjanski će reći da je otkrio veze dosad neposmatrane, otkrio je u sebi ljubav prema svim tim nepoznatim ostrvima i pjezažima koja su svojom ljepotom i mirom bila utjeha tolikim iseljenim ljudima koje je sve izjednačila nesreća, ona je postala zajednički sadržilac svih ljudi. Samim tim otkrio je da je sve na svijetu povezano. Da je rumen sa njegovog lica otišla u mora indijska, i da se pored sve tuge uslijed ljudske nemoći, on u tom trenutku kao u nekoj halucinaciji zaista izdiže i svojom rukom miluje vrhove Urala, *izgubio sam strah od smrti, veze za okolinu našu [...] I sva ta zamršenost postade jedan ogroman mir i bezgranična uteha*. (Crnjanski 1920: 11)

Osjećaje koje je otkrio tog jutra u sebi, koje je probudio njegov prijatelj, i one prizore pejzaža koji su se smjenjivali pred njegovim očima u toj novoj atmosferi želio je da prenese u pjesmu. Te promjene koje su se mogle opaziti na svim ljudima trebalo je zabilježiti. Tekst će započeti

tom konstatacijom: “Osetih jednog dana svu nemoć našeg života i zamršenost sudbine naše. Video sam da niko ne ide kuda hoće i primetio sam veze dotad neposmatrane.” (Crnjanski 1920: 9)

To iskustvo i zajednički osjećaj nemoći pred sudbinom otkrilo je Crnjanskom da je ono vezivno tkivo ne samo svih ljudi već i svih stvari na svijetu. Zato i nije bitno da li je riječ o Sumatri ili brdima iz srpskog pejzaža ili bilo kog drugog kada je riječ o sveopćoj povezanosti.

Tek nakon što je prihvatio bespomoćnost ljudskog napora da ovlada sudbinom, uspio je da se liši straha od smrti, vezanosti za materijalno, prigrlio je eteričnost kao novonastalo stanje u kojem se njegovo biće uzdiglo nad apsurdnom i počelo da lebdi nad pejzažem. Jedino tako je ta zamršenost i mogla postati bezgranična utjeha, ono o čemu je Vinaver govorio u *Manifestu ekspresionističke škole*, trenutak kada treba da se uđe u dinamiku i atmosferu, u eter stvarnosti da bi se ona mogla savladati.

Ta intuitivna spoznaja do koje je došao to jutro kada je nakon spoznaje o zamršenosti i apsurdnosti svijeta osjetio da mir svitanja prelazi u njega, postala je okosnicom njegove poetike *sumatraizma*. Možda zaista bilje i šume poznaju jedan sretniji oblik života od onog ljudskog.

Objašnjenje neće završiti bez ciničnog osvrta na oštre kritike kojima je bio osupnut, ali baš taj cinizam postat će neodvojiv dio i jedna od glavnih karakteristika njegove poetike *sumatraizma*: “Pustio sam da melodija tog raspoloženja pređe u reči i stihove, bez kompromisa sa Poetikom kafedžija. Trebalo bi sad te izraze, ritme, braniti red po red. Ali već prve reči »bezbrižni, nežni« znače kod nas sasvim druge boje, nego kod onih, koji su ih trošili u feljtonima, tako da se ne bismo sporazumeli.” (Crnjanski 1920: 11) *Braniti red po red*, jasna je ironija i referenca na interpretativnu metodu tumačenja teksta koju je zastupao i definirao Bogdan Popović, a koja kaže da se interpretacija zasniva na tumačenju stihova »red po red«, smatrajući da je poznavanje konteksta nepotrebno za razumijevanje i interpretaciju teksta.

“Može se biti protiv nas, ali protiv naših sadržaja i intencija uzaludno”, (Crnjanski 1920: 8) reći se Crnjanski u *Objašnjenju*, ali kao da razumijevanje njegovih intencija i njihovo tumačenje pred nama stalno izmiče. Razlog tome možemo tražiti u Crnjanskijevim književnim postupcima koji se odmiču od tadašnje književne tradicije. Njihovim razjašnjenjima značajan je doprinio Nikola Milošević, u tekstovima *Metafizički vid stvaralaštva Miloša Crnjanskog* i *Univerzalni iskaz u “Dnevniku o Čarnojeviću”*, samim tim, tumačenju *sumatraizma* pristupit ćemo uvidom u spomenute tekstove. Prvi tekst je prvi put objavljen 1966. godine, dok je drugi objavljen u knjizi *Roman Miloša Crnjanskog* 1988. godine. U prvom, Milošević će dati pojašnjenje šta bi

to metafizička dimenzija Crnjanskog trebala značiti, on tu navodi: “Ona donekle odgovara jednoj od onih duhovnih situacija u kojima, sa izvesnog kritičkog odstojanja, sagledavamo smisao života i sveta. [...] Reč je o doživljaju izvesnog univerzalnog kritičkog stava, koji podseća na one retke trenutke kad nam se čini da ništa nema smisla.” (Milošević 2003: 8)

Dakle, govoreći na prethodnim stranicama o *Sumatri* i oslikanoj atmosferi koja se prelila u pjesmu iz jednog globalnog osjećaja nemoći i zamršenosti sudbine koje stoje kao svjedoci ratnim užasima, govorimo o univerzalnemu kritičkom sudu iza kojeg stoji sam narator. Upravo zbog te metafizičke dimenzije koju iznosi autor, tumačenje sumatraizma predstavlja izazov. Treba napomenuti da se ovaj pojam koji vežemo za pojam sumatraizma proteže na više Crnjanskijevih djela. U ovom radu ćemo se detaljnije baviti pjesmom *Sumatra* i *Dnevnikom o “Čarnojeviću”*. Govoreći o *Sumatri* Milošević ističe jedno zanimljivo opažanje a to je da ova pjesma ima *labavu* strukturu. U organizaciji strukture klasične pjesme, naslov je jaka pozicija teksta koja je usko vezana sa značenjem pjesme i nerijetko se naslovom zaokružuje njeno značenje. Međutim, u ovom slučaju naslov stoji kao odsječen od strofa. Štaviše, ova pjesma se odlikuje slabom povezanosti kako među strofama, tako i među stihovima. Za književnog kritičara klasičnog opredjeljenja, pjesma bi se mogla drugačije organizirati tako da stihovi proizlaze jedan iz drugog, čime bi se postigla cjelovitost pjesme. Ali, pri analizi i tumačenju Crnjanskog, ne smijemo zaboraviti da je on inzistirao na inovacijama i odmicanju od književne tradicije te da one, kao i ta labava struktura pjesme i slobodni, proizvoljni ritam, imaju svoju svrhu. Naime, njihova glavna funkcija jeste ono što je Crnjanski više puta isticao, da proizvedu *ritam duše*, autentični osjećaj koji se ne može izraziti ako je ukalupljen u vezani stih, stoga će Milošević reći: “Pa ipak, bez obzira na to, čitanje *Sumatre* ispunjava nas nekim blagim i utišanim raspoloženjem, nekim čudnim spokojstvom. Taj doživljaj donekle odgovara onim stanjima duha u kojima čovek u stvarnom životu prihvata svoju sudbinu, nalazeći u tome izvesnu utehu.” (Milošević 2003: 12)

Ovakvo tumačenje poklapa se analizom iz prethodnog dijela ovog rada kada smo govorili o *Objašnjenju ‘Sumatre’* i momentu u kojem narator govori da je sva ta zamršenost ljudskih sudbina, koju je osvijestio te noći na stanici kada je sreo prijatelja, postala bezgraničan mir i utjeha. Nadalje, ako obratimo pažnju, možemo vidjeti da se Sumatra spominje samo u naslovu, a da strofe u pjesmi nisu smislom vezane za sam naslov makar nam se tako naizgled čini. Čak se u prvoj strofi spominje Ural što još više doprinosi utisku necjelovitosti ove pjesme. Konstatirali smo da ovakvo ustrojstvo prenosi poseban ritam koji nas ispunjava *nekim čudnim spokojstvom*, ali pored toga, budući da je to ipak jaka pozicija teksta, autor nam ovakvim

naslovom sugerira da je ovaj pojam važan za značenje, ali u nekom sekundarnom smislu, ne primarno geografskom, ili da budemo precizniji, značenje ovog pojma uopće ne možemo vezati za njegovo geografsko određenje. Naslov stoji u skladu sa onim što Milošević naziva metafizičkom komponentom ove pjesme: “Služeći se ovakvim kompozicionim postupkom, pesnik nam stavlja do znanja da ime *Sumatra* ima neko drugo, a ne lokalno, geografsko i historijsko značenje.” (Milošević 2003: 12)

Ovakva kompozicija sugerira čitaocu jednu eteričnost, dematerijalizaciju ljudskog bića, izdizanje nad materijalnim stvarima. Zbog svoje odsječenosti od pjesme, umjesto Sumatre, u naslovu se moglo bilo koje drugo ostrvo, kao i bilo koja druga planina namjesto Urala iz prve strofe. I ne samo da nam takav postupak u načinu organizacije kompozicije sam po sebi nameće takvo tumačenje, insistiranje na alogičnosti i iracionalnosti kao antipodu logičko-kauzalnim vezama, jedno je od temeljnih obilježja ekspresionističke poetike. Afirmiranje intuitivnog, nesvjesnog, nagonskog usko je vezano baš za ekspresionističku poetiku. Razlog zašto pričamo o Sumatri, a ne o nekom drugom ostrvu koje bi se po logici stvari jednako moglo naći i kao naslov pjesme i kao predmet analize ovog rada, leži u činjenici da je sam autor izabrao Sumatru kao okosnicu svoje ekspresionističke poetike, kako će i nazvati svoj vid ekspresionizma, te da se taj motiv opetovano javlja u njegovom književnom opusu.

Međutim, iako *labavo* uvezani, ovi pojmovi ipak imaju nit koja ih sve povezuje, a to je ideja o povezanosti svih stvari na svijetu. Milošević će to nazvati *metafizičkom komponentom* a sam postupak kao *metafizičko prečišćavanje geografsko-istorijskih pojmova*, u skladu s tom dimenzijom moguće je da sva rumen iz naratorovog lica, kako to navodi u *Objašnjenju*, pređe u potok koji nastavlja da *rumeno teče*. Kada bismo uporedili Sumatru i Ural koji se spominju u komentarima uz liriku i u samoj pjesmi, mogli bismo vidjeti da je Ural u *Objašnjenju*, stvarno mjesto u kojem je naratorov prijatelj proveo godinu dana u zarobljeništvu, ta geografska odredba riječi “Ural” potpuno je izostavljena u pjesmi, ona sad dobija metafizičko značenje:

“Reč Ural označava nešto geografski daleko, ali nešto što je, bez obzira na svoju udaljenost, u nekoj tajanstvenoj, kosmičkoj vezi sa nama, otkrivajući nam tako sveopštu povezanost sveta kao izvor izvesnog blagog mirenja sa egzistencijom.” (Milošević 2003: 13)

Da nam Crnjanski nije u *Objašnjenju* to otkrio, mi nikad ne bismo saznali da je to planina koju je njegov prijatelj posmatrao tokom zatočeništva. Nigdje se u pjesmi to ne da naslutiti iz prostog razloga - Crnjanski tu informaciju nije smatrao relevantnom za njegovu viziju metafizičke povezanosti svih stvari na svijetu. Cijela pjesma zato ima meditativan ton, što je neobično za

ekspresionističku poetiku za koju je više karakterističan krik, osjećanje anksioznosti dovedeno do vrhunca, strah, agonija. Ali ovdje vidimo jedan ritam koji, kako je to Milošević rekao, zaista unosi neko spokojstvo. Ovakvo pjevanje karakteristično je za japansku i kinesku liriku, u njoj nema opisa, a ono što je tipično naročito za obje ove kulture jeste specifičan odnos prema prirodi i intuitivnom. I u arhitekturi, i u slikarstvu pa i u književnosti vlada jedan poseban sklad koji se očituje kroz intuitivno spajanje i prožimanje čovjeka i prirode. U toj književnosti nema naročite racionalizacije i opisa. U prvoj strofi *tih, snežni vrhovi Urala* prenose određeni mir, spokojstvo ono koje se očituje i u prvom stihu onda kada smo postali *bezbrižni, laki i nežni*. I ako se prisjetimo da je riječ o ekspresionizmu koji je iskaz napete situacije *pred rat, u ratu i poslije rata*, vidimo da je kada govorimo o sumatraizmu ipak riječ o jednom autentičnom vidu ekspresionizma.

Kineska lirika i sumatraizam

Crnjanski je boraveći u Parizu 1920. godine, imao priliku da bude izložen raznim utjecajima svjetske književnosti, između ostalog utjecajima kineske književnosti, čiju antologiju je i sam priredio, iste godine u Parizu, i napisao joj predgovor *Moja antologija kineske lirike*. Naglasit će da je to dotad prvi rad te vrste i da je ta osobita lirika bila prilična nepoznanica kod nas. Na prvu bi nam možda moglo izgledati da ova književnost i nije toliko važna da bi se shvatila poetika *mladih modernista*, ali njenu važnost će istaći i sam Crnjanski kazavši da ona *ima svoje mesto u pokretu "mladih" koji već davno tvrde, da unose nove vidike u našu književnost i umetnost*. Postojali su tad i engleski i francuski prevodi ove lirike, ali i pored njih ova lirika je ostala prilična nepoznanica jer ti prevodi, reći će Crnjanski, najčešće nisu u duhu kineske kulture i načina razmišljanja, što je u ovom slučaju neodvojivo od ove poezije. Priznavši da je prevoditi kinesku liriku izazov za svakog, te da su i njemu samom pomagali kineski studenti koji su dolazili na Sorbonu, iznio je zanimljivo opažanje o ovoj lirici i dotadašnjim prevodima: "Ipak, jedno su, odmah u početku, sigurnim umetničkim nagonom osetili: da treba prevoditi ritmičnom prozom, sa što manje reči, jer je svaki pokušaj stiha, po kineskom, apsurdan. I zato, francuski prevodi ponajmanje smetaju, da se oseti negativni paralelizam kineske lirike, kratki izraz i brze slike. Polovina pitanja, time, rešena je." (Crnjanski 1966: 277)

On će i u ovom tekstu iznijeti mišljenje da pisanje ritmičnom prozom, nevezanim stihom, nije ništa manje lirično, te da rima i vezani stih nisu adekvatni za kratke izraze kineske lirike, a da vezani stih nije nikakvo mjerilo kada je o lirici riječ, jer prema njegovom mišljenju riječ je o jednoj od najljepših lirika svijeta.

Razloge nerazumijevanju *mladih* možemo naći u utjecajima ove istočnjačke književnosti. Naime, radi se o dva korjenito različita koncepta razmišljanja, zapadnjački i istočnjački koncept. O tome će govoriti Daisetsu Teitaro Suzuki u knjizi *Zen budizam i psihoanaliza*, napisanoj u koautorstvu sa Erichom Frommom. Zapadnjački koncept pjesništva (i razmišljanja) ima u svojoj osnovi logiku i ratio, kinesko i japansko pjesništvo se ne može tumačiti bez razumijevanja zen budizma u čijoj osnovi nije ratio već intuicija. Da bi bolje objasnio šta to znači zen i zenovsko razmišljanje D. T. Suzuki će navesti primjer jedne priče o učitelju zena iz sedmog vijeka, Dogo koji je svom učeniku o zenu rekao sljedeće: “Čim o tome počneš da razmišljaš, već ga više nema. Moraš to sagledati u magnovenju, bez razmišljanja, bez oklevanja.” (D. T. Suzuki 1969: 42-43)

Dakle, za zenovski način razmišljanja bitna je nesvjesnost, ne odsustvo svijesti već odsustvo potpunom robovanju logici i logocentričnom koonceptu razmišljanja. U centru tog razmišljanja leži intuicija kao sredstvo spoznaje. Kada poređi pjesničke tradicije ovih dvaju kultura Suzuki kaže da pjesnik zapadnjačke tradicije, cvijet na livadu opisuje naučno, ono što je osjetilima dostupno a pjesnik zenovske tradicije polazi od toga da sam postaje cvijet. Navodeći za primjer jedan haiku pjesnika Bashoa iz 17. vijeka Suzuki kaže da pjesnik zenovske tradicije polazi od toga da pjesnik intuitivno spoznaje cvijet i odustaje od racionalnog sagledavanja njega, to znači *postati cvet, biti cvet, cvetati kao cvet [...] Kad sam to postigao, cvet mi govori i ja znam sve njegove tajne, sve radosti, sve patnje, tj. vasceli njegov život treperi u meni*. Stoga će Basho jednostavno ispjevati:

“Kad pažljivo zagledam

Vidim rascvetalu *nazunu* (*nazuna je cvijet*)

Kraj živice.”

