

Слађана Јаћимовић

ДЕСТРУИСАЊЕ ПУТОПИСНОГ ЖАНРА У ЉУБАВИ У ТОСКАНИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Метапоетички искази којима се авангардни путопис највећма разликује од традиционално схваћеног путописног жанра веома су чести код Милоша Црњанског. Готово да нема његове путописне књиге у којој он не негира класични жанровски образац и не дефинише нови путописни програм. Превредновање путописне форме захвата све нивое дела, од тематских и композиционих до стилских и језичких. Пишчева критика усмерена је, пре свега, на улешпану, према томе, и лажну слику која се често у класичним делима овог жанра нуди читаоцу. Ранији путописи, са ретким изузецима, најчешће су у функцији позива на путовање уз (п)опис знаменитости које на путу вреди видети.

Нови, авангардни однос према путописној традицији посебно је изражен у *Љубави у Тоскани* објављеној 1930. године. Ту читамо и следеће реченице: „Једини који беше достојан да пише о Италији, и који је још видео барокну, позоришну, љубавну Италију, био је Стендал. Сви остали пишу рекламе музеја.”¹ Црњансково заоштрено свођење путописа на *рекламе музеја* удаљује овај жанр од књижевности и приближава га практично применљивој путној литератури и водичима за туристе. Чест недостатак fine, истанчане лирске осетљивости чини ова дела уметнички невредном литературом. Није довољно да се ствари и пејзажи који нас прате на путовању виде и опишу, већ је важније *како* се виде, односно, колико су око и душа путописца осетљиви на оно што га на путу сустиже. „Лепоте природе”, каже Црњански, „нежније су и неприметније од женских, само их путописци пминкају и мажу.”² Патетично сладуњав однос према моделу описа, израз уметничке невештине и поједностављености, предмет је Црњанскове ироније. Потреба за новим путописним обликом исказана је кроз негирање старомодне сентименталности, једноставности и функционалности путописне литературе.

¹ Милош Црњански, *Путописи I*, Задужбина Милоша Црњанског / БИГЗ / СКЗ / Edition L'Age d'Homme, Београд, Laussane, 1995, стр. 63.

² *Наведено дело*, стр. 63.

Отуда се већ од прве реченице *Љубави у Тоскани* наглашава путопишчево измештање из класичне позиције: „Полазим из Париза у небеса Италије, што стишавају и љуљају варваре”³, односно, „Прешао сам преко мостова, и осетих да ходим у неком животу у коме сенке нема.”⁴ Уласком у Италију простор се удваја — прелазак преко мостова уобличен је као прелазак у други свет, измештен из реалности, те су путописне чињенице померене, преломљене у путопишчевом доживљају/имагинацији и дематеријализоване. Милош Црњански на тај начин сигнализује прекид са традиционалном посматрачком техником путописа: јасно је да је реч о стварним градовима, о конкретним пејзажима и грађевинама, али, истовремено, и да није реч само о њима. Стварносно у овим путописима нема превагу: писац не тежи документарности и бележењу виђеног, већ субјективном и уметничком/фикционалном доживљају стварности. Отуда у *Љубави у Тоскани* „Све је потресено, и ништа више није непомично и тврдо под небом”, то јест „Магле, жуте, помешане са брујањем, јуриле су над реком, до мора. Све је потресено и трепери. Биље и мостови, повијају се благо, испод ноћи, а далеко, иза њих, на подножју небеса, брда пуна ваздуха играју, играју.”⁵ Динамизација пејзажа постигнута укључивањем механизма нерцепције у сам предмет описа (својствена прози Милоша Црњанској, као и читавој ликовној и књижевној авангарди) битно је онеобичила дотадашњу путописну географију и изместила *Љубав у Тоскани* изван класичног обрасца овог жанра.⁶

