

ПРОГРАМСКИ ЕСЕЈИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Горана Раичевић

САЖЕТАК: У раду се говори о есејима и критичким текстовима о најпре књижевним али и другим темама, које је Милош Црњански писао у годинама 1919—1920, а који, због јаке програмске интонираности, чине једну компактну целину.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Милош Црњански, Први светски рат, суматраизам, авангарда, експресионизам, програми

Извесно је да би Милош Црњански своју песничку судбину испунио чак и да су европски народи 1914. успели да избегну захуктавање катастрофе која се развила до првог великог сукоба планетарних димензија. Како би, међутим, изгледала уметност у том свету без овог догађаја који је до усијања изоштрио свест уметника, писаца, сликара о промени којом су били захваћени, као и самосвест о властитој позицији у том процесу, питање је на које је заправо потпуно немогуће одговорити. Иако су у европским уметностима већ с почетка 20. века уочљиве промене сензибилитета — у Немачкој у зачетку експресионистичког, пре свега сликарског а онда и књижевног стилског правца, док у Италији Марињетијев Манифест футуризма (1909) даје први замах авангардним покретима — праву револуцију у уметности изазвали су, чини се, тек вртлози Првог светског рата. Иза побуњеничког манира као интелектуалног и уметничког одговора на устројство света који је човечанство вукао у понор и чија се агонија предосећала — било да се овај исказивао у експресионизму, футуризму, или у читавом низу нових „изама” — назирала се заправо једна очајничка и утопијска чежња за духовном и моралном обновом човечанства. Иза експресионистичке естетике ружног, натуралистички огољене стварности човека у беновским сликама труле телесности разорене тешком болешћу, иза тоталне негације својствене футуризму, који сахрањује не само музеје и универзитете него и целу историју човечанства, иза муцавих дементних дадаистичких слоговних понављања у служби потпуног обесмишљавања језика, крије се очајничка потрага човека за аутентичним, истинским постојањем. Лицемерну и филистарски декадентну цивилизацију, која се заклања иза испражњених моралних и религијских императива и лажних идола, требало је ишибати менталним и уметничким средствима, шокирати је, претворивши се у њено

огледало истине: што открива Пусту Земљу коју је Бог оставио. Зато се експресионистичка и авангардне уметности могу тумачити и као крик очаја над таквим светом. Очекујући нову ренесансу, која би требало да наступи након катарзичног ратног искуства, песници су себе хтели да виде у месијанској улози „пророка”, свесни пре свега чињенице да припадају једном прелазном добу, у којем уметност иде испред живота и води га. Спремни да сопственом жртвом, својом крвљу, дају залог будућих истина, они су хероји који не узмичу пред смрћу, јер се она указује као часнији облик живота. Европска ратишта од 1914. до 1918. пуна су песника, књижевника, уметника, од којих су многи у рат умарширали са одушевљеним борбеним покликом. С ове или оне стране нашли су се у блањавим рововима Анатол Франс, Хенри Џејмс, Габријел Данунцио, Штефан Георг, Готфрид Бен, Ернст Јингер, Гијом Аполинер, Шарл Пегги. Иако је чуђење пред Блоквим одласком у рат руски песник Гумиљов изразио речима „то је као испећи славуја на ражњу”, и сам је постао војник, као и Мајаковски, и Јесењин. А није се само футуристима рат чинио као „једина хигијена света”:

„Сви смо ми пламен и ватра” у заносу извикује Исидора Данкан. Скрјабин види рат као послат да „продрма људске душе” и „припреми их за духовне ствари”, Ганди у Индији; регрутује за Енглезе Фројд „даје сав свој либидо Аустроугарској”, Анри Бергсон на једној и Макс Шелер на другој страни фронтског рова величају (сваки свој) свети рат као „моралну регенерацију Европе”.

Анархиста Кропоткин и марксиста Плеханов су без дилеме уз *pari*, исто као и нимало им слични Рилке, Клодел, Жид, Пруст, Томас Ман или Штефан Георг... (Бокан, 1996:19)

Многи од њих ће погинути у блату и крви европских ровова или ће бити претворени у живе мртваце, као Тракл, „који је полудео после кошмара битке код Гродена и био опседнут визијама које га никад неће напустити” (Палмије, 1995:18). После тешке повреде главе и оставши без ока, француски песник Гијом Аполинер умро је у грозници 1918. (Митровић, А., 1983-а:392) Српски песници поделили су ужасну судбину свога народа, прешавши с њиме албанску голготу и гледајући сва његова страдања. Смрт се указала као спасење Милутину Ускоковићу, а у рату су окончани и животи Уроша Петровића, Велимира Рајића, Милоша Видаковића, Владислава Петковића Диса и Милутина Бојића.

Масовно, свакодневно страдање поставља етичка питања у први план, чак и у области уметности. Једини морално исправан чин који се као захтев ставља пред уметника је да искаже свој став. Кула од слоноваче распрснула се у парампарчад: нико више нема право на уточиште, ни побеђени ни поражени. Док једни певају маршеве, други постављају питање о смислу. Не знамо колико их је, пред призорима ужаса, доживело згађеност над уметношћу, над собом и својом потребом за уметничким осмишљавањем постојања, што је тренутак који, можда, једини заиста заслужује да се назове апсолутним нихилизмом. Један Србин, песник, аустријски војник, у једној војној болници, дежурајући поред епилептичних болесника сусрео се управо с таквим тренутком:

„Понављати како је растанак тужан, како је мисао људска узвишена, како су звезде красне, како је смрт као ноћ на крају дана, сигурна? Понављати то у стиху, у метру, у терцини, у кватрену, у октави, у сонету, столећима? Зар то није још ружније него епилепсија?” (П:142)¹

Ово су речи српског песника Милоша Црњанског, којег је историја довела на поприште рата, где се као К. und К војник борио на страни оних који су руком „осветничке правде” ударили на његов народ. Избежавши да као аустријски каплар оде у Србију, у војној болници на Ријеци проводи 1915. године „шест недеља, као Рембо, у паклу” (П:142) са епилептичним болесницима, доживљавајући први пут згађеност над литературом, после које, како каже, дуго није писао песме. Ипак, из Великог рата изашла је збирка песама *Лирика Ишаке* (1919) као аутентични глас модерног Одисеја — најтужнијег човека, по Црњанском. Најтужнијег зато јер, како рече један други књижевник исте генерације, „И туга је једна врста одбране.” (Андрић, 1980:32). Најтужнијег јер је спознао свет око себе, те му то сазнање до којег је дошао, газећи у крви до колена, даје право да се том свету нацери у лице.

Немамо ничег. Ни Бога ни господара.
Наш бог је крв.

(„Химна”)

* * *

Да живи гробље!
Једино лепо, чисто и верно.
.....
Ми смо за смрт.

(„Здравица”)

* * *

Нећемо победу и сјај
.....
Ми више томе не верујемо,
нит ишта на свету поштујемо.
Ништа жељно не очекујемо,
ми ништа не оплакујемо.

Нама је добро.
Проклета победа и одушевљење
Да живи мржња смрт презрење.

(„Наша елегја”)

¹ Скраћеницом П обележаваћемо издање *Поезије* из Сабраних дела Милоша Црњанског из 1966. године.

Претварајући песнички субјекат „ја” у „ми”, Црњански се у својој првој и јединој збирци песама поставља у позицију ствараоца са дубоким осећајем генерацијске солидарности која произилази из саосећајности заједничког искуства и победника и поражених. Поларизација на победу и пораз се обесмишљава, једна истрошена цивилизација је ратовала за победу, један погрешно постављен свет је ратовао за идеале који су били само празне слике, речи иза којих не стоји ништа. Морал победника је морал моћника којима је рат легитимни начин уређења света. Са друге стране стајали су они који су као топовско месо ишли да умру. Лицемерни морал предратне Европе у рату добио је облик екстремне, срамне гротеске:

„Постојала су тада два Беча. Један: здрав, млад, који је одлазио на бојишта, да се врати у болнице, без руку, ногу, или глава. А други: богат, крезубав, шкарт, забушант, који се парио код куће са остављеним женама. Једни су ишли у смрт — најбољи део становништва — а други — који су се богатали на рачун њихов — окретали су се још увек на музику валса. То је била селекција.” (П:154)

Стављајући се на страну тужне младости Европе, Милош Црњански за време рата, и непосредно по његовом завршетку, пише стихове пуне порицања и безнађа, али он поново *ишше*. Његово је писање чин борбе, начин побуне против преживелог света што је милионе недужних гурнуо у смрт. Он „грди и псује” и „руши све око себе”², пркосно проповедајући своје дивљење „негативним апсолутима” — смрти, гробљу, крви, вешалима, јер је у таквом свету све неистинито и недостојно човека: и оно што се звало богом, и оно што је било истина, и оно што је било лепо и добро, и оно што је била љубав. Као „ратни песник”³, Црњански није морао да чита ни Тракла ни Бена и Верфела⁴, ни друге немачке

² Оваквим су речником критичари попут Бранка Лазаревића писали о *Лирици Ишше* по њеном појављивању, узбуђено се питајући шта хоће тај господин М. Ц. „и са својом књигом, и са својим насловом и са својим песмама?” кад „као пустиња, псује, грди, разбија излоге, изврће натписе, мења имена улицама, диже „фирме” са једне радње и меће на друге...” (*Лирика Ишше* и *Коментари*, 1993:238)

³ У есеју о Милутину Бојићу Миодраг Павловић говори о „ратном песнику” као појму који је створен у Првом светском рату, опредељујући се за три термина који би требало да одражавају песников став према рату као друштвеноисторијском догађају: *рајни џесници* су, према Павловићу, они са негативним односом према самом искуству рата, *јајриојски* — они који на рат гледају као на питање победе или пораза (Руперт Брук, Рилке, Гумиљов, Маринети, Пол Клодел) и *историјски џесници* — који виде рат у оквиру шире људске, не само националне, историјске схеме — као трагедију једног народа и онога који стоји насупрот њему. (Павловић, М., 1992:327). Међутим, као и увек, овакве поделе су врло проблематичне утолико што се у немачкој књижевности већ усталио термин *Kriegsliteratur* за ону ратну књижевност која „велича борбе и јунаштво” и стоји у опозицији према експресионизму: „За разлику од експресионизма, ти писци не виде у рату крваву кланицу, већ га сматрају неком врстом духовне олује која подмлађује крв нације”. (Палмије, 1995:67)

⁴ Имена експресиониста Георга Тракла (Georg Trakl, 1887—1914) и Франца Верфела (Franz Werfel, 1890—1945) Црњански помиње у својим белешкама са пута у Париз обједињеним под насловом *Писма из Париза* (штампана први пут у загребачком часопису *Нова Европа* 1921). У првом писму из Беча Црњански пише о младој аустријској лирици: „Њине речи су, каткад, тешке и хладне, без латинске чулности и боје; али овај је немачки језик неизрециво нов, гибак и сјајан, као, некад, њина позајмљена готика. Истина, томе их је

експресионисте, да би дошао до сазнања да из пепела старог треба створити један нови свет, нити да окосницу те духовне обнове треба да представља уметност. Осведоченост у саобразност уметничког сензибилитета на генерацијском нивоу удруживала је и у послератној новонасталој балканској држави песнике и књижевнике око заједничких настојања, претварајући их од безверника у вернике, верујуће у смисленост и авангардну улогу уметности која ће човечанство и нације повести у неко другачије, боље сутра. Пут до духовне и моралне обнове човека ишао је паралелно са скидањем свих слојева цивилизације. Русоовска вера у изворну доброту племенитог дивљака „природног” морала, примитивну лепоту, искрену осећајност, указивање поштовања телесним и нагонским поривима, био је један од путева трагања за суштином. Са друге стране, кроз екстатична стапања са „душом света”, за апсолутом се трагало у космичким висинама. Док се са једне стране Растко Петровић клањао телу и његовој физиологији, кличући рађању, варењу, чулима, објашњавајући да су и духовни и телесни живот само „две крајности једног истог неразлучивог и беспримерног механизма у овом животу” (Петровић, Р., 1972:93), и говорећи „Човек је непрегледности животиња, то јест звер чије су чељусти разјапљене према бескрајности” (Петровић, Р., 1972:95), са друге, Станислав Винавер, Ранко Младеновић, Сибе Миличић су као „громобрани свемира” ослушкивали музику небеских сфера и тражили смисао у космичкој безвремености. Судбина Црњанске *Лирике Ишаке* била је парадигматичан пример атмосфере генерацијског сукоба очева и деце, старих и нових, сукоба који се код нас протегао до средине 20-их година, дубоко обележавајући послератне књижевне токове. Програмски карактер, борбени наступ нове уметности коју су сами уметници хтели да одреде, дефинишу низом „изама”, дао је целом овом периоду авангардни набој. Пишу се манифести и програми. Милош Црњански уз песму „Суматра” у новој серији *Српског књижевног гласника* даје и „Објашњење 'Суматре' ” (1920), текст који и упркос књижевним својствима задржава, хоће да понуди и експлицитну пишчеву поетику, *суматраизам* као песнички програм. Станислав Винавер и Бошко Токин већ по називима својих програма („Манифест експресионистичке школе” и „Експресионизам Југословена” 1921) показују које европске традиције осећају као себи блиске. Када 1934. године један од најактивнијих књижевних критичара међуратног периода Милан Богдановић буде писао о узроцима неуспеха генерације којој је припадао и Милош Црњански (уз Станислава Винавера, Растка Петровића, Сиба Миличића, Бошка Токина, Ранка Младеновића...), видевши у њиховом песништву само револуцију форме, али не и одговарајућу револуцију у садржини, писао је о „слому *јослератног модернизма*”. Данас књижевни критичари различито обележавају ово раздобље у српској књижевности, користећи

научно Стефан Георге, ученик Француза, али је њихова најновија лирика, на жалост, верујте, далеко над најновијом француском, убијеном Аполинеровим каприсима. Особито два имена волео бих да забележим за нас: једно је Георг Тракл, а друго Франц Верфел...” (Пут:14) Иако је вероватно да се са песништвом немачког експресионизма сретао у Бечу непосредно пре и за време Првог рата, касније ће порицати ове утицаје на *Лирику Ишаке*.