(D. T. Suzuki 1969: 25)

U originalu, na japanskom jeziku, haiku će završiti rječcom *kana* koja označuje ushit a nekad se može i slobodno prevesti znakom uzvika, i jedino iz te rječce se može vidjeti pjesnikov subjekt, u tom suptilno naglašenom ushićenju, objašnjava Suzuki. Ono što se može vidjeti iz

ovog haikua jeste da nema nikakvog racionaliziranja, objašnjavanja. Cijela pjesma lebdi u magnovenju, a pjesnik jednostavno daje prikaz scene, kao da je prenio prirodu u samu pjesmu, kada bi se racionalizirao cvijet iz pjesme to bi značilo ubiti cvijet i svaku emociju u pjesmi. Zato će Crnjanski i reći da je u kineskom jeziku stih apsurdan jer se njime ne dobija *kratki izraz* i *brze slike*, te da manjak prevoda leži najviše u činjenici da se ova lirika opisno prevodila i time dobila didaktičan ton koji je neadekvatan.

I Vinaver i Crnjanski su u više navrata isticali važnost intuicije i neposrednog kazivanja, preslikavanja unutarnjih stanja i ukazivanja na veze između stvari koje nisu očigledne. U vezi s tim spominjani su i pojmovi *eterizam* i *eteričnost*, koji su glavna odlika istočnjačke književnosti, a dotad se nisu pojavljivali u našoj književnosti, Crnjanski će reći: “Nematerijalni izraz Lao-Cea, eterična raspoloženja Tu-Fua, bez ičeg sličnog kod nas, bilo je prvo, što je trebalo, pre odsudnog prevrata, pokazati.” (Crnjanski 1966: 276)

Riječ eter, dolazi iz grčkog jezika, aithēr što znači najviše nebo, u grčkoj mitologiji jedno od božanstava koje je predstavljalo zrak koji su udisali bogovi. U kontekstu ekspresionističke poetike i Crnjanskijeve poetike sumtraizma to je izraz koji nadilazi materijalno, izraz koji prenosi atmosferu, raspoloženje, iskaz koji se odmiče od utvrđenog značenja riječi, stanje magnovenja o kojem je govorio i Suzuki. Taj izraz će upotrijebiti Crnjanski 1919. godine, u časopisu *Književni jug*, u tekstu pisanom povodom Andrićevog *Ex ponta*, kada opisuje Andrića kao *aeteristu* kojima su glavne osobine *ljubav oblaka, vidika, uspomena i zvezda*. Reći će za njih, *aeteriste*, da im je poglavica Baudelaire. Ovaj pjesnik je imao bitnog utjecaja na ekspresioniste sa svojom poetikom teorijom sažetom u sonetu *Saglasja* i principom *univerzalnih analogija*. U *Rečniku književnih termina*, pod ovim pojmom stoji objašnjenje: “Za njega je (Baudelaire) *u. a.* predstavljala neiscrpnu riznicu metafora, poređenja, epiteta i simbola, koji »s matematičkom tačnošću« izražavaju i nakompleksnije odnose čoveka prema svetu, preobražavajući jezik poezije u »jezik duše«, koja odgoneta »misteriju života« i »jeroglifičnost sveta.» (Živković 1986: 846)

Princip saglasja očituje se u korespondenciji unutarnjeg i spoljašnjeg svijeta, gdje je priroda, taj spoljašni svijet, šuma simbola kojima se ona obraća čovjeku, prostor u kojem *rodbinski njine gledaju ga zjene*, i u kojem, na kraju krajeva, svi čulni doživljaju stoje saglasni u jednoj cjelini: miris, zvuk i boja. Poetika modernizma koju je započeo Baudelaire, bila je revolucionarna i trebalo je prenijeti i u naš jezik, zato će Crnjanski i reći da je on poglavica našim *aeteristima*, gdje je svrstao i Andrića i njegov *Ex Ponto*. Stoga je nemoguće pojmiti *eterizam* i *eterična raspoloženja* u književnosti bez razumijevanja Baudelairea i njegovog koncepta shvatanja

odnosa čovjeka i prirode i njihovog prožimanja: "... ali ovaj osećaj, da možda bilje i lišće i šume poznaju jedan srećniji oblik života, pa ova vera, da ono što mi ne ostvarimo, može možda ostvariti jesen, pa ove bezbrojne veze koje nas vezivaju za oblake, male i bele, što trče, kao jaganjci i u proleće na nebu, ova duboka vera u pravdu zemlje i dobrotu šuma, koja razume naše bole, ovo je novo i u svetu i kod nas, mada je staro. Japanska lirika je pre hiljadu godina osetila život ptica, granja i cveća, koji je slađi no naš."¹

Uzevši u obzir sve navedeno, nije čudno što su *mladi modernisti* bili etiketirani kao nejasni, proglašavani buntovnicima bez jasne namjere, a njihova pisanja kao neurastenije, jer su oni prihvatili sasvim drugačiji sistem razmišljanja, suprotan onom koji je karakterističan za zapadnjačku kulturu. To će Crnjanski i reći u *Objašnjenju*, nova lirika znači nov način razmišljanja, književnost ne znači više *udobnu senzaciju* niti *protumačene misli* u feljtonima. On će insistirati da se novoj lirici priđe bez prijašnjih očekivanja u književnosti, jer je ona dotad bila potpuna nepoznanica i bio je potreban nov senzibilitet da bi se mogla shvatiti. Da se radi zaista o autoru koji je imao taj senzibilitet za tu liriku i čije motive je na kraju iskoristio i za vlastitu poetiku *sumtraizma*, možemo vidjeti iz načina na koji završava predgovor prevodu kineske lirike. Reći će kako su na kvalitet njegovih prevoda više utjecali prizori koje je gledao kroz prozore malog kineskog muzeja u Parizu, nego naučno-umjetničke rasprave: "A nad svim tim, među crnim lakovima, zelenkastim sedefima, pozlaćenim ticama, srebrenim šumama, previjali se beli mostovi u vidik, nad kojima je bilo neko providno nebo, a pod njima nepomične plave vode i mir. To je trebalo prevesti. Jer su nestale sve teškoće, i ostale proste i večne reči, opšte i lako prevodive, kao: cvet, slast, tuga, voda, smrt, oblak. I što je trebalo prevesti beše lako razumljivo i jasno: proleće, samoća, obronci dalekih planina i mirno nebo." (Crnjanski 1966: 280)

Da bismo što preciznije objasnili i definirali *sumtraizam* potrebno je uzeti u obzir sve navedene utjecaje i poetike koje su dovele do toga da se formira *sumtraizam* kao poseban vid poetike Crnjanskog unutar poetike ekspresionizma.

¹ Crnjanski, M. (1919). *Ivo Andrić, fanatik bola, putovanja i nade u daljinu*.

Sukob tradicije i moderne poetike

Već smo spomenuli u uvodu određeni raskorak kada je u pitanju ovaj autor i njegovi prethodnici. Taj raskorak je u konačnici polučio tako žustru raspravu koja će se godinama voditi među dvije književne struje.

Sukob između *mladih* i *starih* koji je bio popratna okolnost literarnih inovacija u srpskoj književnosti započeo je još i prije Prvog svjetskog rata, koji je, kako ćemo to vidjeti kasnije u radu, igrao presudnu ulogu u formiranju poslijeratnog književnog života u Srbiji. Naime, početkom 20. stoljeća bilježimo u srpskoj književnosti utjecaj i pojavu francuske moderne u srpskoj književnosti. Već sa pojavom zbirke pjesama Sime Pandurovića *Posmrtna počasti*, Jovan Skerlić je napisao tekst u *Srpskom književnom glasniku* (ovaj podatak se navodi na internetskoj stranici²) sa naslovom *Jedna književna zaraza*, optužujući mlade pjesnike da su žrtve jedne književne zablude, da su inficirani jednom bolesti koja se zove *dekadenstvo*. Utjecaj francuskog pjesništva, Skerlić će nazvati jednom književnom modom *iscrpene rase*, koja je u Evropi iza sebe ostavila samo spomen nečeg šarlatanskog, te da nema smisla takvu modu prenositi na naš Jug, u našu zdravu rasu i njenu književnost koja je puna zdravlja. Antun Gustav Matoš je u eseju *Lirika Sime Pandurovića* stao u odbranu mladih pjesnika, pogotovo u odbranu Vladislava Petkovića – Disa i Pandurovića, za koje će reći da su u *banalnosti opanačkog Beograda imali energije živjeti i ponašati se kao pravi pjesnici*. (Matoš 1968: 106)

Matoš će pohvaliti tekovine francuske moderne i naglasiti da je moderna donijela preporod u literaturu i učinila da se literarni svijet odmakne od naturalizma, od Zolinog svijeta za koji će reći da je antipoetičan. Za njega, bolest nije moderna, već pozitivizam koji je samo naizgled *zdrav*. Zauzimajući jasan stav da je francuska moderna svojevrsna renesansa u literaturi, Matoš će s pravom ukazati na to da Pandurović i nije pravi nasljednik simbolista i dekadense, jer ovaj nije težio sažetom iskazu, tipičnom za moderniste, te da je moderna mnogo više utjecala na *francuske modernističke imitatore* Rakića i Dučića.

² Deretić, J. (1986). *Kratka istorija srpske književnosti*.

Crnjanski i književna kritika

S tim u vezi možemo zaključiti da se već sa pojavom utjecaja francuske moderne javlja i raslojavanje u srpskoj književnosti i početak jednog sukoba koji će se rasplamsati i trajati još dugo poslije. O tom sukobu i redosljedu objavljivanja polemičkih tekstova, detaljnije nam govori Radovan Vučković u spomenutoj knjizi *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*.

Kao što će i sam Crnjanski naglašavati više puta, stvaranje književnosti nakon Prvog svjetskog rata, značilo je potpuni preobrat u književnom smislu i svojevrsni raskid sa tradicijom. Vučković tvrdi da je u srpskoj literaturi došlo do privremenog zastoja u razvoju književnog života tokom Prvog svjetskog rata, uslijed političkih previranja kako na domaćem tako i na svjetskom tlu. Ta činjenica kao i politička pocjepanost teritorija koju je naseljavao srpski narod imala je za posljedicu da se ekspresionizam u srpskoj književnosti javio u momentu kada je taj pravac u drugim evropskim literaturama već doživio svoj vrhunac, kao i to da je poslijeratni centar srpske kulture bio Zagreb. Razlog tome leži u činjenici da u tom periodu dolazi raznih političkih turbulencija, javljanja ideja o smjeni političkih sistema, dolazi do jačanja ideje jugoslavenstva i na kraju njene realizacije u vidu Kraljevine Jugoslavije.

Rat se još nije ni završio a već će se 1918. godine oformiti časopis *Književni jug* (u Zagrebu), čiji će urednik do decembra 1919. biti Ivo Andrić, u kojem će se pored umjetnika cijelog jugoslovenskog prostora okupiti i srpski pisci u cilju *stvaranja jedinstvenog kulturnog i književnog integriteta*. Među njima je bio i Crnjanski, koji svoje radove u Zagrebu objavljuje već godinu dana ranije. Njegova saradnja sa *Književnim jugom* bila je značajna. U tom časopisu objavit će brojne tekstove od kojih se svojim obimom može izdvojiti osvrt na Andrićev *Ex ponto*. U tom tekstu, navodi Vučković, Crnjanski se stalno poziva na imena predratnih pjesnika. Iz toga zaključuje da je priroda Crnjanskijevih kritičkih tekstova, objavljenih u tom časopisu, odražavala jednu dvojnost njegovog stava. S jedne strane, on izražava poštovanje za *predratne vrednosti nacionalne kulture* (*Meštrovića, Pandurovića, B. Stankovića, Šantića, Nazora*), dok, sa druge strane, insistira na tome da mlada generacija otkrije svoju novu poziciju u umjetnosti. Treba napomenuti da takvo poštovanje i simpatije prema predratnim piscima nisu bili tipični za ekspresioniste u hrvatskoj književnosti. Krklec, Krleža i A. B. Šimić su se oštro sukobili s njima. Na jednom mjesto to će Crnjanski otvoreno priznati i izjaviti: “Ovi u Beogradu pozdravljaju pre svog novog puta sa puno dostojanstva dva vrhunca (Dučića i Rakića) sa razumevanjem koje je tako rijetko u ‘mladih’. Ipak oni tvrde njihovo pravo da pođu novim putem i to im se ne može poreći.” (Vučković 1979: 188)

U nastavku će dodati da je poezija mladih pjesnika puna dobre tradicije i da im se sadržaji *ne dime od plamenova transcendentalnih afektovanih bura, koje su sad tako u modi*. Ovo će napisati u tekstu *Novi pokret u Književnom jugu*, 1919. godine. No, iako on u svojim tekstovima izražava poštovanje prema individualnim ostvarenjima predratnih pjesnika to ne znači da neće kritikovati književne epigone koji su imitirali ove pjesnike. I u toj kritici će se vidjeti njegov stav na koji način treba raskrstiti sa prošlošću, a to bi prije svega bilo mijenjanjem književne paradigme, stvaranjem nove. Ovakav stav će iznijeti i godinu dana kasnije u *Objašnjenju 'Sumatre'*. Kada govori o pjesništvu na našim prostorima on će uzeti za primjer Kranjčevića i reći će da je u tom periodu pjesnik značio jednog iskupitelja, *fanatika novih nacionalnih pokreta*. Njegov odnos prema ovoj konstataciji otkrit će nam rečenica koja joj slijedi: *Zar da od sve te mistične radosti ostane samo mistika lepozvuke čegrtaljke?* (Crnjanski 1920: 8)

Za njega je takva kolektivna uloga jednog pjesnika bila zanos, a svoju je potkrijepljenost temeljila na društveno-historijskom kontekstu i takva uloga imala je svoje opravdanje. U jednom kritičkom tekstu objavljenom također u *Književnom jugu*, konstatirat će sličnu misao, da su *Nazor i drugi pisali i štampali buntovne pesme i za vreme austrijske okupacije i svakako one su u ono doba pisane u ekstazi, koja opravdava nacionalnu poeziju*, ali da se sa promjenom društvenih uslova i pojednostavljenim imitiranjem tih pjesnika došlo do *lepozvuke čegrtaljke*, koja sa sobom nosi samo jednu lijepu, ali uspavljujući melodiju uskraćenu za svaku radost i ekstazu, imitiranjem takve poezije ona je izgubila svoju suštinu. Dok na jednoj strani imamo Krležu kao *negatora mitomanije*, kako ga naziva Vučković, Crnjanski neće potpuno odricati ulogu i vrijednost nacionalne tradicije. Vučković će to njegovo neradikalno razgraničenje sa tradicijom, različito od manira u kojem su to uradili Krklec i Krleža, tumačiti kao indiciju Crnjanskijevog tek privremenog opredjeljenja za književnu ljevicu (kako se sam prvobitno deklarirao u *Objašnjenju*).

Crnjanski će sa završetkom rata, 1919. godine, pokrenuti časopis *Dan*, u Novom Sadu, u kojem će već tad nastupati sa pozicija ekspresionizma i otvoreno ga zagovarati. U tom časopisu on će radikalnije nastupati nego što je to radio u *Književnom jugu* i insistirat će da se moderna opredijeli za ekspresionizam, raskidajući sa prijeratnom tradicijom. Iste godine bit će pokrenut časopis *Misao*, a u Beogradu će se oformiti *Grupa umetnika* koja će okupljati značajne literarne ličnosti predratnog doba, Simu Pandurovića, Ivu Andrića, Sibiu Miličića i druge. Potrebno je spomenuti da će te godine Crnjanski objaviti zbirku pjesama *Lirika Itake*. Cijela ta godina će proći u znaku organiziranja književnog života, relativno mirno razdoblje bez velikih sukoba.

Međutim, sukob počinje već naredne godine, 1920, a prema Vučkovićevom mišljenju razlog leži u tome da je već sa tom godinom, prvom poslijeratnom, došlo do razočarenja u novu državu i nagle eksplozije u zahtijevanju nečeg novog i raskidu sa starim. Stoga će cijela 1920. godina biti obilježena žestinom tog sukoba. Naznake i začeci tog sukoba bi se mogli vidjeti još 1918. godine, u časopisu *Hrvatska njiva*, u kojem će Marko Car uputiti oštre kritike modernom pokretu mladih književnika, u tekstu pod naslovom *Prežvakani simbolizam*. (Car 1918: 70)

On će već tad, u gotovo istom Skerlićevom maniru okarakterizirati pjesništvo mladih. Koristeći metaforu i nazivajući simbolizam rastinjem, a srpsku književnost imenujući književnom njivom, Car će ustvrditi da se ova biljka nesmotreno nakalemila na domaće rastinje, da ta parazitska pojava prijete cijeloj njivi, da je simbolizam prenijet u srpsku književnost ne vodeći se razumijevanjem domaćih prilika i podneblja. Dok je Skerlić kritizirao teme kojima se mladi bave (pogotovo pesimizam Pandurovića), Car će se osvrnuti i na jezičke inovacije koje uvode mladi. Za taj jezik Car će reći da se odlikuje *obilaštinom klišeja*, odstupanjem od gramatičkih i sintaksičkih pravila te da su te odlike zapravo odlika nebuloznosti stila. Matoš je u spomenutom tekstu u kojem je branio Pandurovića i mlade moderniste, rekao da je moderna reakcija na naturalizam čiji je istinski predstavnik Zola, i iznio je pohvalu moderne a Zolin naturalizam nazvao antipoetičnim. Car, u ovoj postavci suprotstavljenih poetika, zauzima suprotnu stranu. Svoj tekst će završiti Zolinim citatom o potrebi čistoće i jasnosti jezičke fraze koje trebaju da su odraz misli *blistave i solidne kao dijamant*. Kao zaključak izvest će misao sličnu Skerlićevoj, misao da je ugledanje na simbolizam samo preuzimanje manira koji nikako ne odgovara *južnjačkoj ćudi*.

