

Ана Гвозденовић
Краљево

ПУТОПИС МИЛОША ЦРЊАНСКОГ: ВИШЕ АУТОБИОГРАФИЈА НЕГО ПРИРУЧНИК

Док су у ранијим периодима путописе писали мисионари, истраживачи, научници, а њихов примаран интерес био откривање непознатих чињеница, у XX веку путопис постаје знатно субјективнија категорија и често алтернативна форма писања остварених романсијера и песника. Слично је и у српској књижевности. Исидора Секулић, Јован Дучић, Растко Петровић, Милош Црњански, Станислав Винавер, Станислав Краков користе полиморфну и нестабилну структуру овог хибридног жанра, а њихов путопис постаје више фикционална и аутобиографска форма.

Кључне речи: жанр, путопис, аутобиографија, хибрид, чињенице, фикција, тумач, Црњански

Друштвено-културне прилике задњих деценија XIX и у првим деценијама XX века учиниле су да је знатан број романсијера и песника овог периода веома много путовао и често мењао место свога боравка, тако да се с правом може говорити о феномену „путујућих писаца, без обзира на то да ли су они били или не уз то и путописци, као што је већина заправо и била“¹. Како Хелен Кар примећује, искуство многих од сарадника модернистичког часописа *Transatlantic review* – Хемингвеја, Езре Паунда, Т. С. Елиота, Џејмса Џојса и других – обележено је извесном несталношћу и великом мобилношћу. Неки од њих су знатан део својих живота провели као исељеници, а већина је прилично често мењала своја боравишта. „Од Хенрија Џејмса па надаље, централно обележје модернизма је оно што је Петер Николс описао као 'шок егзила' и 'културни контраст'.“² Искуства својих путовања ови модернистички писци пренели су у путописе, једнако као и у своја фикционална дела. Чињеница да су путописе модернистичког периода писали ствараоци од угледа и да су они имали заједничка тематска, али и поетичка обележја као тадашња тзв. имагинативна књижевност, учинила је да крајем овог

1 Helen Carr, "Modernism and travel (1880–1940)", *The Cambridge Companion to Travel Writing*, Edited by Peter Hulme and Tim Youngs, Cambridge University Press, 2002, 73.

2 Исто, 74.

раздобља путопис постане више књижеван и аутономан жанр него што је то пре био случај. Раније су путописи најчешће настајали након путовања предузиманих од стране војника, трговаца, научника, из образовних, здравствених или пословних разлога. Тек у XX веку на путовања се креће да би се о њему писало³. О тој разлици по слободи путовања⁴, говори и сам исказни субјекат Хийерборејаца:

„Гете је и на Везув ишао да проучава и скупља минерале, други су ишли да виде опсерваторију, ми, међутим, нас ради путујемо.“ (подвукла А. Г.)

У међуратном периоду, као и у фикционалној књижевности, и у путопису пажња ствараоца се помера са реалистичког текста, пуног детаља, често отворено морално-поучне намене, ка више импресионистичком писању, које бележи дешавања у свести путника,⁵ па путопис постаје „више аутобиографија него приручник“⁶.

О сличним токовима може се говорити и у српској путописној књижевности. У својој књизи *Пути српске књижевности. Идентитети, границе, тежње*, Јован Деретић пише да су „личности с највећим и најтрајнијим утицајем у српској књижевности биле путници у стране земље и да то јесте појава која заслужује да јој се посвети много више пажње него што је то досад учињено. Говорити о теми

3 Говорећи о Ламартину, Готјеу, Нервалу, Флоберу, Мишел Битор, међутим, налази ову појаву већ у романтизму:

„Сва романтичарска путовања су књишка. (...)

Путници читају књиге током својих путовања.

Они их пишу, обично водећи дневник.

И они увек производе књигу након повратка...

Они путују да би писали, они путују док пишу, јер за њих, путовање јесте писање“.

Michel Butor, "Travel and Writing", *Temperamental Journeys*, 67.

4 Мило Ломпар, *Аполонови пушокази. Есеји о Црњанском*, Службени лист СЦГ, 2004, 186.

5 За размишљања о феноменима путника и путовања занимљива су запажања Пола Фасела. У својој значајној студији о британском путопису између два светска рата Фасел одређује разлику између истраживача, путника и туриста. Истраживачи, пише он, попут Френсис Дрејк и Едмунд Хилари, често завршавају промовисањем у витезове. Ниједан путник, а свакако не туриста, никада није проглашен витезом за своја дела, иако његова прегнућа могу бити једнако вредна као и она истраживача. Сва тројица – истраживач, путник и туриста – путују, али истраживач трага за оним неоткривеним, путник за оним што је открио људски ум делајући кроз историју, а туриста за оним што је открило предузетништво и припремило за њега помоћу уметности масовног публицитета. Тако је изворни путник, према Фаселу, између два екстрема. Ако се истраживач креће према ризику неуобиченог и непознатог, туриста се креће према сигурности чистог клишеа. Путник посредује између ових крајности, задржавајући све што може од узбуђења које доноси непредвидиво повезано са истраживањем, и спајајући га са задовољством насталим из „свести о томе где се налазиш“, које припада туризму.

6 Helen Carr, нав. дело, 74.

наших књижевних путника значи говорити о српској књижевности у целини полазећи од једне њене специфичности, која се понавља из епохе у епоху, те се може узети као једно од њених трајних обележја.⁷ Као и у светској књижевности, и у српској, прекретница у развоју путописа наступа са романтизмом. Љубомир Ненадовић је најпре путописац, па тек онда, рецимо, песник, а оно што се сматрало недостатком његових путописних писама – „говор о себи и кроз себе“, касније ће постати не само прихватљива, већ и пожељна одлика путописног исказа. У XX веку признати приповедача и песници наше књижевности пишу путописе: Исидора Секулић, Јован Дучић, Растко Петровић, Милош Црњански, Станислав Винавер, Станислав Краков...⁸ Писци авангарде користе полиморфну и нестабилну структуру овог хибридног жанра, па њихов путопис никада није канонски одредива форма, већ настаје у сталном преплитању са другим књижевним облицима (аутобиографијом, романом, есејем, поезијом...). Иако поетички супротстављен авангарди, Јован Дучић је добро уочио неке од одлика модерног путописа и наговестио оно што ће можда најпотпуније остварити Милош Црњански. Говорећи о путописима Исидоре Секулић, Дучић каже да „нема тежег рода него путописа“ и да ова форма „тражи велика уметничка средства стила“. У њима се „не описују градови него визије“ (на паралелност фактичког и имагинарног у путописном жанру упућује већ Дучићев наслов *Градови и химере*) и они имају одлике нечег „преживљеног и очима и душом“. Кроз путопис проговара лични песнички сензибилитет, па су различити песници – на пример Гете, Хајне, Тен и Готје – различито гледали на исте земље и пределе кроз које су пролазили, зависно од тога „колико је ко

