

Љубомир Кораћевић  
Аранђеловац

## РОМАН И ФОТОГРАФИЈА: СМИСАО ФОТОГРАФИЈЕ У РОМАНУ КОД ХИПЕРБОРЕЈАЦА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

У овом раду испитујемо присуство фотографије у наративним низовима уметничког текста *Код Хиперборејаца* Милоша Црњанског, третирајући тај уметнички текст као роман. Фотографија сопствене сенке јунака *Хиперборејаца* снимљена на обали Балтичког мора у Скагену, ванкњижевног је порекла, и као таква, полазна тачка испитивања у којем се трудимо да осветлимо: 1) проблематичан међуоднос јунака и аутора романа; 2) однос јунака према чињеницама смрти, рата, јаства и двострукости бића; као и 3) однос аутора према традицији и истини, путем јунаковог поимања протока модерних, и уопште прошлих времена. Смисао присуства феномена фотографије у *Хиперборејцима* се, отуд, налази у средишту нашег испитивања којем је циљ да покаже: како је тај нововековни феномен постао један од поетичких образаца романа *Код Хиперборејаца*, посредно откривајући његов уметнички простор.

**Кључне речи:** роман, фотографија, традиција, истина, сенка, безлично се, слика, смрт, модерна времена

*Повео сам давно ши погнућу сенку,<sup>1</sup>*

Прва реченица романа *Код Хиперборејаца*<sup>2</sup> написана је у прошлом времену, перфекту: *У почетику прошлог рата, живео сам у Италији (9)<sup>3</sup>*, што наизглед одговара *ишичевој потреби за причу о прошло-*

1 Милош Црњански, *Стражилово*, у: *Лирика Ишаке и све друге песме*, приредио Миливој Ненин, ЗУНС, Београд, 2002, 129.

2 Књигу *Код Хиперборејаца* третираћемо у овом тексту као роман, иако она није типичан представник овог жанра будући да „присуство бројних места“ у њој „траже спољашње објашњење“, што „ипак не смета фикционалном карактеру овог дела“ (Мило Ломпар, *Ајолонови пушокази*, Службени лист СЦГ, Београд, 2004, 155), јер су и „савремена испитивања у области историје романа показала колико је ова књижевна врста спој различитих наративних традиција и колико је кадра да се у тренуцима кризе жанра враћа облицима које је синтетисала: хронике, мемоарима, аутобиографији, посланици, романи, сатири; остајући, при свему, роман“. (Љубиша Јеремић, „Код Хиперборејаца – путопис, успомене, памфлет, или роман?“, у: *Књижа о Црњанском*, приредио Мило Ломпар, СКЗ, Београд, 2005, 347-348)

3 Сви наводи из романа *Код Хиперборејаца*, дати су према: Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*, Задужбина Милоша Црњанског, Београд, 1993. У даљем тексту крај на-

*сти* (7). Реченица која јој следи, међутим, написана је у времену садашњем, презенту: *Стићанујем у Риму, близу Вајшикана...* (9). Откуд то, да након вишеструког одређивања времена приче као *прошлог*, Црњански има потребу да, као кроз одшкринута врата вечности или смрти, о догађајима који су се *тада* збивали приповеда као да се дешавају *сада*? Не упућује ли нас Црњански на нешто, тиме што означава да оно што је *било* у стварности, постаје оно што *јесте* у причи? Да ли то што *јесте* у причи обезбеђује себи тиме полагање права на оно што *традиција* назива *истином*?<sup>4</sup>

Вишесмислен однос према истини, традицији и нововековним облицима свести најављен већ у предтексту романа<sup>5</sup>, испољиће се врло очигледно у тренутку када јунак *Хиперборејаца* осећа *да ће и то бити крајко и да је само пролазна сен и у Риму, као што је био и у Гранади, и у Рејкјавику*. (14) Јунак Црњанског на том месту приповеда, опет у перфекту, како је у Скагену, у Данској на обали Балтичког мора *стазио на струду једно сломљено, галебово крило, које сам, за усломену, фотграфисао. Када сам изазвао негашив, наћох, да сам, на тој слици, снимео и своју сенку. Случајно*. (14) Ово је моменат у којем одређена фотографија са реалним, ванкњижевним пореклом бива преиначена у уметнички текст. Док описује ову своју фотографију – која у сваком од три начина поседовања фотографије по Ролану Барту припада Црњанском, јер се у вези са њом приказује тројак: 1) као оператер (фотограф), 2) као спектрум (фотографисани)<sup>6</sup>, и 3) као спектатор (реципијент фотографије) – Црњански јесте и аутор<sup>7</sup>, и јунак уметничког текста. Ради ли се, међутим, овде само о теоријској подударности или неподударности аутора са јунаком,

---

вода, у загради, назначен је само број странице. Наводи из *Књиже о Микеланђелу* дати су према: Милош Црњански, *Књиже о Микеланђелу*, Задужбина Милоша Црњанског, Београд, 1998. У даљем тексту крај навода, у загради, испред броја странице дата је и назнака *КоМ*.