Ono što cijeli ovaj sukob čini još zanimljivijim jeste činjenica da se povodom ove literarne polemike oglasio i sam Sima Pandurović (1920) i to u tekstu *Naša najnovija lirika*, objavljenom u časopisu *Misao* 1. januara, a posvećenom lirici Krkleca, Krleže i Crnjanskog. S obzirom na kritike sa kojima se i sam kao mlad pisac susretao i činjenicom da je u *Grupi umetnika* bio sa *mladima*, njegov odnos prema poslijeratnoj književnosti bi u najmanju ruku mogao biti iznenađujuć.

Pandurović započinje tekst osvrtom na predratne godine i onu književnu atmosferu obilježenu pesimizmom za koji je i sam bivao više puta optuživan da truje zdravu književnost juga, i sada sa proživljenim iskustvom Prvog svjetskog rata, on će ustvrditi da su taj pesimizam i teško predratno stanje naroda samo bili preslikani u književnost. Iz toga proizlazi da pesimizam bio u potpunosti utemeljen te da se nikako za njega ne može reći da je bio tek književna moda, već jedna *psihološka nužnost*, okolnost koja se nije mogla zanemariti, niti pred kojom su se mogle

zatvoriti oči. Sa istim razumijevanjem poslijeratnih okolnosti, Pandurović će govoriti o *najnovijoj lirici*: “Svedoci velike drame Svetskog rata, mi smo svedoci i dubokog potresa koji je izazvan u svim slojevima evropskoga društva, revolucije koja potmulo grmi ispod nas [...] Svedoci smo pada mnogih idola i mnogih vrednosti i nalazimo se na ruševinama i zgarištu mnogih stubova staroga društva i starih vera.” (Pandurović 1920: 107)

No, pored ovog zapažanja i tvrdnje da se sa jednom korjenitom promjenom u svijetu mora desiti i jedna promjena književne paradigme, Sima Pandurović će tu takozvanu najnoviju liriku uglavnom negativno ocijeniti. Iako će jedino za Crnjanskog reći da se radi *neosporno o jednom talentu*, zamjerit će mu, kao i Krleži, kaos i bunt. Optužit će obojicu da pate od izvjesnih zabluda, a tek jedna od njih je da bunt može biti jedini motiv i cilj pjesmi. On će u tom tekstu osporiti anarhiju, ne samo u književnosti već u svijetu uopće: “Haos je anarhija, a anarhija nema cilja, anarhija nema forme, ona je negacija i etičkog i svakog drugog smisla, a estetički i etički smisao, cilj, i forma su osobine bez kojih se jedno umetničko delo ne može zamisliti. Osim toga, anarhija i kaos ne postoji u svetu; oni mogu postojati samo u pojedinim glavama, i to svakako kod onih koji nisu umetnici.” (Pandurović 1920: 113)

Na meti kritike će se naći i jezik ovog pjesnika, pa će mu Pandurović prigovoriti pretencioznu i *razuzdanu* retoriku, neuspjele novotarije, kako svoj izraz nije uspio oplijeviti od korova futurističkih besmislica, pa čak će ići dotle da kaže da Crnjanski piše kao nepismen čovjek. Ali kao glavno obilježje te poezije, a samim tim i najvećom njenom slabosti, izdvojit će odsustvo ravnoteže duha i etičke osnove. Obilježje bez kojeg, po mišljenju Pandurovića, nema poezije.

Te iste godine, prvog septembra u časopisu *Progres*, svojim tekstom *Crnjanski i kritičari* prvi će se javiti Stanislav Vinaver, kao direktan odgovor Simi Panduroviću, čak i prije samog Crnjanskog. Vinaver će u tom tekstu pokazati svu raskoš svog talenta i to da je pravi ekspresionist. On će za kritičare, koji su se svom silinom obrušili na Crnjanskog, reći da su to pigmeji koji rade po suteranima literature i koji bez imalo zadržke u svojoj mržnji napadaju svakog ko iole ima talenta za književnost, iz jednog prostog razloga – što književnost ne razumiju. Za drugu vrstu kritičara, u koju će smjestiti Pandurovića, reći će da je ko pjesnik toliko izrađen u jednom književnom pravcu da mu se svaki drugi čini pogrešan, te da je poput alhemičara koji je pronašao vlastitu formulu i stoga tvrdi da se samo u njegovoj formuli krije *kamen poezije*. Vinaver će za njega reći da je *najmlađim* on bio itekako blizak, što smo već spomenuli, ali da oni počinju tamo gdje je on stao. Kao glavni protuargument za odsustvo ravnoteže, reći će da prave ravnoteže ni u Pandurovićevoj poeziji nema. Ravnoteže svakako ima, jer je to pjesnik koji teži i vjeruje u Apsolutno, ali ta ravnoteža je *poraz haosa* kojem je

navučena *ludačka košulja reda i harmonije*. Otud potječe i pesimizam ovog pjesnika, uslijed tog nasilja nad stvarnosti koju Pandurović uporno stavlja u jedan okvir, svoj. Zato mu i smeta što je u svijetu Crnjanskog kaos, sve izvan okvira, razliveno, jer on vjeruje da postoji jedan cilj, svrha. Pa će Vinaver ironično zaključiti da je glavna kritika upućena Crnjanskom to što on nije Crnjanski-Pandurović, ali će Panduroviću unekoliko odati priznanje što je makar znao definirati šta to traži od ovog pjesnika, dok drugim kritičarima neće priznati ni toliko; *traže od Crnjanskog da ne bude ono što je, već da bude – ne znaju reći šta*.

Pa tako Ivo Dimitrijević (u *Misli*) traži: 1. *da Crnjanski bude “iznad svog predmeta” (zašto ne ispod?)*, 2. *da Crnjanski bude “samo hroničar” (zašto ne samo subjektivan?)*, 3. *da piše “hladnokrvno” (onda su vrhunac umetnosti – ribe)*. (Vinaver 1920: 130)

Dok u *Jugoslovenskoj njivi* Tomislav Prpić, navodi Vinaver u nastavku istog teksta, iznosi pak svoje zahtjeve: Crnjanski nije dovoljno pobožan; u njegovoj knjizi nema kontinuiteta; knjiga *nije ni malo* jasna i slično.

Vinaverov komentar na ovakve napade i zahtjeve će biti da bi ovi kritičari trebali početi gledati šta to Crnjanski jeste; kakve su intencije njegovih književnih postupaka; kakvi su mu pogledi na svijet, a prestati govoriti šta sve on nije. Ako se previđaju Crnjanskijeve namjere onda bi se toj listi mogli dodati i sljedeći zahtjevi: kako u njegovoj knjizi nema astronomije, kako nigdje ne spominje Šekspirovog *Otela*, kad piše u prozi ne piše stihom, reći će on. I zaista, iščitavajući tadašnje kritike može se uočiti da je dominantna tih tekstova uvrijeđenost, ono što je Vinaver nazvao napadom bez *plemenitog gnjeva*. Stoga možemo zaključiti da će mladi modernisti odnijeti prevagu u ovim raspravama jer su kritike *starih* najčešće bile zasnovane na općim mjestima i više liče na spisak uvreda, a ne argumenata, dok će se odgovori modernista bazirati na analizi poetičkih koncepata. Sam Crnjanski će se povodom tih napada oglasiti u *Srpskom književnom glasniku* i to na poziv urednika Bogdana Popovića, tekstem *Objašnjenje “Sumatre”*. Tekst će završiti zaključkom, ne bez cinizma, da on svoje izraze neće *braniti red po red*, jer bi to značilo, kako on kaže, *braniti sebe, a to je frivolno*. (Crnjanski 1920: 11)

Ni taj njegov postupak i ko zna koji pokušaj objašnjenja najnovije poetike koja se javila u srpskoj književnosti, nisu bili povod da se rasprava i napadi završe, i nisu doprinijeli tome da kritičari shvate šta to hoće Crnjanski. Istovjetno pitanje, uvrijeđenim tonom, će postaviti Branko Lazarević, netom poslije objave *Objašnjenja*.

Šta hoće, na primer, taj Gospodin Miloš Crnjanski? Uvrijeđeno pita Lazarević u istom časopisu, u tekstu *Lirika g. Crnjanskog*, samo par mjeseci poslije. Ipak, ovaj tekst je dobar

pokazatelj manjka volje za razumijevanjem *najnovijih*. On će već na početku sa izvjesnom ironijom reći, pritom aludirajući na *Objašnjenje* u kojem Crnjanski iznosi svoje *lirsko vjeruju*: “Nas se neće mnogo ticati kakvo je gledište ko zauzeo po jednoj stvari, s kakve i koje tribine govori, uz koji je sistem i zašto, šta voli i šta mrzi, i kako krsti, i kome se klanja, i u šta veruje; ali uvek će nas se ticati kakav je onakav kakav je, da li je vezano sve ono što ima da kaže, da li je sve to tačno, pametno ili barem duhovito ili zanimljivo kazano, da li je to iskreno i organsko, i da li sve to, osmotreno glavom i dušom, ima glave i duše.” (Lazarević 1921: 184)

Ono što se da iščitati iz ovog teksta jeste da njegov autor nastupa sa utvrđenih pozicija kanona i književnih autoriteta, jer svoje tvrdnje ne potkrepljuje tekstom već samo daje svoje sudove kao krajnje i apsolutne. Samim takvim postupkom nam otvara sumnju da mu vjerujemo u ono što kaže. Lazarević će insistirati, već među prvim rečenicama; da se treba govoriti *i skladno, i lepo, i čisto*; da književno djelo treba da bude harmonična kompozicija sa kontinuitetom, logikom; da je Crnjanski buntovan bez ikakvog smisla i razloga; da prostački ruši vrijednosti ne nudeći nove, željan samo pažnje; pustahija koji psuje i grdi, i tako redom. I sve ove grdnje i još mnoge nepobrojane, protežu se duž cijelog teksta, istim intenzitetom, istim žarom. Kao da ni Vinaver ni Crnjanski, nisu napisali dva spomenuta teksta, dva svojevrsna doprinosa u rasvjetljivanju intencija nove poetike. Lazarević će i navesti par pjesama iz *Lirike Itake*, ali bez ikakve detaljne analize stihova. Oni će mu poslužiti kao motiv novim uvredama i etiketama; *tandara-mandara* stihovi, kako će ih nazvati. Iako su mladi pjesnici bili optuženi da su nejasni, mora se priznati Vinaveru dobro opažanje kada kaže da se od Crnjanskog traži da ne bude Crnjanski *već da bude ne znaju reći šta*, i da se većina kritika zasniva na pobrojavanju ono čega ovaj pjesnik nema, uz njegovu napomenu da je i tad *vrlo opasno verovati im na голу reč*.

Vrijedan spomena je i još jedan kritički tekst koji se izdvaja od dosad spomenutih. To je esej Svetislava Stefanovića nazvan *Uzbuna kritika i najmlađa moderna*, objavljen u *Misli* prvog maja 1921. godine, tačno mjesec dana nakon Lazarevićevog. Vrijednost ovog teksta leži u tome što daje sintetičan pogled na ovaj sukob. Primijetit će da se svakom novom poetikom u srpskoj književnost dolaziti do napada na nove generacije pjesnika. Sa istom nevjericom su bili dočekivani Dučić-Rakić, Dis-Pandurović. Sama pojava nove poetike bila je doživljavana kao napad na poetsku tradiciju i u jednom trenutku su bili kritikovani da su nejasni i štetni po zdravlje nacije. Ali, u trenutku kada najmlađa moderna dolazi na književnu scenu niko ne dovodi u pitanje književnu vrijednost i jasnost tih pjesnika, dok su oni nekritikovani pjesnici, poput Veljka Petrovića, kojima je bila predviđana blistava budućnost, doživjeli da im sva slava izbljedi. S tim u vezi, Stefanović će izvesti zaključak da svaki novitet nužno mora biti doživljen

kao nejasan, uzet će za primjer Njutna i Einsteina te reći da ni njihove teorije u početku nisu bile jasne, što nikako nije značilo da nisu bili istinite. “Treba se naročito čuvati da ne proglašujemo za nejasno ono što, kad se tačnije zagleda, samo buni izvesne naše konvencije mišljenja i osećanja, ili prosto samo naše konvencije izražavanja.” (Stefanović 1921:193)

Dakle, Stefanović će izvući zaključak da su glavni razlozi za takve napade zapravo povreda konvencionalnog načina razmišljanja o književnosti, te da kritičari moraju biti svjesni toga da ako želimo inovacije neminovno će dolaziti do *nejasnosti* u književnosti, ali da to nije kriterij po kojem treba vrednovati književno djelo. Skrenuo je pažnju na to da je pitanje jasnosti u književnosti, relativno, promjenjivo i uslovljeno vremenom. U zadnjem dijelu teksta, Stefanović će spomenuti da pored poštovanja, koje iskazuje prema Bogdanu Popoviću, kao jednom od glavnih predstavnika kritičara koji se nalazi *na čelu uzburjane kritike protiv najmlađe moderne*, gaji i izvjesnu žalost što se nalaze na dijametralno suprotnim stranama jer ovaj nema nimalo razumijevanja za *najmlađe*. No, uz svo neslaganje sa njim, opisujući ga kao estetu jednog književnog pravca koji se prije svega boji da će nakon raskida sa tim pravcem doći do lutanja i da zato kritikuje *najmlađe*, priznat će mu da nema sumnje u to da je *podigao kulturni nivo naše književnosti*. Iako bismo sa razlogom mogli pomisliti da će sa ovim kompromisnim tekstom doći ako ne do prekida onda makar do zatišja ovog sukoba, to se neće desiti. Mjesec dana poslije ovog teksta Velibor Gligorić će iskritizirati i Stefanovića i Crnjanskog u tekstu objavljenom u *Novoj svetlosti* pod nazivom *M. Crnjanski Dnevnik o Čarnojeviću*. Gligorić o moderni i Crnjanskom neće reći ništa što nismo mogli pročitati u dosad spominjanim kritikama. Za njega je ovaj roman jedna neurastenija, a njegov pisac je *običan književnik današnjice* koji liči na djecu koja svoju slobodu demonstriraju tako što za viteštvo smatraju nemoral. Ono što valja spomenuti kada govorimo o Gligoriću, jeste da on nije slijepo zauzimao stranu kritičara predvođenih Bogdanom Popovićem te da se i sam Popović našao na meti njegove vrlo oštre kritike. U istom broju časopisa oštro će kritizirati prvo Popovića, u tekstu *O Jovanu Skerliću, Bogdan Popović*, a zatim moderniste u već spomenutom tekstu. Za Popovića će reći da je kritičar koji se barikadirao profesorskom katedrom i koji je preko te katedre došao do svog autoriteta te da je sav sazdan od kompromisa kad je njegov interes u pitanju. Kako je to sa pravom primijetio Mirnes Sokolović u tekstu *Rastreseni volšebnici protiv aristokrata ukusa (1917. – 1929.)*, objavljenom na internetskom portalu³, Gligorić je u tom periodu bio prilično nezavisan a krajem devedesetih on će za *Srpski književni glasnik* napisati

³ Sokolović, M. (2017). *Rastreseni volšebnici protiv aristokrata ukusa (1917-1929)*.

da je *centrala školske i birokratske literature, profesorske površnosti i zatucanosti, zastarjelosti nazora i sudova.*⁴

No, ni ovaj tekst neće značiti zaključak ovih rasprava, a one će se i dalje rasplamsavati i nastaviti će da liče na paralelne monologe dvaju struja. Rasprava čija žustrina je dotad bila neviđena u srpskoj književnosti, sa pravom će zaključiti Vučković.