7 Јован Деретић, *Пути српске књижевности. Идентитет, границе, тежње*, Београд, 1996, 213.

Милош Црњански је више пута говорио о вези путовања и књижевности. У тексту „Лоти пред цвећем трешања“ из 1930. године он пише да „Књижевно дело, ако је иоле од вредности са књижевног гледишта, само по себи биће занимљиво и привлачно, кад је у питању писац који путује целог живота по морима и далеким егзотичним земљама, тамо разгледа, живи и бележи, описује“. (I, 262)

8 Ипак, Исидора Секулић, свакако један од путника који су обликовали изглед српске књижевности, у уводу уз друго издање *Писама из Норвешке* (Просвета, Београд, 1951) износи опречан и прилично изненађујући став:

„У књижевности нашој – нико не зна зашто и како – има мало путописа. Ако оставимо даљу прошлост, важи ово: још путопис из Италије, од Милоша Црњанског, и путопис из Шпаније, од Растка Петровића, и онда је та врста књижевности опет пресушила. (Ако смо нешто или некога из тог времена заборавили, молимо да нам се опрости.) По новинама, новинарски, пригодно – у ранијој *Полицији* нарочито – тек понеки путописни чланчић, занимљив, врло занимљив, али усамљен, дакле по једна кафена кашичица те литературе.“ *Исидора Секулић*, у избору Светлане Велмар-Јанковић, Народна књига, 1974, 39.

био песник и колико је знао“. Путопис је „један роман о себи“, „пре свега аутобиографија једног срца и једне памети“.⁹

Померања путописа од фактографског и поучног жанра ка више фикционалном и аутобиографском одразила су неке од основних тенденција двадесетовековне књижевности: однос између књижевних и некњижевних врста битно се мења, а многе некњижевне чињенице улазе у свет литерарног, у значајној мери модификујући модус свога постојања. Средином тридесетих година Драган Алексић је, у часопису Милоша Црњанског *Идеје*, забележио једну за тадашњу српску књижевност карактеристичну појаву. Тврдио је да се књижевници све више окрећу новинарству¹⁰, уздижући новине као медиј до естетског ранга, и да читаоци одвраћају пажњу од поезије, интересујући се све више за новинарску репортажу. Према Алексићу, књижевност је ваљало реактуализовати материјалом свакодневице, оним што је „у ваздуху“, што је „ствар дана“. „Измењен однос према фактографској грађи тиче се не само аутора, него и читалачке публике, коју од журналистике треба поново преусмерити према литератури, и то преношењем изванкњижевних чињеница у књижевно-естетску продукцију.“¹¹ Истовремено, границе међу самим књижевним врстама постају порозивне и тешко одредиве, а предност се даје тзв. *границним облицима*. Путопис, са својом

9 Наведено према: Јован Делић, „Путопис као аутобиографија једног срца и једне памети“. О путописима Јована Дучића“, *Књига о путопису* (уредник Слободанка Пековић), Институт за књижевност и уметност, Београд, 2001, 121–122.

10 Путописи српске авангарде, укључујући и оне Милоша Црњанског, најпре се појављују у дневним и недељним новинама (*Полицици*, *Времени*), а о специфичном односу између књижевности и новинарства Милош Црњански је писао:

„Исто толико колико се осећам књижевником, осећам се и новинарем. Опет проблем. Када сам ушао у новинарство 1922. године онда су сви моји другови и пријатељи дрекнули: пропао песник, пропао приповедач... Међутим данашње новинарство представља једино место где песник може највише да затрепери: ту је вртлог од свега онога што нас окружава, политике, личних драма и тако даље. Једна ноћ крај телефона у једној великој редакцији је много занимљивија и значајнија него година дана нерада. Ту се долази у везу са земљом, са оним што нас окружује, ту тек можете да разумете извесне односе социјалне и личне. Једном речју, песник или књижевник, треба да живи бар извесно време у каквој редакцији. То је колико цело једно путовање у иностранство. А не би требало да има романописца који не би бар годину дана живео у тој средини. Моје је уверење да ће се из новинарства и појавити први прави наш роман. (...) Нема боље школе за романописца од новинарства модерног, мешаног са историјом чији су проблеми сублимни.“ 19. децембар 1926, *Есеји и чланци*, II, 442. Несумњиво је да се из наведене изјаве може понешто наслутити о поетичким принципима Црњанског и његовој потреби да се чињенице свакодневног живота уведу у сферу литерарног, чак и када смо свесни полемичког контекста који је оквир овога разговора, Посебно занимљивом чини се идеја да је живот у редакцији искуствено вредан колико цело једно путовање у иностранство.

11 Видосава Голубовић, „Путописна репортажа Милоша Црњанског“, *Књига о путопису*, 189.

„дивном двозначношћу негде између чињенице и фикције“, својом отвореношћу и протејском трансформативношћу, погодовао је авангардним експериментисањима и удаљавањима од канонских књижевних облика. Ова својства књижевности авангарде, преплитање књижевне и ванкњижевне грађе, као и жанровска померања, присутна су и у стваралаштву Милоша Црњанског.

