

Никола Маринковић

## ХЕРМЕНЕУТИКА ЈЕДНЕ НЕПРИЛАГОЂЕНОСТИ

Мило Ломпар, *Биографија једног осећања*,  
Православна реч, Нови Сад 2019.

Лирика и већина романа Милоша Црњанског одавно су део канона српске књижевности. Његови стихови испуњавају средњошколске читанке, деле се по друштвеним мрежама, други разнородни садржаји везани за његово дело често испуњавају јавни простор па се може учинити да не постоји више ништа спорно везано за његов лик и положај у српској култури. Међутим, једна наоко неважна чињеница ремети ову слику: у престоници Србије, граду којем је Црњански посветио своју заветну поему, нема улице са његовим именом, изузев једне омање у Вишњици, око седам километара од Венца Иве Андрића. Ако, дакле, за Црњанског није било места у јавној свести када су се додељивала имена улица, нити у ревизијама када су уклањана имена везана за комунистичку револуцију, на коју је толико упозоравао у својим политичким чланцима, ова скрајнутост као да указује на извесну проблематичност његове позиције – и даље.

Специфичним положајем Црњанског у српској култури Мило Ломпар бавио се већ у књизи *Аилонови љушокази* (2004), а овом аутору посветио је и студије *О завршетку романа* (1995, 2008) и *Црњански и Мефистофел* (2000, 2007). У том контексту, његова нова монографија представља не само једну обимну синтезу, какву нема много наших књижевних класика, већ и врхунац једног дугогодишњег помног проучавања сложеног уметничког и извануметничког опуса аутора *Сеоба*. О Црњанском, међутим, и пре ове књиге написано је неколико биографија, па се поставља питање шта онда биографија једног осећања, осећања страности, представља, уколико није животопис једне личности.

Класично схваћене биографске хронологичности у Ломпаровој књизи заправо и нема: њена проблемска језгра, у мери у којој је осећање страности сазревало у формирању судбине уметника, јесу хронолошки дата, али у поретку који прати унутрашњу логику дубоке идиоритмичности Црњанског у односу на магистралне културнополитичке правце у српској култури 20. века. Отуда, сама хронологија налази се на крају, не само као додатак тексту већ и као његова допуна. Њу прате пажљиво одабрани цитати, од којих су понеки везани за моменте који у визури Црњанског имају нарочити одјек, рефлектују се у његовим есејима или представљају важне, премда непознате делове његовог опуса – као делови из преписке или дипломатских извештаја који из другачијег угла осветљавају његов лик.

Страност фигуре Црњанског и његов субверзивни положај у српској култури као импресија, међутим, припадају оку посматрача. У првом поглављу, као својеврсном приповедном есеју који је фокусиран на доживљај пишчевог лика у двама трибинама на Коларцу које су обележиле годину његовог повратка, 1965, сећања савременика указују да је одједном, када је водитељ програма изговорио његово име, све „постало друкчије од навика и обичаја света” (7). Са повратком Црњанског, нешто страно и неовдашње се вратило на сцену, као што се вратила и нелагода његовог положаја: „и у пишчевим најславнијим данима (...) његова књижевна авангардност била је препрека да се издвоји и опише онај пол српске културе који та дела износе на светлост”. Уметничка изузетност његових дела није им обезбедила да „постану део доминантног лика наше културе, поготово да постану улог у историјско-симболичкој егзистенцији нашег народа”. (14)

Истовремено, и сам аутор нашао се на дубокој маргини. После Другог светског рата, стран новом систему и у несагласју са остацима грађанске класе у емиграцији, Црњански је био потпуно сам. Изопштеничку позицију, кристализовану у есеју Марка Ристића „Три мртва песника”, додатно је утврдила уврежена представа о његовим карактерним цртама, што свеукупно положај Црњанског чини немогућим: радикални авангардиста који не негира грађанску културу већ жели изнутра да је мења, како закључује Ломпар, истовремено је био стран како њој самој, тако и њеном револуционарном наследнику – дочим му ни једни ни други нису негирани естетску вредност, неретко га свдећи само на њу. Његов положај „у свим контекстима – књижевим, језичким, стилским, политичким, друштвеним, културним – одређен је својством *неуклоивости*” (20), као несаобразности са сваким поретком.