Crnjanski i tradicija

Već smo vidjeli o kakvom kompliciranom odnosu se radi kada govorimo o Crnjanskom i tradiciji, samim tim valjalo bi preispitati Crnjanskijevu privrženost tradiciji jer taj odnos nije bio jednostran. U svoja dva eseja, koja su ključna za njegovo rano stvaralaštvo i afirmiranje moderne poetike, *Za slobodni stih* i *Objašnjenje "Sumatre"*, dotaći će se tradicije. U oba eseja zalagat će se za afirmaciju slobodnog stiha s tim da se u prvom eseju više koncentrirao na revoluciju forme u pjesništvu. Tu će ustvrditi: "Naša najnovija lirika pokušava da stvori sebi originalan stih, a u duhu našeg jezika i tradicija... Naš jezik nema tradicije slika. Naprotiv. Niti ga je tražio niti ga voli. Versifikacija narodnih pesama ga ne priznaje. A tradicionalan stih ga odbacuje." (Crnjanski 1972: 443)

Također, u osvrtu na našu liriku, reći će da je ona bila muzej evropskih kopija, no, kad je stanje već takvo zašto ne bismo dopustili da se i u našu liriku prelije utjecaj francuskog pjesništva i uvede slobodan stih. Osvrćući se na moderne tokove svjetske lirike, ali i na tradiciju on će u tom eseju reći sljedeće: "Ali mi njega (slobodan stih) stavljamo kao pokušaj originalne, naše versifikacije, sazidane na tradicijama narodnim. To ne znači vraćanje niti rušenje onog što je od Vojislava amo, to je prosta, neminovna pojava. Ne traži se deseterac, ali se traži ritam i stih naš, po duhu našeg jezika naš. Stvaranju tog novog stiha služi tradicija narodne pesme. Ona je dostojna pokušaja bar kao i aleksandrinac. Ton ritma, i to ritma misli, duh obrade i izraza iz *Zidanja Skadra*, ili iz *Početka bune na dahije*, može i treba da doživi jednu obnovu u našoj umetničkoj versifikaciji." (Crnjanski 1972: 440)

Trebamo napomenuti da je ovakav stav izrečen dok se Crnjanski otvoreno priklanjao lijevoj političkoj opciji i novoj, avangardnoj književnoj misli. Uzevši to u obzir, Crnjanskijev odnos

⁴ Ibid.

prema tradiciji može izgledati u najmanju ruku atipičan i ambivalentan. I zaista stav koji se može iščitati iz ova dva eseja jeste da se on ne obračunava sa tradicijom na način na koji je to Krleža radio ili drugi avangardisti. No, Crnjanski kada piše pjesme i roman *Dnevnik o Čarnojeviću*, on biva sasvim revolucionaran, i u njegovim književnim postupcima i intencijama ne vidimo nikakav kompromis sa tradicijom. Štaviše, toliko je revolucionaran u svojim djelima da je izazvao lavinu kritika koja zadugo nije jenjavala. Od svih avangardista, njega su najviše kritizirali i nipodaštavali. Postavlja se pitanje kako je moguće da neko ko poštuje književnu tradiciju i tradiciju uopće, izazove burne reakcije čak i kod onih koji su prije rata stvarali po ugledu na modernu, kao recimo Sima Pandurović. Pogledajmo njegovu pjesmu *Spomen Principu*, objavljenoj u zbirci *Lirika Itake*:

O Balši, i Dušanu Silnom, da umukne krik.

Vlastela, vojvode, despoti, behu sram.

Hajdučkoj krvi nek se ori cik.

Ubici dište Vidovdanski hram!

Slavi, i oklopnicima, nek umukne poj.

Despotica svetih nek nestane draž.

Gladan i krvav je narod moj.

A sjajna prošlost je laž.

A ko nas voli, nek voli kamen goli.

Nek poljubi mržnju i mrtve.

Iskopane oči, vino što se toči,

u slavu ubistva i žrtve.

O pravdi i pobedi svetoj nek umukne krik.

Ocevi i braća i sestre behu sram.

Osveti, majci našoj, nek se ori cik.

Raji, riti, dište kosovski hram.

A suncu i manastirima ugušite poj.

Kadife i svile nek nestane draž.

Jauk i groblje je narod moj.

A sjajna prošlost je laž.

*Moj narod nije steg carski što se vije,
nego majka obeščašćena.*

*Znoj i sirotinja i mržnja što tinja
u stidu zgarišta i stena. (Crnjanski 1972: 40)*

I ovdje zaista ne možemo iščitati kompromisan stav i odnos prema prošlosti kad je *sjajna prošlost laž*. No, to nije jedna pjesma u kojoj će se on baviti prošlošću. U *Vojničkoj pesmi* on će u prvoj strofi reći: Nisam ja za srebro ni za zlato plako, / niti za Dušanov sjaj. / Ne bih ja rukom za carske dvore mako, / za onaj bludnica raj. A četvrta strofa glasi: Baš ništa me za crkve duša ne boli, / za silnoga cara dom. / Za grčke ikone poleguša golih / u robovskom hramu mom.

Poslije će, objašnjava Mirnes Sokolović u eseju *Varalica Crnjanski*⁵, sam Crnjanski napraviti pečat sa natpisom “ćesarev”, koji će udarati na mjestu gdje stoji “Dušanov”, u želji da se ne zamjeri ciljanoj publici, kada će mu već mnogi zamjerati njegove nedosljednosti. Sokolović naglašava da će Crnjanski nakon otvorenog sukoba sa nekadašnjim prijateljem, Miroslavom Krležom i napadom na njegov pacifistički stav u *Oklevetanom ratu*, još više srljati u *svetosavlje* i *karadžorđevijanstvo* pa će krajem 1934. godine napisati knjigu o Svetom Savi. Konačno će njegovi naponi da postane diplomata uroditi plodom. Sokolović dobro primjećuje da, iako ovaj pisac poštuje pjesnike poput Šantića – on ih ne čita. Kada želi da čita onda on čita Shakespearea, Michelangela, Kamoenjša i druge i to se vidi iz onoga što piše. Istina je da će i pisati eseje o našim pjesnicima, poslije Drugog svjetskog rata dok je bio emigraciji. Tu će, kaže Sokolović, on zvučati poput neke ulizice i on to tumači kao Crnjanskijevu želju da se upiše u tradiciju jer je bio skoro pa potpuno izbrisan.

No, kakav god konačan sud kad bismo iznijeli o Crnjanskijevom poštivanju ili poništavanju tradicije, pogriješili bismo, jer je on sav satkan od suprotnosti. U sagledavanju tog odnosa bilo bi pogrešno previdjeti i ono što je pisao u *Dnevniku u Čarnojeviću*. Napisan u formi ispovijesti, čiji je tok sav u diskontinuitetu i čije su rečenice isprekidane zarezima (Sokolović ih zove tahikardijama), bio je jedan od glavnih povoda za napad na Crnjanskog. Kritika je bružala kako se radi o jednoj neurasteniji, da tu nema ništa jasno, kako ruši sve konvencije čak i one rečenične, ali bez jasnog cilja, i uopće, da tu vrlo malo ima nečeg što vrijedi uprkos neosporivom talentu ovog pisca. Zaista, ovaj roman je revolucionaran na više nivoa, slobodno možemo ustvrditi da je tu antitradicionalan i antinacionalan, a to nam potvrđuje i sama reakcija književne kritike predvođene Bogdanom Popovićom. Iz takve reakcije da se iščitati da je ovaj autor zaista uzdrmao konzervativni čitalački ukus. Sokolović navodi u spomenutom eseju ,prema svjedočenju Rista Ratkovića, da jedna profesorica iz Bijelog Polja pokušava tri puta pročitati knjigu i svaki put je odbacuje od sebe koliko je sve to amoralno što je tamo napisao Crnjanski.

⁵ Sokolović, M. (2017). *Varalica Crnjanski*.

Crnjanski u tom romanu nastupa sa jedne cinične pozicije koja nipodaštava sve vrijednosti koje je čovjek izgradio, najtačnije rečeno on nipodaštava sam život. Dok bismo možda i mogli pomisliti, ako ga nismo čitali, da to radi u stilu pravog pustahije sa određenom dozom patetike i pretjerivanja, on svojim književnim postupcima izbjegava upasti u tu zamku. Prije svega tako što je ironičan i prema samom sebi pa odaje dojam rezigniranog čovjeka koji je izmiren s tim što život izmiče svakom logičnom objašnjenju, sentiment ne izostaje iako ga prigušuje. I sama ta autoironija ga izdvaja od banalnosti običnog pustahije koji grdi sve redom.

On tu u romanu zaista šokira, iznenađuje čitaoce ambivalentnim iskazima, ali ne možemo reći da to radi bez određenih namjera. Tako će Čarnojević jednom prilikom dok je prisustvovao patriotskoj predstavi izjaviti:

“Prvo je ustajao i govorio jedan gospodin u crnom, sve nešto, nejasno i dugo, o Kosovu. Posle je mlad jedan sveštenik čitao *Vetar*. Pevačko društvo, stisnuto kraj zida, kikotalo se i gnječilo zaljubljeno... Posle je pevačko društvo pevalo sve nešto o Kara-Mustafi, a ja sam stajao bled i sav u groznici od tih pesama. I uvek mi je na duši ostajao od sve te graje zamor, posle tih pesama.” (Crnjanski 2016: 15)

Crnjanskijeva ironija, uvijek je skrivena, tim više što je narator jedan rezigniran čovjek koji na sva svoja razočarenja gleda sa određenom blagošću, ali i sa gnušanjem. Nikola Milošević, u knjizi *Roman Miloša Crnjanskog*, će taj književni postupak nazvati *gušenjem sentimentalnih efekata*. Pogledajmo navedeni pasus kako bismo iz njega mogli iščitati određeni stav. Naizgled, čini nam se da narator nešto samo ovlaš konstatira, ali izrazi *sve nešto, nejasno i dugo, sve nešto o Kara-Mustafi*, impliciraju distancu Čarnojevića pred onim što gleda i sluša, u njima je sakriveno nipodaštavanje i cinizam da bi ga definirao u konačnici konstatacijom da su te pjesme proizvodile groznicu u njemu, a na kraju i zamor u duši. Dalje nastavlja: “Pesme te pritisle su me uza zid, uzimale mi dah. A da sam znao šta činimo, gledao sam, preneraženo, stare ikone oko sebe, neke ljude popadale sa nožem u ruci pred šančevima sa crvenim fesom na glavi; i te stare ikone i slike pekle su mi oči, kao da su me zraci, što su se odbijali sa njihovog tamnog zlata, probadali.” (Crnjanski 2016: 15)

Koliko su ovi isječci bili kontroverzni možemo bolje razumjeti ako se prisjetimo literature tog doba. Pandurović i Dis, i cijela ta predratna generacija su zbog manje radikalnih postupaka u književnosti bili izloženi nepoštednoj kritici. Međutim, ako uđemo u svijet ovog romana, ovakav stav prema tradiciji, mitovima, patriotizmu ne treba nimalo da nas iznenađuje. Isti taj junak će na jednom mjestu sa istom rezigniranom gorčinom postaviti hipotetičko pitanje: *Šta je*

nama ubiti tri miliona ljudi? Ovakav stav nije ničim izazvan, nije to pijani pustahija koji iz obijesti sve grdi, ovaj lik je izašao iz klaonice Prvog svjetskog rata, i on će cinično, ali tačno tvrditi da će se sve to ponoviti. Doći će sloboda, a zgarišta će se zaboraviti, na njima će se plesati, prijašnji neprijatelji postat će prijatelji, a onda će opet doći rat, a za njim bolje stoljeće koje uvijek *dolazi* – sa gorčinom će konstatirati.

Dakle, ta njegova rezignacija dolazi od jednog razočarenja, a možda bismo najprecizniji bili kada bismo rekli od razočarenja u sve, pa i u tradiciju. Na jednom mjestu u romanu posmatrat će grob slovačke učiteljice, ubijene zbog podsticanja vojnika na pobunu, on će tim povodom reći: “A nisu je trebali vešati, ne. U Rusiji je već druga moda. Treba malo počekati, sve se menja. Danas umiremo za crni steg, sutra za beli, a prekosutra za šareni. Oko tog groba je tuga, tuga. A okolo kose žito.” (Crnjanski 2016: 107)

Ovaj stvar potvrđuje prethodno izrečeni o grijehu, granicama, zakonu, redu, to su mutni pojmovi, ne samo za njega, već vidimo da je to izrečeno tvrdnjom jednog univerzalnog stava. Čarnojević relativizira zakone zbog kojih se gine, ali i vješa, zato što vidi da oni jesu relativni. On sa podrugljivošću to konstatira. Ide toliko daleko da će reći da zakoni, čast, tradicija, nisu ništa više nego jedna moda, koja se mijenja vremenom a skupo plaća, a boje zastava za koje dajemo život, vrlo promjenjivi i relativni. Jednom će i ironično reći da se ne umire zbog ljubavi već zbog časti. Kako se radnja odvija prema kraju romana tako raste to osjećanje rezigniranosti kojom i počinje roman, rečenicom *Jesen, i život bez smisla*, slika se tako zaokružuje i nameće se kao dominantno osjećanje i atmosfera. Za svog nerođenog sina, koji je začet samo u mislima ima samo ove riječi: “Zgrozio bih se kad bih ga video mladog i lepog u prvoj mladosti svojoj a znao šta ga čeka. A da me postave tamo, na onu crkvu, visoko kao mujezina, ja bih vikao u veče puno polja i bilja mirisna, sav očaj i gađenje moje nad životom.” (Crnjanski 2016: 95)

Nešto što je ovim romanom zapravo i iskazao, *očaj i gađenje nad životom*.

Sumatraizam i “Dnevnik o Čarnojeviću”

Važno je naglasiti da je za interpretaciju filozofije *sumatraizma* naročito važan i prvi roman, *Dnevnik o Čarnojeviću*.

Prije nego krenemo u detaljnu analizu važno je razjasniti značaj ove analize koju sprovodimo. Analiza se odnosi na ispitivanje istinitosti iskaza koje izgovara glavni lik. Poseban je problem

što će narator nerijetko izgovarati kontradiktorne iskaze i mišljenja, stoga nam se nerijetko nameće pitanje dok čitamo roman kada možemo vjerovati naratoru da ono što izgovara zaista jeste njegov sud. U ovom poglavlju kao interpretativni model poslužiti će mi Nikola Milošević koji će u svojoj knjizi *Roman Miloša Crnjanskog* analizirati niz iskaza datih u romanu da bi razjasnio Crnjanskijeve intencije u gradnji tog svijeta. Smatram da je za shvatanje poetike sumatraizma, kojom je prožet i ovaj roman kao i određene pjesme u *Lirici Itake*, neophodno razumijevanje piščevih književnih postupaka i efekata koje izaziva kod čitaoca.

Prije svega, pitanje naratora je nejasno. Roman je ispričovijedan u prvom licu, u formi ispovijesti što se poklapa sa naslovom romana koji nam govori da je tu riječ o dnevniku jednog čovjeka, preciznije – Čarnojevića. Međutim, ni pitanje naratora nije do kraja precizno razjašnjeno. Kada je glavni lik bio u bolnici pojavljuje se još jedno ime – Petar Rajić, i mi možemo pomisliti da se junak zaista tako zove. Ali, smatram da moramo malo pažljivije osmotriti taj dio romana:

“A nad mojom posteljom stajaše tablica, pod raspećem sa crnom brojanicom, i na njoj beše, kao od šale, od veselih drugova, napisano, nemački:

Ime: Petar Rajić;

Čin: hrana za top;

Veroispovest: grčko ist.;

Stalež: neženjen;

Starost: 23

Zanat: kraljeubica;

Dijagnoza: tuberkuloza.” (Crnjanski 2016: 61)

Ovo je jedino mjesto gdje će se ime naratora pojaviti kao Petar Rajić, ali ako pogledamo malo pažljivije cijeli odlomak, možemo vidjeti da je čitav natpis ispisan u jednom ciničnom tonu, to nam se najjasnije pokazuje u navođenju čina – hrana za top, a sadržana je i sugestija da ne možemo vjerovati iskazu da je on zaista Rajić, u izjavi da je cijela tablica ispisana *kao od šale*. Ova scena prethodi epizodi o Čarnojeviću. Kada govori o njemu narator nikad neće izravno reći da je on Čarnojević, o njemu narator pripovijeda u trećem licu, i ta epizoda je ispričana u naratorovom bunilu, ali će na par mjesta izreći kako mu se Čarnojević obraća direktno sa: “Vi ličite na mene...” (Crnjanski 2016: 65)

Zatim se moramo vratiti na sami naslov romana i ustvrditi da je ipak riječ o dnevniku, formi za koju je tipično prvo lice pripovijedanja i ispovjedni ton, a roman je o Čarnojeviću. Za Nikolu Miloševića, narator je Čarnojević upravo iz navedenog razloga – forme romana. Konkretno u tekstu nema jasne potvrde naratorovog identiteta, ali Miloševićev argument sasvim je validan u tumačenju, iako postoje argumenti i za drugačije tvrdnje. Još jedna mogućnost razjašnjenja identiteta glavnog junaka leži u mogućnosti da Čarnojević može biti više ljudi, da on naprosto predstavlja tip ličnosti, onaj koji je na svojoj koži osjetio svu tragediju života i rata i odlučio da ne bude ništa više do *sumatraista*. To bi nam razjasnilo zašto se jedini imenovani Čarnojević u romanu obraća naratoru sa konstatacijom da on sasvim liči na njega.