Заједно са другим облицима колективне свести који формирају „хоризонт очекивања“, односно скуп одређених естетских норми са којима читаоци у датом историјском тренутку прихватају неко књижевно дело, Ханс Роберт Јаус помиње и категорију књижевног рода. Књижевни род је, према томе, једна од оних норми у којима новонастало уметничко дело треба да удовољи очекивањима реципијента, а које су засноване било на принципима нормативних поетика, било на кодификованим упутствима, било на познавању до тада насталих дела и начинима њиховог прихватања. Истински ново уметничко дело никада у потпуности не задовољава ова очекивања, већ, по правилу, у себи садржи неку новину која помера устаљене границе и прихваћена правила, доприносећи тако конституисању нових књижевних облика. Као што Калер примећује, „писати песму или роман значи одмах се упустити са књижевном традицијом или барем са одређеном идејом песме или романа. Активност је могућа на основу постојања жанра, против кога аутор може да пише, свакако, чије конвенције може покушати да подрије, али који је и даље контекст унутар кога се одвија његова активност, сасвим извесно као што је изневерити обећање могуће управо на основу институције обећавања“.¹²

Познавање књижевних врста од једнаке је важности и за писца и за читаоца, реципијента књижевног дела,¹³ јер, како каже Калер, за читање књижевног текста потребно је познавати законитости литерарног дискурса које нам говоре шта да тражимо у тексту, потребна је читалачка компетенција.¹⁴

Већ у *Лирици Ишаке* Црњански се отворено поиграва са устаљеним облицима и грубо крши њихова утврђена правила. У „Химни“ се задржава високи тон похвале, али се Бог и господар одба-

12 Донатан Калер, наведено према: Зденко Шкроб, „О проблему основне схеме подјеле на родове и врсте“, у: *Књижевни родови и врсте – теорија и историја* I, Институт за књижевност, Београд, 1990, 19.

13 „Жанрови постоје као институције које функционишу као 'хоризонти очекивања' за читаоце, и као 'моделу писања' за ауторе. То су дакле два аспекта историјске егзистенције жанрова.“ Цветан Тодоров, *Les genres du discours*, 49. Наведено према: Новица Милић, „Појам хибридног жанра у савременим књижевним теоријама“, у: Исто, 117.

14 Види: Донатан Калер, *Сиркуларистичка поетика* (превела Милица Минт), Српска књижевна задруга, Београд, 1990.

цују, а својим Богом лирско ми проглашава крв; у „Здравници“ се уместо животу и љубави, „наздравља“ смрти и гробљу, па се *благодарно* заправо преокреће у *клетви*; у „Нашој елегiji“, супротно очекиваном, преовлађује бунтован и презрив тон. Црњански пева оду вешалима, а у „Серенати“, уместо драге, песник љуби јесен и увело, румено грање. Раскид са дотадашњом песничком праксом још једном је подвучен у „Епилогу“: „Не, том је крај! / На Итаки ће да се удари / у сасвим друге жице.“ (70)

Питање жанра Црњански држи у средишту читаочеве пажње и следећим својим насловом – *Дневником о Чарнојевићу*. Како је дневник *хронолошки опис догађаја у којима је аутор учествовао у одређеном периоду живота*, то би очекивани наслов могао да буде, рецимо, *Дневник Петра Рајића*.

Жанровска одступања за нас су посебно занимљива у путописима Црњанског. Црњански вешто користи могућност путописа да се отвара за друге текстове („Необичан случај те *присујности књиже* у *књизи* на коју наилазимо у свакој путописној причи илустрован је чињеницом да је путник личност која чита барем свој водич (бедекер).“) ¹⁵ и за друге гласове („Путописна прича је жанр који призива *колаж*. Чак се и сама поезија може мешати са њим“) ¹⁶ у полемичке сврхе. Он полемиче са претходном путописном традицијом експлицитно, али и прикривено, градњом текста и слика на нов, дотада неубичајен начин. Свест о дотадашњој путописној пракси, као и новим могућностима које отвара аутобиографска страна овога облика перманентно провејава путописима Црњанског.

Тако је већ у *Писмима из Париза* стално присутна тензија између онога о чему ја-оригинал жели да говори и ограничења која му намећу жанр и, на дотадашњој лектури изграђено, интересовање читалаца. Оно што би просечне читаоце ¹⁷ могло да занима путописцу је досадно (25). Узрок те досаде лежи, по признању исказног субјекта, у „културно-историјском расположењу“ које га све више обузима, а које произлази из опште духовне климе с почетка XX века.

Јављање из Беча путописац врло брзо прекида констатацијом да је „Уосталом, све (је) по старом“ (10), што заправо више говори о његовој малодушности и незинтересованости, него стварним приликама у аустријској престоници. „Само је лирика нова, човечанска,

15 *Dictionnaire des Genres et notions littéraires*, Encyclopedia Universalis et Albin Michel, Paris, 1997, 590.

16 Исто.

17 Треба имати на уму да је Црњански поред стварног адресата коме су *Писма из Париза* упућена – а то су просечни читаоци загребачке *Нове Европе*, у којој су се ови текстови најпре и појављивали, и са којим готово све време води полемички дијалог – рачунао и на једног другог, *идеалног, литерарно компетенцијозног читатеља*.

послератна.“ (12) Зато када заврши са белешкама о најмлађој лирици Аустрије и размишљањима на која га наводи збирка *Објављење* – реч је о доброј прилици за појашњавање суматраистичке поетике¹⁸, путописцу не остаје ништа више о чему би писао.

Слично, у писму из Минхена, кратак опис немачког живота завршава се и пре него што истински почне, а кад прича крене смером очекиваним у путопису (истина, реченице су одсечне, телеграфске, а информације штуре), прекидају је „ауторско“ питање и констатација:

„Шта да вам пишем о свему томе? Досадно је.“ (14)

У закључку овог писма путописац још једном подвлачи небитност онога о чему извештава и ирелевантност написаног.