и термине модернизам или други талас модернизма, експресионизам (Слободан Ж. Марковић, Р. Вучковић, Б. Стојановић-Пантовић), док Гојко Тешић, инсистирајући на полемичком контексту времена између 1920. и 1930, обележеног изразитим генерацијским сукобом између „младих” и „стarih”, ово доба назива периодом српске авангарде⁵. Ма како га називали, сигурно је да се ради о једном комплексном и некохерентом раздобљу у мери у којој су и немачки експресионизам и европски авангардни покрети били сложене и немонолитне појаве.⁶ У раном стваралаштву — итачкој поезији и суматраистичкој естетици — (о којима је можда написано и највише критичких студија у односу на целокупан пишчев опус) уочавана су, поред аутентичног песничког гласа, и експресионистичка и авангардна обележја. У истраживању пишчеве поезике, поред интерпретације самих песама, кључну улогу имали су песнички коментари, или програмски текстови: чувено „Објашњење ’Суматре’” (*СКГ* 1920), али и један текст — објављен у часопису *Musa* 1922. године — под насловом „За слободни стих”. Иако се радило о једној типичној манифестацији авангардне уметности, која је због своје природе увек испред времена и принуђена је да саму себе објашњава, коментари су изгледа постали нешто инхерентно целокупном Црњанском опусу. „Смењивање књижевности и говора о књижевности, поезике и биографије, једна је од сталних особина која се рано појавила, а и у касним годинама понекад је преотимала маха. Она се, наравно, током времена мењала, као што се и писац мењао. Али изворно припада двадесетим годинама, и зачетак јој је у раним делима за која је сам песник једном рекао да су ’млада, полетна, револуционарна литература као што је било и време, као што је био живот.’” (Петковић, 1996:13—14) Године 1919. и 1920. карактеристичне су, међутим, за Црњансково стваралаштво по томе што је у ово време песник написао и највећи број књижевнокритичких текстова: приказа књига, сликарских изложба, концерата и позоришних представа. Иако се тек период од 1922. године, када је почела његова сарадња са београдским новинама *Полићика* и *Време*, па до Другог светског рата, може сматрати најплоднијим по броју прилога у дневним и периодичним листовима, текстови писани у овом раздобљу сасвим су другачије природе. Мада је и за ових непуних двадесет година Црњански повремено писао (и то најчешће поводом пригодних датума) текстове о домаћим и страним књижевницима, главнина онога што је тада об-

⁵ У уводу књиге *Српска авангарда у полемичком контексту — двадесете године* (Нови Сад — Београд 1991) Тешић даје и исцрпан преглед употребе различитих термиолошких одредница за овај период.

⁶ Срдан Богосављевић, на пример, тврди да се „у конгломерату разнородних елемената који творе његову идеолошку основу” у немачком експресионизму препознаје бар шест струја: „виталистичка, нихилистичка, трансцендентална, етичка, активистичка и пародијска” (*Анџологија експресионистичке лирике*, 1998:191). Сличног је става и Радован Вучковић: „Оно што иначе карактерише немачки експресионизам, ако се прихвати у најширем значењу појма, јесте *нејединство концепција* и *сукобљавање* најразличитијих тежњи које се на крају могу свести на неке *заједничке компонентије*. Још је сложенија и нејединственија слика експресионизма у Југославији.” (Вучковић, 1979:10) О разнородности и бројности авангардних теорија и пракси сведочи огромна литература која покушава да среди ову неконзистентну грађу и уочи неке заједничке особине и понављане правилности.

јавио у штампи припада домену чисте журналистике. Поред путописних репортажа и књижевних полемика, Црњански је као чиновник југословенских посланстава писао и политичке извештаје и, уопште, као учесник и пратилац друштвених збивања, бавио се различитим историјско-политичким темама.

Текстови о књижевности и уметности писани поратних година до пишечевог одласка у Париз 1921. године, указују нам се као значајни зато што их можемо сматрати *програмским* — због тога што је готово у свима изразито наглашена ауторова потреба да објави долазак нове уметности. Било да критикује или хвали, Црњански говори са становишта нових и младих, који стварају нову уметност и дубоко су свесни своје мисионарске улоге, задатка који треба да испуне: да из корена промене стару естетику, да новом формом и садржајима истисну преживеле традиције. Чини се да је тек у једној синтетичкој анализи свих ових текстова могуће доћи до одговора где је право место Милоша Црњанског у контексту српске и европске књижевности после Првог светског рата и прецизније одговорити на питања који су то експресионистички а који авангардни елементи које је наш песник прихватио, односно одбацивао. Тек из ових текстова узетих у целини могуће је стећи дубљи увид у однос Црњанског према књижевној традицији, у којем је, верујемо, кључ његове ране поетике.

Прве есеје — приказе нових књига, позоришних представа, сликарских изложба, концерата почео је Црњански да објављује 1919. године у загребачким листовима *Савременик* (1917—1919) и *Књижевни јуџ* (1919)⁷, у којима је први пут штампан највећи број песама које ће сачињавати збирку *Лирика Ишаке*. Такође, Црњански је доста текстова штампао у београдском часопису *Дан*, који је сам покренуо са Илијом Петровићем, и чији је уредник био⁸. У београдској *Демократији* објавио је четири текста о сликарским изложбама и један о руском балету⁹. Есеј „Војводини”

⁷ У *Савременику* је објављен заправо само један текст са насловом „Комедија” посвећен глумици „гђи Михичићки” (1919, XIV бр. 7—8), док је у *Књижевном јуџу* исте године објављено тринаест Црњанских текстова. Поред „Некролога Адију” и текста о „Новим Мађарима”, Црњански је написао приказе Андрићевог *Ex pontis* и књига Ристе Одавића (*Звуци руске лире*), Милоша Ђурчића (*Мозаик*), Драгољуба Обрадовића (*Сенке Сушона*), Фрање Марковића (*Кохан и Власија*), Станојла Димитријевића (*Српска звезда*), као и преведеног дела Јен-Петера Јакобсена (*Niels Lyhne*) и нове књиге Анрија Барбиса (*L'Enfer*). У овом часопису Црњански је писао и о новом београдском листу *Нови Покреши*, извештавао из Београда са обележавања петогодишњице Скерлићеве смрти, као и о београдском концерту челисте Ј. Мокрањца.

⁸ Били су то прикази књига (често непотписани, односно са псеудонимом *Anonimus*) извесног Полимца-Јефтовића (*Сјећање на оцабину*), Динка Шимуновића (*Млади дани*) и Љубомира Мишића (*Ритми мојих слухњи*). Ту је и један (непотписани) извештај са дискусије у Матици српској: „Данашња југословенска књижевност и улога јој у друштву”, белешка о часопису *Пламен*, као и текстови посвећени уметности: два књигама Косте Страјнића (*И. Мешировић* и *Српске задужбине*), сликарима Милошу Голубовићу (1919) и Петру Добровићу (1920), затим приказ представе Народнoг позоришта *Крадљивац* Анрија Бернстена, есеј посвећен новосадској глумици Милки Марковић, извештај са београдског концерта оперског певача Николе Зеца и текст о годишњици смрти Ст. Ст. Мокрањца.

⁹ Год. 1919. о изложбама Пашка Вучетића, „ратних сликара”, „Групе уметника”, а 1920. о изложби Петра Добровића.

и текст о Иви Андрићу објављени су 1919. у новосадском *Јединству*. Чувена „Суматра” праћена „Објашњењем” појавила се 1920. у четвртом броју нове серије *Српског књижевног гласника*, а исте године, одговором на анкету „Личност и дело”, почиње и Црњанскова сарадња са часописом *Мисао*. Иако је један од кључних програмских текстова „За слободни стих” објављен у овом листу тек 1922, он им припада не само по тематској сродности, односно према проблемима које обрађује, него и стога што постоји сведочење да је написан две године раније.¹⁰ Зато ће и овај текст бити разматран у оквиру обележеног корпуса. Свакако, нису сви текстови из 1919. и 1920. подједнако важни у анализи ране есејистике Милоша Црњанског, која обилује аутопоетичким увидима. Они се међусобно веома разликују, од дужине (има чланака, или можда боље рећи бележака, од свега неколико редова) до есејистичких квалитета. Ипак, узети заједно, они остављају један целовит утисак, без којег је немогуће разјаснити нека питања која остају отворена ако се прочитају само два најпознатија програмска текста: „Објашњење ’Суматре’” и „За слободан стих”.

У једном интервјуу из 1970, који је на Радио-Београду дао Павлу Зорићу, Црњански је своју поезију назвао „послератном”¹¹, што се да тумачити као инсистирање пишчево да је инспирацију много више добијао из живота него из књижевности. Са једне стране, овакав став разумљив је с обзиром на интензитет дејства светског рата као граничне егзистенцијалне ситуације¹², али, са друге, не треба заборавити ни извесно, типично авангардно, одбацивање утицаја претходних традиција којем је писац током целог живота био изгледа врло склон. „Ја сам одувек био сам себи предак” рећи ће у својим „Коментарима за *Лирику Ишаке*” (П:111). О антитрадиционализму Црњанскове послератне поезије написан је велик број студија. Да ли се заправо радило о радикалном и тоталном одбацивању прошлости и наслеђених вредности, или се иза ове младалачке нихилистичке побуне крију много комплекснији одговори, питања су на која се не може одговорити без синтетичког увида у пишев послератни опус.