Analiza ovog romana je kompleksna iz više razloga. Riječ je o modernom romanu, takozvanom lirskom romanu, čija kompozicija nije zasnovana na kauzalnosti događaja, što ga čini nemogućim za prepričati a da priča ima linearan tok. Nema detaljnih opisa a scene se brzo redaju, bez nekog pretpostavljenog reda. U *Komentarima uz "Itaku"* sam autor kaže: "Kao što ni u *Dnevniku o Čarnojeviću* nisam hteo da dajem opise bitaka nadugačko, i naširoko, ni ovde neću. Navešću za to samo dva razloga. Jedan je stidljivost, koju svi oni imaju koji su videli tu krvavu sliku (rat nije roman, nego film), kad treba o tome da pričaju. A drugi je poznata činjenica koju svaki semanticist zna: da veterani iz prošlog rata, one iz pretprošlog, neće ni da čuju." (Crnjanski 1972: 293)

Iz ovog citata jasno se da iščitati da Crnjanski pribjegava novim narativnim postupcima kada je u pitanju ratna tematika koja je centralna tema njegovog prvog romana. Ono što nam on zapravo govori jeste da su se klasični narativni postupci za Crnjanskog istrošili. Za ovog autora i njegov iskaz oni postaju neadekvatni. Razlog je sasvim ličan – stidljivost. Mnogi ratni veterani posjeduju ovu osobinu kada je riječ o prepričavanju ratnih iskustava, razlog je preživljena trauma i određena doza stida koja se javlja kod onih koji su je preživjeli. Uz traumu uvijek ide određena doza stidljivosti kada se o njoj govori. Čak će i sam Crnjanski svoju sentimentalnost gušiti cinizmom kada opisuje iskustva rođena u blatnjavim rovovima, što nam sugerira da se zaista stidi.

Nakon preživjelih užasa Crnjanskijevom spisateljskom senzibilitetu ne odgovara da ispisuje ratne scene na realističan način, njegov narator je traumatiziran ratnim scenama, mirisom blatnjavih, krvavih rovova i slikama poginulih saboraca. Iz pera takvog naratora ne izlaze hladni, racionalni opisi sveznajućeg autora.

Ipak, ovim objašnjenjem nismo iscrpili sva moguća značenja ovakvog kompozicionog ustrojstva romana. Ako usporedimo *Sumatru* i *Dnevnik*, možemo ustanoviti jednu analogiju na kompozicionom planu. Oba djela imaju takvu strukturu da slike ne proizlaze jedna iz druge, već se smjenjuju i stoje naporedo jedna drugoj, takozvana mozaična kompozicija. Često u momentima naracije ne znamo da li je nešto sjećanje, aktuelno dešavanje ili san. Efekat koji se tim postupkom postiže jeste stvaranje svijeta u kojem sama realnost izgleda toliko nadrealno da počnemo i sami sumnjati u javu. Tako će i sam narator u jednom trenutku izgovoriti da *prolaze noći u groznicama i snovima, dragi moj, u snovima koji nisu mnogo luđi od jave*. (Crnjanski 2016: 80)

Iz navedenih razloga piščeve namjere najčešće ostaju nejasne, kao i njegov stav. Čini nam se kao da su ispovijesti glavnog junaka romana sjedinjene nasumično, bez ideje koja bi objedinila misaono ovaj roman, no, vidjet ćemo dalje u radu da takvi književni postupci u slučaju ovog autora imaju svoju funkciju. Možemo zaključiti da je sve navedeno doprinijelo snažnim napadima i reakcijama kritike koja ga je optuživala za nerazumljivost, nedostatak motiviranosti književnih postupaka pa čak i nemoral.

Međutim, Milošević primjećuje da se u ovom romanu mogu izdvojiti vrijednosni iskazi koji bi funkcionirali kao dominanta romana, što bi svakako doprinijelo našem razumijevanju ovog teksta i općenito sumatraizma. Izazov koji se postavlja pred nas kada tumačimo ovo djelo leži u činjenici da je narator romana često ironičan kada iznosi aksiološke sudove o svijetu. I ne samo da je često ironičan već njegov junak isto tako nerijetko iznosi kontradiktorne, oprečne stavove, pa pred nas iskrsava niz problema i pitanja kojim iskazima vjerovati, kada je narator ironičan, a kada izriče vrijednosne sudove o svijetu koje možemo uzeti kao relevantne kada tumačimo njegov stav.

Stoga je ispitivanje univerzalnosti iskaza i njihove relevantnosti za roman bitno zato što sve izgovorene rečenice u romanu, čak i kada dolaze od glavnog junaka, nemaju jednak vrijednosni značaj za razjašnjenje autorovih intencija i pronalasku dominante romana. Milošević će se tim problemom baviti u oba teksta koja smo već prethodno spominjali.

Ispitivanje aksioloških iskaza romana i utvrđivanje intencija autora, Milošević će započeti analizom dvije rečenice. Prva je ona kojom počinje roman: “Jesen, i život bez smisla”, izgovara je Čarnojević, a druga je ona koju izgovara Čarnojevićeva supruga po pitanju seksualnih odnosa i ona glasi: “Pa šta ćeš, oko toga se okreće svet.”

Na prvi pogled, uzete izvan konteksta romana, druga rečenica ima univerzalniji karakter kojom se iskazuje univerzalna tvrdnja jer u sebi sadrži stav koji se odnosi na cijeli svijet, dok prva rečenica govori o fiktivnom životu glavnog književnog junaka i njegovom ličnom stavu. Odmah će tu Milošević skrenuti pažnju da se ove tvrdnje mogu tako posmatrati ako se previdi činjenica da je roman sam po sebi svijet za sebe, odvojen od svijeta u kojem mi živimo i da u njemu vrijednosni iskazi vrijede drugačije. Prema tome, univerzalnost u smislu tih rečenica treba tražiti iz perspektive svijeta romana, drugim riječima, ono što stoji kao univerzalno po svom smislu u našem svijetu ne mora biti univerzalno u svijetu *Dnevnika o Čarnojeviću*. Također valja spomenuti da je Čarnojević glavni lik romana budući da je roman, što se vidi iz samog naslova, ispisan u vidu ispovijesti glavnog lika. Uzevši to u obzir, iskaz glavnog junaka ima posebnu važnost za svijet romana pa se samim tim ističe veća važnost prve rečenice u odnosu na onu koju izgovara njegova supruga ili bilo koji drugi epizodni lik. Ne treba previdjeti ni činjenicu da se rečenica koja dolazi od glavnog junaka romana nalazi u jakoj poziciji teksta, na samom početku te se tako nameće čitaocu kao određeno raspoloženje, i što je možda najvažnije, uspostavlja jednu atmosferu koja nastavlja da se proteže cijelim romanom. Ispovjedni ton sa početka romana ostaje isti, ritam raspoloženja je uspostavljen i trajat će kroz cijeli roman, ritam ironične rezigniranosti, rezigniranosti koja nije lišena sentimentalizma, ali koja uvijek dolazi uz određeni podsmijeh. Uzevši to u obzir sa pravom možemo ustvrditi da je prva rečenica, po smislu i važnosti, univerzalnija od druge koju izgovara epizodni lik Čarnojevićeve supruge. Valjalo bi napomenuti da se kao čitaoci često nađemo pred još jednim izazovom. Uvažavajući činjenicu da narator stoji u povlaštenoj poziciji kada vrednujemo iskaze izrečene u romanu, ipak možemo ostati zbunjeni kad pred nas iskrсну rečenice koje po svom smislu izgledaju kontradiktorne prvoj, a izriče ih narator.

Iz tog razloga, da bismo izbjegli zamku i razjasnili nejasnoće i namjere autora, nerijetko je potrebno Crnjanskijeve rečenice tumačiti u kontekstu drugih rečenica, analizirajući pasuse u kojima se one nalaze.

Tako će Milošević, da bi ispitao univerzalnost iskaza kojim počinje roman, uzeti za primjer neke rečenice koje su po smislu i raspoloženju suprotne prvoj. Jedna od njih je ona koja se pojavljuje u više navrata i najavljuje dolazak boljeg stoljeća: “Jedan restoranski momak bdije noću kraj moje postelje. Ja ćutim, a on priča, priča. Imao je za draganu ženu jednog oficira, koji pogibe pod Šapcem. Kaže, prvo je noćio kod njene sluškinje, posle ga je i ona pozvala. Prvo zbog belog brašna, posle zbog masti, a docnije i zbog soli. O, sve će to proći i sve će se to zaboraviti. Ovi Rusi, što leže u blatu pred vratima, sećaju me svega. Ah, kako mora da je slatko

žensko telo, što se daje za brašno i so. Sve će to proći. Treba da šetam po mostovima, bolestan sam, i samo se nad proletnim vodama smirim. Ako poludim, odneće me u ludnicu. I moja draga mi je opet došla. Ona je vrlo otmena žena i neće prestati, nikad, da me voli. Ona čita sonete gospođe Brauning a ima jedan prsten, koji je nosio kralj Ponjatovski. Njena je kosa crvena kao svila. Uopšte je na njoj sve svileni. Ja vidim da će doći jedno bolje stoljeće. Ono uvek dolazi.” (Crnjanski 2016: 92-93)

Ono što je primijetio Nikola Milošević jeste da se Crnjanski koristi književnim postupkom koji naziva *gušenjem sentimentalnih efekata*, pa će reći: “Ovako zahuktalo nizanje kratkih, sažetih rečenica predstavlja sredstvo oštrog distanciranja od objekta umetničkog oblikovanja. Zahvaljujući tome, čitaочеvo interesovanje ne može da se emotivno ozbiljnije usredsredi na predmet književnog kazivanja.” (Milošević 1988: 73)

I zaista, ovaj autor bez obzira na to koliko emotivne i potresne bile situacije o kojima govori, ni u jednom momentu ne dozvoljava da se patetični, sentimentalni ton rasplamsa. Posmatrajući pasus možemo zaključiti da ga nikakva ideja ne objedinje u misaonu cjelinu, rekli bismo da su sve rečenice izgovorene bez nekog naročitog reda. Čak provocira kad kaže da je slatko tijelo koje se daje iz nužde. No, nakon te izjave uslijedit će rečenica suprotna po smislu ovoj – prizivanje prolaznosti svih stvari na svijetu, pa će sa izvjesnim indigniranim tonom ustanoviti kako će se sve to proći da bi rečenicama koje slijede nagovijestio svoju bolest i ludilo.

Baš kako to Milošević navodi, zahuktalim redanjem rečenica, Crnjanski ne dozvoljava čitaocu da se zadrži u emotivnom stanju, takozvano gušenje sentimentalnih efekata, a rečenica kojom šokira čitaoca samo je prividna apologija takvog čina jer rečenični kontekst u kojem se ona nalazi na potkrepljuje tu misao.

Cijela slika se zaokružuje optimističnom idejom o dolasku boljeg stoljeća koja svojom emocijom i raspoloženjem stoji u suprotnosti sa sudom izrečenim u prvoj rečenici romana, ona u svom optimističnom tonu nije potkrijepljena kontekstom romana. Ta rečenica dolazi nakon niza scena za koje ne možemo reći da obećavaju ili nagovještavaju ikakav dolazak boljeg vremena. Udovica daje svoje tijelo za brašno i so, on je bolestan i mogućnost ludila i smještanja u ludnicu stoji pred njim. Narator će čak naglasiti svoju tobožnju objektivnost, kojom potkrepljuje svoju izjavu, tako što će reći “Ja vidim da će doći jedno bolje stoljeće”. A šta mi zapravo vidimo čitajući taj pasus? Vidimo da nema nijednog pozitivnog nagovještaja o mogućem dolasku boljih vremena. Ironija će biti dodatno zaokružena zadnjom rečenicom “Ono

uvek dolazi”, koristeći se glagolom u nesvršenom obliku, drugačije rečeno – to bolje stoljeće uvijek dolazi, a nikad ne dođe.

Zaključno s tim nameće nam se pitanje zašto se ovakav iskaz uopće javlja ako mu ne možemo pripisati istinitu vrijednost. Milošević taj odgovor nalazi u njenoj funkciji da svojim optimističnim tonom, koji stoji kao kontrast spram atmosfere u kojoj se pojavljuje, istakne uzaludnost ljudskog života. Taj iskaz funkcionira kao kontrapunkt koji samo dodatno pojačava ideju besmislenosti i raspoloženje rezigniranosti na kojem počiva cijeli roman. Svojim ciničnim optimizmom ovakva rečenica dodatno pojačava Čarnojevićeva pesimistična oslikavanja života.

Čak i kada se doima da je Čarnojević u svojim iskazima izmiren sa svime što mu se desilo pa se u skladu s tim prepušta jednoj panteističkoj povezanosti sa prirodom, ne smijemo mu u potpunosti vjerovati na riječ. Pogledajmo kontekst u kojima se takve rečenice javljaju: “Ležao sam, u večeru maglovitom od jorgovana, u zagrljaju jedne žene, sa očima zamagljenim, gledajući mora iza splicanskog groblja. I tako sam se oslobodio i odrodio od svega. I ništa me više ne vezuje, ni za dobro, ni za zlo. 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. Umoran sam, zadovoljan, zamišljen i smešim se. Šta je nama ubiti tri miliona ljudi?” (Crnjanski 2016: 29-30)

Mir i sklad kojim odišu prve rečenice, kojima nam se čini da je Čarnojević našao spokoj u jednom povezivanju sa prirodom, narušava se istim onim postupkom koji smo već spominjali, gušenjem sentimentalnosti. Nakon niza scena u kojima opisuje jedno duševno spokojstvo, potkrijepljenim izjavom da je slobodan i odrođen od svega, od moralnih zakona, života, iskustva, on govori da posmatra svoj život kao evnuh koji u rukama drži sultanijin prsten. To već samo po sebi sadrži skriveno rastakanje onog prividnog izmirenja koje čitamo u prvim rečenicama pasusa. Ta konstatacija da je nemoćan da kontroliše svoj život, već da stoji samo kao bespomoćan posmatrač, pasivni akter u svom životu, rob koji nema nikakvu stvarno vlasništvo nad svojim životom, nema moć da upravlja njime, on zapravo samo kao da drži tuđe vlasništvo u svojim rukama, doprinijet će rastakanju tog izmirenja. Zatim će ponovo uslijediti rečenice prividnog mira da bi zadnjom rečenicom poništio svaku mogućnost spokojstva. “Šta je nama ubiti tri miliona ljudi? Mi smo slobodni i znamo: da je nebo svud na svetu isto i plavo. Došla je smrt još jednom kao nekad davno, ali će iza nje doći sloboda.” (Crnjanski 2016: 30) Čak i taj iskaz o ubijanju tri miliona ljudi konstatiran je sa mirnoćom koja na prvi mah šokira. Iz nje, međutim, izbija ironija i podrugljivost, a ne očekivano mirenje sa ljudskom sudbinom nekog ko se zaista odrodio od svega, dok obećana sloboda koja tek treba da dođe funkcionira

kao onaj iskaz o boljem stoljeću koji je tu samo da bi dodatno naglasio nemoć i uzaludnost ljudskog života. Da ne možemo vjerovati Čarnojeviću sve što govori te da ovaj roman ne možemo čitati bez svijesti o njegovoj ironičnosti, vidimo iz rečenica kojima pasus završava: “Strahovito, uplašeno, pažljivo, ja gledam život i držim ga rukama koje drhte, i gledam oko sebe šume i puteve i nebo.” (Crnjanski 2016: 30)

On će se ovim postupkom refrenično vratiti na onu misao o evnuhu, robu, koji nema nikakvu moć nad tuđim vlasništvom koje drži u rukama.

Odjednom, nakon prividnog izmirenja, pojavljuje se njegov lik sa drhtavim rukama koji *strahovito, uplašeno* stoji pred onim što vidi, a vidi svoj život. Tu viziju panteizma, sažimanja sa prirodom, sa svih strana zapljuskuju moćni talasi rezignacije, kaže Milošević. I taj momenat prividnog spokojstva ima istu funkciju kao onaj kada izriče rečenicu o dolazećem boljem stoljeću, on na principu kontrasta pojačava rezignaciju koja je osnovni misaoni tok romana, njegova dominantna.

Ovakav autorov dvojni stav očituje se i u tekstu koji dosad nismo spominjali. Tekst je pogovor koji je Crnjanski napisao za njegovo prvo objavljeno djelo, u Zagrebu 1918, dramu *Maska*, i iako je u funkciji pogovora napisan je kao “Pismo” uredniku Juliju Benešiću koji objavljuje ovu njegovu prvu knjigu. U tom tekstu će reći za izvjesnog M. C.: “Tad je bio internacionalista. Posle je upoznao rat i želju umreti. Danas je srećan. Sve mu je jedno, hoće li ga slaviti ili rugati mu se. [...] I pitali su ga o smrti ili ljubavi, o Zagrebu ili narodnom jedinstvu, o pesimizmu ili optimizmu, o literaturi ili futurizmu, on će na sve to odmahnuti prezrivo, očajno, ali prijateljski rukom.” (Crnjanski 1972: 27)

Tekst će završiti rečenicom da je M. C. sin, Don Kihotov. Ovaj prolog neodoljivo podsjeća na Čarnojevića iz *Dnevnika*, ako se prisjetimo situacije kada on dosljedno odbija da se ideološki opredijeli a za svoju ideologiju navodi *sumatraizam*. On i sam ovdje kaže da je njegova sreća proizašla iz činjenicu da je spoznao ne samo smrt nego želju za njom. Ta spoznaja rezultirala je *smrću smrti*, pobijedena smrt čija se oštrica straha istupila. I kao što je narator naizgled pomiren sa svime što mu se desilo tako i Crnjanski u ovom prologu govori o vlastitoj sreći. Onoj prividnoj izmirenosti koju će narušiti njegovo *prezrivo, očajno* odmahivanje rukom na sve što se tiče materijalnog svijeta, da bi na kraju završio tekst jednom sentimentalnom tvrdnjom referirajući se na idealističku, ali uzaludnu i smiješnu borbu Don Kihota.