Све време присутан замишљени разговор између исказног субјекта, који се следећи конвенције жанра представља као аутор, и читаоца добра је прилика да се открију пишчеве намере и читалачка очекивања.¹⁹ У *Писмима из Париза* путописац покушава да увери адресата како заиста постоји веза између размишљања о нашем романтизму, слободном стиху, безграничној љубави и безбрижности које је осетио у мирису Париза, и онога о чему ће писати, а што заправо читаоци навикли на традиционални путопис једино и очекују – о париском сликарству, позоришту, штампи, политици. Сваки пут кад се учини да излази у сусрет очекивањима потенцијалних реципијената свога текста и да управо почиње причу о, нпр., политици Треће републике, исказни субјекат *одустаје*. Његово и тако оскудно „конкретно“ казивање мало-мало бива прекинуто (*Одустајем... Али, што знаш... То је, најзад, мање важно*).

18 Већ наведен наслов књиге у свести читаоца ствара добар, експресионистички контекст за разумевање дела самог Милоша Црњанског. Једна друга збирка „младе европске лирике“ зваће се *Откровење*. Две године након бечког писма у свом тексту о њој, Црњански цитира неколико важних манифестних мисли Растка Петровића, које јасно откривају епифанијске тежње нове генерације (види: *Есеји и чланци*, I, 320).

Како је код Црњанског свака појединост пажљиво испланирана, то онда свакако није случајност што се у *Хиџборејцима* помиње „једна шведска принцеза, заљубљена у Рим, која је, написала књигу о Риму, пре петсто година. Књига се зове 'Откровења'“ (290).

19 Форма разговора *Autor*-а и *Lector*-а делотворна је у традицији путописних писања још од Стерновог *Сенџименталног васпићања* и повезан је са извесном дозом ироније и подривањем жанровских конвенција. Али, „као што приповедач није идентичан са биографски уоквиреном личношћу писца, тако ни биографијом одређен и самом себи познат поседник романа није истоветан са читаоцем, који у роману бива ословљаван, завараван, питан и на разне начине увлачен у роман, јер је читалац фиктивно биће у које се ми тек преображавамо“ (Волганг Кајзер, „Настанак и криза модерног романа“ (превео Томислав Бекић), *Лешојис Машице српске*, 141, 395, 6 (јун 1965), 562). Путописи о којима ми говоримо у великој мери су фикционалне уметничке творевине, па се ова Кајзерова запажања могу и на њих примењивати.

Писања из Париза завршавају се приказом тамошњих изложби и тенденција у ликовној уметности. Али и ту где је путописац спреман да више говори, прича о Сезану и Енгру бива прекинута свешћу о правилима која намеће жанр:

„Ја не могу писати о њима, јер је ово писмо, а не есеј.“ (33)

Уместо о сјају и раскоши Париза и о дешавањима у поратној Европи, ја-ориго *извештава* о томе како у Версају ниче трава и поручује читаоцима да се сете вечности. Уводећи индикаторе присуства суматраистичког субјекта (*све ми се то чини смешно и досадно*), аутор нас припрема за још једну експликацију суматраистичке поетике. Јако развијена аутопоетичка свест све време је присутна у тексту, повремено уводећи аутоиронију и поигравање са властитим писањем:

„Но ја добро знам да је то песничка лудорија, и да је сувише већ и то што, место описа, јављам само да у Версаљу ниче трава.“ (19)

Говорећи о француском сликарству путописац јасно подвлачи да ни тамо где прибегава *извештају* ствари нису баш онакве каквим их представља. Он *мало карикира, мало ирејтерује*, чак пише *ијашејично* (101).

Па ипак *месијанска и голгојска улога* Словенина и овде се мора испунити. Аутор рачуна на наша ранија сазнања, читање његових претходних дела и познавање полемика присутних у књижевној јавности. Присвајајући поетику историјског Милоша Црњанског, ја-ориго указује на аутобиографске компоненте у својој грађи, а употреба аутоцитата позива на идентификацију исказног субјекта са личношћу стварног аутора:

„Ви знате да ја имам луду теорију 'суматраизма': да живот није видљив, и да зависи од облака, румених шкољака, и зелених трава чак на другоме крају света...

И зато пре но што почнем писати о изложбама, о парламентима, и о курсу франка, пустите ме да, још једном, станем уз једно дрво што пупи и штапићем изударам по њему брзојав: да трава зелени и да се сетите вечности.“ (19–20)

С друге стране, суматраистичка фигура реализована кроз исти ја-ориго, који поприма све особине једне не-стварне творевине (игра по води са небом и стењем, љуља се са острвима), јасно говори да немамо посла увек са стварним, већ веома често и фингираним аутобиографским ја. Као да у *Писмима из Париза*, а видећемо да је тако и са осталим путописима Црњанског, можемо говорити о два гласа: једном објективном, дистанцираном, ауторском, и

другом, занесеном, субјективном, који заправо припада суматраистичком ја. Они су обједињени исказним субјектом који неосетно и лако мења статус свога постојања присвајајући било један било други од ова два модуса говорења.

Допрети до вечности, односно „доћи до заносног појма о непролазном, ма под којим именом га изrekli, највиши је степен песничства“ у поезици Милоша Црњанског.²⁰ Теме рађања и вечног пролећа којим је оно симболисано заузимају значајно место већ у структури *Писама из Париза*, а *Љубав у Тоскани*, следећи путопис Милоша Црњанског, биће компонован првенствено на песничким сликама проистеклим из ових мотива.

Бурне реакције на *Љубав у Тоскани* биле су условљене управо традиционалним представама о путопису као жанру *верних описана*.²¹ Појава ове књиге изазвала је један од оних књижевних спорова у којима мало ко остаје по страни и који узбуркају читаву јавност позивајући на промишљања и превредновања. Главне замерке упућене Милошу Црњанском од стране Марка Цара, референта *Српске књижевне заједнице*, како је већ добро примећено, заправо откривају најбољу страну ових италијанских путописа и наговештавају оно што им даје посебан, лирски квалитет. Цар сматра да је овај *путописни оглед* Црњанског *једна сасвим поетичка ствар* и истиче да док чита Шатобријанове *Mémoires d'outre tombe* њему „живо пред очи искаче оно буром ишибано и морем излокано приморје“, а да „од свега тога овде нема готово ни трага“²². Слике Црњанског, дакле, нису описи у дословном смислу те речи, и оно што Цару првенствено смета јесте њихова незамисливост, немогућност да их реконструиремо у својој свести. Осим ових *имагинативних*

20 Милош Црњански, „Непролазно у Змају“, *Есеји и чланци*, I, 78. У есеју о Његошу Црњански такође говори да га *оно што није најприродно у песничком и не занима*, а када имамо на уму да је у више наврата истицао како песничство почиње управо *код оне трансслунарне сусретнице*, онда лако можемо закључити да му је романтичарско схватање песника као *poeta-e vates-a*, опседнутога, мага, онога ко у епифанијском заносу открива иначе недоступну истину, било веома блиско.