Пајироиџизам осјоравања — илузије очеве

Већ након појављивања, 1919. године у издању Издавачке књижаре Светислава Б. Цвијановића, *Лирика Ишаке* изазвала је бурне реакције и

¹⁰ У биографији Милоша Црњанског Радован Поповић наводи писмо које је писац упутио Иву Андрићу 25. фебруара 1922: „Једи ме што ’Мисао’ штампа чланке, које сам јој дао пре две године” и објашњава: „Разљутило га је објављивање есеја ’За слободни’, који је давно послао Сими Пандуровићу, уреднику ’Мисли’, а сада га је пустио др Ранко Младеновић.” (Поповић, 1993:65)

¹¹ „Моја поезија је оно што би се могло означити — послератна. Једна вечна меланхолија која се јавља у сваком човеку, у свакој земљи после рата”. (ЕЧ, П)

¹² У *Хиџерборејцима* Црњански каже: „Мени је први светски рат покварио живот и младост, па сажалевам, и волим, све оне, који су учествовали у првом светском рату.” (X, 1:95)

оштре полемике међу критичарима, можда највише због негаторски интонираног патриотизма првог, „видовданског” циклуса ове збирке, који је драстично одступао од екстатичног и реторичног тона поратне родољубиве поезије писане у духу Дучићевих *Царских сонета*. Бранко Лазаревић у својој критици није пропустио да укаже на чињеницу како је младом песнику „видовданска етика” засметала највише у доба најужаснијих ратних година и најтеже српске катастрофе, алудирајући на Црњансково ратовање на погрешној страни и доводећи у питање његов патриотизам, ако не и право да пише.¹³ Детронизација родољубивог арсенала предратне поезије Дучића и Ракића, тог како га је Винавер видео „рекламаторског” призивања српске средњовековне славе, сјаја српских дворова, владара и велможа¹⁴, брањена је касније у српској критици као типичан експресионистички, или авангардистички гест дехијерархизације културе, као антитрадиционалистичка побуна, снажно социјално интонирана, или чак као покушај редефинисања појма нације.¹⁵

О Балши, и Душану Силном,
да умукне крик
Властела, војводе, деспоти

¹³ „Како нема суда ни пута у републици духа, он се, као онај пијани Банаћанин из приче, успео да баца на све. Прво му је сметала Видовданска Етика, и то му је нарочито сметала негде између 1916. и 1918. године, и бацио се, као она мајка детињим пеленама на звезде, правцем на њене олтаре. Али како је та етика велика и како је Мештровић направио још већом и, заједно са народном песмом, дао јој и естетику, и како јој је, уз то, народ дао, баш у тим годинама, и филозофију, то је Господин Црњански, у рушењу и извртању њене вредности, успео себе, и без борбе, правце на леђа да изврне.” (*Лирика Ишаке и коменшари*, 1993:238)

¹⁴ Говорећи о византијским мотивима у поезији предратне песничке генерације са Ракићем и Дучићем на челу, Винавер каже да су они „увек хтели да докажу да ми нешто вредимо већ и по томе што смо некада толико вредели и некада били тако моћни и тако блистави. Дучић је у овоме стилу измишљао своје царске фантазије. Оне нису ниуколико потекле из духа онога времена, или из критичног или интуитивног погледа данашњице на та времена. Дучић је замишљао једну прошлост којом би се могао похвалити пред странцима, па и пред рођеним својим народом. То није била аутентична прошлост него једна рекламна прошлост. Тако је Дучић измислио да је главна брига царице на двору цара Душана била да примети једну бору бриге у погледу Силнога Цара. Тако је Дучић компоновао читав низ мотива из којих се види сјај, блесак, па ако хоћете и то да смо ми били много отменији него други.” (Винавер, 1971:290) Слику развратне, декадентне Византије, онај „блудница рај”, чини се да Црњански ипак није могао да добије из Дучићевих парнасских приказа склада и богатства средњовековних двораца. Стога се чини да је аутор видовданске лирике много више имао у виду поезију Милутина Бојића, који у својој поезији а нарочито у својој драми у стиховима „Краљева јесен” (1912) не слави отменост српског средњовековног византизма, него га овај опчињава као декадентство прожето страстима, на начин на који су Ерос и крвопролиће у лику Саломе опчињавали Оскара Вајлда. У том смислу, ако се Бојићева поезија схвати као један вид „обесвећења” националног мита (Константиновић, Р., 1983, I:238), онда се ни Црњансков видовдански циклус не може сматрати првим blasphemичним криком побуне против националних традиција, иако су његови мотиви детронизације, после ратног искуства које је наметнуло једну врсту социјалног ангажмана, сасвим другачије природе.

¹⁵ А. Петров у својој студији *Поезија Црњанског и српско њесничтво* каже да у видовданском циклусу, а посебно у песми „Спомен Принципу” „диференцијална карактеристика нације није ни национално осећање, ни језик, ни култура, већ претежно социјалне и егзистенцијалне карактеристике.” (Петров, 1988:51)

беху срам.
 Хајдучкој крви нек се ори цик,
 убици диште Видовдански храм.

(„Споменик Принципу”)

Отац ми је себар што на
 точку цвили,
 а кћер ми глођу вуци
 А што је мени до велможа у свили,
 са соколом на руци?

 Баш ништа ме за цркве
 душа не боли,
 за силнога цара дом.
 За грчке иконе полегуша голих
 у робовском храму мом.
 Нисам ја за сребро ни за злато плако,
 нити за Душанов сјај.
 Не бих ја руком за царске дворе мако,
 за онај блудница рај.

(„Војничка песма”)

Неспорно је да се Црњански, као припадник „најновијих”, и експлицитно декларише као припадник књижевне левице¹⁶ и отуда се доиста песниково рedefинисање нације може тумачити у светлу социјалног, ако не и класног протеста. Пишући о Иви Андрићу у новосадском *Јединству* 1919, Црњански зачетке своје српске нације види тек на почетку 19. века, у крвавим народним устанцима против отоманских силника. Њихов вођа Карађорђе је хајдук, а не феудални велможа плаве крви, и дели судбину тог народа:

У овим записима што су песме, у овим песмама што су записи нема националних сонета, у којима се славе царски двори наши пуни византијске блуди, исто таке, као што су је свуд доносиле са собом кћери Комненове и Палеологове царевине...

Андрићева националност је тиха и скромна патња оних што су умирали на коцу, а не оних што су облачили сјајне оклопе.

.....
 Ни он (Андрић) није националан ако је националност оно што у Паризу орфеумске даме полуголе певају Марсељенску, или ако је националност сељачком српском војнику певати о царевима што су живели у лову, у прељуби и дворским сплеткама и убиствима. Треба да се зна да наша националност почиње са Карађорђем; све друго је лажна традиција. (ЕЧ, I:280)¹⁷

¹⁶ У „Објашњењу ‘Суматре’”: „Већина нас, иако се налазимо на *политичкој левици*, одбацује све корисне, популарне, хигијенске дужности, које поезији, код нас, људи без осећања за уметност, а препуни социолошког самољубља, тако често намећу (курз. Г. Р.)” (ЕЧ, I:18)

¹⁷ У одмеравању Црњансковог младалачког левичарства и социјалног ангажмана треба поменути идеје које је десетак година касније писац исказао у свом есеју о Вожду („Вожд”, *Време* 1934), у којем се тврди да је Први српски устанак подигнут „душом наро-

„Видовданске песме” су заиста донеле вредносни преокрет који је свакако имао многоструке изворе: од личног искуства којим је песник доживео рат — не као страницу славне историје, каталог славних битака и царских династија, него као крвави пир господе за коју ратује обичан мали човек. Отуда се схватање историје код Црњанског може схватити као брехтовска промена тачке гледишта коју готово пола века касније најпрецизније исказује Мајка Храброст у истоименој драми писца који је своје претходнике имао управо међу експресионистима:

ПУКОВСКИ СВЕШТЕНИК: Сад сахрањују војсковођу. Ово је историјски тренутак.

МАЈКА ХРАБРОСТ: Мени је историјски тренутак што су ми кћер ранили у око... (Брехт, 1990:78)

Историја је индивидуализована као лична трагедија, као хумани крик протеста над сваком појединачном смрћу. Сходно томе, и поезија коју пева о тој трагедији не може се писати углађеним, дотераним стиховима са римом. И песничка форма треба да буде ерупција бунта, непосредни непрерађени крик ужаса над страдањем. Прави страдалник којем треба одати почаст је мали човек, сељак, тежак, и неукусно је његовом страдалништву певати у духу Дучићевих *Царских сонета*. У критици књиге Милоша Ђурчића *Мозаик* Црњански каже:

Али сад ничу сонети, углађени феудални дитирамби, а то није екстаза, не, то је жалосна и свесна игра крвљу. Треба стати. Топола не зна за сонете. Болно је, преболно да се уместо јадног, страшног, неизмерно напаћеног „солунца” певају неке велможе и то у трофеалном хередијском артизму. То је увреда за Тополу, за оне који су прешли, арбанашке горе и који мало маре за та силна велика почетна слова, за „Нирване”, „Лавре” и „Косовске Мадоне”. Ако је до школе, онда је боља Јакшићева грчевита школа, него елегантна школа Ракићева. (ЕЧ, I:300)

Већ у овим редовима наслућује се један од кључних Црњанских *естетичких критеријума*, који се, нарочито у случају овакве родољубиве, ратне поезије, може сматрати и *етичким мерилом*. Принцип *искрено проживљеног осећања* насупрот класичарском начелу имитаторства и миметичког певања према дефинисаном мерилу узора, исказује се за Црњанског управо у ставу према патриотском песништву као двоструко неприхватљив: у смислу изразитог експресионистичког и авангардистичког антиепигонског импулса, раскида са претходећом традицијом, али са друге стране као неморални чин оних који су са безбедне дистанце посматрали ужас и сада певају „националне” славопојке:

Видим бедног крвавог војника, како умире по лешинама коња и по блату и видим песника, како га из своје собе гледа и пише о њему у зноју лица свога сонете.

да” и „вољом вођа” и да непосредни мотиви устаника нису били превасходно социјални. Срби су под Карађорђеом дигли устанак, тврди Црњански, јер је упркос вековном непостојању српске државе у народу постојала и опстала *идеја* нације и државе: „Буну на дахије није дигао стомак, већ традиције.” (ЕЧ, II:189)

Треба стати. Ово није хтео Скерлић, ни много деликатнији Б. Поповић. Гадна беше наша национална лирика пуна алкохола, али је ова свесна, цизелирана поезија хероизма још гаднија. Војска беше сељак, а сељак се не може наслапати у *Мозаик*. И бити националан није облигатно, али ко пева о крви и то као Симонидес у углађеном стилу, треба да зна да је исти Симонидес био и сам мед крвавим Лакедемонцима. Косово 1915. није феудално Косово пропасти царске. И не може у сонете. Наш хероизам је хероизам патње и екстазе, али није хероизам шлемова, перјаница и мозаика... Зар у поезији нема одговорности и стида? (ЕЧ, I:300—301)

Однос Црњанског као песника *Лирике Ийаке* према прошлости се, међутим, не може тумачити као авангардистичко тотално порицање у којем страдају све традиције, нити као израз једног класног или шире гледано општехуманистичког става. Природа итачке побуне указује се као сложен протест естетичко-етичке провенијенције, али и као вид једног дубоко личног обрачуна. „Оцеубиство” нове уметничке естетике јесте обрачун са друштвеним традицијама, али и са унутрашњим илузијама и уверењима које наслеђујемо по припадности нацији и тлу са којег смо потекли. „За мој књижевни почетак и развој, битна је била велика љубав према српској књижевности, која је била последица мог рођења на северној граници нашег народа.” Понавља Црњански више пута у својим послератним интервјуима, закључујући: „За мене је литерарни рад, у мојој младости, била нека врста националне дужности.” (ЕЧ, II:475, 485) Читалац Милоша Црњанског, и то не само због ових изјава, мора имати у виду да је „видовданска етика” за пречанина Милоша Црњанског много више од ракићевског и дучићевског предратног патриотизма. Када у „Гротески” пева:

У храму над Милошем и Марком
уоквирте златом на олтару жарком
печате плаве и румене,
жуте и црне и шарене.
Печате плаве и румене,
жуте и црне и шарене,
љубичасте и зелене.

Печате устава и права,
закона и штатута,
привилегија хиљаду пута,
обећања и фермана,
похвала са свих страна,
народа мог:
да види Бог.