4 Peter Sloterdijk, *Kritika ciničkoga uma*, preveo Boris Hudoletnjak, Globus, Zagreb, 1992, 182.

5 Сва лица која живе, или су живела у стварности (7), претворена су у иреалне фикције према пишчевој потреби за причу о прошлости (7), и сва су имена, карактери, дела и речи, претворени ... у литерарне креације (7).

6 „онај или оно што је фотографисано јесте циљ, референт, врста малог привиђења, *eidolon* што зрачи из предмета, које бих радо назвао *Spectrum* Фотографије, зато што преко свог корена чува однос са „спектаклом“ и додаје оно нешто помало језиво у свакој фотографији: повратак умрлог.“ Rolan Bart, *Svetla komora, Nota o fotografiji*, preveo s francuskog Mirko Radojičić, Rad, Beograd, 15-16.

7 Кажемо у овом тексту аутор, јер је Црњански „ипак оставио своју поетску пројекцију у *Хиперборејцима* под властитим именом, рачунајући свакако са ефектом који би иначе изгубио“ (Љубиша Јерemiћ, *Нав. дело*, 348) – а не приповедач, иако смо свесни да је „начелно погрешно егзистенцијално изједначавање приповедача са аутором“ (Исто, 324).

или је реч о другачијем односу? Има ли места помисли да се укључивањем феномена који изазива „потрес цивилизације чином који је скорашњи на лествици историје: „наступање мене-самог као другог: неприродно раздвајање свести од идентитета“<sup>8</sup>, у уметнички текст *Хиперборејаца* – као дела Црњанског „у којем је поетички радикализам највећи“<sup>9</sup> – жели открити нека *истина*, о човеку у нововековном свету? Има ли места помисли да аутор *Хиперборејаца* уз помоћ тог феномена индиректно указује читаоцу на претпостављени, сложени систем могућности веровања свога јунака, то јест: на природу његове перспективне свести која са догађајима истовремено сугерише њихово дејство на читаоца? Да ли, дакле, феномен који је фотографија – по себи вишезначан: истовремено у вези са појмовима времена, светлости, стварносног и имагинарног – преломљен кроз модерни облик свести главног јунака овог романа као кроз камеру обскуру, (јер он *Пројухиша светлости и она се у њему ломи као у некој призми* (24)), најављује и сасвим нов однос јунака према аутору, и обрнуто, тиме што у текст ове прозе уткива неку *истину* – нешто што је *било* и нешто што *јесте* – упркос традицији и нововековним облицима свести?

Свака фотографија, вели Ролан Барт, „умножава до у бескрај“, оно што је „било ... само једном“. Она се „оптерећена случајношћу ... никада не разликује од свог референта“<sup>10</sup>: дакле, у овом случају, сенке јунака поред сломљеног галебовог крила. Фотографија, међутим, каже Барт и то, „ма шта показивала и ма какав био њен начин“, јесте „увек невидљива: она није оно што се види“, јер она може означавати и тежити ка општем само стављајући маску<sup>11</sup>. Отуд фотографија, као и слика са перспективом, може бити препозната као уметност позорнице<sup>12</sup>. И, ако се овде опоменемо склоности Црњанског, као писца, ка метафорама театра, то ће нас несумњиво упутити на позориште сенки чија се еволуција завршава настанком фотографског студија<sup>13</sup>, па ћемо закључити да: иако је на фотографији приказана *случајно* сенка Црњанског, она то *није случајно* у роману – том

8 Rolan Bart, *Нав. дело*, 18.

9 Мило Ломпар, *Ајолонови пушокази*, Службени лист СЦГ, Београд, 2004, 122.

10 Rolan Bart, *Нав. дело*, 12-13.

11 Исто, 35-36.

12 „а ако ми се Фотографија чини најближа позоришту, онда је преко једног необичног релеја...: Смрт(и)“. И даље: „она је обесприрођено позориште у којем смрт не може да „се проматра“, да се промишља и да се интериоризује; или пак: мртво позориште Смрти, одбијање Трагичног; она искључује свако прочишћење, сваки *catharsis*.“ (Исто, 33, 82).