21 Такве традиционалистичке дефиниције путописа као жанра нефикционалне литерарне прозе могао би илустровати и следећи пример:

„Писац ту (у путопису) не измишља појаве и догађаје, већ објективно и верно износи оно што је стварно видео и доживео. Он нам ту не даје измишљену слику живота, већ описује стварни живот, онакво како се стварно приказао пред њим.“ Драгиша Живковић, *Теорија књижевности са теоријом писмености*, ЗУНС, Београд, 1994, 150.

Представа о путопису као „књижевном жанру, у чијој основи је описивање, даровање веродостојних извештаја о некаквим, у првом реду, читаоцу непознатим или малопознатим, државама, народима, у форми бележака, дневника (часописа), есеја, мемоара који даје путник (очевидац)“ веома често је толико јака да се занемарује његова друга, естетичка и уметничка, обележја. (*Литературная энциклопедия терминов и понятий*?, Москва, 2001, 839)

22 Марко Цар, нав. дело, 240.

иустоловина, Цар замера Црњанском и својеврсну *мономанију*, која је „г. Црњанском у такој мери вид помутила, да је он кроз неке италијанске вароши прошао, а да их није честито ни видео. Барем не како треба“²³. (Овде свакако ваља обратити пажњу на нормативистички став који проповеда да постоји исправан, ваљан, „како треба“ начин виђења ствари.) Оно што се Цару посебно не допада јесу *ишичеве интроспекције* и чињеница да „Место да говори о стварима око себе, писац говори о себи и о сплину који му је на душу навукла шестодневна бретањска магла“²⁴.

„Он у својим путописима есејима прича само авантуре своје душе и своје фантазије. Другим речима, г. Црњанског као да највише интересује г. Црњански, и он зато ствари око себе сматра само као згодно средство, као згодан повод да говори о себи.“²⁵

Па ипак, управо стварност преломљена кроз субјективну свест посматрача, уз то песника, јесте оно што даје особени лирски елеменат путописима Милоша Црњанског. Својеврсни релативизам, или боље перспективизам, карактеристичан за читав европски модернизам, у знатној мери је обележио не само *Љубав у Тоскани*, већ и *Писма из Париза* и остале Црњанскове путописе: „Изврсна психо-аналитичка проучавања, изванредна испитивања живота сваковрсних култура, моћни утицај Бергсонове мисли, потпуно напуштање геометриског, простог, неживотног схватања самог разума, савршено разбијене илузије о једном једином праволиниском напредовању тока живота и света, нове и богате слутње душе, све је то довело до новог релативног посматрања живота; до релативности времена и простора, уметности и живота, посматрања и контекмпације, сна и јаве, а може бити и живота и смрти, како казује Ернест Роберт Курцијус... поводом Марсела Пруста.“²⁶ Ствари нај-

23 Исто, 242.

24 Исто, 240–241.

25 Исто, 242.

26 Владимир Вујић: „Смисао спора Цар–Црњански“, *Време*, 7. III 1929, у: Милош Црњански: *Писма љубави и мржње*, 265. У продужетку цитираног места Ернест Роберт Курцијус прави разлику између деветнаестовековног релативизма, који је повезан са особеним скептицизмом, и двадесетовековног перспективизма, који карактерише уметност Пруста, али и многих стваралаца с почетка прошлог столећа: „Релативизам’ нам важи као синоним за ’скептицизам’. ’Све је релативно’ схвата се у истом значењу као ’ништа не важи’. Код Пруста – супротно: да је све релативно, значи ’све важи’, свака перспектива је оправдана. Да су могуће безбројне перспективе, не значи: ниједна није истинита, већ: свака је истинита. Што сваки субјекат има своју сопствену перспективу, тада више неће значити укидање предметног, већ умногостручавање стварног. У свакој субјективној перспективи дат је нов објекат, и тако скептички релативизам мора да се претвори у нови објективизам који умногостручује димензије бивања и сазнавања и проширује царство истина. Перспективизмом ће настајућа свест XX в. савладати релативизам XIX в. Сензитивни органи уметника су увек ти који први региструју нов

чешће нису онакве какве изгледају, а истина, различита за сваког од нас, не да се видети; она се далеко боље може *наслућивати*:

„При улазу у Аранхуез имао сам тренутак *слућње* праве Шпаније.“
(Аранхуез, *Путописи* I, 437)

За разлику од традиционалног путописа у коме се лепота и истина откривају кроз приказано и виђено, ја-ориго Црњанских путописа их најтачније *слући* у мраку, када је чуло у које су се ранији путописци највише поуздали онемогућено и замрло (Делфи, *Путописи* I, 249).

Свет представљен у путописима Црњанског заправо је једно лично, субјективно виђење стварности која се свакоме од нас открива из другачијег угла: „Ми не верујемо више да један човек може бити 'математички тачан', и још, да је он то и за све друге, и то неминовно; нити да има људи који поседују непосредну 'истину' и да она мора бити таква и за све нас...“²⁷ Истина има онолико колико има посматрача и свако је твори на себи својствен начин. Италија о којој пише Црњански тако је једна лична Италија, а његова „мишљења и судови“ „можда су понекад одсечна, јер су доживљена“.²⁸ Као последица изразито субјективистичког доживљаја и чињенице да немају улогу одражавања виђеног, већ транспоновања посебног песничког света, слике које ствара уобразиља Црњанског често су незамисливе, а односи у природи измењени и својом „помереношћу“ у први мах изазивају чуђење читаоца. *Љубав у Тоскани*, на пример, почиње следећим исказом:

„Полазим из Париза у небеса Италије, што стишавају и љуљају варваре. Страст која једнако потреса колена девојачка, ребра хртова и крила буба, измоздила је била и моје тело. Хтео сам да се стрмоглавим у ваздух, где ништа више не боли. Полазио сам у Тоскану да се утопим у тишини белих саркофага, из којих је васкрснула стара, нолићанска мудрост, у којима беху сахрањени блуд и слатки разврат. Хтео сам да заспем теме, пред капијама Тоскане, бледим, пизанским прахом ране ренесансе, још пуним прашине просјачке и монашке.“ (53)²⁹

начин гледања.“ Ернест Роберт Курцијус, „Марсел Пруст“, *Есеји из европске књижевности*, превела Емилија Грубачић, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1964.