Црњански се самоиронично разрачунава са властитим заносима које су му усађивали очеви — и сами њихове жртве.¹⁸ Иза ових редова са-

¹⁸ У једном интервјуу из 1974. године Црњански каже: „Памтим оца у Иланци, кад је читао уводне чланке Светозара Милетића, преписку Светозара Марковића, ратни дневник Пере Тодоровића. Кад је умро остао ми је иза њега пун сандук разних књига и многа годишта *Засјаве* и *Браника*. Сва та литература оставила је у мени дубоке трагове: отац ме

гледава се не само критика предратних поетских митова него пре свега један самоиронични али и самосажљиви однос према властитом граничарском патриотизму и његовом декору црквених литија и Душанових слика, који се није мењао од *Мемоара* Јакова Игњатовића до *Дневника о Чарнојевићу* (мада сад у једном ироничном кључу саобразном видовданском бунтовништву)¹⁹. Ту сталну напетост, опреку која се развија између опсесивне пречанске чежње за Србијом, којом је од најранијег детињства био задојен²⁰, и која је дубоко обележила како његово дело тако и његов живот, и са друге стране његовог критичког, подсмевачког односа према својим прецима и самом себи — наговештен у *Лирици Ишаке*, али можда много експлицитније изражен пола века касније у пишчевим *Коментарима* — могуће је разумети само „изнутра”, трагом заноса, борби и снова овог дела српског народа одвојеног у историји од своје матице. То је народ буна и ратника, али и народ „родољубаца”, који је после пораза 1848. певао оде Фрањи Јосифу, и који је тако лаковерно и лажно искупљивао своја историјска понижења тешећи се својом прошлошћу, привилегијама и статутима, одлукама народно-црквених сабора. Кад се борба претворила у мит, историја у иконографију, летаргични самозадовољни патриотизам његових војвођанских Срба указао се младом Милошу Црњанском у свој својој бесмислености и испразности пред чином једног другог младог човека који је, дајући у залог властити живот, руком „која није задрхћала”²¹ (П:131), дао себи за право да се умеша у историју. Из дремежа у који су га уљуљкивали очеви својим причама: отац Панта који га је „кљукао историјом Војвођана, привилегијама на-

је просто кљукао историјом Војвођана, привилегијама Срба, причама о нашим правима...” (ЕЧ, II:587—588) И учитеља Берића, из темишварске основне школе, сећа се Црњански као некога ко је ђацима „говорио и о нашим привилегијама и статутима” (П:113)

¹⁹ Описујући свој боравак у Пешти 40-их година 19. века, Јаков Игњатовић у својим *Мемоарима* пише: „Ј. Миловук био је трговац у Пешти, на ’Ружичној пијаци’, знам да је продавао српске књиге и слике српских јунака. Ту сам видео Душана, Рељу Крилатог, Обилића, Кнеза Лазара. Чини се да је мала ствар, али те слике сваког су Српчића у туђој оazi успављивале. Те слике су у странама прошле кроз дух и срце српско” (Игњатовић, II, 1969:398) У *Дневнику о Чарнојевићу*, после рата, „опет се ваде и праше слике цара Душана” (Пр: 84), а Рајићеве тетке, китећи је, надају се да ће се њихов нећак поново насмејати.

²⁰ У есеју о „Вожду” (1934) Црњански о Србији војвођанских Срба пише као о „грозници и болној халуцинацији”:

Никада, или тек у последњих декадентних генерација пред Први светски рат, за наш народ, није постојала Аустрија. Она је богајством, или униформама, могла куйити неколико стојина дуца, па можда и хиљада, али није могла да угуши ту свест о Србији, чиставо једног народа, још од времена великих сеоба и Бранковића „лажно” десјош.

У свим аустријским рајтовима прошив Турака, у свим народним пословима, кроз цео 18. век, постоји јасно и њаховито та Србија у главама као грозница и болна халуцинација. Не само у последњим Бранковићима, Бакићима и Јакшићима, Текелијама и Рацковићима, него и у тој војничкој маси граничара и насељеника, сваки комад горког хлеба, сваки обичај, сваки празник освештен је тим традицијама. Нејрекидне деценије несрећа и немра сељакања и замишљених Србија. (ЕЧ, II:188—189).

²¹ Фасцинација личношћу Гаврила Принципа изгледа да се провлачила кроз цео живот Милоша Црњанског: у невеликој библиотеци коју је писац вукао за собом у својим селидбама сачувана је књижица из 1926. године *Принцип о себи*, која је садржавала низ стенографских бележака др Мартина Папенхајма из разговора које је водио са Принципом. Црњански је такође поседовао исту књигу у немачком оригиналу. (Вид. Светлана Јанчић: *Каталог личне библиотеке Милоша Црњанског*, Београд 1995)

шег народа, статутима, причама о нашим политичким правима” (П:110) и темишварског учитеља Берића, који је ђацима говорио „о нашим привилегијама и статутима” (П:113) Црњанског, бечког дендија, пробудио је један млади човек чије је име „састављено од имена принца и архангела” (П:132). У поштовању које је Црњански изразио према Гаврилу Принципу открива се заправо да песник *Лирике Ийшаке* не изневерава изворна начела „видовданске етике”: спремност на жртву за више циљеве, часна смрт уместо срамног, ропског живота — то је оно што је Лазарево опредељење за царство небеско оставило у колективној свести српског народа. Косовски видовдански мит је Принципов чин, не само по симболичном избору најсветијег српског празника, вратио свом изворном значењу. Оно против чега се Црњански буну су од правих вредности испражњени декоративни остаци „косовске етике”, којом се после ратне кланице ките и поткусурују они који су најмање на то имали право. Велелепна замисао Мештровићевог косовског храма не одговара једној новој трагедији српског народа започетој на Видовдан 1914. године. Али, тек у контексту *Коменшара* постаје јасно колико је обрачунавање са „испражњеним митом” било у исто време и обрачунавање са пречанском уљуљканошћу славном прошлошћу, празном реториком пречанских Срба, и самим собом.²²

Тај амбивалентни, сложени однос Црњанског према властитом завичају и према својој пречанској сабраћи можда је учљивији у поређењу са једном линијом дучићевско-ракићевске поезије која је настајала управо у „дијаспори”, и коју је у освит Великог рата писао Вељко Петровић. Не треба заборавити да је овај војвођански песник био први који је према својој родној грудни, земљи „бурјана и драча”, исказао двоструки, конфликтан однос љубави и мржње, и који је, управо у нижим социјалним слојевима, у сељаку, тежаку-мученику али и творцу, видео

²² Описујући Видовдан 1914. Црњански се сећа Беча, заблуда како свог тако и других словенских народа под Аустроугарском, али и својих властитих: „При почетку XX века наш народ је био заостао у XIX веку. Партије су прежвакале идеологију Јована Ристића, Светозара Милетића, Старчевића, Натка Нодила. Циљ наше политичке акције, обично, била је нека покрајинска аутономија. Из тог пријатног, аустријског дремежа тек су нас атентатори пробудили својим бомбама и пуцњима. Сви су они долазили са такозваног дна народа.

Политичком акцијом наших студената у Бечу, тада, управљало је студентско удружење *Зора*. Према упутствима, не из Београда, ни Загреба, него из Прага.

Углавном, према идејама Масарика.

Од нас се тражило само толико: да учествујемо у демонстрацијама, и тражимо отварање једног универзитета за Словенце, у Трсту...

Да неко спрема атентат у Сарајеву, о том нисмо имали ни појма.

За Видовдан, удружење је било спремило велики, патриотски збор Срба, Хрвата и Словенаца, у просторијама Штатпарка. Увече је требало да буде бал, на који су били позвали и србијанског посланика. Збор је одржан пре подне, али тај бал се неће више моћи одржати, никада.

Мени су били доделили патриотску, и тешку, дужност да на прве звуке умилног бечког валса, почнем да окрећем око себе жену србијанског посланика и ја сам се зато, док је у Сарајеву сиромаш Принцип испружио своју руку, која није задрхћала, бавио пеглањем свог фрака.

У великим, историјским тренуцима, судбина додели сваком улогу, и не пита.” („Уз песму о Принципу”, П:131)

једину виталну и животворну националну снагу. Колико год је Петровићево интересовање за сељака и његов повратак земљи био и начин да се укаже поштовање једном аутентичном животу у универзалном хуманистичком смислу, социјална компонента његове поезије не може се посматрати ван националног контекста и историјске ситуације пречанских Срба у предратном периоду. *Ошћуђење* виших слојева градског становништва од истинских видова постојања није ништа веће од њиховог *однарођавања*, губљења везе са историјским коренима, које је за дирекну последицу имало изумирање, нестајање српског народа у Аустроугарској. Отуда се поетика *Лирике Ишјаке* не може читати ван овог „војвођанског” контекста — идеја и осећајности које је понудила већ предратна поезија Црњансковог сународника Вељка Петровића²³. Сећајући се у *Коменшарима* Темишвара свог детињства, описујући атмосферу српске темишварске енклаве и њеног друштвеног и верског живота, Црњански каже:

Тај Темишвар био је срастао са Темишварем туђина, као два сијамска близанца, али окренута леђима. У том Темишвару бранила се свака српска кућа, као барикада. А на свој начин, није та борба била ни без социјалних додатака и узрока.

У сваком случају, у оно доба, сва је српска сиротиња била за одбрану наших права, наших статута, наших привилегија. А ренегата је било само међу имућнима. *Ubi bene, ibi patria* (II:117)

Исте године када у Београду излази *Лирика Ишјаке* у тексту са насловом „Војводини”, са снажним емотивним набојем, говори Црњански о својој домовини, у мешавини амбивалентних, опречних ставова, као о поносу и као о стиду. Војвођански Срби дуго су били „савест нашег народа”, његовог учитељи који су Србији дали „књигу и школу”, „министре и песнике”. Били смо српска Атина, Пијемонт, каже Црњански. А онда се све заборавило. Иако је видљив напор с којим о томе пише, песник ипак не може да не упозори на успављујућу моћ богате земље која један народ води у декаденцију и нестајање. Модерни Одисеј чује ту омамљујућу музику панонских сирена, сваљујући на себе и своје сународнике кривицу за лаковерно и похлепно препуштање привидној пуноћи, а које је заправо подмукли гласник смрти и нестајања:

Јест, били смо и Атињани племена расутих, весели, заједљиви, којима није могла да се натера магла у главу. Били смо и на другом врху. На срамном. Ми смо расточили благо. Ми смо расејали гробове и цркве дуж Дунава. Ми смо уготили народ и научили га да спава. Очи у очи истини: сами смо криви, ако се данас у Темишвару не чује наш глас, јер смо тамо само у гробовима. (ЕЧ, II: 117)

²³ Експресионистичке елементе у космичким темама али и у антејским мотивима повратка земљи као истинском постојању видео је рецимо Д. Живковић („Мотив 'уседелице' код Вељка Петровића” у: *Евројски оквири српске књижевности V*, Београд 1998). У том контексту очигледно је да је и Црњансково итачко „левичарство” произлазило из духа епохе, из експресионистичке бриге за мале и понижене, а не као пристајање уз идеје Октобарске револуције, што је идеја из које би се могли изводити закључци о потоњем Црњанском конвертитству. Ствари се могу заправо поставити сасвим обрнуто: управо је и сама револуција настала на таласу оваквих идејних, а не само социјалних услова.

Црњански је у овом тексту пун борбеног усхићења и спреман је на обрачун, он упозорава да је отаџбина опет у опасности „да после страшне победе постане врт за нерадничаре и дембеле”. (ЕЧ, II:118) И текстови који су настајали каснијих година, есеји-путописи „Мртва Сент Андреја” и „Три крста” (1922), али и есеји о Јакову Игњатовићу (1922), пештанском Текелијануму (1924), Политу-Десанчићу (1925) испуњени су том опором меланхолијом присутном код Црњанског увек када размишља о прошлости свог рода. Чини се чак да се из истог меланхоличног расположења развила и монументална визија прошлости војвођанских Срба у *Сеобама* и *Другој књизи Сеоба*, као трагика ратничког, војничког, мушког принципа и његових начела заснованих на официрској части и оданости отаџбини, затеченог у непријатељском окружењу туђинске државе као дела једне рокајне, декадентне Европе у којој се сналазе само покварењаци и развратници. У том смислу, може се уочити сагласност Црњансковог бунта и експресионистичких протеста усмерених против материјалистичке цивилизације. Примат материјалних вредности показао се као један од кључних тачака односа, изумирања и нестајања оног дела српског народа којем је песник сам припадао.²⁴ Социјални ангажман који се у овој поезији уочава као изражавање саосећајности, сапатништва са пониженим и увређеним, који су се, као Гаврило Принцип, са дна народа усудили да дигну свој глас, неодвојив је у *Лирици Ишаке* од националних питања. Као што је и Вељко Петровић, пред призорима опадања српског народа у Војводини, све своје наде положио у сељака, верујући још једино у његову животворну снагу, у његову моћ да учествује у обнови живота, тако се и Црњансков *социјални национализам* у ствари пре може тумачити као виталистички него нихилистички протест. Он је глас живих, преживелих у борби за опстанак. Разрачунавање са илузијама прошлости утолико је болније јер су оне део песникових најдубљих емоционалних веза: иконографија и митологија народа који се, одвојен од своје матице, нашао на путу декаденције и изумирања, његова су сећања, његово детињство. Иконе, рипиде, гробови, крстови...