13 Pol Virilio, *Kritični prostor*, prevela Slobodanka Šibalić, Umetničko društvo Gradac, Čačak, 1997, str. 62.

театру сенки ума. Јер, фотографија која је „само случајност и може бити само то“, постаје сада текст „који, изненадним дејством једне једине речи, може учинити да једна реченица са дескрипције пређе на рефлексију“<sup>14</sup>. Црњански управо речју, и реченицом која гласи: *Случајно.*, дијалектички обједињује феноменологије фотографије и текста, рефлектујући некакав, у тексту, скривени смисао тим чином. Када открије себе на резултату фотографске радње, оно што јунак *Хијерборејаца* види јесте да је постао слика сенке: „Сав-Слика, то јест Смрт лично“, јер „у основи, оно што циљам у фотографији на којој сам ... јесте Смрт: смрт је *eidōs* те фотографије.“<sup>15</sup> *Као ишло сенка бежи, од себе саме, и ја напуштам ускоро њај сџан у кући шога сенатора, после његове смрти. Немам мира, после оне посете код шога чувеног лекара. Оно ишло ми је рекао, као сенка, свуд ме ирати.* (13) Тренутак фотографисања сопствене сенке, за разлику од тренутка приповедања о томе, јесте „преображај претње будућности у испуњени садашњи тренутак“, у којем јунак оно што је „хтелo бити кобни знак, слика несреће“ – сломљено галебово крило<sup>16</sup> – „везује за дату секунду“ и тиме *случајно* „себе претвара у свечинитеља свога тела“<sup>17</sup>, у свечинитеља свога постојања које му се приказује, у моменту док развија негатив фотографског снимка, као сопствена сен. Зато на фотографији у тренутку приповедања, захваљујући метонимијској природи пунктума<sup>18</sup>, ми у тексту не видимо сенку јунака; ми видимо – под маском сенке и под сенком смрти – *јунака као сенку*, који би се као опредмећен идентитет јунака одвојен од свести аутора могао разумети и као визија *двојника*. Отуд је овде реч о односу између аутора и јунака, у којем се јунак јавља „као свој аутор“, о јунаку који естетски остварује свој живот<sup>19</sup>, и који – попут

14 Rolan Bart, *Нав. гело*, 32.

15 Исто, 20.

16 Према Бартовој подели сегмената интересовања спектатора фотографије на *сџудијум* и *пунктум*, могли бисмо рећи да: сломљено галебово крило на фотографији о којој је реч одговара студијуму, док сенка јунака одговара пунктуму. Јер, студијум је „начин на који ме интересују многе фотографије... јер ја културно (ова конотација је присутна у речи *studium*) суделујем у фигурама, изгледима, гестовима, декорима, акцијама“, док пунктум јесте „убод, мала рупа, мала мрља, онај који *ме*, у њој, боцне (али *ме* и рањава, боде)“. (Исто, 29).

17 Valter Benjamin, *Jednosmerna ulica, Berlinsko detinjstvo*, preveo Jovica Aćin, Rad, Beograd, 1997, 56.

18 О томе видети: Rolan Bart, *Нав. гело*, 29 и даље.

19 Валтер Бењамин бележи, у једном свом тексту посвећеном фотографији, речи физичара Артоа који је пред француском Скупштином 1839. године, бранио оправданост Дагеровог изума: „Када изумитељи неког новог инструмента... примене овај на посматрање природе, тад је оно чему су се надали увек маленкост у поређењу са низом открића који ће своје рађање договати инструменту.“ Валтер Бењамин, „Мала историја фотографије“, превео Јовица Аћин, у: *Кораци*, Крагујевац, 7-8, 2006, 133. Црњански, не-

јунака Достојевског – јесте „самозадовољан и сигурно завршен“<sup>20</sup>. Моменат своје завршености *јунак као сенка у Хијерборејцима* себи обезбеђује уз помоћ фотографије која је „неприродно раздвајање свести од идентитета“, чина који је баштина модерног доба пре кога су људи „више говорили о визији двојника.“<sup>21</sup> Егзистенција двојника јунака *Хијерборејца* – чију визију, он који верује *једино у Сунце* (206), у свом опскурном доживљају света и хуманитета непрестано има, (*Стијом на њерону у Риму, а лежим у истио време у Данској у жишу...* (398)) – бива, тако, поткрепљена материјалним доказом: фотографијом, која је и по природи својој резултат игре светлости и сенке, а, на којој *се* јунак, што је готово невероватно, приказује и види *као сенка*.