27 Владимир Вујић, нав. дело, 266.

28 Милош Црњански, *Време*, 21. II, 1929, нав. према: Милош Црњански, *Писма љубави и мржње*, 232.

29 Да су извесне слике готово опсесивне за Црњанског може се видети и на овом примеру. На временској раздаљини од неколико деценија, два дела сасвим различито оријентисана (жанровски, стилско-језички, по доминантном осећању) – *Љубав у Тоскани* и *Роман о Лондону* – биће спојена варирањем исте песничке слике. Док ја-ориго италијанског путописа жели да се стрмоглави у ваздух, „где ништа не боли“, и ту заправо нађе прибежиште из послератне, али и предратне стварности, књаз Рјепнин за кога, слично,

Док би се песничка слобода која Ја *Стражилова* лоцира на *дну неба* још и могла разумети, изненађење читалаца је знатно веће када исказе попут онога да Дунав, „мокри и модри, троми пуж“ пузи у небеса, или да се „миријаде месечином посребрених рибица праћакају на дну видика“ (56), открива у путописима.

Уместо путевима, ја-ориго италијанских путописа креће се небесима. (Карактеристично за Црњанског после онога што је стварно могуће – путовање вртовима, следи нестварна представа – путовање небесима – која положајем у тексту и властитом структуром настоји да задобије статус стварног, лажно се издаје за стварно, представља се као стварно.)

Слично, возња Шпанијом подсећа ја-ориго на возњу по мирним таласима, а кола ту добијају „покрете летења увис“, па затим у дубину.

Како путописац увек иде „стопама других“, то конвенције овог жанра подразумевају стално освртање на белешке и искуства ранијих путника. Па ипак, ја-ориго врло брзо открива да:

„Италије, оне из путописа, и нема“ (72), и да:

„Италија, она права, плаха и мирисна, лежи негде на дну небеса, а странце дочекују њене слушкиње.“ (72)

Једна од константи у путописима Црњанског јесте сазнање да су наше представе настале на основу сумњивих путописних извора и неизвесних података различите од оног стања на које исказни субјекат наилази током својих путовања. Упознавање Италије, Немачке, Шпаније открива субјективну истину, која је далеко од наслеђених и преузетих сазнања:

„Магла и безбојност, сиво небо које смо навикли да замишљамо над Пруском, спадају у нетачне и застареле податке и иначе многобројне, преостале из прошлости, о немачким земљама и немачком животу.“ (*Књига о Немачкој, Ирис Берлина, Путописи I, 253*)

„Требало је да дођем лично у Шпанију и да изађем из кола пред својим улазом у тај краљевски врт, па да се уверим да стварност, обично, није тако лепа као тај сан који стварамо себи, при замишљању неке далеке земље, на основу два три неизвесна податка.“ (*У земљи шореадора и сунца, Аранхуез, Путописи I, 436*)

У тексту о Пизи суматраистичка теза да су „лепоте природе нежније и неприметније од женских“ допуњена је резигнираном констатацијом да их путописци *шминкају и мажу* (63). Безбројни, чу-

живот „сада, заиста, нема више никаквог смисла“: „Осећао се као да седи, тумбе, и пада главачке, у ту идиличну околину, пуну облака, неба, зеленила“.

вени путописи – *сага* су смешни. Италија бензина и трка, фабрика и челика, чини белешке претходних путописаца застарелим и нетачним. „Уосталом све су те књиге, прилично сличне.“ (74) Од описа Бареса или Симонидса није остало ништа, *ни трага*. (74) Али зато „један љубичасти и раскошни слој млетачке чулности“ (75), који опстаје и у модерној Италији, донео је *неочекивану победу* Стендаловог путописа, његове амбирске романтике, и циничних и дивних записа Казанове.

Путојући модерном Италијом, која мирише на бензин и фабрике, у којој свуд јуре велосипеди, а сваки ћошак заудару, ја-ориго осећа извесни презир према „наплетку“ савремене цивилизације и покушава да светском хаосу супротстави оно вечно и непролазно, сублимисано у сликама зачећа и рађања. Овидијев стих *Perpetuum ver est* – „непрекидно је пролеће“ – којим Симонидс, енглески путописац уводи у Сицилију, постаће један од лајтмотива Црњансковог тосканског путописа.

Као што се паралелно са стварним животом одвија и онај имажинативни, живот снова и маштања: „Догађаји живота чињаху се просјачки и мисли и маштања их надокнадише“ (Сан Ђимињано, 158), тако исто паралелно постоје и два гласа исказног субјекта: један који припада стварном и други који припада фингираном аутобиографу.

Иако ће завршетак *Љубави у Тоскани* донети разрачунавање са властитим илузијама и младалачким сновима, а полетни и пун самопоуздања тон с почетка бити замењен отрежњеним и пробуђеним гласом, читав претходни текст заправо илуструје настојања исказног субјекта да прође крај *живоџ живоџа*, „ходећи једнако по љупкостима сна и мору замишљености“ (Сан Ђимињано, 158). Ја које настањује стварни свет врло често уступа место фингираном аутобиографу који лута имагинарним просторствима, па свет уметничког дела настаје као паралелан стварном свету, а строга начела његове конструкције супротстављају се хаосу свакодневице. Премда се може чинити да у путописима Црњанског преовлађује „несварени импресионизам, захуктала кинематографија, чудне невероватне неке асоцијације мисли“ и да „он своје прозне периоде не компонује, него их набацује у ембрионалном облику, како му који дође под перо“,³⁰ ови текстови су смишљено компоновани, а њихова структурална целовитост обезбеђена је обједињујућом фигуром путника (*исказноџ субјекџа*) и песничким сликама богатим симболичким значењима. Пред нама нису само „разбарушеност и

30 Реферат г. Марка Цара, *Писма љубави и мржње*, 242.