*Јован Скерлић: њобуна њрођив ауђорѡиђеша
и наслеђе истѡоризма*

У свом обрачуну са очевима, који представља један од носећих стубова „видовданских песама” али и целокупне *Лирике Ишаке* — као збирке песама произашле из једне нове побуњеничке, експресионистичке или авангардистичке поетике са антитрадиционалистичким ставом као једним од основних, дефинишућих обележја — Милош Црњански исти

²⁴ У есеју „Чамција пева”, у којем говори о Првом српском устанку, Црњански тврди да је српски народ имао више штете од аустријске материјалистичке цивилизације него од Османлијског царства: „У нас се обично преузноси све оно што је имала да нам да материјална, аустријска цивилизација, али се изгледа потпуним презиром прелази преко оног што смо добили од Балкана и још више оног што нас је научила Турска.” (ЕЧ, II:243)

двоструки однос привлачења и одбијања, осим према националним традицијама, показује према још једном ауторитету. Иако би се његов однос према тада већ почившем Јовану Скерлићу у први мах могао описати као недвојбено негативан и порицатељски — као однос презира и одбојности према теразијској, професорској естетици канона и правила²⁵ (а касније нарочито као огорчење због Скерлићевог омаловажавања „алкохоличарске” романтичарске поезије), већ у овом раном, изразито анти-традиционалном периоду Црњансковог стваралаштва, у побуњеном сину открива се сложена мешавина осећања према једном од главних арбитра предратног књижевног живота, чији су углед и утицај увелико прешли границе српске престонице и државе.

Ако се, на пример, за почетак упореде Скерлићеве похвалне речи упућене новој родољубивој поезији Шантића и Вељка Петровића из 1908. године са основним мотивима и осећајношћу „видовданских песама” — ма колико овакво поређење на први поглед изгледало неумесно и непримерено — немогуће је не уочити неке изразите подударности. Описујући нови патриотизам српске поезије, Скерлић каже:

Ми смо без оног феудалног романтизма, и не мислимо да је сва величина наше расе у средњовековним владарима и сјајној властели у панцирима и са челенкама.

... Поред свега поштовања за народну прошлост ми не дајемо ни пребијене паре за „историјска права”, и ми смо дубоко убеђени да право једног народа на живот не почива на прашњавим пергаментима и свадбеним уговорима владарским... Ми се осећамо као изданак целе једне расе „горких и бедних страдалаца”, како вели наш стари летописац, потомци ускока, хајдука, одметника и устаника који су своје право на живот искупили вековима страдања и борбе...

И ми данас волимо свој народ не као фикцију и реч, но као живе људе, у чијој средини живимо, и са којима делимо добро и зло. Наш патриотизам није онај антикварски, метафизичарски и фразеолошки романтичарски национализам старијих нараштаја, но сувремено, стварно, трезвено, демократско и социјално осећање солидарности са својим народом, са широким слојевима народним који чине темељ и суштину једне расе. Ми не волимо историјске фантоме но живе људе, и нама је много ближи један сељак и радник данашњег доба но „христољубиви владари” и сјајна властела из средњег века. (Скерлић II, 1971:198—199)

Читалац би из ових редова могао да закључи да је и сам Скерлић у својој критици романтичарског патриотизма пре имао на уму Дучићеву и Ракићеву „елегантну” школу, како је назива песник *Лирике Ишак*, него „грчевиту” школу Јакшићеву. Пишући у истом том духу, послератни Црњански, ужасавајући се над поплавом разних ратних сећања, успомена, мемоара, стихова дилетантских стихоклепаца, у свом приказу једне од ових књижица, недвојбено *зна* да Скерлић није хтео ћурчићевске *Могаике* и жали „што немамо какву снажну личност Скерлићевих димензи-

²⁵ Износећи програм нове песничке генерације, Црњански у „Објашњењу ’Суматре’ ” Скерлићево име узима за поетику канона и правила: „Положај, дух наше поезије, после рата и, не могу а да не напишем, после Скерлића, сасвим је нови и измењен. Пале су идеје, форме и, хвала богу, и канони!” (ЕЧ, I:19)

ја, што би једним моћним потезом затрпала све те булументе.” (ЕЧ, I:294) У тексту у којем 1919. године Црњански за *Књижевни јуџ* извештава о манифестацији којом је у Београду обележена петогодишњица Скерлићеве смрти, наглашена је пре свега политичка делатност националног барда и одаје му се признање као „највећем апостола, реорганизатору и пропагатору књижевног, културног и политичког јединства нашег троименог народа пре светског рата”. (ЕЧ, I:47) Међутим, тон овог рада остаје на нивоу пуког извештаја, нема изражавања личних емоција и ставова, ничега осим посматрачке безинтересне дистанцираности. Пет година доцније, у посебном броју *Српског књижевног гласника*, који се појавио као „Споменица Јовану Скерлићу”, Црњански говори о свом личном доживљају рано преминулог критичара и великог предратног књижевног ауторитета. Притом, он се сећа његовог намрштеног лика што га је видео на једном предратном путовању у Чаково, на прославу Доситеја, указујући на *различитост* новог нараштаја песника, своје генерације, која је 1908—1914. излазила из гимназија и која је била „мекша, збуњена и жељна много чега далеког и чуднијег од његових путева” (ЕЧ, I:49). Међу њима је, признаје Црњански, овај предратни национални бард био ауторитет утолико што је изазивао пре страх него наклоност и љубав, наглашавајући такође да је потпуно јасно да нема непогрешивих и да се „слуте коректуре” Скерлићевих оцена. Али, ма колико различита била њихова поетичка полазишта, Црњански жали за еланом човека „који је онако умео да замахне за оне који су тада били нови и млади, који је онако срчано потегао против застареле књижевности и смело расправљао чак и питање латинице”, а којег „неће достићи ускоро нико” (ЕЧ, I:49). Оно што Црњански цени је одлучност Скерлићева, али пре свега његово интелектуално поштење, честитост у изрицању судова, који — ма како се погрешнима касније показивали — нису произлазили из тренутних хирова, политикантских интереса или (не)пријатељских расположења — него из једног доследног става, кохерентног и уобличеног комплекса уверења и начела:

У књижевној корумптивности послератног времена, он би био нужан пре свих, са својим манама и врлинама, установљеним већ и још неустављеним. У њему није било цинизма, ни перверсије. Са њиме би се решавала, иако тешко, питања чак и наших најмодернијих књижевних интенција, јер је, крај плахости, имао у себи чистије топлоте од осталих. У смешном судару наше хипермодерне и локалне литературе (са једне стране Симплон-експрес натоварен снововима, ревијама из Париза и футуристима, са друге путнички воз предратних скромности, новинарчића и безбрижних паланчана), Скерлић би, са *Књижевним гласником* у руци, начинио реда. (ЕЧ, I:50)

У својим литерарним сећањима (насловљеним као „Послератна књижевност”), која су 1929. године излазила у наставцима у *Летопису Матице српске*, Црњански је према Скерлићу још мање критичан. Каже да је за његову генерацију „тада, још сувише плаху” (ЕЧ, I:90) било важно само то како се Скерлић односио према Дису, Пандуровићу, Бојићу, а на питање „шта би било да је Скерлић живео још и у времену од 1919.

до 1929”, одмах одговара: „боље би било”. „Нарочито за ’послератну’ ” (ЕЧ, I:90). Скерлић би, да је преживео, дубоко је уверен Црњански — уколико се не би потпуно исцрпео у политичком раду — био и даље покретач књижевног живота. Уз Скерлића не би било вишегодишњег књижевног мртвила; чак и као жестоки критичар послератне модернистичке књижевности, он би донео много више доброг него што би учинио штете:

Осим тога, иако би стајао „као кула” на путу „послератне књижевности, у што сумњам, у тешкој борби с њим, интенције те књижевности мање би се биле деформисале, угушиле, него на мукама, ван борбе, с мајсторском празнином, подметнутом од других. (ЕЧ, I:90)²⁶

Али, опет, највише од свега Црњанском недостаје она Скерлићева морална честитост у бављењу књижевношћу и књижевним питањима: „једноставност, али оригиналност његових есеја, њина ’пословна честитост’, без туђег, анегдотичног”, суђење „по делима књижевним праведно, или са уверењем праведности, без друштвених разлога, који са књижевношћу немају никакве везе, као ни академски цинизам, застрт, код нас, меланхолијом истицања ’недостижних’ прошлости”, па затим „храброст његова, пак, ментално — нпр. за Доситеја, а против сувишног, слепог тумачења Вука — зар није било доказ љубави према истини, најбоље врсте: онда када су томе многи били противни.” (ЕЧ, I:91) Ако се овакав низ похвала и учини на тренутак као лично мотивисана жалопојка једног неприхваћеног песника, чију је *Лирику Ишаке* критика, са по неким изузетком, дочекала „на крв и нож”, онда ће следећи редови у којима Црњански хвали чак и највише нападану „ангажованост” Скерлићеву, односно његову бригу за утицаје књижевности на друштво и нацију, читаоца разуверити у почетној сумњи у истој мери у којој му могу деловати изненађујуће и неочекивано:

Оно што је главно, најпосле: личност, пре Рата, која је књижевност, ван њеног познатог, баналног, салонског значаја, сматрала као засебну могућност утицаја не само на илузорни „укус” једног друштва, већ, што је далеко важније, и на појединца, скоро у лутеровском смислу. Не из неке целибатске сентименталности (Недић) већ из дна топлоте животног нагона (животног у духовном смислу).

С њим, после Рата, радило би се и борило, око стварања једног народа који из своје херојске епохе прелази у културну. Без њега, радило се само око тетака

²⁶ У прилог овој претпоставци ишао би и Скерлићев афирмативан став према генерацији младих људи који су после Анексије покренули низ књижевних часописа, и о којој Скерлић говори у тексту „Нови омладински листови и наш нови нараштај”. Иако је, по речима Радована Вучковића, „набрајајући више тадашњих омладинских листова и хвалећи њихову активност (*Српска омладина*, *Нови Србин*, *Зора*), Скерлић пре имао у виду културно и политичко значење тих листова него њихове књижевне идеје, које су често биле несагласне његовим и онда кад га је та генерација младих писаца подржавала у политичкој акцији” (Вучковић, 1979:38), ова његова симпатија према активизму младих, осим што покреће питање раслојавања предратног периода, отвара и простор за замишљање Скерлићеве позиције у послератним полемикама, која се уклапа у визију Милоша Црњанског.

и стрина и њихових литерарних погледа на „послератну” књижевност, која је морала да губи време, и снагу, око најситнијих питања књижевности, уз то, у послератном Београду, гротескних. (ЕЧ, I:91).

Шта је права Црњанскова истина о Скерлићу? Да ли се ради о једном хировитом, пригодном мењању судова песника који се у „Објашњењу 'Суматре'”, свом програмском тексту, одређује у поетском смислу насупрот чувеном критичару, као носиоцу свих предратних вредности које нова песничка генерација у потпуности негира? Упркос и данас увреженој и раширеној представи о изразито негаторском и оспоравајућем односу Милоша Црњанског према Јовану Скерлићу²⁷, верујемо да продубљенија анализа Црњанскове поетике и његових естетичких полазишта показује да се између ове двојице наизглед неспојивих величина могу пронаћи сродности и поклапања које и сам Црњански у својој младачкој побуни против очева није могао у први мах да препозна. Зато се историја овог односа, што се на почетку исказује као део екстремног авангардистичког порицања традиције, ауторитета и канона, може посматрати као један развојни процес, у којем је песник преиспитивао и мењао своје судове према великом критичару, свесно или несвесно признајући саобразности препознатљиве у оба, иако веома различита, поетичка система. Активан однос експресионистичке поезије и авангардних покрета према стварности, и она специфична врста агонистичке спремности на жртву у корист будућности и будућих покољења, а коју је Црњански посебно показао у путопису *Љубав у Тоскани* (доделивши себи мисионарску улогу „обновитеља” Словенства) и поеми „Стражилово”, и Скерлићева искрена и дубока преданост националном раду откривају узроке наклоности које је Црњански показивао све више, одмичући се од „револуционарних” ратних година. Та блискост откривала се у тој мери да песник 1929. године чак не верује да би се Скерлић, да је остао жив, окренуо против Младих, јер му се њихова основна настојања и мотиви чине све сличнијима: а то су тражење једног аутентичног националног израза, без погубног „мајмунисања Париза” и помодног уношења туђих вредности. Јовану Скерлићу и Милошу Црњанском био је у поетичком смислу заједнички један у основи романтичарски, антикласични поетички критеријум: *искрено њроживљено осећање* као јемац песничке оригиналности, без које опет нема велике уметности. Јер, ма ко-

²⁷ У коментару уз Црњансков текст о петогодишњици Скерлићеве смрти из 1919. године у критичком издању *Есеја и чланака I* каже се да „Текст, објављен латиницом, са потписом М. Ц. није унет у 'Библиографски преглед' (*Зборник Милош Црњански*, Београд 1972) у чијем је састављању учествовао и сам писац. Библиографијом су обухваћени готово сви написи Црњанског, сем овог о Јовану Скерлићу чију је петогодишњицу смрти хтео да обележи и пројугословенски КЈЗ.” (ЕЧ, I:509) Такође се каже да Црњански 1924. године пише „уздржаније”, а у Коментарима уз *Лирику Ишаке* „иронично” и да због тога можда „није волео свој претходни чланак”. (ЕЧ, I:509). Истина би, међутим, могла бити управо обрнута: текст из 1924. много је надахнутији, личнији и похвалнији од уздржаног текста из 1919. У светлу онога што је Црњански рекао о Скерлићу у својим *Литерарним сећањима* из ЛМС 1929, али и у својим послератним интервјуима, закључак је био управо обрнут: Црњански можда није волео свој текст због његовог безличног новинарског стила и фраза које је користио уместо личних импресија.