Сенка је, пак, увек сенка нечега. Не постоји по себи. Њена је предметност увек апсолутно сумњива, будући да своје постојање увек дугује нечему што она није. Она је увек неутрално тело; *шраф* што значи „ни присутност ни одсутност, оностраност бивствујућег, дакле, па и бића“<sup>22</sup>. Тако и *јунак као сенка (двојник, безлично се)*, феноменолошки своје постојање дугује извору светлости, Сунцу или, пак, личности у Јунговом светлу дубинске психологије, који „у свом опису Сенке ... полази од општељудских искустава о томе како човек нема само добре и светле стране личности, него има и своју Сенку. У Сенку се убрајају сви потиснути, мање вредни и дефектни делови личности који су дотад несвесни владали и жељно очекивали да буду интегрисани у свест. То представља тежак морални проблем а уједно и важан корак ка самоспознаји.“<sup>23</sup> Спознање сопствене сенке, дакле, јесте психолошки и егзистенцијални чин зрелости. У чему се огледа њен смисао када је реч о аутору и јунаку *Хијерборејца*?

Ако, *На крају крајева, све, и сваки њрејшвара се у њейомичну слику* (409), онда би „Сватко... могао бити својим двојником умјесто сама себе. Но како да га препознамо? На коме се још види јесте ли он *он сам* или *безлично се*“<sup>24</sup>, пита се Петер Слотердајк, тумачећи себи Хајдегеров *Sein und Zeit*, и омогућујући нама, истовремено, разма-

сумњиво, *случајност* којом је открио на фотографији своју сенку у времену и простору дугује инструментима фотографије – као што и јунак *као сенка* Црњанског фотографији дугује откриће своје завршености у уметничком тексту *Хијерборејца*.

20 Mihail Bahtin, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, preveo Aleksandar Badnjarević, Svetovi (Bratstvo i jedinstvo), Novi Sad, 1991, 19-21.

21 Rolan Bart, *Нав. гело*, 18.

22 Žak Derida, *Razovori*, preveo Vladimir Milisavljević, Književna zajednica, Novi Sad, 1993, 112.

23 „Поред индивидуалне постоји и архетипска Сенка: Мефисто као Фаустова Сенка или Сатана као Христ(о)ова Сенка, на пример.“ Ivan Nastović, *Zapisi o nesanicima Ive Andrića u svetlu dubinske psihologije*, Prometej, Novi Sad, 2005, 50.

24 Peter Sloterdijk, *Нав. гело*, 204.

трање једне од типских ситуација у делима Црњанског: „Двостру-  
кост бића које једним делом себе надире ка успокојавајућим виси-  
нама, док другим делом остаје на тлу земље“<sup>25</sup>. Та ситуација, међу-  
тим, више је од типске једнога писца јер је омогућена дубинским  
духовноисторијским утемељењем, које проучаваоци књижевности,  
каткад, желе да осамостале као изоловани уметнички поступак<sup>26</sup>:  
њу чини одбијање позитивистичког става који не зна за „диферен-  
цију између *бићии* и *појаве*“, уз јасно изражену вољу за *навласџии-*  
*шоошћу*<sup>27</sup>. Спасшавање *навласџиишоџ*, тј. свести о јединствености и  
непоновљивости постојања, од надирања *безличноџ се*, тј. од оп-  
редмећеног идентитета – у критичном тренутку модерних време-  
на када „није могуће извући аргумент из властитог постојања“, већ  
„преостаје још само *чин појављивања*, не бринући о томе да се буде,  
па чак ни да се буде гледан. Не: ја постојим, ја сам ту, него: ја сам  
видљив, ја сам слика“<sup>28</sup>, – одвија се и код Црњанског, и код Хајдеге-  
ра по Слотердајку, у односу према чињеници смрти.