Из још једног разлога измењена је позиција авангардног путописца. Сам двадесети век није нудио много подстрека некадашњој литерарној сентименталности, него је, напротив, њу чинио излишном и смешном. Банални знаци равнодушне цивилизације битно су променили путописни простор: „Италије, оне из путописа, и нема. И најзабаченије село има електрично осветљење, апотеку и локални журнал. Хотели са широким постељама за двоје и чувени талијански кувари су прошлост, место њих су сад чувени дворови претворени у хотеле, у којима се целу ноћ игра фокстрот (...) све вароши миришу на бензин и фабрике.”⁷ Изгубљеност некадашње италијанске романтике Црњански наглашава понављањем исказа у сличном контексту: „Тамо, где Симонс налази пустињу и на смрт осуђене калуђере, видео сам својим оком парне плугове, а од маларије ни трага. Италије, оне из путописа, и нема.”⁸ Кроз места романтичне и славне прошлости просијавају знаци савременог времена. Они се намећу авангардном путописцу банализујући могућности сваке сентименталности: „Изложбу и трку аутомобила који су лудо јурили, превртали се и горели, затекох у Фиоренци. Велике маневре и лепе официре око Перуђе; трке бициклиста, кроз сву Италију. Утакмицу хидроплана у Равене.”⁹

Италија коју Црњански обилази није само земља дубоке културне прошлости, већ, истовремено, земља модерне индустрије, фудбала и трка.

3 Наведено дело, стр. 53.

4 Наведено дело, стр. 54.

5 Наведено дело, стр. 55.

6 Видети текст „Песник чулне истанчаности” у књизи Новице Петковића: *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, СКЗ, Београд, 1996, стр. 16–19.

7 Наведено дело, стр. 72.

8 Наведено дело, стр. 74.

9 Наведено дело, стр. 73.

Свест о културним светињама контрастована је елементима савременог живота. Време историјско и садашње напоредо теку терајући путописца да их међусобно самерава. Отуда и разлози за веома честу путопишчеву иронију: „Путовао сам у доба прослава и светковина, поводом навршетка шестог stoleћа од смрти Дантеове. Сва је Италија мирисала на уље за моторе, у његову славу. Све су вароши биле излепљене шареним рекламама гума Пирели. Брзонпето и хучно, славили су божанског песника, фудбалом, у Пизи.”¹⁰ Детронизовање историје у савременом окружењу видно је готово на свакој страници *Љубави у Тоскани*. Присуство *новог времена* учинило је да се у Црњансковим авангардним путописима класичне културне вредности не дају у озбиљно-сентименталном, већ, чешће, у шаливом и горко-ироничном тону: „Небеса и стара, огромна осветљења остала су иста: безмерни видици над морем; иначе је Пиза обична талијанска паланка, што суни рубље под прозорима. Старог, страховитог града, ужаса средоземних обала, давно нема”¹¹. Односно: „Сад на сијенским калијама нема лепоте, стоје патетично под талијанским грбом, изнад царинарница.”¹²

Споменимо само овом приликом *Књигу о Немачкој*, путопис који је изашао годину дана касније. У њему ће Црњански присуство модерне архитектуре и техничке цивилизације назвати *новом романџишком* и *новом, модерном поетичношћу*: „Живот се више не креће међу појавама пролећа, јесени, или зиме, већ међу пропустима и крововима архитектонских, оптичких и електронских потреба. И у тој новој романтици немачкој основа није сиво, ни безбојност, већ, напротив, црвенило, жуто, плаво, провидно и упаљено зелено.”¹³ У феноменима електричног осветљења (рефлектора, реклама, саобраћаја), које је омогућила савремена техника, споју изразитих, јаких и контрастних боја, зракова и блесака, писац налази изворе нове поетичности, модерне и градске сензибилности и вештачке, али ипак романтичности. Грозничава и покретна осветљеност града није могла да остави равнодушним око Милоша Црњанског, тако осетљиво на боје. Отуда ће јој се он у књизи често враћати варирајући и градашijski надодајући исказе о специфичним сензацијама боја модерног града. Али опис Берлина склопљен је из контрастних слика: сјајног замаха техничке цивилизације и крајње људске отуђености. Узимајући за предмет описа управо Немачку, земљу у којој се тридесетих година посебно осетио убрзани послератни развој (и у којој су се истовремено слутили знаци будуће ратне катастрофе), Црњански показује другу страну модерне романтике. Јарко осветљење велеградских улица и динамика саобраћаја, предодређени да задиве авангардног ствараоца, у супротности су са људском испражњеношћу и отуђеношћу које на путу среће. Отуда је лепота модерног града у једном тренутку оксиморонски именована као ужасна: „Тек у непрекидном покрету возова, кроз окна, без икакве прошлости, јавља се нека сасвим садашња и модерна лепота те вароши, ужасна, у безмерном свом броју истих појава, улица, просека, тунела, кејова, бескрајној монотонији лавиринта у асфалту.”¹⁴ Нигде као у овом путопису Црњански толико не обраћа пажњу на људе око себе, на целокупну социјалну ситуацију тадашње Немачке. Али они нису дати као по-