Да би указао на широке размере страности Црњанског, Ломпар посеже за неколиким методима у оцртавању пишчеве судбине. На пр-

вом месту, то је многострукуост текстуалних извора којима се користи. Ауторово „херменеутичко светло пада на преписку, историјска сведочанства, политичке чланке и уметничко приповедање Црњанског” (21). На структурном плану, ова вишесмерност продужена је сменом наративног и компаративног метода. У компаративном аспекту, доминантно је поређење са Андрићем, које има своју теоријску, културолошку и светскокњижевну компоненту. На теоријском плану, релација двојице модерниста је самерљива са типолошким односом два песника, као „плод дејства унутрашњих сила песничког искуства, сила које – улогом и рангом које је песништво заузело у култури понекад постају силе унутрашњег кретања саме културе” (23). На културолошком плану, који се очитује у битно различитом односу двојице модерних класика према Његошу, они стоје као „лирска рефлексива” насупрот „епској”, односно као маргинални спрам магистралног тока српске културе. Коначно, на светскоисторијском фону, они подсећају на дуалитет Гетеа и Шилера или Елиота и Паунда – као могућности индивидуалних талената и поетика које се типолошки могу пронаћи у различитим националним културама.

Аналогно поређењу са Андрићем је поређење Црњанског и Крлеже. Оно је остварено преко фигуре Алексе Шантића, као песника „чији је живот представљао *садржај* неповратно окончаног времена” (143). Црњански у свом сећању на Шантића у мостарском песнику препознаје аутентичност, у чувеној метафори „осиротелог бега који није продао очево имање”, што је оцена у којој Ломпар препознаје вредност која иде изнад и изван уметничке оцене Шантићеве поезије. Крлежа, међутим, Шантића доживљава, и у младости и у тексту поводом смрти аутора „Претпразничке вечери”, искључиво у политичком кључу, што у коначници наводи аутора да укаже и на дубље разлике у доживљају свеукупне културе, а што ће се испољити и у полемици поводом текста „Оклеветани рат”.

Три полемике које је Црњански водио, са грађанском и левичарском интелигенцијом, чине најзначајнији део наративне компоненте књиге. У овим полемикама не само да се обликовала вишеструка особеност и усамљеност његове позиције унутар спорова у култури и политици већ се утврдила и представа која о Црњанском траје и дан-данас. Такође, детаљно анализирајући преписку Црњанског са Марком Ристићем током трајања и после полемике са СКЗ-ом, Ломпар је показао на који начин је Црњански покушавао да задобије поверење левог дела књижевне сцене, а што је у једном неизбежно негативном ходу резултирало полемиком и са лево оријентисаном интелигенцијом, односно Нолитом. Ове три полемике, истовремено, обележавају и прекретне године у биографији Црњанског. Оне сежу у године између јавне

валоризације *Сеоба* (1929) и 1934, што су истовремено и године када се битно мења ситуација на политичком и културном плану у Краљевини Југославији. Прву генерацију послератних модерниста, радикалних и традиционалних (како их именује Ломпар) полако смењују надреалисти, док се на политичком плану све више кристалишу унутрашње супротности младе државе које полемикама Црњанског дају посебан тон.

Полемика са СКЗ-ом, започета поводом негативног реферата Марка Цара о рукопису књиге *Љубав у Тоскани*, обележава коначно формирање позиције Црњанског у грађанском друштву. Покушајем да у Српској књижевној задрузи, као једној од три најугледније институције српске грађанске културе, објави радикално индивидуалистички, односно модернистички путопис, чије саме жанровске претпоставке чине такав подухват чак и поетички експерименталним, Црњански је желео да усклади сопствени књижевни и друштвени углед, што се, међутим, није десило. Ова неуспела тежња за превредновањем грађанског света изнутра, мимо негације коју је носила књижевна левица у свом предзнаку, Црњанског је ситуирала као аутсајдера. У нареченим годинама, вишеструко прекретним, његово „осећање сопствене уметничке мере” почело се „све више разилазити са реалним друштвеним положајем” (79), водећи га ка једној врсти усамљености која полемиком са Нолитом прелази у изопштеност.

Полемичка рецепција текста „Ми постајемо колонија стране књиге”, истиче Ломпар, омогућила је Црњанском да дође до сазнања „да је – и политички, и егзистенцијално, сам на позорници”. (118) Отворено се залажући против повлашћивања преводне, махом соцреалистичке књижевности у нашој јавности, Црњански је успео да против себе уједини и грађанску и лево оријентисану интелигенцију, до те мере да су се међу потписницима подршке Нолиту нашли и људи на чије судбине је Црњански и упозоравао доводећи Нолит у везу са руским октобром 1917 – Григорије Божовић, Светислав Стефановић и Нико Бартуловић. Истовремено, током трајања ове полемике обликовала се, у написима Марка Ристића, и представа о „затворености” која ће Црњанског пратити и после Другог светског рата. Овој представи одговарала је и неугодна слика човека режима, која ће се посебно ограничавајућом показати у време емиграције, када је директно утицала на могућности пишчеве достојне егзистенције.