лико жудео за повратком класичних епоха, добу великих идеала, и делима која у таквим епохама настају, делима универзалних вредности, Скерлић је у својој критици показао колико држи до песничке „искрености” и до „истине” у књижевности: критику Дисовог и Пандуровићевог песимизма извео је он управо из своје дубоке сумње у искреност овакве осећајности. Оптимиста какав је био, овај поклоник прогреса није могао да поверује у аутентичност песимистичке инспирације у загушљивим балканским сокацима, него су му тај очај и потонуће без темеља и узрока пре мирисали на помодно копирање декадентног Запада.²⁸ Копирање, имитирање, мимизис, епигонство, најпогрдније су речи и у Црњанскомом песничком програму.²⁹ А искреност, аутентичност песничког израза, видели смо, појављују се већ у Црњанској критици ракићевске углађене родољубиве поезије, као у исто време *еџички и естетички* принцип — као чин одговорности и поштовања према крвавим и рањеним душама и као мерило истинске поезије. Поклапања са неким предратним Скерлићевим судовима само показују да и Скерлића треба схватити као носиоца једног од бар два различита разумевања књижевности. Два — ако са једне стране имамо у виду аристотеловца Богдана Поповића, који је веровао у миметички принцип у стварању, што садржи правилности и обрасце које је исто тако могуће подражавати, за естетичара и формалисту који је књижевност издвајао од других друштвених феномена, бранећи њену самосталност у складу са „десничарским” схватањем уметности пријемчиве само одабранима. И, са друге, Скерлића, за којег књижевност није одраз неких вечних, непроменљивих естетских категорија о којима се пишу теорије, него израз „народног духа” који влада у једном времену, Скерлића „левичара” за којег је права уметност разумљива свакоме. А пре свега оног Скерлића који се ужасава подржавања нечега што није искрено осећање — које проистиче из

²⁸ Оваким својим ставовима Скерлић је изазвао највише негодовања код Исидоре Секулић („Песници који лажу” 1911) и Станислава Винавера („Скерлић и Бојић”, 1938), дакле аутора млађе генерације код којих је критика препознала прве знаке експресионизма у предратној српској књижевности, који су покушали да покажу да се „поетска искреност” или „истинитост” не може увек узимати као мерило песничких вредности, утолико пре што је Скерлић — намећући овакве критеријуме у сагласности са којима се позитивно односио према Шантићу а негативно према Дису и Сими Пандуровићу — остајао пре свега на површинском нивоу „свесног”. Р. Константиновић пак уочава да је српски критичар ипак признао постојање „субконцијентних стања” али тек у приказу друге књиге Пандуровићевих песама, дакле не много пре смрти. (Константиновић, 1983, I:240)

²⁹ Ово мерило је веома упечатљиво истакнуто и у Црњанским критикама. На пример, у приказу књига Косте Страјнића, од којих је једна о Мештровићу, он је двоструко незадовољан: еклектицизмом Страјнићевим и неоригиналношћу Мештровићевом: „Једна од најбитнијих Страјнићевих мана је да нађе неки предмет о коме ће писати, те да онда изрази као читав зборник тога шта је ко написао о томе предмету уместо да да нешто своје лично... А код Страјнића видите све то тако осакаћено, и као да вам се чини где видите једну ситну, сићушну професорску душицу како се претрпала књигама за једним столом, те покушава да издеље и садеље нешто са свих оних туђих страна.” (ЕЧ, I:437) Иако Мештровићу донекле признаје оригиналност, велико ослањање вајарево на традицију чини му се недопустивим: „Код њега има толико страног, *толико имитовања*, да би и свако ђаче што у другом разреду гимназије учи Општу историју где су фотографије египатских сфинксова и асирских рељефа, то приметило.” (ЕЧ, I:439)

индивидуалног бића у подједнакој мери у којој је израз историјског тренутка — што је имитација и епигонство, на шта се пре свега у својој побуни против очева и учитеља устремио и Милош Црњански:

Побуна, побуна, свугде побуна против овог учмалог друштва, побуна против празног фразерства, побуна против дипломираних и патентираних, побуна против свих медиокритета са ситном и удобном амбицијом и са претераним захтевима, побуна, најзад, против свих „ђака Великих Учитеља” и нових Великих Учитеља без ђака, ето то је од прилике програм овог новог и снажног листа, препуног енергије, покрета и замаха...

...Немамо воље да пишемо посвете целом министарском кабинету; не желимо да у бесконачност пишемо дитирамбе о недрима сеоских девојака што одишу на свежу и нову пролетњу земљу, о чарима и мирису касарнске атмосфере и војничких цокула; доста нам је било свих могућих царских сонета, свих могућих мадригала и елегија и осећамо да се Бојићева или Кородијина еротика сувише рђаво имитирају и продужују. Велика реч је давно речена, а њен ехо рђаво одјекује и вештачки се подржава, јер многи ситни довикују ситне речи те тако стварају један пискави и дисхармонични тон, прикопчавају га уз ехо Велике Речи и одлазе задовољни верујући како ћемо ми држати да је и то Велика Реч. (ЕЧ, I: 291)

Иако би било сасвим погрешно закључити да је српски авангардиста у свему следио Скерлића и да је у ствари његов гнев према начелу подражавања западњачких узора, који је владао предратним српским песничством, био у суштини Поповићев а не Скерлићев естетски постулат, без дубљег сагледавања односа песничког према личности која се у први мах указала као оличење свих традиционалних вредности и на чије рушење је усмерио сву своју енергију, немогуће је у потпуности разлучити Црњанскову праву позицију у историји српске књижевности. Дакле, осим што можемо тумачити Црњанскова попуштања и корекције првобитног става према Скерлићу — који је долазио заправо од једног схватања српске предратне књижевне сцене као монолитног раздобља, сада се и његов шири однос према традицији показује у једном сасвим другом светлу. Иако не можемо говорити о поетичкој сродности Скерлића и Милоша Црњанског — посебно имајући у виду њихове опречне ставове о српском романтизму, праћењем односа једног од песника послератне авангарде према озлоглашеном критичару — гласноговорнику старих, можемо открити и неке друге сродности које их приближавају. Једна од њих, отпор према класичној концепцији уметности као мимезиса, има у ствари корене у једном другом уверењу које је било заједничко и Скерлићу и Црњанском.³⁰ Принцип подражавања лош је у првом реду јер уметничке вредности нису дефинисане неком универзалном естетиком.

³⁰ Не треба заборавити да је Црњански један свој текст посветио Алекси Шантићу („Слика Алексе Шантића”, *Одјек*, Београд, 6—9. I 1924, XII, 12), једном од песника претходне генерације, у односу на чију се поетику у својим програмским текстовима критички дистанцирао. Шантић, са којим се упознао и дружио за време војне вежбе у Мостару 1921. године, очарао је Црњанског својом тихом, стидљивом и достојанственом личношћу, у тој мери да је српски побуњеник и авангардиста чак устврдио како је због дубоког осећања „да је лепота живота у васиони и даљинама” успео Шантића врло брзо да начини суматраистом. (ЕЧ, I:41) И у овом свом есеју Црњански је показао колику важност је за њега имала

Оне нису ни вечне, ни непроменљиве. Имитовање у уметности не може бити извор вредности између осталог и због тога што се осећајност и мисаоност једне епохе не могу пресадити у другу. Поезија је као и свака уметност *део и израз свој времена* и само као таква може добити вредност естетске универзалности — то је историцистички начин схватања уметничког феномена који је Црњански формулисао већ у свом најважнијем програмском тексту „Објашњење 'Суматре'”. Већ на самим својим књижевним почецима он има дубок осећај за историјске промене, њихов ритам и меру у којој одређују живот људи. Свестан управо те промене којој је сам био сведок, а коју је до очевидности довела ратна трагедија, Црњански увиђа колико историјска промена духа, осећајности, промишљања и доживљавања света у првом реду утиче на уметност, стварајући од уметника своје гласноговорнике и профете који први разумеју и изражавају оно ново што „лебди у ваздуху”. Кад у „Објашњењу 'Суматре'” Црњански каже: „Нисмо одговорни за своје 'ја'. Не постоје непроменљиве вредности!” (ЕЧ, I:20), он у ствари изражава став да је уметност израз свог времена, као и да је и она, у ритму смене историјских периода, подложна промени. Из тог историјског осећања произилази и онај осећај генерацијске солидарности, припадности групама, покретима, „измима”, који се заправо наводи и као једна од основних карактеристика авангардне уметности, али и теза да не може бити подражавања у уметности јер свако време тражи свој израз и своје садржаје. Тек имајући у виду овај дубоки осећај за историјско, може се анализирати један од основних порива авангардне уметности: за свеобухватним и тоталним рушењем свих традиција, и, парадоксално, не само традиција него и историје као такве. И тек у овом контексту могуће је схватити дубоке противречности утемељене на основним полазиштима већине авангардних доктрина, које су, неретко, бивале много чувеније од уметности коју су заговарале. Радикални рушилачки импулси окончава-ли су се отуда углавном или као скандализујући дадаистички експеримент, који је, затворивши све путеве стварања, био осуђен на кратковечност, или неком врстом нагодбе са историјом. Авангардистичка побуна се тада, као у случају ране поезије и поетике Милоша Црњанског, схвата као *превредновање историјских традиција*, непријатељство према једној врсти историјског дискурса и приклањање другој, а не као њихово тотално оспоравање. Све до тренутка када се та побуна у виду итачке поезије и видовданског циклуса претопила у суматраистички мир, добивши тако свој негативни одраз, Скерлићев активизам и његова вера у моралну и духовну моћ уметности да читава друштва поведе напред могли су Милошу Црњанском у његовом авангардистичком заносу изгледати врло блиски.

личност онога о коме је писао: текст о Шантићу и није ништа друго до прича о остарелом песнику, меланхоличном посматрачу живота и времена које га је прегазило. Пророчанска саосећајност према „странцима” у свету дирнула је Црњанског бар онолико колико је и његов етички осећај дотакла исијавајућа моћ Шантићеве честитости. Отуда се може рећи и да се линија Скерлићевих симпатија указује као паралелна, а не супротстављена Црњанском критичарском суду.

Душа и екстаза

Сви текстови које је писао између 1919. и 1922. показују да је Црњански имао врло јасну представу о томе шта су то вредности нове поезије и шта је то што је одваја од традиција према којима је изражавао нарочито критичан и одбојан став. Одређујући се као одлучни противник традиције предратног песништва парнасо-симболистичке, импресионистичке инспирације Дучићеве и Ракићеве школе, било да пише о песништву нових Мађара, о *Ex Ponto*-у Иве Андрића, Флоберовом *Новембру*³¹ или приказујући послератну литерарну продукцију указавши на њене мале књижевне вредности, Црњански помиње два, у вредносном смислу, афирмативна појма: *душу* и *екстазу*. Самеравајући према овим појмовима књижевно дело о којем пише, Црњански говори о томе шта јесте а шта није поезија, а у два кључна програмска текста „Објашњење 'Суматре' ” и „За слободни стих” експлицитно говори о томе шта је то уметност.

„Још никад се у нас по версу није тако широко разливала душа, као у њега” (ЕЧ, I:275), каже Црњански у свом приказу *Ex Ponto*-а Иве Андрића, песника и предводника Нових, оног новог младог покољења, које „опет пева душу” (Црњански, „Мицић: *Ритми мојих слушњи*”, ЕЧ, I:306) стиховима са ритмом који је „место јамба и трохеја граматике, јамб и трохеј душе” („За слободни стих”, ЕЧ, I:29). „Сензације *Новембра* нису оне сцене које гомила тако радо чита; оне су оне стране где се, у крпама, по странама простире *раскидана гола душа Флоберова* (курз. Г. Р.)” (ЕЧ, I:230) Приказујући стваралаштво „Нових Мађара”, Црњански каже да „за нас није важно да познајемо све њине творевине, важно је да им погледамо душу” (ЕЧ, I:282). Сlike младог сликара Голубовића „нису само слике него и дела, дела једне душе, то су песме бојом, болан покушај једне модерне словенске душе да се дигне над материјом.” („О изложби ратних сликара” ЕЧ, I:430—431). У приказу књиге *Сенке сушона*, Драгољубу Обрадовићу, он препоручује да „збаци литерарни фрак па прислуша само своју душу” (ЕЧ, I:302).