10 *Наведено дело*, стр. 72.

11 *Наведено дело*, стр. 56.

12 *Наведено дело*, стр. 76.

13 *Књига о Немачкој у Наведено дело*, стр. 254.

14 *Наведено дело*, стр. 267.

јединци, већ сведени најчешће на масу, *мравињак људски* који по зацрта-ном механизму свакодневних послова врви модерним *Вавилоном*. Описујући друштвене слојеве путописац их типизује и своди на њихове метонимијске ознаке: „Ујутру стижу раднички возови, са хиљадама качкета и смрадних цигара, што се за цело време крију иза првих издања новина (...) Сви без речи, без смеха и погледа.”¹⁵

Лица у *Књизи о Немачкој* наглашено су обезличена, одређена једино својом друштвеном функцијом, без личне специфичности и идентитета. Она су слике потиснуте (или изгубљене) људске суштине у гужви савремене цивилизације (Отуда су при њиховим описима, уз путопишчеву горку иронију, готово редовни мотиви маске и глуме: „Маске рада, тегљења, радничке, женске, девојачке, па чак и дечије”¹⁶, односно, „Међу том масом, што је прилично једноставна, и по изразу, представници средњег сталежа имају, у себи, много више глумачког. Док се шире радне масе разливају као тешки мрачни таласи, по саобраћају, људи и жене средњег сталежа појављују се чешће у пози.”¹⁷) Уместо емоција, људских својстава, у ликовима које на путовању среће, путописац уочава принципе механизованог понашања које људе изједначава са апаратима којима су окружени. Ничега од авантуре, ризика и заноса нема у Црњанској Немачкој — сентименталност, боваризам и Вертери само су део некадашње одбачене прошлости. Стога путописац шетајући кроз гужву и буку модерног града, пролази авестињским просторима изгубљене људске суштине. Такво обележје ликова наглашено је наведеним свођењем на метонимијске ознаке, функционисањем пре свега у оквиру групе, играњем улога или честим поређењима са неживим фигурама које су задржале само људско обличје: „из тог мравињака људског, из тих сабласних вагона (у којима влада гробна тишина, као међу луткама од воска)”¹⁸. Или: „Но у исти мах, ти иначе крупни, пословни људи, имају непријатне очи и покрете воштаних фигура.”¹⁹ Испод бљештаве површине урбаног пејзажа уочава се дубоки поремећај, те се виђено пореди са халуцинацијом или ружним сном у коме се очекује буђење у неком смисленијем свету.

Све време путовања кроз Немачку Црњанскова мисао се креће између одушевљења авангардним писцима тако драгом динамизацијом урбане техничке свакодневице и слутње будућих догађаја, наговештених стро-гом и механичком организацијом друштва (готово по узору на мравља). Таква противуречност није га пратила на путу кроз Тоскану.