На сродну дихотомију јавних и дугорочних ефеката и домета полемике Ломпар указује и у случају полемике са Мирославом Крлежом поводом текста „Оклеветани рат”. Детаљном анализом аргумената и техника у полемици, Ломпар показује да су оба актера осећала скривени смисао полемике: док је на предњем плану реч била о несаобра-

зности глорификације рата са *Лириком Ишаке*, у дубљем плану полемике, реч је била о борби за представу о Првом светском рату. Ломпар указује да је Црњански препознао да је крајњи циљ полемике био „потпуно обезвређивање фигуре *војника*” јер се „револуционарни наум појављује као исходна тачка пацифистичке пропаганде” (168). Рат је, показује Ломпар, за Црњанског искуство путем којег човек досеже моменте аутентичне егзистенције, што, међутим, није етички неутрално, односно „херојска димензија егзистенције – као знак аутентичности – постоји тек када је спојена са свесним стављањем живота на коцку у одбрани слободе” (174), што је несумњиво укоренењено у представи о ослободилачком карактеру балканских и Првог светског рата за српски народ.

Херменеутичка пажња аутора уочава, у контрасту са дугом традицијом тумачења, суптилну сагласност између *Лирике Ишаке* и политичких чланака о рату: по Ломпаровом тумачењу она је у разностраној субверзивности. Као лиричар, Црњански делује субверзивно спрам видовданске идеологије која је неаутентично „прекривала (патворила) ратно искуство и претварала га у заборав бола” (163), док је у мирнодопским условима, пацифистички став за Црњанског „превасходно образина неке њиме закрите намере” (163). Отуда, представа о самоизневеравању Црњанског, која је после ове полемике задобила место у јавности које ће дуго (и данас) трајати, испоставља се као плод политичког умишљаја: Крлежине артикулације полемике у правцу идеолошких интереса комуниста.

С друге стране, остао је усамљени Црњански као дубоко субверзиван. Ова осамљеност, показује Ломпар у поглављу „На маргини”, биће додатно појачана у периоду када је Црњански уређивао часопис *Идеје* у духу југословенског национализма. Црњански је, указује аутор, у својим текстовима тотализовао државну идеју коју је супротставио центрифугалним кретањима турбулентне европске политике тридесетих година. Тим чином, он је остао без интернационалног корелата политике за коју се залагао: јер није био на страни либералних демократија нити Коминтерне. Он је „разумевао политичко-идеолошке процесе на културноисторијској равни” па је због тога „настојао да сугерише мисао о неопходности културноисторијске подлоге југословенства” (211). Међутим, убрзо је његов субверзивни дух оспољио неаутентичност политичке ситуације: у позиву из 1935. за повратком „српском становишту”, Црњански чини „политички отклон од идеологије државног и националног јединства”, која је била „снажно ослоњена на видовданску идеологију”. У том тренутку, апострофира Ломпар, уочава се „неочекивана подударност” са раном лириком: „Као што су рани стихови били *йоејски* отклон од *видовданске* идео-

лоџије, тако су позиви на повратак српском становишту представљали одклон од југословенског *идеолошког* такта у тој идеологији.” (218)

Ни тада, међутим, за њега није било места у српским грађанским круговима, што показује одговор на неформалну молбу да буде примљен у Српски културни клуб. Учтиво одбијање Слободана Јовановића да уредника *Идеја* укључи у интелектуални круг у чијем програму се пледирало за „јако српство” за Ломпара представља „кључни показатељ грађанског односа према њему: и када се усвоји његово мишљење о српском становишту, када се покаже да је оно било исправно, он остаје непожељан, јер остаје странац” (219).

Положају Црњанског, такође, нису помагали ни политички чланци које је објављивао као дописник Централног прес-бироа из Италије, Немачке и Шпаније, за време Шпанског грађанског рата и у току јачања осовинске политике у предратној Европи. Идеолошки профил Црњанског, који Ломпар проналази у сродности „интелектуалном покрету конзервативне револуције” (242), будућег писца *Романа о Лондону* сврстава у скупину интелектуалаца попут „Ернста Јингера, Готфрида Бена, Освалда Шпенглера” и Карла Шмита који формирају ону традицију европског мишљења која је, једина у међуратној Европи, била на апсолутној маргини.