*Нисам ја у Риму, тада, оћлакивао себе, неџо ме је била заћрећасћила  
смрћ, њен број који расће у сћрашним размерама. Пре је била сћшна,  
у свесћии људи, безначајан погашћак о живоћии. Сћшан. Поједин. Сад  
је бескрајна, безбројна, безмерна, у нашој свесћии као нека небулоза...  
Пролазносћии није више јесењи лисћии, доживљај јесењи, љубавника, са-  
моубица, неџо сћшална експлозија из Сунаца, у којима је један живоћии  
– крај једноџ човека – сћшна бесмислица, недосћшојна помена. (110)*

Смисао ових неколико реченица савршено је уклопљен у време  
на које се односе, у време као „мисао битка к смрти“, што је „фи-  
лозофијска кључна реч у раздобљу између империјалистичких и  
фашистичких ратова“.<sup>29</sup> Хајдегерова теорија, о којој Слотердајк  
говори, као и средишње реално-историјско време романа о којем  
је овде реч, „пада у предах између првог и другог свјетског рата,  
првог и другог модернизирања смрти“, када је немачки филозоф и  
„погодио повезаност између модерне *ненавласћиишоошћии* егзистен-  
ције и модерне фабрикације смрти на начин који се може открити  
само сувременицима индустријских свјетских ратова“.<sup>30</sup> Тако јунак  
Црњанског, при самом крају романа, види на фотографијама из но-  
вина и

25 Петар Џаџић, „Град сунца или Ламент над Београдом“, у: *Књиџа о Црњанском*, прире-  
дио Мило Ломпар, СКЗ, Београд, 2005, 90.

26 Мило Ломпар, „Есејистичко искуство“, у: *Наслеђе*, број 4, Крагујевац, 2006, 28.

27 Peter Sloterdijk, *Нав. дело*, 204.

28 Жан Бодријар, *Прозирносћии зла*, превео Миодраг Радовић, Светови, Нови Сад, 1994,  
25.

29 Peter Sloterdijk, *Нав. дело*, 207.

30 Исто, 207.



*порушени Београд и варош како гори. Прекознајем зграде у које сам залазио, улице којима сам пролазио, па ми се чини као да по њима ходам. Понегде на слици лежи леи. Поред ватре и дима има и сенки. Огромне су и прешварају фоотографије новина у слике сенки...(614)*

У тренутку бомбардовања Београда – које „представља још једну коначну потврду судбоносног значења оне асоцијације на фотографији из Скагена“<sup>31</sup> – оптика јунака Црњанског се мења, па он и на новинским фотографијама открива себе јер су те фотографије *слике сенки* фабрикованих смрти. У таквој његовој оптици, као и оптици Хајдегерој,

„мијења се само лична заменица: *Умире се*, постаје: *Ја умирем*. У свијесну битку к смрти... егзистенција револтира против *сјалног умиривања у ишшању смрти*, на које је безувјетно упућено прекомјерно деструктивно друштво“<sup>32</sup>,

све до тренутка у којем се егзистенција сама не помири са чињеницом смрти као крајем онога што Слотердајк, следећи Хајдегера, назива *јасјивом*. *То да ме чека смрт, која ми долази изненада, с ногу, то сам мирно превршао у мислима... Мислили смо, да је то само природна појава.* (110) Притом, када је реч о мирењу са смрћу јунака *Хијерборејаца* као непоновљивом егзистенцијалном и психолошком чину зрелости, ваља напоменути овде и то: да је за тај чин, као чин самоспознаје, неопходно одбацити „јамство тога да не морам умрети *власијином смрћу*“<sup>33</sup>, јамство које у свету романа *Код Хијерборејаца* осталим његовим јунацима омогућавају црква у Риму, војска или, пак, нека од тоталитарних идеологија тако карактеристичних за деструктивна и милитарна друштва. Неопходно је, дакле, одбацити јамство које „ми обећава помоћ при покушају потискивања оног *ја умирем*, како бих, умјесто њега, добио неку смрт – безличног се, смрт *in absentia*, смрт у политичкој ненавластитости и омамљивању.“<sup>34</sup> Где то видимо у *Хијерборејцима*? Опет у тренутку прегледања фотографија бомбардованог Београда када се Црњански „искрено саосећа са катастрофом својих сународника, али... ту катастрофу *види* и *разумева* у епохалној резонанци сопственог приповедања“<sup>35</sup>:

*Још стирашница је слика једног илустрираног листића... На слици силазе, са камиона, ири заробљеника. Први је, сиромах, очигледно ишресен,*

31 Никола Милошевић, *Књижевности и метафизика, Изабрана дела*, књ. 4, Службени лист СЦГ, Београд, 2003, 44.

32 Peter Sloterdijk, *Нав. дело*, 207.

33 Исто, 208.

34 Исто, 208.

35 Мило Ломпар, *Аполонови пушокази*, 162.