хаос“ личног доживљаја, већ један по уметничким, прецизније песничким, законитостима организован универзум.

Као и читава велика област књижевности коју називамо „witness literature“ или *књижевношћу сведока* (аутобиографије, мемоари, дневници, путописи), тако и путописи Милоша Црњанског настају негде на нестабилној граници чињенице и фикције,³¹ а њихов аутобиографски аспект подразумева конвенцију да су аутор, писац текста и његов приповедач, наратор, иста личност. Па ипак, пошто је поменута граница отворена и необележена, то се писац често налази час на једној, час на другој њеној страни. Имагинативна активност некад започиње за време самог бележења чињеница, а некада је осећај фиктивног створен накнадним контекстуализовањем написаног. Као и у стварном животу (нпр. судској пракси), увек када имамо посла са сведоком и сведочењима, поставља се и питање њихове поузданости, односно веродостојности. Најпре зато што је сваки очевидац истовремено и *шумач* (сви који се срећу са сведоцима – историчари, адвокати, новинари – знају колико су ови непоуздани: заборављају, претерују, збуњују се, лажу). Црњански и као писац условно нефикционалне литературе, или „literature of fact“, користи многа од средстава романсијера. Он у првом реду *бира* из мноштва животног искуства оне догађаје о којима ће говорити, које ће забележити, а сваки избор је обележен једном *личном ноћом*. Поступак који се у фикционалној књижевности може означити као *поновно стварање истине*, „на плану поезије, где се истина образује по законима уметничким, који се не поклапају са законима свакодневне стварности“, а који подразумева „процес преношења података из средине искуства у средину уметничке стварности, где они логиком инспирације постају неопходни и живи“, распоређени по унутрашњим захтевима и као делови једног особеног организма, важан је структурални елемент у путописним и мемоарским текстовима Црњанског.³² Затим, пишући „нефикционалне“ текстове, Црњански једнако као и писац фикционалне књижевности, *имагинира, замишља*: „Ниједна добра историја или репортажа није никада написана без велике имагинативне симпатије са људима о којима се пише. Наши ликови су стварни људи; али их ми обликујемо као ликове, користећи властиту интерпретацију њихове лич-

31 Вероватно се можемо сложити са оним ауторима (Тимотијем Г. Ешом, на пример) који се усуђују да устврде да и читава књижевност, дакле и она фикционална, настаје на овој међи, а да су „песме и романи битни део књижевности сведока“. Види: Timothy Garton Ash, „Truth is another country“, *The Guardian*, Saturday, Новембер 16, 2002.

32 Види: Марко Ристић, нав. дело, 147.

ности.³³ Поједностављени позитивистички одговор о *истинитиости* фактичке књижевности у односу на фикционалну, не може да нас задовољи. Јер истина досегнута у “literature of fact” у много чему једнака је оној досегнутој у “literature of fiction”, а обе ове књижевности почивају на развијеној пишчевој вештини замишљања.

Крећући од чињеница и стварних путовања, Црњански веома лако склизне у имагинарно. Датуми, места, наводи, творили би оно што можемо означити као фактицитет његових путописа. Али и овде треба задржати извесну ограду, јер као што је Мило Ломпар у својим студијама показао, Црњански, на пример, вешто манипулише цитатима и преузетом грађом. Све друго: узроци, мотиви, последице, размишљања, ствар су пишчеве спекулације. Једну раван Црњанских путописа представљају његова стварна путовања и лутања, запажања о актуелној послератној европској стварности као хаосу и збрци, а другу чине његова метафизичка исходишта и песнички покушаји надилажења историјске датости. Па чак и више од тога, они подаци који би могли бити проверљиви, опипљиви, код Црњанског често губе своју материјалност и чињеничну заснованост, постајући плод јаке имагинације.

Као што то неретко бива у књижевним промишљањима, критички усмерена мисао и у случају Црњанског погађа саму суштину проблема, па Марко Цар исправно примећује да „Изгледа као да је г. Црњански на путопис пренео естетику своје ‘Итачке лирике’ и својих приповедака“ (242). Тешкоће у разумевању Црњанских путописа управо ту и настају јер се поетика изграђена у лирским и фикционалним делима преноси на жанр који је дуго времена био обележен искључиво фактичношћу (све до романтизма путопис је био културни жанр, а своје место у сфери књижевног задобија тек у XVIII веку).

Да је Црњански доживљавао путопис као пуноправни књижевни облик, који није за потцењивање и у коме важе иста правила као и у осталим областима *лијтератууре*, види се и из једног разговора вођеног 1974. године:

„Путопис је исто тако литерарно дело као и свако друго литерарно дело. Путописе које сам ја писао, они су потпуно без жеље да кажу пошто је хотелска столица, пошто је хотелска соба, нема података о

33 Тимоти Г. Еш, наведено дело. Схватање историје као причања приче која надопуњује места измакла историји као науци, није далеко од постмодернистичког закључка да је свака *прича* историчара добра као и било која друга.

Италији. Ако неко узме моју Италију он ће се слабо провести ако по томе мисли да путује...“³⁴

У наставку Црњански каже да Сартров путопис *Венеција са моџ ирозора* сматра најдубљим делом „не само међу путописцима него уопште у Сартровој креацији...“ и још једном подвлачи:

„Према томе, путопис је исто тако дело као и свако друго литерарно... Путопис није за презирање. Путописи су једна лепа ствар ако су искрени и ако човек познаје земљу...“³⁵

Исказно ја у путописима Милоша Црњанског, видели смо, није, тачније није само, историјска личност писца, већ садржи битне елементе и суматраистичког субјекта. Оно је конструисано, изграђено на сличан начин као и јунаци Црњанскових романескних творевина. Као што фиктивни ја-оригенси нису само производ имагинације или пуке копије стварно постојећих људи, већ:

„Прави писац увек пише жива бића, али она умиру и мењају се, у његовом перу. Не би се препознала, кад би могла да се читају. Ана Карењина била је у животу, сестра, Толстојеве жене, али у роману, нема никакве везе са том женом. Историјска су, на пример, у *Сеобама*, само имена, али не људи и жене које та имена носе. Кад би личности из мог романа могле да оживе, прошле би поред мене, као да ме никад виделе нису. Јадан је то писац који прича свога деду, или бабу. Чарнојевић нисам ја, али су Пољкиње, у њему, Пољкиње, које сам волео, а војници, који су умирали поред мене, моји земљаци, који су обучени у униформу, у Бечкереку.