Na više mjesta će glavni junak govoriti sa jednim rezigniranim relativiziranjem vrijednosti: “Život, greh, red, zakoni, granice, sve su to tako mutni pojmovi za mene... I, bio kakav bio, ja

znam da ću umreti sa umornim, ali svetlim osmehom, mada mi je nejasno sve što sam učinio i preživeo.” (Crnjanski 2016: 84)

I ova rečenica, u ovom istom obliku, ponovit će se na kraju tog poglavlja, kao refren. Osim što se ovakvim ponavljanjem stvara određena melodija njime se i nameće određeni ritam misli, zaokružuje se poglavlje u misaonu cjelinu, u onu o uzaludnosti života i uzaludnosti čovjekovoj da jasnim definicijama obuhvati život. U nama kao čitaocima, nakon takvog ponavljanja, kao zadnja misao ostaje ta gorka Čarnojevićeva spoznaja, jedno ništenje svih vrijednosti pa i negiranje samog života koje samo potvrđuje onu rečenicu sa početka romana.

Koliko daleko junak ide na tom putu negiranja svih vrijednosti svjedoče i rečenice o ubistvu koje izgovara na kraju romana vrativši se iz rata. Reći će: “Nekad sam hteo biti vajar, i mislio sam, govoriti grčki, to je raj. Danas sam željan da ubijam, ubijam. [...] Gde su sad boginje umetnosti, golišave žene sa labudovim kljunom među stisnutim bedrima, soneti zlatni i hiljadu hiljada golih žena, kubeta i bogova, pesnika i majmuna?” (Crnjanski 2016: 101)

“A kad mi je dosadno lovim srne, koje je i moj otac rado lovio. Uopšte mi se ubijanje sad jako sviđa. Volim i moj zavičaj, a ubistvo sve leči, ono je jedina istina.” (Crnjanski 2016: 103)

Ovakve junakove izjave koliko su bile kontraverzne u tadašnjem kontekstu kada je kritika otvoreno optužila autora za nemoral, jednak su izazov za pravilnu interpretaciju danas, upravo zbog njihovih kontraverznosti. Na prvi pogled izgleda nam da ovaj junak slavi ubijanje i takva smjelost u najmanju ruku kod čitaoca izaziva preneraženost. Međutim, tvrditi takvo što imalo bi svoju logiku kada bismo govorili o epskom junaku, pri interpretaciji ovog djela nikad ne smijemo izgubiti iz vida da je junak ovog romana antijunak zapravo, koji je nerijetko sklon hiperboli i snažnoj ironiji i cinizmu. Trebali bi postaviti sad pitanje kako znamo da je junak ironičan? Koristeći se već spomenutom metodom, analizom cijelih pasusa i kontekstom romana, analizom njihove univerzalnosti trebamo pristupiti analizi i ovih iskaza o ubistvu. U prvom citatu vidimo uspostavljenu dihotomiju između umjetnosti i ubijanja, oba čina su plod ljudskog dejstvovanja. Narator će reći da je htio biti umjetnik, vajar, jedno od najuzvišenijih ljudskih djelovanja, pozivajući se na jednu od najstarijih civilizacija, grčku, da bi zatim rečenicom o želji za ubijanjem udario jedan kontrapunkt prvotnoj slici. On se ruga naivnosti nekadašnjeg sebe koji je zapravo vjerovao da se umjetnošću može dosegnuti raj, da se umjetnošću dostiže vrhunac civilizacije. Nakon tih rečenica kao da će ljutito zagrmjeti i pobuniti se protiv umjetnosti naspram ubistava. Cinično će postaviti retoričko pitanje – Gdje su boginje umjetnosti, kubeta i bogovi, pjesnici i majmuni? Time će poništiti svoju ljudsku nadu

da ima istine izvan ubistva. Ubistvo je *jedina istina*, reći će u drugom citatu. On odbija živjeti izvan te spoznaje koja je snažno udarila pečat njegovoj egzistenciji, on odbija zaboraviti ubistva, koja ne samo da su se dogodila, već se opet dogoditi. Ta spoznaja i iskustvo razbijenih iluzija nekadašnjeg zanesenjaka koji sanja da postane umjetnik, daje mu za pravo ismijavati umjetnost, grditi je, time naglašavajući njenu suštinsku nemoć kao dostignuća jedne civilizacije spram ubijanja, ali samim tim smijati se i vlastitoj naivnosti koja je ikad vjerovala u suprotno. Za ovakve književne postupke Milošević će reći:

“Prividno imoralističke ideje u romanu Crnjanskog imaju još jednu namenu. One su pomoćno sredstvo potpunijeg i složenijeg oblikovanja psihološkog profila glavnog junaka. Logika psihološkog portretisanja od koje je polazio pisac podseća na logiku rezignacije. I u stvarnosti, naime, biva da gorčina i nezadovoljstvo što prate uverenje u besmislenost egzistencije urode prividno ciničnim i prividno iskrenim imoralizmom.” (Milošević 1988: 78)

I ovdje se možemo složiti sa Miloševićem u tome da bismo potkrijepili argumentom tvrdnju da ova apologija ubistva nema univerzalan karakter, u svijetu romana, moramo dublje analizirati psihološku motiviranost takvog iskaza. Već smo rekli da je Čarnojević lik koji se odrodio od svega, za njega ne postoje više jasni pojmovi; život, granice, red, zakoni. Nakon izrečenih stavova o ubistvu, u epizodi koju smo već spomenuli u radu, onoj o ubijenoj učiteljici zbog njenih političkih stavova.

Tu će podsmješljivo ljudska stradanja nazvati promjenjivom modom, inače stvari koja je sezonska i vrlo promjenjiva, ali u takvom iskazu se ne krije samo podsmijeh. Taj podsmijeh rezultat je jednog razočarenja koji nije lišen sentimentalizma, jer taj iskaz prati naratorova rečenica koja govori kako je taj grob okružen tugom. No, i to iskreno suosjećanje naglo se smjenjuje rečenicom o kosidbi žita. Takvim naglim redanjem slika, narator kreira jednu kontrastnu sliku. On tako ocrta apsurd života kakav leži u činjenici da život nakon kataklizmi mirno nastavlja da teče, ljudi nakon takve tragedije jednostavno nastavljaju sa kosidbom žita. Takvom slikom ujedno se tuga i apsurd vezani sa tim grobom intenziviraju, ali nas narator mirnoćom rečenice koja slijedi i šokira, a ujedno svim tim se implicira i njegov subjektivni stav. Taj šok koji se kreira ovim postupkom rezultat je onoga što i narator osjeća, dakle, on nije samo ciničan, on je i sentimental. Važno je napomenuti da se njegov cinizam rađa iz njegovog sentimentalizma. Naratora lično pogađa taj kontrast između tragične sudbine učiteljice i mirne hladnoće života koji se nastavlja okružujući taj grob.

Da se zaista radi o autentičnom autoru, koji svojim idejama unosi u srpsku književnost nešto što ona dotad nije poznavala, govori i Radomir Konstantinović u poglavlju posvećenom upravo ovom autoru u svojoj detaljnoj studiji *Biće i jezik*. Ova studija, prema mom mišljenju, je u potpunosti oslikala i objasnila filozofiju ovog autora i duh njegovog stvaralaštva.

Konstantinović govori o Crnjanskom kao o jednom nadasve inovativnom, apsolutno autentičnom autoru, kroz kojeg se ostvario *novoromantizam*, novi vid romantizma koji je nije obnova srpskog romantizma, već nešto dotad potpuno nepoznato u ovoj književnosti. Taj novoromantizam će Konstantinović opisati kao duh koji beskompromisno zahtijeva apsolutnu slobodu. Slobodu koja je dotad bila neviđena, a i nemoguća.

“Kao da je tek rat [...] mogao da rodi ovaj duh romantizma, jer kao da je tek on, potpunim poricanjem čovečanskoga u svetu, ali i u čovečanskom, mogao da rodi ovu žudnju za apsolutnom slobodom, žudnju koja će, u delu Crnjanskog, da se izrazi i neposredno, stavom savršenog odbijanja sveta. Ovaj stav nemirenja sa svetom kod njega je apsolutan; on ide sve do anarhističke gordosti, u anarhističkoj zaveri protiv sveta.” (Konstantinović 1983: 349-350)

Koliko je ratno iskustvo odredilo stvaralaštvo ovog pisca, i sam pisac priznaje u *Objašnjenju* kada kaže da se ljudski glas izmijenio, nešto je zajedničko postojalo kod svih ljudi što se naprosto osjećalo kao atmosfera. Nije se više moglo pisati kao prije. Čak će zagrmjeti: “Svet nikako ne želi da čuje užasnu oluju nad našim glavama. Tamo se tresu, ne politička situacija, niti književne dogme, nego i sam život. To su mrtvi, koji pružaju ruke! Treba ih naplatiti!”

Crnjanski, u ovom obračunu sa *svetom*, pritom misleći i na one koji su ih vrlo otvoreno kritizirali, ispostavlja račun koji treba platiti – milioni mrtvih. U njegovom tonu se zaista čita stav gordog anarhiste kojim poručuje da dolaze *mladi* sa užasnom olujom iznad glava. Zanimljivo je to što je on u ovom obraćanju odlučio da govori cijelom svijetu, on kaže *Svet nikako ne želi da čuje...*, već tu čitamo stav jedne negacije svijeta, on zna da svijet, zapravo većina ljudi ne želi da čuje ono što on govori, ali on ipak dolazi, i beskompromisno donosi nešto za šta svijet nije spreman, izmirenje dugova, naplatu mrtvih. Konstantinović će reći da je on u tom apsolutnom poricanju svijeta, negaciji svih zadatah, konvencionalnih vrijednosti, jedinstvena pojava u srpskoj književnosti, pojava koja je rođena u blatnjavim rovovima. Crnjanskijeva lirika i njegov lirski roman jesu *svojevrsno produženje rata* kako to Konstantinović primjećuje. U njegovom stavu ima iste one razaračke energije koju ima i sam rat, ali njegov defetizam dolazi od poraženog čovjeka, sentimentaliste, koji je ono što ga je porazilo u svijetu pretvorio u način borbe protiv istog tog svijeta – prigrlio je besmisao.

Konstantinović to objašnjava na sljedeći način:

“Čuveni *sumatraizam* Crnjanskog, njegovo poetsko uverenje da je, u svetu, sve u nekakvoj višoj, mističkoj, vezi koja nadilazi našu moć poimanja, ali zato nije ništa manje stvarna, takođe je transcendentalizam: to je transcendencija razorenoga sveta, u kojem nema nikakvih veza, u ovaj svet svepovezanosti. Blagost njegova, jeste transcendencija one divljačne mržnje, u obrušavanju njenom na dušu i na glavu ljudsku, u rovovima Prvog svetskog rata; *mir* njegov, koji se ostvaruje u nekim stihovima, poreklom je iz rata, to je *transcendentalni rat*, onaj koji će progovoriti kroz Tolstojevog Andriju Bolkonskog, u *Ratu i miru*, koji je tek stigavši na samo dno života, u blatu osetio ono što, dotle, osetiti nije mogao: kako pripada nekakvom jedinstvenom kosmosu.”⁶

Ako se prisjetimo Vinavera i njegovog *Manifesta ekspresionističke škole*, u kojem tvrdi kako ekspresionisti trebaju ući u kaos, u *beskrajno oslobođenje svega od svega*, biti duh promjena kako *Mi, koji smo imali biti pobeđeni, postaćemo deo pobeđe, deo onoga što je pobeđilo*. Budući da su realisti podbacili u svojim pokušajima da realističnim oslikavanjima razumiju svijet, Crnjanski u skladu sa duhom ekspresionizma, čini upravo to. Konstantinović će stoga kazati:

“... taj defetizam nije isključiva duševna stvarnost ovog pesnika, neka stvarnost kojoj bi on, u svojoj slomljenosti vojnika iz rova otpuštenog kući, bio savršeno podređen. Spreman da se, uvek između sentimentalizma i ironije, poziva na mrtve među kojima je, u šumama [...] mesecima ležao, on prihvata ovaj defetizam kao izvesno sopstveno sredstvo: to je besmislenost, i besciljnost, ali koja je, ovako objavljivana, ovako *negovana*, jemstvo obesmišljavanja sveta, pa i njegovoga razaranja.”(Konstantinović 1983: 351)

To Crnjanskijevo prepuštanje cinizmu i svojevrsnoj apatiji može samo naizgled zavarati pa izgledati kao stav poraženog čovjeka, što on u određenoj mjeri jeste, ali baš to što se on odlučuje da to osjećanje poraženosti *njeguje*, omogućuje ovom autoru da se uzdigne nad svojim porazom i pretvori ga u sredstvo protiv svijeta, tako postaje *deo onoga što je pobeđilo*.

I on je dosljedan u tome, u poništenju svjetskih vrijednosti i odbijanju svakog mogućeg ostvarenja sreće pa će tako u svojim stihovima *Mizere (Lirika Itake)*, posvećenih *studentesi* Idi Lotringer, prijekorno pitati :

Da nisi sad negde nasmejana,

⁶ Konstantinović, R. (1970). *Bolje pesnika proglasiti budalom, nego mu podići spomenik*.

*bogata i rasejana,
gde smeh vri?
O nemoj da si topla, cvetna,
O ne budi, ne budi sretna,
bar Ti mi, Ti.*

[...]

*O ne voli, ne voli ništa,
ni knjige, ni pozorišta,
ko učeni.
Kažeš li nekad, iznenada,
u dobrom društvu, još i sada,
na čijoj strani si?*

*O da l se sećaš kako smo išli,
sve ulice noću obišli,
po kiši?
Sećaš li se, noćne su nam tice
i lopovi, i bludnice,
bili nevini.*

*Stid nas beše domova cvetni',
zarekli smo se ostat' nesretni,
bar ja i Ti.
U srcu čujem grižu miša,
a pada hladna, sitna kiša.*

Gde si sad Ti? (Crnjanski 1972: 67)

Ako se prisjetimo brojnih kritika koje su modernisti primili na račun svog pesimizma, onda možemo sebi predočiti kojom silinom su se književni kritičari obrušili na ovog autora. Krenuvši od samog naziva i svojevrsne apoteoze takozvanog pesimizma, *Mizera*, pa do direktne kritike *optimizma* iskazane kroz nadu da njegova draga nije postala jedna od onih sretnih, bogatih, u raskošu nasmijanih lica mirnodopskog života koji uljuljkuje duh. On sa prezirom posmatra taj

gospodski, civilizirani život učevnih, obilat formalnostima. Taj će mirnodopski život u svom eseju *Oklevetani rat* nazvati “besmislenom požudom za uživanjem, za žvakanjem”. Ovakav prezir se mora posmatrati iz ugla Crnjanskijeve anarhističke objave rata svim svjetskim normama i društvenim konvencijama. Za ovo dvoje u pjesmi, oni koji su u svijetu zakona, nepisanih pravila i mira, proglašeni lopovima i bludnicama su nevini. Njih dvoje staju na stranu odbačenih, prkosno odbijajući da budu dio jednog reda. Kao što Konstantinović tvrdi da je jedino rat mogao izroditi ovakvu slobodu i ovakvog anarhistu, kao da je jedino rat mogao, ubivši svojom svirepošću svaku ljudskost, ubiti svaki obzir prema svjetskim obzirima i formalnostima u ovom autoru: “To znači prihvatiti, svim silama svoje duševnosti, u osnovnoj njenoj usmerenosti, ovu tehniku sveta, kao tehniku poricanja, i slediti je, naučenu u ratu, učiniti je *svojom i prema samom sebi*, prema svojoj sopstvenoj svesti, prema sopstvenim nagonima tela i duha ka identitetu, *ostvarenju* i trajanju, kroz njega, ka samome življenju. To znači biti u sukobu sa svetom, ali u ovakvom, *totalnom* sukobu, jer i u sukobu kroz sebe, sa svime ‘svetskim’ u sebi, sa svime kroz šta se produžava taj svet...” (Konstantinović 1983: 355)