*застџићен... Тај, један, за СВЕ, прџедстџавља сај у Риму, нашу осрамоћџену војску, која није џоме крива.*

*Друђи, иза њџџа, лџеден је и мирно џосмајџра иџиџа се са њим збива. Трећи је, изгледа, неки џодофицир. Силази као са некођ манџвра. Смеџика се, као да жџли да каже: џо нисам ја, иџај кођа видиџиџе, џо је неко друђи. Коњ може да се џреџџвори у џалму. А може џо да се дџси и џалми. (614-615)*

Пикасова ова реченица – којом Црђански отпочиње и поглавље *Мџшаморфозе* (593), где рекапитулира однос прошлости и савремености у фантастичним премишљањима свога јунака – не значи да се палма може претворити у коња, премда је и то могуће, већ да се, пре свега, палма може претворити у палму, у слику палме. Тако и тај подофицир, који *као да жџли да каже: џо нисам ја, иџај кођа видиџиџе, џо је неко друђи* (615), и није заиста он сам. Његов је идентитет насилно на тој фотографији одвојен од свести, чега је изгледа он, као спектрум, био свестан приликом фотографисања. Подофицир је, истовремено, одсутан са своје фотографије - јер она није он - али је негде, прикривено, и присутан на њој као свест која нам саопштава да то, заиста, и није он: то је његов *двојник, безлично се, сенка* што ће задобити смрт оног који и даље, на фотографији, остаје да *непостоји*. То је, међутим, један од закона постојања у модерним временима, по којем „*тотални милитаризам индустријског рата изнуђује... наркотичко потискивање смрти – или преваљивање смрти на другога*“.<sup>36</sup> У том закону лежи и сва стравичност те, и свих других фотографија у тексту романа *Код Хиџерборејаца*<sup>37</sup> – будући да је фотографијом тај закон и формулисан. Његова се, пак, стравичност огледа у документарној потенцији фотографије која се чини: 1) *вечном* у јунаковом додиру са смрћу као крајем *јасџџва*,

<sup>36</sup> Peter Sloterdijk, *Нав. дџело*, 207.

<sup>37</sup> Опис фотографије са сопственом сенком Црђански ће варирати на још неколико места у *Хиџерборејцима*, увек у односу према чињеници смрти. Видети, на пример: 360 и 589. Како овај текст није исцрпан у опису теме којом се бави, преостаје нам овде да напоменемо: у текст *Хиџерборејаца* укључене су, поред поменутих, бројне фотографије – видети нпр. 11-13 и 404-411 – а, на основу којих је могуће тумачење односа аутора и јунака *Хиџерборејаца* не само према теми смрти, већ и према темама секса и вољеног бића. Требало би, при таквом тумачењу, обратити пажњу и на чџста јунакова прегледања фотографских негатива у вечерњим сатима приликом његовог бављења у Риму, као и спаљивање истих пред одлазак из Италије (поглавље *Сџџаре сџџвари из ваџџре* (404-411). Такво једно тумачење отворило би пут разумевању односа аутора и јунака *Хиџерборејаца* не само према феномену фотографије, већ и феномену филма који је такође присутан у наративним низовима ове прозе. А, будући да су *Хиџерборејци* препознати већ „*као интелектуални темељ*“ позних дела Црђанског (Мило Ломпар, *Нав. дџело*, 123), то би тумачење било, несумњиво, непотпуно без разумевања односа кнеза Рјџепнина, главног јунака *Романа о Лондону*, према феноменима фотографије и филма.



и 2) складном са осећањем којим модерна књижевност доприноси нашем погледу на свет, а „*што је управо ово осећање дехуманизације* које ће у *Хиперборејцима* добити наглашено радикалан вид“<sup>38</sup>.

Али, радикална постхуманистичка оптика *Хиперборејаца* неће открити своје јунаке само у карикатуралном, анимално-инфатилном регистру поништавајући сопствену историјску свест<sup>39</sup>, јер ни јунак *Хиперборејаца* није виђен од стране аутора једино као петао који *кукуруиче* (489), као фигура из потпуно искошене визуре – већ је откривен и као сунчани рефлекс умирућег. Таква ауторова визура, притом, не припада једино савремености јунака *као сенке*, већ и самом темељу модерних времена, тј. добу ренесансе које, најпре, мења разумевање света и човека средњег века. Ауторово наративно обликовање фигура Таса и, нарочито Микеланђела, и у *Хиперборејцима* и у *Књизи о Микеланђелу*, открива пут којим се прошлост једначи са савременошћу у доживљавању модерних времена јунака *Хиперборејаца*, што је и у природи његове перспективне свести која дејствује на читаоца сугеришући му, прикривено, да је

*сенка ... реч, која се у Италији, два пута понавља. Код двојице који су покривен сенком целог живоћа, иако у Италији за сваког другога има Сунца. То су Микеланђело и Тасо. Кажу: сенка. Отбра.*