Ироничан и депатетизујући тон у *Љубави у Тоскани* додатно подупире још једно својство Италије Милоша Црњанског. Она се у двадесетом веку претвара у туристичку атракцију, те споменици прошлости, осим културне, добијају и употребну, практичну вредност. У опису Асизија истакнуто је богохулно прилагођавање модерним туристичким потребама: „Мало место, у коме се Сиротиња, удовица Христова, привенчала за св. Франческа, офарбано је и дотерано за снобове, исто тако као што је и лешина св. Кларе нашминкана, и њен отпао и иструлео нос удешен воском, за ходочаснике.”²⁰ Дотеривање за потребе туристичких ходочасника, чини места ве-

15 *Наведено дело*, стр. 265.

16 *Истио*.

17 *Истио*.

18 *Наведено дело*, стр. 267.

19 *Наведено дело*, стр. 266.

20 *Наведено дело*, стр. 132.

ликих догађаја, виђене очима авангардног посматрача, обесвећеним, чак и баналним. Иста појава, паравно, исто дата кроз ироничан приповедачев став, уочава се и у каталогизовању уметности и њеном свођењу на музејске експонате: „Уметност, Мадоне, и знаменитости још стоје у реду, свако на свом месту, нумерисано, са одређеном улазницом. Где има мозаика, хиљаду година старих, опрани су и очеткаши, све се цакле. Чим устрება, славни академци оперу и олепе Јустинијана и Теодору.”²¹

Уместо ходочашћа по италијанским споменицима културе, путописац се суочава са површним и беспосленим туристичким духом који све што дотакне своди на сопствену меру: „Увече је за све те људе, црвене и риђе, као непечено месо, био приређен излет, аутомобилом, до места где је Шели спаљен.”²² Дубока културна прошлост каталогизује се у музеје или своди се на пуку атракцију, у којој нема ничега духовног, те се пореди са анималним потребама. Културни споменици померени су комичне призоре задовољавања природе туризма. Американке се *кикоћу* док са торња у Пизи бацају камичке мислећи на Галилеја, а, на другом месту, кућа Галилеја остаје скривена у „једној узаној улици, пуној пилића, петлова и кукурекања”.²³ При посети пизанској катедрали, Црњански детаљно описује њену архитектуру, попреча апостола и пророка, препознаје остатке паганске грчке и римске уметности и везе са културама Далеког истока, али, у исти мах, не изоставља призор туристичког обесмишљавања: „Посетих крстионицу, као и други. Чим се Американке наместише око говорнице Николе Пизанца да се сликају, чувари отпочеше историју, као чегрташке. Затим заискаше тишину и продераше се колико их грло доноси. Значи, крстионица има дивну акустику!”²⁴ Славне фасаде и *здригли шурисџи*, света места историје културе и површни дух посетилаца који би све да виде а ништа да истински разумеју, ноћна оргијања и дневна „побожна” шкљоцања фотоапарата, прошлост претворена у *историјску чегрџаљку*, контрастују се у Црњанском путопису преводећи описе виђеног у гротескне слике савременог времена.

Театралност модерног света *Љубави у Тоскани* гледа се са стране, односно све време се наглашава неприпадање бучним гомилама које писца на путовању окружују. Он Италијом (али и Немачком, Шпанијом) путује издвојен и сам, без сапутника. Своје издвајање мотивише двома стварима: словенским пореклом и својом суматраистичком филозофијом. Словенство којем припада лишава га безбрижне позиције туристичког путника: „Ишао сам за њима одвојен и туђ, као да сам предводи све беднике Гогољеве и Словене.”²⁵ Горко искуство сопствене историје (именовано у тропичној слици путовања са „бедним и страшним бившим временом у наручју”), *сџрашна словенска жалосџи* и *визанџијска разочараносџи*, изоштрава сагледавање трагова из туђе прошлости, односно, укида могућности предавања туристичком духу. Уз то, Црњански у Словенима препознаје сачувану основу паганског погледа на свет изгубљену у европској цивилизацији, да-

27 Наведено дело, стр. 62.

21 Наведено дело, стр. 73.

22 Наведено дело, стр. 59.

23 Наведено дело, стр. 56.

24 Наведено дело, стр. 65.

25 Наведено дело, стр. 59.

27 Наведено дело, стр. 62.