Crnjanskijeva karakterističnost leži u tome što se ovaj anarhistički i cinični stav ne mijenja ni kada priča o sebi. Zapravo možemo reći da njegov cinizam izvire prvenstveno iz njegovog iskustva. Sjetimo se prijekora i podsmijeha prema samom sebi kada govori o svojim zanosenostima i vjerovanju u umjetnost i civilizaciju, sa istim tim cinizmom govori o učenim u *Mizeri*, on govori sa gnušanjem o tom svijetu onako kako se samo može govoriti o nekadašnjim vlastitim zabludama. To gnušanje i insistiranje na odbijanju ostvarenja sreće čita se i u zadnjim stihovima gdje su sretni domovi povod za stid, i on će ponosno naglasiti da su se njih dvoje pobjednički stidjeli nad njima a i časno se zarekli da će ostati nesretni. Pristati na sreću značilo bi odustati od ove tehnike poricanja svega, iznevjeravanje iskustva rođenog u rogovima dok su meci šarali zemlju oko njega. To je ona tehnika o kojoj je i Vinaver govorio, tehnika oslobađanja od svega, obesmišljavanje svijeta uslijed njegove obesmišljenosti, njegovanje besmisla, tehnika poricanja svijeta, a i sebe. U tom stavu se zapravo i otkriva značenje njegove filozofije sumatraizma za koju će Radomir Konstantinović reći u tekstu pročitano na Radio Beograd: “Anarhizam njegov je totalan, sve do sopstvene svoje negacije. Taj anarhizam nije samo ideološki, u anti-tradicionalizmu Crnjanskog, u njegovom anti-nacionalizmu iz *Lirike Itake*; on je mentalni, u odbijanju svakog ostvarenja, svake *sreće* pre svega. *Ljubav za nesreću*, koju je Crnjanski uveo u našu liriku, nije literarna laž, već izraz dubokog odbijanja ma kakvoga ostvarenja, odbijanja koje ovoga pesnika nije uputilo dadaizmu, ali koje ga je, jedno vreme, duhovno sasvim približilo izvorima njegovim, onima koji inspirišu

na odbacivanje svake večnosti, svakoga akademizma, svake opsesije ostvarenjem i posedovanjem. Pesnik sjajnog stila, ali i pesnik koji je, svesno, voleo da se ogreši o osnovne norme sintakse i gramatike, pišući pesme koje podsećaju na crteže urađene, polupismenom rukom, s karikaturalnim tendencijama na prvom uličnom zidu, i koje su namenjene kiši, i oluji, a ne antologijama.”⁷

U *Dnevniku o Čarnojeviću* postoji epizoda gdje se opisuje Čarnojević i slavenska omladina u Beču, koja je noći provodila po terevenkama u bečkim kafanama gdje su pijani provodili noći pričajući o politici i društvenim previranjima, književnosti i umjetnosti, dok je Čarnojević uvijek nemarno i pasivno posmatrao žustre rasprave kakve bi se znale završiti i tučama. U takvoj jednoj živoj noći i u naletu žustrine uslijed opijenosti ovi mladići su se obrušili na njega: “Svi su vikali, rugali mu se i udarali ga, pitali su ga je li sindikalista, je li platonista ili anarhista, nihilista, nešto je morao biti. A on je pričao o snegu, o krstokljunu, koji zimi drži svadbu, o snežnim oblacima, a najviše o nebu. Sve je mrmljao nešto nerazgovetno o nebu. Ja sam mislio da je i on pijan, jer svi su ostali bili pijani. Tada ga pritisnuše o jedno staklo i počеше ga udarati, a on raširi ruke i reče: *Ja sam sumatraista.*” (Crnjanski 2016: 66)

Čarnojević svojom indiferentnošću naprosto provocira reakciju, jer njegova indiferentnost nije samo puka nezainteresiranost, ona je posljedica, reakcija, stav, *nešto je morao biti*, a on dosljedno odbija da bude nešto. Ali, i pored očiglednog cinizma koji taj stav nosi sa sobom ono što ga čini još provokativnijim i ciničnijim jeste to što nema nikakve intencije da bude provokativan. Koliko daleko seže taj njegov sukob da se paradoksalno pretvorio u mir. Stav potpune negacije. Tu negaciju će dodatno potvrditi u sceni plesa sa djevojkom gdje ona kaže da joj se čini nevjerovatnim da uslijed njenog strasnog smijeha biljka na Cejlonu dobija snage da se otvori, narator će reći: “Ona nije verovala da sva naša dela utiču tako daleko, i da je naša moć tako beskrajna. A on je verovao još samo to.” (Crnjanski 2016: 70)

Crnjanskijevi narativni postupci puni su prikrivenog, izmirenog, cinizma, pa je tako u ovom izrazu 'još samo to' implicirano da Čarnojević nije naprosto osoba koja tek tako nema stav, osoba indifirentna prema svemu, on odbija da ima stav i to je njegov stav. U tome je ključna razlika. On je čovjek koji je imao ideale, on je vjerovao, ali sad vjeruje još samo u to – potpuno poricanje svijeta.

⁷ Konstantinović, R. (1970). *Bolje pesnika proglasiti budalom, nego mu podići spomenik.*

Opisujući Čarnojevićev fizički izgled i njegove duge, tanke noge, reći će da njegove *noge ne gaze po zemlji, kao da je lebdeo nad zemljom*. Dajući nam takav opis narator nam nagovještava nešto što se tiče njegovog duhovnog stanja i životne filozofije. Ako se prisjetimo *Sumatre* i prvog stiha (*Sad smo bezbrižni, laki i nežni.*) trebamo se prisjetiti i toga da Crnjanski je eterizam podrazumijeva odnos prema svijetu i to u čijoj osnovi je sukob i poricanje o kojima smo već govorili. Njegov eterizam briše sve jasne oblike ovog svijeta čime poništava njegovu materijalnost na istom onom tragu kojim Crnjanski poništava svaku vrijednost. To je u principu isti obračun sa svijetom, ali koji u sebi ima pomirenosti sa tim sukobom, otud i ta lahkoća i to lebdenje duha koje Crnjanski stalno doziva. Iz tog razloga nije slučajno što nam narator daje baš takav opis Čarnojevića, on je utjelovljenje sumatraizma.

Takvo tumačenje sumatraizma se implicira i na kraju *Objašnjenja* u kojem autor govori: “Osetih svu našu nemoć, svu svoju tugu. *Sumatra*, prošaptah, sa izvesnom afektacijom. Ali, u duši, duboko, kraj sveg opiranja da to priznam, ja sam osećao neizmernu ljubav prema tim dalekim brdima, snežnim gorama, čak tamo gore do ledenih mora. Za ona daleka ostrva, gde se događa ono što smo, možda, mi učinili. Izgubio sam strah od smrti. Veze za okolinu. [...] Sva ta zamršenost postade jedan ogroman mir i bezgranična uteha.” (Crnjanski 1972: 436)

Njegova *Sumatra* je svijet unutar svijeta. Ona stoji kao pandan materijalnom svijetu. Kad kaže da je izgubio veze za okolinu, za njega to znači da je uspio da izdigne iznad materijalnog. Za njega prestaju da važe ovozemaljski zakoni i pravila, a prije svega izdiže se iznad racionalne svijesti. Jedino tako se može izgubiti strah od smrti i doći do te bezgranične utjehe koja stoji kao kontrast svim ratnim slikama sa kojima nas ovaj autor suočava. Zato i kaže *kraj sveg opiranja da to priznam*, to se u njemu bori racio da prihvati tu mirnoću koja dolazi nakon svih doživljenih užasa. On će cinički prihvatiti taj svoj poraz od svijeta koji mu je tako okrutno izvrgnuo ruglu i ismijao sve njegove ushićene ideale i zanose. Otud i onaj ciničan ton kada narator govori o samom sebi u *Dnevniku*: - Bio sam nežan, mladi gospodin.

“Oslobođenje Crnjanskovo od *veza sa okolinom* jeste oslobođenje od ove moralne svesti i od ovoga moralnog sveta, negacijom tog sveta i njegove moralnosti, *svetogrđem* kome se on predavao sa strašću izgrednika, na Itaci, amoralnošću koja se tu negde stvarala, a na putu ka ovome nad-moralnom, i ne-moralnom apsolutnom biću, kao ne-svetu usred sveta. Njegov ideološki anarhizam, njegovo *svetogrđe* od koga *lirski* jačeg, i čistijeg, u ovo doba nema [...] dokazuje se ovako, u *totalnosti* čitavog njegovog duševnog i duhovnog podviga, kao funkcija ovog traženja apsolutne slobode...” (Konstantinović 1983: 366)

Ovakav način ophođenja prema materijalnom, Crnjanski je upoznao preko kineske lirike koja odražava drugačiji koncept razmišljanja, onaj koji je također oslobođen od moralne svijesti o kojem Suzuki govori u *Zen budizmu i psihoanalizi*, koji je nadržacionalan, s tim da kod Crnjanskog nalazimo i taj anarhistički duh, duh pobune, koja je u tom smislu autentična za njega. Stoga, kada Crnjanski upotrebljava taj pokret lebdenja koji je tako čest kod njega, mi imamo i doslovno fizičko lebdenje gdje se fizički odvaja od materijalnog svijeta, a ujedno to predstavlja i jedno oslobađanje svijesti njene materijalnosti.

“Slavljenje smrti, ovo htenje smrti je put ka *imanoj* smrti, ili put ka poricanoj smrti; to je jedna oslobodavajuća smrt, jedna smrt koja je, neizbežno, i svoje sopstveno poricanje, neka aspolutna smrt koja i ovakva *smrt smrti*, ona smrt koju elegizam, sa estetizmom svojim (i sentimentalizmom), pronalazi, rastvarajući je i obespredmećujući u ovome svetu koga je ona obespredmetila, učinila svetom bestelesnim, nestvarnim. Elegizam i anarhizam dozivaju se međusobno: jedan elegičar kao da je pritajen u svakom anarhisti, u tom duhu koji saraduje sa smrću, u poricanju sveta, ali koji tim pristajanjem na smrt, tim dozivanjem smrti, protiv sveta, protiv tela, poriče i samu tu smrt, pretvara je u nekakvu bespredmetnu smrt, bez oštine, bez udarca...” (Konstantinović 1983: 368-369)

Kako to Konstantinović primjećuje, kad Crnjanski doziva i slavi smrt i ubijanje, pored cinizma koji izvire iz tih postupaka na djelu je i njegovo oslobađanje od smrti, odnosno tupljenje oštice smrti, ujedno njeno nadilaženje, ono što naziva *smrt smrti*. Uzimajući u obzir sve navedeno, postaje nam jasnije kako narator može naizgled paradoksalno slaviti ubijanje i žaliti za ubijenom učiteljicom, izgovoriti da mu se ubijanje veoma sviđa, a u narednom pasusu u sentimentalno-ironijskom tonu izjaviti *Šta je nama ubiti tri miliona ljudi?* Samim tim nam se razjašnjava ta dihotomnost sentimentalizma i cinizma kod Crnjanskog. Kod njega je to neodvojivo i međusobno se nadopunjuje čak možemo reći da je njegov cinizam proizašao iz sentimentalizma i idealizma, i on je neodvojiv od njegovog stvaralaštva. Pa će tako i u pjesmama, poput one iz *Lirike Itake*, pod nazivom *Oda vešalima* ispjevati sljedeće stihove:

Lepše se na vama po nebu šeta,

po zemlji ima blata.

Čvršće grlite no nevesta zakleta

oko mlada vrata.

[...]

Što bi se krile u robijaški vrt

i cvetale iza zida?

Još nas ima što volimo smrt

i na vama visiti od stida. (Crnjanski 1972: 39)

U ovim stihovima međusobno se prepliću i njegov idealizam i slavljenje anarhizma i otpadnika društva, osuđenih na smrt zbog ideala, ali ujedno i prezir prema svijetu i svjetskim zakonima jer baš ta vješala stoje kao antipod zemlji (po kojoj ima blata). I u njima možemo iščitati prezirni stav jednog anarhiste prema svijetu kada govori da ima onih koji vole smrt, a među njima je i on. Sličan motiv možemo naći i u pjesmi *Večni sluga* iz iste zbirke. Već u prvom stihu ima nešto od njegovog tipičnog prijekorno-prezrivog tona:

Oplakali ste rat

i mislili: sad je kraj.

[...]

Okitiće mramorom sale

i spustiti zavese žute,

da lešine zidove ne provale

i da ćute!

Obesiće odore šarene

i noge i ruke vojnika,

a ruševine i obeščaćene žene,

gledaće samo sa slika.

Ah, sve je to leprš šarenih tica,

pobede gorka slast.

Otađzbina je pijana ulica,

a očinstvo prljava strast.

... (Crnjanski 1972: 44)

Ovdje vidimo njegovu odbojnost prema onom mirnodopskom životu kakvu imamo i u *Mizeri*. To njegovo gađenje nad svim formalnostima civiliziranog društva koje je izniklo iz klaonice Prvog svjetskog rata i ljude koji se predaju sjaju banalnih ceremonija, blještavilu mramornih

sala, koji su zaboravili žrtve i sad distancirano i nezainteresirano gledaju stradanja *samo sa slika*. Za njega pobjeda nije trijumf dobra, već gorka slast koji donosi sa sobom zaborav sve bijede blatnjavih rovova, kad čovjek zaželi smrt. Ako pogledamo stihove kojima se eksplicitno koncept otadžbine podvrgava kritici, gdje ono nije ništa više do *pijana ulica* i *prljava strast*, možemo razumjeti onu lavinu kritika kojoj je baš ovaj autor ponajviše bio izložen i optužen za najgori nemoral. On je obezvrijedio i ismijao sve vrijednosti tadašnjeg društva, javnog ukusa. Ovo je Crnjanskijeva naplata mrtvih koju je najavio u *Objašnjenju*. Isti motiv će se javljati konstantno i u *Dnevniku* gdje će reći: “Kako mi je žao onih koji se za nas bore, za nas, za groblje, groblje. Zar da počnem da kličem sa huljama i nitkovima, što će sve zaboraviti i plesati na zgarištima?” (Crnjanski 2016: 105)

Uzevši u obzir sve navedene primjere i kompleksnost njihovu, naizgled jednostavnih stihova i rečenica, zaista možemo reći da se radi o autentičnom autoru za kojeg i sam Konstantinović kaže da je jedinstven u srpskoj kulturi. Koliko daleko u objavi rata prema svemu zemaljskom i svjetskom ide ovaj autor možemo vidjeti i u njegovom specifičnom odnosu prema ljubavi i načinu na koji piše o njoj. U *Dnevniku* kada govori u svojoj supruzi ne vidimo ništa od ljubavne zanesenosti i zaljubljenosti. Scene u kojima opisuje svoj život sa suprugom smjenjuju se naglo, bez ikakve sentimentalnosti. Možemo ustanoviti da o njoj govori sa izvjesnom bezvoljnosti, a njihov bračni život uglavnom opisuje sa dosadom. Ali ovakav odnos prema ljubavi se ne očituje samo u opisanom braku, i prema drugim ženama s kojima je bio u nekoj vrsti ljubavnog odnosa narator ima sličan stav. U jednoj epizodi u romanu narator se upoznaje sa dvjema ženama, sestrama Izabelom i Marijom. Sa Izabelom ostvaruje neku vrstu bliskijeg odnosa, ali o njoj neće pričati drugačije nego o svojoj supruzi. Opisujući njen izgled koristit će isti postupak kao kada govori o svojoj supruzi, takozvano gušenje sentimentalnih efekata. Reći će o Izabeli: “Iz njenog crnog odela virila je njena bleđa glava, salivena od jedne blage, tanke crte, koja me privukla njoj.” (Crnjanski 2016: 89)

U njegovim rečenicama nema detaljnog opisa, nikakvog ljubavnog ushita, pa čak ni nekog nagovještaja njegove naklonosti ka njoj. Događaji koji se vezuju za nju ispričovijedani su sa emocionalnom rezervom, a sva Izabelina ličnost svedena je u crtu. Ni seksualni odnos nije drukčije ispričovijedan. U trenucima očekivanog emocionalnog i čulnog naboja narator neće izostaviti da nas u par navrata iznenadi ovakvim komentarima: “Hteo sam da joj pridem sav zbuđen, kad se ona počne moliti Bogu. To me ispuni nekom grozotom, tugom, i bljutavo mi beše.” (Crnjanski 2016: 89)

Nakon zajedničke noći, budeći se u ranu zoru pored Izabele i videći je polugolu kraj sebe, reći će da ga je svog ispunio neki gadan osmijeh. Međutim, gledajući kroz prozor i posmatrajući njenu sestru Mariju kako pjevajući pere rublje narator će reći kako iz njenog lika i njenih golih ramena blještaše zora. Rečenice o Izabeli i Mariji se naizmjenice smjenjuju, čas posmatra Izabelu, čas Mariju, i mi vidimo da ta dva lika u očima glavnog junaka stoje kao antipod. Iz načina na koji opisuje ove dvije žene nama je jasno da njegova naklonost pripada Mariji, a ne Izabeli, i ostaje nam pomalo nejasno zašto odnos nije ostvario sa onom koja istinski zaokuplja njegovu pažnju.

To, međutim, nije slučajno. Mi kroz čitav roman vidimo glavnog lika koji ne uspijeva da pronade vlastiti smisao i sreću u ovom svijetu. Ali ono što ga čini posebnim u ovom slučaju, leži u činjenici da je njegova nemogućnost da ostvari sreću sasvim svojevolutna, on svoju nesretnost njeguje i svjesno bira.