Појам „словенске душе”, коју је препознао код Голубовића и у *Ex Ponto*-у Иве Андрића, упућује нас на претпоставку да је појам „душе” Црњански могао преузети из руске литературе, коју је, према ретким сведочењима и признањима, гутао као младић, пред рат и током ратних година.³² Тај словенски елеменат има за Црњанског топлине, благости и романтике коју налази у књизи песама Фрање Марковића *Кохан и Властиа*, али и „месијанско и голготско значење” (ЕЧ, I:304), која од Досто-

³¹ Црњански је 1920. године написао и предговоре за три књиге које су изашле у издању Савремене библиотеке: за Флоберов *Новембар*, *Слику Дорјана Греја* Оскара Вајлда и *Романтичне душе* Едмона Ростана, али ће о овим текстовима бити речи у поглављу које ће се бавити пишчевим есејима о страниј књижевности.

³² У *Коменџарима* уз *Лирику Ишак* Црњански пише како му је у детињству, када је оболео од шарлаха отац донео српски (или мађарски) превод *Рајна и мира* и како је „тај роман прочитао за дан и ноћ” иако је мајка „тврдила да због тога може да наступи слепота” (П:115) и да је на галицијском фронту у џепу носио „немачко издање Достојевског о Сибиру.” (П:151)

јевског и руских религиозних филозофа Берђајева, Шестова, Соловјева дају карактеристичан тон и боју руској књижевности. Како каже енглеска списатељица Вирџинија Вулф³³, душа јесте „главна личност у руској уметничкој прози” и она таква, мало или нимало повезана са интелектом, слабо разумљива или чак одбојна западном читаоцу, ипак га некаквом магичном снагом привлачи и обузима:

Ми смо и против своје воље, увучени, заковитлани, заслепљени, загушени и истовремено испуњени вртоглавим заносом. Сем Шекспира нема узбудљивих књига. (В. Вулф, 1956:119)

Према оваквом схватању „душе”, Црњански би у својој и туђој модерној поезији тражио управо те словенске, мистичне импULSE, као вид тајанствених сила које допиру до тајни људског постојања и деловања али их никада у потпуности не објашњавају, заробљавајући заузврат читаоца некаквом непојмљивом интуитивном енергијом о којој говори Вирџинија Вулф, и која на нивоу неког подсвесног, архетипског препознавања изазива у њему неизрециво задовољство. Ипак, чини се да се месијанска улога Словенства, о којој се говори још од *Дневника о Чарнојевићу* а која добија посебно место у Црњанским путописима из Италије *Љубав у Тоскани*, по много чему уклапа у савремене авангардне песничке тенденције младих који се бацају „стрмоглав у будућност”, саображавајући се и са експресионистичком жељом за повратком аутентичним облицима живота и тежњом за посуштаствљењем свих ствари са којима човек комуницира.³⁴ Експресионистичка естетика, надовезујући се на симболистичку песничку традицију, тражила је и од поезије да, понирући кроз песниково индивидуално биће, допре до суштине, до саме *душе* која се схватала „као нешто наиндивидуално, независно од људског тела, разума и психе”, као „онај метафизички ентитет који сваки појединачни субјекат повезује са богом, односно са врховном идејом или Наддушом (Oversoul), како је Емерсон називао овај принцип” (Б. С. Пантовић, 1998:18—19). Овако схваћен појам душе би указивао да је експресионистичко окретање унутарњем заправо у великој мери било антисубјективистичко и да се утолико показало сагласним са авангардистичким тенденцијама што се са једне стране очитују у „супротстављању конвенционалном, патетичном романтизму, који радо прибегава сензационалистичким ефектима”, док је са друге стране очигледно реч о експлицитном „програмском антиромантизму, који се дубоко противи лиризму, субјективности, исповедној и сентименталној књижевности” (Р. Пођо-

³³ У огледу под насловом „Руси и њихови погледи”. (В. Вулф, 1956:118)

³⁴ Радован Вучковић истиче то славенофилско расположење међу предратном хрватском и српском омладином које је, према овом аутору, било изазвано вишеструким утицајима: са једне стране њему су допринеле „идеалистичко-мистичне теорије које су тада нисале у Русији, а чији је инспиратор био Соловјев, па Мерешковски и други.” Толстој и Достојевски постали су најпопуларнији писци, али, према Вучковићу, „Разлог да је лектира младих пред рат постала руска књижевност, да је и руски дух прожимао мисли те генерације, треба тражити и у узору који су за њих представљали руски револуционари-анархисти.” (Вучковић, 1979: 65)

ли, 1985:21). Управо на овој антиромантичарској авангардној побуни³⁵ почивају, према Пођолију, и неке од кључних особина „класичне” модернистичке књижевности 20. века; тежње за стварањем „објективног”, „безличног”, „неиндивидуалног” лиризма видљиве су у поетикама Валерија и Џојса, а Томас Стернс Елиот, енглески песник Црњанскове генерације, у неколико есеја из 1919. изводи и теорију „објективног корелатива” који песничко стварање треба да сведе на „процес деперсонализације”, односно на проналажење објективних подударности песникових емоција којима их овај у поезији замењује.³⁶

Слично авангардним покретима, и немачки експресионизам, као један од главних инспиратора модерног духа и тона поезије у 20. столећу, тежио је превазилажењу субјективистичког романтичарског израза. Или, имајући у виду некохерентост овог покрета, ако то не би важило за све песнике ове оријентације, могло би се рећи бар да онај „узорни, самосвесни експресиониста никада не би прихватио приговор да су ’визије’ које ствара чисто субјективистичке” (С. Богосављевић, 1998:41). Напротив, експресионисти дубоко верују да су њихове „визије” у ствари „слике интуитивних доживљаја”, које не извиру „из емпиријског Ја, односно индивидуално-психичког апарата званог ’его’, него из оног ’дубљег’ Ја, које је или ’трансцендентално’, или етичко, или утопијско” (С. Богосављевић, 1998:41). Овако схваћена експресионистичка „душа” била би заправо симбол космичког, дубљег смисла света, његова суштина, и самим тим могла би представљати једну од централних координата експресионистичке естетике и њене феноменолошке оријентације. Повратак елементарном и суштинском, са свим својим естетским али и етичким примесима, водио је експресионистичког човека, кроз уметност, назад ка посуштаствљењу постојања.³⁷ Истинска егзистенција пулсирала би тако у духу пулсирања космичког ритма, а поезија и уметност биле би основни

³⁵ Маринети у свом „антиромантизму”, како каже Гиљермо ди Торе, иде још даље „и изјашњава се, такође, и против одраза тог ’ја’, против психологије човека у свим његовим изразима, замењујући је оним што он назива ’лирска обузетост материјом.’” (Г. ди Торе, 2001:60)

³⁶ Радован Вучковић у својој студији о поетици хрватског и српског експресионизма истиче да је оно што он назива симболистичким *мистицизмом душе* било на нашим просторима познато већ у периоду раног, предратног експресионизма. Тако он наводи један приказ Маринетијевог футуристичког манифеста из *Босанске виле* 1911. и то из пера Јосипа Сиба Миличића, који ће након рата бити један од главних носилаца нове поетике, и оне редове тог манифеста који су привукли Миличићеву пажњу: „Ми разбијамо ту форму вањску и улазимо у средиште, у унутрашњост, у душу! Душу, душу у свим њезиним трзацима, грубостима и љепотама, ето шта хоћемо да дамо.” Ову „метафизику душе” аутор студије о српском и хрватском експресионизму тумачи као тежњу за „тоталношћу експресије”, као активистички принцип по којем се ова концепција разликује од пасивне спиритуалности симболизма. (Вучковић, 1979:35)

³⁷ Отуда се и у експресионистичком манифесту какав је текст Василија Кандинског „О духовном у уметности” истиче општа наклоност експресиониста према садржини: „Ово *шта* неће више бити материјално, предметно епохе која је за нама, него је уметничка садржина, душа уметности без које њено тело (*како*) никад не може водити један здрав живот, исто тако као и појединачни човек и народ. Ово *шта* је садржина, коју само уметност може јасно изразити средствима што само њој припадају”. (Кандински према: Вучковић, 1979:54).

посредници у том коначном повратку души света. У том контексту може се посматрати и тумачење којим Зоран Глушчевић осветљава завршне стихове „Пролога” за *Лирику Ишаке*:

Али: или нам живот нешто ново носи,
а душа нам значи један степен више,
небу, што високо, звездано, мирише,
ил нек и нас, и песме, и Итаку, и све,
ђаво носи.³⁸

Овај аутор инсистира да Црњански први пут у српској поезији даје „чисто езотеријско-етеричну дефиницију душе у стандардима савременог езотеријског концепта (Блавацки, Штајнер, Самаел Аон Веор): душа није само супстрат, она је степенница у духовном успону ка небу, ка Богу, дакле чист духовни интензитет” (Глушчевић, 1996:25). На тај начин би, према Глушчевићу, и за Црњанског поезија била један од начина уздизања ка коначној, врховној Истини, чији је смер кретања одређује једним платоновским „лествичастим” кретањем ка Врховном Принципу и то једном екстатичном искуству које, такође, наш песник, готово у свим програмским текстовима, помиње као суштинско својство и вредност модерне уметности.

У одгонетању шта „душа”, као један од кључних појмова програмске есејистике, али и поетичког концепта *Лирике Ишаке*, заиста значи за Милоша Црњанског немогуће је заобићи питање *слободног стиха*, односно песникових захтева за ослобађањем од формалних канона и правила који се песнику постављају пре стваралачког чина. У приказу књиге Љубомира Мицића *Ритми мојих слушања* Црњански даје увертуру „Објашњењу ’Суматре’ ” и есеју „За слободан стих”:

Он јесте наш. Јесте ли приметили нову лирику. Ње има у *Јузу*, и у *Пламени* па и у старом *Savremeniku* већ. Крлежа и Андрић иду пред гомилом а за њима ми што смо сви слични. Ново покољење постоји. Оно опет пева душу. То није ништа ново али је то пролеће и јесен наша а не по рецепту поетике. Стигла је нова лирика, и овај је један од наших. Њен је стих отворен, искрен као срдачан говор без циркуских канона. Не, није могуће да у једном реду срце песниково куца исто толико колико у другом. Престаће испуњавање редова са песничким тоалетним прибором. Па ни оно није могуће што је Скерлић толико хвалио у Ракића „фреска, Франческа, љуска пљуска”, не, песма није занатлијски уговорен рад. Она је свежина. Није то ритам, није то слик. (ЕЧ, I:306)

У приказу једне друге књиге, аутора *Драгољуба Обрадовића*, Црњански вели да ће и он постати један од „наших” али само „кад збаци лите-

³⁸ Занимљиво је како Црњански користи своје стихове (и то оне који упућују на најтананија, готово мистична значења) у својим критикама, и то у једном ироничном, готово саркастичном контексту: „Да је неко други место г. Пашка Вучетића приредио ову изложбу, неко ко се не боји ’наших прилика’ и оног ’тако то код нас мора бити’, ова би изложба била већи успех. Не би је ни онда походило више света, јер свет радије иде у кино, где се код нас *показују* грофови који се жене пролетеркама, али би и г. Вучетић стајао *један степен више* (подв. Г. Р.). (ЕЧ, I: 435).