*Није потребно у ствари ништа више рећи, о Микеланђелу. Довољно је рећи: отбра. Насијавак подземља, у ком ни онај ко је Ахил, тамо, не замишља ништа леише од једног зрака Сунца. (КоМ, 10)*

Поред тога, откриће да је Роден у Микеланђелу видео *скулптора сенки* (КоМ, 43), пружа Црњанском могућност увида у то, да: и у Микеланђеловом *Давиду* постоји нека **ДВОСТРУКОСТ** *бића, које у антиичком идеалу, и антиичкој скулптури, нема, која није класична,* (КоМ, 17), већ је нешто ново и у односу на ренесансу. Овакав увид резултат је вишеструког поистовећивања Црњанског са Микеланђелом – поистовећивања које се одиграва „у духу Црњанског: *Ја-сам-Микеланђело*“<sup>40</sup> – при покушају уметничког разумевања протока модерних и, уопште, прошлих времена, опет у односу према чињеници смрти. Јер, након што је *сенке ... унео у ренесанс, у Рим, у антиичку уметност, у скулптуру уопште, у Италију ...* Микеланђела, као и јунака Црњанског, *сенка, праићи, после тога, увек, на сваком кораку у Риму, видно. (КоМ, 43)* Семантика Микеланђелове сенке истоветна је семантици сенке откривеној на фотографији Црњан-

38 Мило Ломпар, *Нав. дело*, 156.

39 О томе видети: Исто, 168 и даље.

40 Исто, 234.

сковог јунака као сенке<sup>41</sup>, јер и Микеланђело кад о смрти говори не каже да је сан, него СЕНКА која на свети њада, и на наша лица. (Ком, 18). Ово поистовећивање јасства Црњанског са јасством Микеланђела – поистовећивање које, као и визија двојника, иде у ред појава сложеног система могућности веровања јунака *Хиџерборејаца* – показује како је он „постао учесник једног времена које не припада времену његовог живота у Риму, али увелико испуњава и чини тај живот“<sup>42</sup>. Јер, у роману *Код Хиџерборејаца*, готово непрестано, води се реч о античком добу, и о ренесанси, и о времену после тога, и о времену које је увек. То је могуће отуд што фотографија сопствене сенке као слика јасства и за јунака Црњанског, и за аутора Црњанског, јесте слика јасства виђена из једног потпуно повишеног, нехуманог, космичког и метафизичког ракурса. Та слика није црно-романтични нити естетски мотив смрти, већ више од тога: *temento mori* и за аутора, и за јунака *Хиџерборејаца*. То је оно што је постало (*Коњ може поспати и алма. А, истио се може десити и алми* (614)), још у освит модернитета по Црњанском, право лице човека у животу: сенка фигуре која себе препознаје као умирућег.

Укључивши такву слику јасства у уметнички текст *Хиџерборејаца*, Црњански очигледно није желео да се дорекне фотографијом, која по увреженом мишљењу омогућује низак степен стилизације књижевног дела својим присуством у њему – већ да је обухвати феноменолошки како би објавио сопствено, искуствено сазнање: да је човек био, и да јесте сенка услед двострукости свога бића, истовремено га поткрепљујући доказом: фотографијом сопствене сенке, која више не одликава само неку предметну чињеницу, или групу чињеница другог реда него што је она сама, нити преноси незнаковне чињенице у знаковну сферу, већ разлику међу тим сферама брише. Фотографија постаје један од поетичких образаца романа<sup>43</sup> *Код Хиџерборејаца*; знак који шири семантичку запремину ове прозе у опозицији са на њој приказаном стварношћу, посредно

41 Да мотив сенке Црњанског у роману *Код Хиџерборејаца* припада комплексу тема и симбола што чине „изузетно духовно јединство његовог литерарног дела“ (Љубиша Јеремић, *Нав. дело*, 326), потврђује чињеница да и поред Павла Исаковича „корача, само његова сен, која га прати.“ Милош Црњански, *Сеобе – Друга књижа Сеоба*, Задужбина Милоша Црњанског, Београд, 1990, 338.

42 Мило Ломпар, *Нав. дело*, 237.