Njegovo ostvarenje značilo bi iznevjeravanje njegovog posvećenog rata sa ovim svijetom. Zato Marija ostaje nedokučiva. Njegova privrženost njoj je idealistička, on će reći da iz nje izbija zora a da mu vlažni skuti neba padaju po grudima. Žena sa kojom je ostvario fizički ljubavni odnos u njemu izaziva zazor. Ljubav sa Izabelom je vezana za ovaj svijet, čulna, materijalna, tjelesna. Marija, ipak, ona je nagovještaj nečeg višeg, njena tjelesnost čak ima u sebi nečeg nematerijalnog, njena ramena, reći će narator, ona blješte zorom. Ona je personifikacija nečeg što ne pripada sasvim ovom svijetu, ona je personifikacija zore. U njoj se objedinjuje nešto od one prozračnosti i eterizma koju posjeduje Čarnojević kada je opisavši ga rekao da mu noge ne dodiruju zemlju, već kao da lebdi nad njom. Stoga, i privrženost ovog junaka više naginje ka njoj, iako naizgled paradoksalno, on s njenom sestrom ostvaruje bliskost, ali bliskost samo u fizičkom smislu te riječi. Iz navedenih opisa vidjeli smo da u njegovom odnosu prema Izabeli nema nikakve istinske naklonosti. Taj rat koji Crnjanski vodi sa svijetom, a koji se odražava i kroz odnos prema erosu u ljubavi, onom što je tjelesno u ljubavnom odnosu. To možemo vidjeti i u nekim njegovim pjesmama iz *Lirike Itake*.

Uzmimo za primjer pjesmu *Serenata*:

Čuj, plače Mesec mlad i žut.

Slušaj me, draga, poslednji put.

Umreću, pa kad se zaželiš mene,

ne viči ime moje u smiraj dana.

Slušaj vetar sa lišća svelog žutog.

*Pevaće Ti: da sam ja ljubio jesen,
a ne tvoje strasti, ni članke tvoje gole,
no stisak granja rumenog uvenutog.*

*A kad te za mnom srce zaboli:
zagrlj i ljubi granu što vene.
Ah, niko nema časti ni strasti
ni plamena dosta da mene voli:*

*No samo jablanovi viti
i borovi pusti ponositi.
No samo jablanovi viti
i borovi pusti ponositi.*

Podkamen, u Galiciji, 1915. (Crnjanski 1972: 51)

Ono što se može iščitati iz samog naslova jeste da je riječ o ljubavnoj pjesmi, i to o onoj kojom se direktno obraća voljenoj dragoj. Iz napomene na kraju pjesme, jasno je da je ona napisana na galicijskom frontu tokom Prvog svjetskog rata. Započinje stihom ispjevanom u patetično-sentimentalnom tonu, *plače Mesec mlad i žut. / Slušaj me, draga, poslednji put*. Takav ton za ovakvu vrstu pjesme ne predstavlja nikako oneobičavanje. Međutim, već u drugoj strofi, sasvim drugačijim tonom saopćava dragoj vijest o vlastitoj smrti i namjesto da sentimentalni ton tu doživi klimaks, kako je to očekivano, on će ga zapljusnuti skoro pa prezrivom, ciničnom porukom da ne *više* ime njegovo, da bi u trećoj strofi ironični ton potpuno preovladao. U toj strofi će reći da on čak nije istinski ni ljubio nju i njene članke, već jesen i stisak granja. Treba se samo prisjetiti da je Crnjanski u svom sumatraističkom poimanju svijeta, bilju i prirodi općenito, poklanja posebnu vrijednost. O tome je i govorio pišući o Andrićevom *Ex Pontu* gdje će reći *ali ovaj osećaj, da možda bilje i lišće i šume poznaju jedan srećniji oblik života, pa ova vera, da ono što mi ne ostvarimo, može možda ostvariti jesen*. Nesumnjivo je da priroda kod ovog autora ima u sebi nešto što nadilazi materijalnost ovog svijeta i koja u sebi sadrži određenu vrstu superiornosti naspram svijeta kojeg autor neumorno anarhistički odbija i poriče. Iz tog razloga i u ovoj ljubavnoj pjesmi, bilje stoji kao nešto uzvišeno spram one zemaljske ljubavi.

Što će nam se konačno potvrditi u posljednjim strofama pjesme gdje će u potpunosti odreći svaku čast svemu ljudskom *Ah, niko nema časti ni strasti / ni plamena dosta da mene voli: / No samo jablanovi viti / i borovi pusti ponositi*. Ovaj međusobni koloplet ironije i sentimentalnog iako izgleda paradoksalan tipičan je za ovog pisca. Nalazimo ga i u njegovoj zbirci *Lirika Itake* i u *Dnevniku o Čarnojeviću*. Taj paradoks uočava i Konstantinović pa će za njega reći: “Njegov sentimentalizam se karikira, i ironiše, iz njega *samoga*, zbog čega se on ovom karikaturalnošću ne 'ukida', ne iscrpljuje potpuno, već obnavlja... [...] Tako, kod Crnjanskog, posebno naglašeno u njegovoj knjizi *Lirika Itake*, ostvariće se jezik vanredne protivurečnosti, i duboke udvojenosti, ovaj *sentimentalističko-ironijski jezik*, čiji najviši mogući izraz jeste izraz ove dvojnosti, tog unutrašnjeg protivurječja ovoga tražioca apsolutnog, koji nepopravljivo ostaje, i uvek na isti način, ironičar jer je sentimentalist, i koji je sentimentalist po tom svom izuzimanju iz sveta koje ga osuđuje na ironiju... (Konstantinović 1983: 385)

Konstantinović primjećuje da su Crnjanskijeve pjesme svojevrsna borba tog udvojenog pjesničkog bića koje je čas sentimentalno do ganutljivosti, a čas je prožeto cinizmom. U njegovim pjesmama hrvaju se realni svijet u svojoj nesavršenosti i onaj koji svojim idealizmom stoji njemu nasuprot, takozvana *Sumatra*, koji je proizašao iz razočarenja u onaj prvi, oni su neodvojivo vezani kod ovog pjesnika, proilaze jedan iz drugoga. Njegove pjesme u *Lirici Itake* zrcale tu borbu koju pjesnik vodi. U njima se se idealno i mir tek naslućuje, kao naprimjer u *tihim, snežnim vrhovima Urala*, ali se to idealno nikad ne ostvaruje. Zato su njegove pjesme *aritmične*, iskidane zarezima:

“To je svojevrsna *denuncijacija njenog nesavršenstva*, kada se biće pesme udvaja onako kako je udvojeno i samo biće pesnika, i kada se *rugobnost* njena, kao nesklad koji ponavlja njenu 'svetskost' (nesklad sveta od koga se ona, još, nije uspela osloboditi) ovde ističe istovremeno dok se ostvaruje...” (Konstantinović 1983: 393)

Roman završava opisivanjem života nakon junakovog povratka iz rata, kao i u *Objašnjenju*, pred nama iskrsavaju scene ljudi i atmosfere koja se nepovratno izmijenila. Refrenično će ovaj junak izjavljivati *ponegde padne jedan žut uveo list, ja klimnem glavom, niko i ništa nisam*. Ritam rečenica se usporava, nizanje scena smiruje, preovladava melanholičan ton kao i sa početka romana. Ponovo je *jesen, i život bez smisla*, i time će se misaono zakružiti roman vrativši se na scenu kojom je i počeo.

Zaključak:

Miloš Crnjanski sa svojim djelima *Lirika Itake* i *Dnevnik o Čarnojeviću* na književnu scenu stupa sa *užasnom olujom nad glavom*, započinjući tako, kako smo vidjeli na početku rada, jednu književnu raspravu koja se vodila sa takvom žustrinom da se dotad nije mogla vidjeti u srpskoj književnosti. S naročitom žestinom su se obrušavali baš na Crnjanskog. Od svih kritika upućenih njemu, ona koja se može izdvojiti kao najčešća bila je da se njegovo književno djelo može prije svega okarakterizirati kao nemoralno. U tolikoj je mjeri Crnjanski *vrijedao* književni i društveni ukus, da se nisu libili prišivati mu kritike sasvim lične prirode, a ne recimo književne, oslovljavajući ga pogrđnim nazivima. Tumačeći u ovom radu njegova djela s kojima se po prvi put predstavlja publici, vidjeli smo da je njegov anarhizam toliko bio apsolutan i kontraverzan, antitradicionalan i antinacionalan, naročito ako sagledamo historijski kontekst o kojem govorimo, stoga nam postaje jasnije porijeklo tolike uvrijeđenosti.

Međutim, naročito je zanimljiva jedna kritika, preciznije rečeno zanimljiv je komentar te kritike, iz 1971. godine, koji smo dosad u radu par puta spominjali. Autor teksta je Rade Vojvodić, objavljenog u časopisu *Gradina*, a komentar na tu kritiku pročitao je Radomir Konstantinović 21. septembra, 1971. godine na Trećem programu Radio Beograda. Iz Konstantinovićeovog pročitanoj teksta jasno nam je da Vojvodić negativno komentira Crnjanskog. Konstantinović kaže da je to nešto najoštrije što je o ovom piscu napisano u tadašnje vrijeme. Međutim, Konstantinović, iako braneći Crnjanskog, istaknut će sljedeću poentu koja se sadrži u misli da kritika i kada je negativna ujedno i afirmira onog koji je u fokusu kritike. On kaže da ona kao takva više služi Crnjanskom nego kad bi se neki klišeizirani pohvalni tekst našao na stupcima časopisa, zato što negativna kritika vraća pisca u život. U tom smislu izreći će sljedeću rečenicu: "Viktoru Igou služi Klodel koji je rekao jednom za njega da je *budala*, više nego oni koji su se ponašali s njime kao sa spomenikom nacije. Spomenik nacije je, možda, veličanstven, i u tom pogledu on je iznad budale; razlika, je, međutim, u tome što je taj spomenik mrtav a što budala živi."

Ova Konstantinovićeova tvrdnja subverzivna je onoliko koliko je subverzivan i sam Crnjanskijev antinacionalizam o kojem smo govorili u ovom radu. Kada pisac postane spomenik nacije, on postaje nevidljiv. Piščevo djelo, iako samo društvo praveći ga *spomenikom* ističe njegovu naročitu vrijednost i stavlja ga u centar interesovanja, ostaje tako na neki način okrnjeno. Kao spomenik nacije pisac je podložniji da bude mrtav što nas dovodi do pitanja kada je to pisac mrtav. Odgovor je jednostavan - onda kada je nečit. U vrijeme kada Konstantinović čita ovaj

tekst na radiju, kako rekosmo 1971. godine⁸, Crnjanski je tad bio *budala*, pisac koji je stavljen na marginu zbog svojih desničarskih političkih stavova. Danas će Crnjanski, i onda kada je subverzivan i potpuno anarhičan u svojim djelima, u desničarskim srbijanskim krugovima naročito, biti okrunjen titulom spomenika nacije. O njegovom djelu se najčešće govori sa nacionalističkih pozicija, pritom ne trebamo zaboraviti da njegov književni i politički angažman apsolutno pogoduje takvim tumačenjima. Međutim, kako smo to već spominjali u radu, Crnjanskijevo književno stvaralaštvo satkano je od ambivalentnosti. A u takvim interpretacijama njegov anarhizam, antitradicionalizam, antinacionalizam koji je prisutan u spomenutim djelima koje smo analizirali u ovim radovima biva prešućen u takvim tumačenjima, izostavljen ili čak pogrešno interpretiran kao patriotizam, ljubav prema naciji ili slično. Crnjanski će o otadžbini pjevati da je prljava strast, a u *Dnevniku* njegov glavni junak izgovara: “Svi smo jednaki. Svud je moja otadžbina. Svud ima ljubavi, jer svud ima trave i žila i lišća uvenula.” (Crnjanski 2016: 107) Na idućoj stranici junak će reći kako *treba da izumremo, učinićemo dobra, mnogo dobra smrću našom*.

Uzevši u obzir sve dosad izrečeno u ovom radu, smatram da je Crnjanski u ovim djelima jednako subverzivan i danas i to baš među onim krugovima koji ga proglašavaju spomenikom nacije. Stoga, da se osvrnem i na uvodni dio ovog rada, smatram da je važno istaknuti i današnja tumačenja sumatraizma Miloša Crnjanskog kako bismo dekonstruirali sva pogrešna i neutemeljena tumačenja i tako afirmirali naučni pristup kada je riječ o analizi književnog djela i da tako u konačnici svojim radom dam doprinos u jasnom i nadasve argumentiranom iščitavanju ovog književnog teksta i tumačenju piščevih intencija.

⁸ Konstantinović, R. (1970). *Bolje pesnika proglasiti budalom, nego mu podići spomenik*.

Literatura:

- [1] Matoš, A. G. (1968). *Feljtoni i eseji*. Beograd. Prosveta.
- [2] Tešić, G. (1983). *Zli volšebnici: polemike i pamfleti u srpskoj književnosti : 1917-1943. Knj. 1, 1917-1929*. Beograd: Slovo ljubve: Beogradska knjiga; Novi Sad: Matica srpska.
- [3] Vinaver, S. (1920). *Crnjanski i kritičari*. Progres, u: *Zli volšebnici*.
- [4] Pandurović, S. (1920). *Naša najnovija lirika*. Misao, u: *Zli volšebnici*.
- [5] Car, M. (1918). *Prežvakani simbolizam*. Hrvatska njiva, u: *Zli volšebnici*.
- [6] Lazarević, B. (1921). *Lirika g. Crnjanskog*. Srpski književni glasnik, u: *Zli volšebnici*.
- [7] Srefanović, S. (1921). *Uzbuna kritike i najmlađa moderna*. Misao, u: *Zli volšebnici*.
- [8] Crnjanski, M. (1920). *Objašnjenje "Sumatre"*. Srpski književni glasnik, u: *Zli volšebnici*.
- [9] Crnjanski, M. (1972). *Lirika; Proza; Eseji*. Novi Sad, Beograd. Matica Srpska.
- [10] Crnjanski, M. (1972). *Serbia; Seobe; Lament nad Beogradom*. Novi Sad, Beograd. Matica Srpska.
- [11] Crnjanski, M. (1966). *Poezija*. Beograd. Prosveta.
- [12] Crnjanski, M. (2016). *Dnevnik o Čarnojeviću*. Beograd. Lom.
- [13] Suzuki, D. T. (1969). *Zen budizam i psihonaliza*. Beograd. Nolit.
- [14] Vučković, R. (1979). *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*. Sarajevo. Svjetlost.
- [15] Vučković, R. (1984). *Moderni pravci u književnosti*. Beograd. Nolit.
- [16] Milošević, N. (1988). *Roman Miloša Crnjanskog*. Beograd. Nolit.
- [17] Konstantinović, R. (1983). *Biće i jezik. Knj. 1*, Beograd : Prosveta : Rad ; Novi Sad : Matica srpska.
- [18] Milošević, N. (2003). *Književnost i metafizika*. Beograd. Službeni list SCG.
- [19] Živković, D. (1986). *Rečnik književnih termina*. Beograd. Nolit.
- [20] Tešić, G. (1983). *Zli volšebnici: polemike i pamfleti u srpskoj književnosti : 1917-1943. Knj. 1, 1917-1929*. Beograd: Slovo ljubve: Beogradska knjiga; Novi Sad: Matica srpska.
- [21] Deretić, J. (1986). *Kratka istorija srpske književnosti*. [Internet]
Dostupno na: https://www.rastko.rs/knjizevnost/jderetic_knjiz/jderetic-knjiz_09.html
[pristupljeno 1. septembar 2019].
- [22] Crnjanski, M. (1919). *Ivo Andrić, fanatik bola, putovanja i nade u daljinu*. [Internet]
Dostupno na: <https://www.xxzmagazin.com/ivo-andric-fanatik-bola-putovanja-i-nade-u-daljinu>
[pristupljeno 1. septembar 2019].
- [23] Sokolović, M. (2017). *Varalica Crnjanski*. [Internet]
Dostupno na: <https://sic.ba/esej/mirnes-sokolovic-varalica-crnjanski/>
[pristupljeno 1. septembar 2019].
- [24] Sokolović, M. (2017). *Rastreseni volšebnici protiv aristokrata ukusa (1917-1929)*. [Internet]
Dostupno na:
<https://analiziraj.ba/2017/05/12/feljton-kratka-istorija-jugoslovenskih-knjizevnih-polemika-1-rastreseni-volsebnici-protiv-aristokrata-ukusa-1917-1929/>
[pristupljeno 1. septembar 2019].
- [25] Konstantinović, R. (1970). *Bolje pesnika proglasiti budalom, nego mu podići spomenik*. [Internet]
Dostupno na: <https://www.xxzmagazin.com/bolje-pesnika-proglasiti-budalom-nego-mu-podici-spomenik>
[pristupljeno 1. septembar 2020].