Књига *Код Хийерборејаца* пуна је људи и жена, које сам, живе, знао, али ниједно њихово име, ни оно што кажу, није право. Каткад сам их чак и мењао, тако, да сам нос једне, или главу неког, даво другом, као и љубавника, некој, чији није био.

Роман није историја и неће то никад бити.

А жалосно је, кад је фотографија, кроз кључаоницу“³⁶,

34 Милош Црњански, *Испунио сам своју судбину*, БИГЗ – СКЗ – Народна књига, Београд, 1992, 268.

Пол Фасел примећује да се путопис, у свом најчистијем облику, и обраћа ономе ко уопште не планира да следи путника, за разлику од водича који је намењен онима који намеравају да прате аутора. Наведено према: Terry Caesar, “Romancing the Facts in American Travel Writing”, *Temperamental Journeys*, 109.

35 Исто.

36 Милош Црњански, „*Ламенти* сам ја, од речи до речи“ (разговор који је са писцем водио Мило Глигоријевић, 1973), у: Милош Црњански, *Есеји и чланци, II, Историја, полемике, разговори*, Задужбина Милоша Црњанског, Наш дом, Editions l'âge d'homme, Lausanne, Београд, 1999, 577–578.

исто тако када су у питању текстови Црњанског написани у I лицу, није реч о простом преношењу властитих доживљаја, већ су ти доживљаји изражени кроз песничке слике, бремените симболичким значењима, које образују посебан уметнички свет. Наведени исказ нас упућује на поетичку самосвест Милоша Црњанског која *Хиперборејце* сврстава у ред фикционалних дела, иако је реч о *мемоарима*. Његови путописи, међутим, грађени су на другачијим принципима, делом и зато што се у њима други ликови, осим приповедача, углавном и не виде.

Управо у овом присуству аутора на један нов начин (он је сада више у конструкцији, него у садржају исказа, у специфичним песничким сликама и њиховом лајтмотивском понављању), путописи Црњанског одступају од уобичајних творевина овог жанра. Паралелно са светом историјске свакодневице, који притиска својом збрком и бесмислом, у њима опстаје и суматраистичка стварност, заснована на скривеним и необјашњивим везама. Црњански подрива „објективни“ жанр путописа уносећи у њега аутобиографске елементе и организујући приказани свет по уметничким, тачније лирским, начелима.

Литература

Ash, Timothy Garton, "Truth is another country", *The Guardian*, Saturday, November 16, 2002.

The Cambridge Companion to Travel Writing, Edited by Peter Hulme and Tim Youngs, Cambridge University Press, 2002.

Делић, Јован, „Путопис као 'аутобиографија једног срца и једне памети'. О путописима Јована Дучића“, *Књига о путопису* (уредник Слободанка Пековић), Институт за књижевност и уметност, Београд, 2001.

Деретић, Јован, *Пути српске књижевности. Идентитети, границе, тежње*, Београд, 1996.

Dictionnaire des Genres et notions littéraires, Encyclopedia Universalis et Albin Michel, Paris, 1997.

Голубовић, Видосава, „Путописна репортажа Милоша Црњанског“, *Књига о путопису* (уредник Слободанка Пековић), Институт за књижевност и уметност, Београд, 2001.

Живковић, Драгиша, *Теорија књижевности са теоријом писмености*, ЗУНС, Београд, 1994.

Исидора Секулић, у избору Светлане Велмар-Јанковић, Народна књига, Београд, 1974.

Кајзер, Волганг, „Настанак и криза модерног романа“ (превео Томислав Бекић), *Литературни Месеци српске*, 141, 395, 6 (јун 1965).

Калер, Донатан, *Структуралистичка поезика* (превела Милица Минт), Српска књижевна задруга, Београд, 1990.

Kurcĳus, Ernest Robert, „Marsel Prust“, *Есеји из европске књижевности*, превела Емилија Грубачић, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1964.

Литературна анциклопедија термина и појмова, Москва, 2001.

Ломпар, Мило, *Аилонови путокази. Есеји о Црњанском*, Службени лист СЦГ, 2004.

Милић, Новица, „Појам хибридног жанра у савременим књижевним теоријама“, *Књижевни родови и врсте – теорија и историја I*, Институт за књижевност, Београд, 1990.

Temperamental Journeys, Edited by Michael Kowalewski, The University of Georgia Press, Athens and London, 1996.

Црњански, Милош, *Писма љубави и мржње, писма Марку Ристићу*, приредио Радован Поповић, „Филип Вишњић“, Београд, 1994.

Шкроб, Зденко, „О проблему основне схеме подјеле на родове и врсте“, *Књижевни родови и врсте – теорија и историја I*, Институт за књижевност, Београд, 1990.

Ana Gvozdendić

MILOŠ CRNJANSKI'S ITINERARY: MORE OF AN AUTOBIOGRAPHY THAN A MANUAL

Summary

While earlier itineraries were written by missionaries, researchers and scientists, with the primary aim of discovering the unrevealed facts, in the 20th century, itinerary gets to be quite a subjective category and, frequently, an alternative form of writing with renowned writers and poets. The case is the same with Serbian literature. Isidora Sekulić, Jovan Dučić, Rastko Petrović, Miloš Crnjanski, Stanislav Vinaver and Stanislav Krakov, all employ a polymorphic and unsteady structure of the hybrid genre, with their itineraries becoming more of a functional and autobiographical form of writing.