43 Фотографијом као једним од поетичких образаца за свој роман *Пешчаник* послужио се и Киш неколико година након објављивања романа *Код Хиџерборејаца*. Уп: *Тешко је подићи своју несрећу у висину. Бићи посмајрач и посмајран истовремено. Онај који је горе и онај који је доле. Онај доле, то је мрља, сенка... Посмајрајући своје биће из аспекта вечности (чињај: из аспекта смрти). Винути се у висине! Свети из ивичије перспективе.* Danilo Kiš, *Peščanik*, priredila Mirjana Miočinović, BIGZ, Beograd, 1992, 40. Видети информативан текст о томе како се Киш користио фотографијом у *Пешчанику*:

откривајући уметнички простор овога романа – Хипербореју иманентну самоме роману:

*За Грке, Хиперборејци беху нека чудновата, али људска бића, која живе у некој ванредној земљи, иза арктичког леда.*

*Под вечним Сунцем!*

*У вечној радостии!*

*У вечној срећи! (126) Иза земље у којој Сирашан северац шамо дува, и где Сунце не успева да расићера СЕНКЕ. (126)*

У тако оствареном уметничком простору Црњанском је могуће да приповеда о прошлости као садашњости, (и обрнуто, јер су и прошлост и садашњост изједначене у нехуманој космичкој игри светлости и сенки), да већ другом реченицом романа *Код Хиперборејаца* време приче измести из реално-историјског времена, упркос чињеници да седи у Лондону док приповеда о Риму, у којем се, опет, осећа као да је у Скагену? Литерарни третман фотографије сопствене сенке омогућиће Црњанском, такође, да освоји *истину* свога ја, не само у психолошком или књижевно-уметничком смислу, већ и у егзистенцијалном, а да при том не буде принуђен на традицијом утемељен филозофирајући дискурс још од Платонове *Државе*.

Јер, у „склопу нововјековних облика свјести умјетност нипошто није „само“ мјесто лијепог и забавног него један од најважнијих прилаза истраживања за оно што *традиција* називље *истином* – истином у смислу погледа на цјелину, истином као разумијевањем свијета<sup>44</sup>. *Традиција* се, притом, поново рађа и обнавља у сваком појединачном уметничком случају, у сваком књижевном делу „на њему својствен начин, то јест непоновљиво“<sup>45</sup>, у неразмрсивом плетиву доживљавања и његове репрезентације, то јест: у песничком језику. Литерарна креација, тако, већ тиме што је дата свепрожимајућем моменту приповедања и читања, постаје „предмет истине, која је опет, ствар љубави и полиције, закона и уживања – у исти мах“<sup>46</sup>. Ништа, међутим, „није јадније од истине изражене онако како је била мишљена. У таквом случају, њено исписивање није чак ни лоша фотографија. Истина ... пред објективом писања, док смо ми покривени црном марамом, одбија да мирно и пријатељски гле-

Дамјана Мраовић, „Јеврејски свет у триологији *Породични циркус*“, у: *Споменица Даница Киша*, САНУ, Београд, 2005, 79-89.

44 Peter Sloterdijk, *Нав. гело*, 182.

45 Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, prevela Milica Nikolić, Zepher World Book, Beograd, 2000, 151.

46 Žak Derida, *Нав. гело*, 113.

да право<sup>47</sup>, јер како „роман није историја, и неће то никад бити“, он је још мање „фотографија, кроз кључаоницу“, зато што би такав роман морао бити место „жалосно“<sup>48</sup>, а не лепо и забавно.

Ljubomir Koraćević

**NOVEL AND PHOTOGRAPHY:  
THE ESSENCE OF PHOTOGRAPHY IN THE NOVEL  
BY MILOŠ CRNJANSKI *KOD HIPERBOREJACA***

Summary

This paper examines the presence of photography in the narrative sequence of the artistic text *Kod Hiperborejaca* by Miloš Crnjanski, treating it as a novel. The photography of the hero's shadow in the novel taken on the Baltic Sea coast in Skagen is of a nonliterary origin, and as such, it represents the starting point of the examination whereby we seek to illuminate the following issues: 1) the problematic interrelation between the hero and the author; 2) the attitude taken by the character concerning phenomena like death, war, being and duality of the being; as well as 3) the attitude taken by the author concerning the issues of tradition and truth, by means of the hero's insight into the contemporary and past times flow. The essence of the presence of the photography phenomenon in *Hiperborejci* thus represents a pivotal point of the research, the aim of which is to demonstrate the following: the way the current phenomenon has become one of the poetic patterns in the novel *Kod Hiperborejaca*, indirectly revealing its artistic domain.

---

47 Valter Benjamin, *Нав. дело*, 58.

48 Miloš Crnjanski, *Ispunio sam svoju sudbinu*, priredio Zoran Avramović, BIGZ, SKZ, Narodna knjiga, Beograd, 246.