кле, приснији и непосреднији додир са стварима насупрот западњачкој пози и извештачености оличеним у туристима које на путу среће.²⁶

Са друге стране, за Црњанског карактеристичан суматраистички поглед помера уобичајени, у видљиво загладан, поглед путника ка тражењу скривених сагласности ради којих, како каже, путописац и полази на пут. „Али ја нисам, као други путници, весело и безбрижно, дошао да то видим. Из мојих крајева ни десеторо овде били нису. Ја сам дошао да успоставим везе, невидљиве и невероватне, милујући ову цркву.”²⁷ Путописни образац пружао је бројне могућности да овакве везе буду успостављене. Писац се креће кроз простор и све ново што га на путу сусреће може изазвати подсећање на већ виђено, односно довести до уочавања судбинских веза између удаљених ствари, познатог и новог, случајних сапутника и старих познаника, завичајних предела и туђине. У *Љубави у Тоскани* посебно је чест доживљај блискости између незавичајног и завичајног простора. Воде у туђини подсећају путописца на завичајне реке („Пејзажи око Пизе, нежни, зелени, са ваздухом тиренским, крију своје лепе обронке и често замарају. Личе понекад на давно познате околине, сасвим других, обичних крајева; тако да се, у подне, обала Арна, жута и зарасла, претвара у савску.”²⁸ односно, „Ваздух је био сасвим обичан, а небо оно што је над Дунавом”²⁹), мирис Тоскане на мирис Срема („спазих сличност, исти мирис и јединосушност мог Срема и Тоскане, и све се смири и на добро окрете, јер и Сијена значи љубав, а љубав се, као ваздух, око света увија”³⁰), облици и грађевине на нашу културу („Помиловах једна врата, у зеленом и руменом камену, јер су личила на старе, рашке, двери”³¹).

На крају овог путописа релативизује се и смисао самог путовања. После подсмеха над призорима површности и равнодушја савремене цивилизације, али и усхићења због дубоких веза које прожимају свет, поставља се питање има ли разлога путовати. Односно, може ли туђина ишта нама вредно пружити? Страстан путник какав је Црњански био, и у овом делу враћа се завичају као полазној и основној тачки са које се све самерава: „Нити се може, видех, на ничему саздати свет, пити се у туђини налази топла падина брда рађања, са које све може да се дохвати и помилује руком.”³²

Свој пуни епилог ова реченица из *Љубави у Тоскани* добила је три и по деценије касније: довођење у питање смисла путовања нигде није тако снажно исказано као у прози *Код Хилерборејаца*. То није чудно јер, за разлику од претходних путописа, овај пише не више млад већ путописац великог искуства и дугогодишњи изгнаник из отаџбине. „Требао је”, пише овај Црњански, „остати у својој земљи. Не треба ићи даље од свог родног краја”.³³ Односно: „И питам се откуд та страшна лакомисленост, којом се,

26 „Рогати бог игра пред нама, а ми сељаци, напојени биљем и крвљу животињском, играмо, скачемо, урламо имена река”, *Наведено дело*, стр. 62.

27 *Наведено дело*, стр. 62.

28 *Наведено дело*, стр. 63.

29 *Наведено дело*, стр. 59.

30 *Наведено дело*, стр. 86.

31 *Наведено дело*, стр. 62.

32 *Наведено дело*, стр. 162.

33 Милош Црњански, *Код Хилерборејаца*, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ / СКЗ / Edition L'Age d'Homme. Београд, Laussane. 1996, стр. 21.

у младости, одлази у страну земљу? Је ли то зато, што нам се чини да је живот дуг и да има времена да се вратимо?”³⁴ Наведени искази дати су у првом поглављу књиге — као полазиште описа боравка у Италији пред сам Други светски рат из којег ће се писац у отаџбину вратити тек двадесетпет година касније. Истовремено, то је меланхолични и аутоиронични обрачун са младалачким илузијама којих се писац не одриче, али их потоњим искуством сенчи и релативизује: круг се, по обичају, касно затворио и тек онда када су путовања испунила своју меру.

³⁴ Наведено дело, стр. 16.