Херменеутичка путања, међутим, не зауставља се само на политичким чланцима већ обухвата и дипломатске извештаје, до сада чуване на микрофилмовима у Архиву Југославије, а која доприноси разликовању између официјелног и интимног становишта Црњанског, да би се у интерпретативном кругу вратила чланцима и показала да се „унутар апологетске интонације чланака кријумчари извесна сумња у њу” (225). Ова дихотомија, која са ове историјске дистанце има и изван апологетски призив, указује и на раселину у јавном лику Милоша Црњанског, као натруху дубљег nihilистичког осећања које ће се развити у потпуности након Другог светског рата и постати део његове уметничке перспективе.

Осећање страности и маргине, које прати јавни лик Црњанског пре Другог светског рата, у позицији емигранта постаје део пишчеве егзистенције. Одбачен од комунистичког режима, у грађанским емигрантским круговима обележен као човек Милана Стојадиновића, Црњански ће, по Ломпаровим речима, и у Великој Британији бити идеолошки дискриминисан, до те мере да ће скривеним, али делотворним путањама, изопштеношћу која га је пратила у Југославији постати доминантни вид опхођења енглеске елите према њему. Испрва маргиналац, а потом аутсајдер, што су одлике његовог друштвеног положаја у Југославији пре Другог светског рата, Црњански ће, по Ломпаровом суду, у Великој Британији постати емигрант и у дубљем



смислу: као човек који не припада никоме јер нема коме да се врати, нити тамо, где је отишао, има своје место. Он је, сумира аутор *Биографије једног осећања*, одједном постао „човек на дну”.

Истовремено са битним померањем ка нихилистичком искуству, стваралачка перспектива Црњанског отвара се, први пут, ка светско-историјској позорници и дијапазон његових интересовања (невољно) се шири. Као лондонски дописник Стојадиновићевог аргентинског листа *El economista*, Црњански свој поглед окреће ка економским, социолошким и политичким чињеницама хладноратовског света, на терену који до тада није био његов. Са осећањем историчности дешавања, како указује Ломпар, он је „све више разумевао збивања у великим светскоисторијским и цивилизацијским ритмовима”. Управо то је „условило промену приповедне перспективе и нарочито промену у схватању историје” (305), али и померање фокуса са националне историје на интернационалну раван (у *Хиперборејцима*) или раван империјалног града (у *Роману о Лондону*).

Ипак, зрење ових уметнички важних процеса у духу Црњанског дешава се упоредо са етикетирањем, у домовини, писца као фашисте. Отуда, указује аутор студије, понуде Црњанском да се врати у Југославију нису биле сасвим једноставне природе. Туђ у оба света, вративши се у отаџбину, он је отишао „од оних који су му били туђи онима који ће тек то бити: није то било кретање од немила до недрага него од ниоткуда ка нигде” (330). Такав Црњански, туђ, неповерљив и усамљен, појавио се 1965. пред пуном Великом салом Коларчеве задужбине.

Такав, примећује Ломпар, отишао је и на онај свет. И даље спорадично, премда постојано, оптуживан за фашизам (својих политичких чланака), са неповратном хипотеком лошег карактера, аутор *Друге књиџе Сеоба* умро је готово сопственом вољом – одбијајући храну и пиће док то није постало неповратно. Без државних почести, али ипак у Алеји заслужних грађана, Црњански је сахрањен онако како сахрањују „незване госте, непријатне људе, неугодне сведоке, гласнике заборављених истина” (489), о трошку града Београда, али тако да се град у протоколу сахране не спомиње – као што га ни сам град неће спомињати, сем једном забаченом улицом далеко од центра.

Писац у чијем свеукупном књижевном искуству је доминантно „осећање страности и фигура странца” (од Рајића до Рјепнина) (431), чији спољашњи лик је непомерно маркиран странашћу у друштвеном смислу, Црњански се, што је сржни увид ове књиге, испоставља као највећи странац српске културе (355). Радикални модерниста у књижевном смислу, реакционарни модерниста у политичком, да би после Другог светског рата досегао и елементе нихилистичког искуства и наговестио постмодернизам у својој прози, Црњански је чита-

вим својим делом, посведочио упорно трагање за простором изван сваког места: простором аутентичности. Књига Мила Ломпара *Биографија једног осећања* у свом крајњем херменеутичком домету зато није само књига о ономе што испуњава духовни лик Милоша Црњанског већ и књига о ономе што не испуњава магистралне токове српске културе, како за време живота великог писца, тако (још осетније) данас.