рарни фрак па прислуша само своју душу”. (ЕЧ, I:302) И у својим кључним програмским текстовима, у „Објашњењу ’Суматре’ ” и „За слободни стих”, Црњански ће желети да покаже једно: *да је песма израз душе и да садржај те душе има искључиво право да њеми да облик, што јест да одреди њене формалне карактеристике*. „Наше доба тражи у првом реду садржај и интелект”, каже Црњански. Облик песме само *одражава* најдубље песничке садржаје и расположења, разликује ритам јутра сунца и пролећа од ритма вечери и јесени. Отуда промена форме резултат промене песничких садржаја које у великој мери одређује историјски тренутак. „Враћање космосу”, мистика нове уметности, само су „велика реакција, разумљива после оног што је у задње доба значао живот у Европи” а сходно томе и „речи добијају нов сјај и боју, нове нијансе; појмови о ритму, о стиху, о форми, мењају се.” („За слободни стих”, ЕЧ, I:28). Нови човек, Одисеј с почетка 20. века, пун је „хипермодерних сензација”, те је отуда душа песникова пуна „хипермодерних садржаја”, сувише измењених, неухватљивих, да би се заробили у „баналне четворокуте” и „припремљене калупе” везаног стиха, дучићевских дванаестерачких катрена:

Без баналних четворокута и добошарске музике досадашње метрике, дајемо чист облик екстазе. Непосредно! Покушавамо да изразимо променљиви ритам расположења, који су, давно пре нас, открили. Да дамо тачну слику мисли, што спиритуалније! Да употребимо све боје, лелујаве боје, наших снова и слутњи, звук и шапутање ствари, досад презрених и мртвих. У форми то није богзна шта! Али, делимо ритам сунчаних дана, од вечерњих ритмова. Не мећемо све то у приправљене калупе! (ЕЧ, I:20)

Читалац треба да доживи интензитет песниковог душевног доживљаја што непосредније! У таквој комуникацији сваки образац правилности делује као комуникацијски „шум”, као одузимање вредности чину истинског естетског искуства. У том смислу се формални артизам, који Црњански одбацује, може схватити и као експресионистичко одбацивање „културе” на рачун „природе”, која је сачувала све квалитете доброг, лепог и истинитог. Могућности језика окамењеног у задатим метричким схемама пређашње поезије треба тек откривати и развијати и зато је он још неразумљив:

Звук наших речи неразумљив је, јер се навикло на мењачки, новинарски, званични смисао речи. Давно је Бергсон оделио психолошко време од физичког. Зато је наша метрика лична, спиритуална, магловита, као мелодија. Покушавамо да нађемо ритам сваког расположења, у духу нашег језика, чији је израз на ступњу фелтонских могућности! (ЕЧ, I:20)

Уместо копирању западних узора и западне версификације, српски песник треба да се окрене ритму властитог језика који „нема традиције слика”. Слободни стих не треба да буде опет нешто што се увози са Запада и онда копира. Напротив:

Али ми њега стављамо као покушај оригиналне, наше версификације, сазидане на традицијама народним. То не значи враћање нити рушење оног што је од Војислава амо, то је проста, неминовна појава. Не тражи се десетерац, али се тражи ритам и стих наш, по духу нашег језика наш. Стварању тог новог стиха служи традиција народне песме. Она је достојна покушаја бар као и александринац. Тон ритма, и то ритма мисли, дух обраде, израза из „Зидања Скадра”, или из „Почетка буне на дахије”, може и треба да доживи једну обнову у нашој уметничкој версификацији. Колико то не смета спиритуалним, уметничким и модерним тенденцијама, око доказа у Андрићевом *vers libre*, у Крклецовим метафорама, а највише у Миличићевој версификацији. („За слободни стих” ЕЧ, I:26)

Ритам нове поезије је по Црњанском „*унушарња*, а не *сјољашња* ствар”. „Он одбацује све и оставља душу саму” и најдиректнији је пут изражавања оригиналних песничких израза, ако се оригиналност схвати у личном али и „расном” смислу. Индивидуални песнички садржаји увек су део колективне свести и поезија мора да се врати примарним изворима језика који воде до замишљеног „нултог” ступња културе, изворних богатстава аутентичне цивилизације. Одбацивање традиције, како код Црњанског, тако и код других експресионистичких песника, не значи заправо потпуно одбацивање свих облика културе и цивилизације, јер, како данас то увиђа и савремена антропологија, која је пољуљала поделу на „примитивна” и „културна” друштва, не постоји нешто што је „природни” морал и „природни” човек када се одбаце слојеви културе. Човек у сваком друштву живи у мрежи културних и моралних образаца, те се отуда експресионистичко одбацивање тековина цивилизације може схватити само као замена једног вредносног система другим. Отуда је, иако Црњански свој повратак версификацији народних песама хоће да очисти од романтичарских примеса („То није романтизам, то је неминовна последица”), врло тешко у основним поривима овог избора за повратак „оригиналном” изразу наћи мотиве који нису у суштини чисто романтичарски, а који се односе на тражење аутентичног, истинитијег постојања и видова комуникације са светом од којих је један и поезија. Песничке традиције које Црњански цени као поезију највишег домета јесу тренуци чисте *лирике*.

Највиши степен њен је китајска и јапанска лирика, где се осети вечност као у треперењу малих звезда. Чиста лирика је сафијска, а не пиндарска ода са описом и причом. (ЕЧ, I:28)

Поезија је, другим речима, израз најдубљих личних садржаја, без „драмских, епских, дидактичких отпадака”. Непоновљивост и оригиналност њихову до којих песник долази у једном екстатичном искуству може да изрази само слободан стих. *Лирика је оригиналност, непоновљивост јединствене и аутентичне песникове душе*.

У том смислу се и појам *душе* код Црњанског не може посматрати изван овог концепта индивидуалности у уметничком стварању и утолико његова поетика не садржи експресионистичке и авангардне импулсе за укидањем песниковог личног присуства у поезији. Ову тврдњу, међутим,

чини се у први мах доводи у питање други централни вредносни појам којим Милош Црњански у својим програмским текстовима афирмише модерну поезију. *Екстаза*, која се пре свега односи на порекло и природу уметничког дела, у историјском контексту везује се за платонистичке, неоплатонистичке или романтичарске концепције стварања као мистичког искуства у току којег уметник, близак магу и пророку, напушта своју рационалну или чак телесну образину, излази из себе (*ex-stasis*) и, у тренуцима ентузијастичког заноса или инспирације, доживљава визије из којих ће настати творевина коју називамо уметничком. У том смислу, уметничко стварање није никада изношење искључиво личних садржаја: песник прво мора бити одабран да би екстатично искуство стварања могло да му се догоди, а, излазећи из себе, његово ја, према ентузијастичким теоријама стварања, које се догађа као чин објаве или просветљења, сусреће се увек са нечим што је дубљи или виши принцип света, којем се и уметник у свом екстатичном заносу, усавршавајући га и прочишћујући, полако приближава.

У теорији стваралачког чина, која се може конструисати из раних текстова Милоша Црњанског, песник ствара износећи садржаје који су лични, али и оригинални у смислу „расне” односно националне укорењености у колективне архетипове свести и језик народа којем припада, те би се могле, дакле, захваљујући екстази као стваралачком принципу, учити и оне метафизичке везе песникове „душе” са „душом света” или Наддушом, о којој је као елементу симболистичког наслеђа у експресионистичкој естетици говорила Бојана Стојановић Пантовић. Такво виђење Црњанскове поетике оправдало би и тезу Зорана Глушчевића о поезији као езотеријском усавршавајућем путу душе ка коначном, највишем циљу.

Па ипак, искуство читања Црњанскове поезије и прозе чини се да нам говори сасвим нешто друго. Поезија Милоша Црњанског лишена је у потпуности епифанијског спокојства и пуноће на овој духовној вертикали. Иако га критика види као песника „ваздуха”³⁹, елемента који сугерише одвајање од телесних окова постојања и духовног уздицања, што не једном потврђује и сам Црњански (још када је у есеју о Андрићу себи сродне песнике назвао етеристима „јер су им главне особине љубав облака, видика, успомена и звезда”, ЕЧ, I:274), и иако у „Објашњењу ’Суматре’ ” каже да „верујемо у дубљи, космички, закон и смисао, ради којег се туга, из Камоењшових сонета, кроз толика столећа преноси у нас” (ЕЧ, I:20), утеха Црњанскове епифаније, чини се да остаје *много више лирска, него мейтафизичка*. Лирска утолико уколико је свако песничко дело израз непрестане човекове потраге за смислом, и која може али и не мора окончати у метафизичком доживљају спокојства, испуњености божанским објављењем. Отуда је екстаза као поетички појам много ближа романтичарској варијанти платонистичког и неоплатонистич-

³⁹ Мисли се пре свега на Петра Цацића, који каже да је „Црњански ’изабрао’ ваздух као преовлађујући елеменат своје имагинације” и који у својој књизи *Повлашћени њорстори Милоша Црњанског* хоће да покаже каква је улога „небеса, азура, ваздуха, етера, висина, чистота неупрљаних предела света” у целокупном пишчевом опусу (Цацић, 1993:8).

ких концепата, дакле мање као тражење и проналажење надиндивидуалног у појединачном, а много више као израз и наглашавање опречности инспиративног стварања насупрот класичном идеалу *mimesis*-а.

Однос песников према Апсолуту, а на то су указивали аутори који су се бавили анализама Црњансковог дела, веома је специфичан.⁴⁰ Песничко откривење и објава није код Црњанског у исто време и објава Апсолута. Чак и ако се на тренутак учини да видимо како забљесне кроз редове, провири иза неких песничких слика, ова краткотрајна читаочева нада бива врло брзо изневерена. Утеха коју побуњени песник *Лирике Ишаке* доживљава у „Суматри”, иако унеколико почива на назирању скривеног *смисла* у космичким релацијама, може се, са друге стране, тумачити у духу *будистичке негатаивне мейафизике*, која, у успокојавајућем уочавању сагласности животних феномена у природи, доводи до утрнућа свих узнемирујућих страсти покренутих у вртлогу историје.⁴¹ Замена историјског постојања природним — замена постојања одређеног страстима и нагонима, нагонима за љубављу али и за уништавањем — постојањем биља и шума, корала и трешања, које остаје немо и неосетљиво за све хумане сензације — много је ближа будистичкој негативној метафизици негирања Бога, али и *негирања душе као мейафизичког принципa*, који се од тог бога удаљава или му се приближава. Томе у прилог иде и карактеризација пејзажа сликара Петра Добровића, о којем је Црњански написао два текста 1920. године:

Пејсажи Добровићеви то су једна нова природа једног новог покољења. Природа једини Бог, и једина мајка постала је опет драга — на целом једном по-

⁴⁰ Никола Милошевић, на пример, у једној анализи *Сеоба*, говорећи о трансценденцији као о оној „високој мери којом се мери све што се у стварном свету збива” и „оно за чиме жуде књижевни јунаци”, тврди да „Милош Црњански не верује у тзв. иманентну трансценденцију... не верује да се то бескрајно, узвишено и далеко представљено у том плавом кругу у коме сјаји звезда може на било који начин оваплотити у земаљској стварности.” И закључује: „Дакле, трансценденција се већ у првим *Сеобама* појављује само на нивоу жудње, жудње која је сасвим логично, узалудна.” (Милошевић, 1996:109) И Новица Петковић у својој књизи која не носи случајно наслов *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, анализирајући песму „Под Крком” пише: „Очито је да у песми лебди извесно присуство оностраног, и то само као могућност, као чисто очекивање: примишља се и кад песников поглед с морске површине крене навише, према усамљеном манастиру и небу, и већ у следећем тренутку ишчезава.” И овај аутор увиђа да је такав однос према трансцендентном очљив и у другим делима Црњанским: „А занимљиво је да овај однос Црњански касније и поред свих крупних промена, суштински није мењао. Препознајемо га, на пример, у погледу његових јунака из *Сеоба*: кад год понире у онострано, он или тренутно згасне (у сан) или се заувек угаси (у смрт). Као да је, парадоксално говорећи, онострано (божанско) присутно својом одсутношћу, што је несумњиво један вид негативне, односно празне трансценденције.” (Петковић, 1996:52—3)

⁴¹ Црњанском је, без сумње, била позната будистичка филозофија. И његове антологије песничтва Кине и Јапана, без обзира што делом обухватају и неке раније облике источњачке духовности (конфуцијанство, таоизам) могу се посматрати у светлу једне опште европске наклоности према Истоку почетком 20. века. Не треба заборавити ни да је рецимо Перо Слијепчевић, који је у Бечу докторирао са темом „Будизам у немачкој књижевности”, своје текстове „Нирвана” и „Парсивал” објавио још у освит Великог рата, у *Народу* 1914. године. Чак и да их није читао, Црњанском је, као још једном бечком студенту, морало бити познато ово интересовање европских интелектуалаца за источњачку поезију, религију и филозофију.

кољењу. Исповедамо велику радост шума, неоскрвљену лажу закона, бесмртност материје место бесмртности душе.

И поље, и живот брда, милије нам је за уметничко дело него историја, него слава краљева и величање друштвених појава. Тајанствене сласти дрвећа у пролеће достојније су, него везе које спајају људе.

У шумама међу крвавим лешинама, у вртлогу Светског рата, научили смо да презиремо законе, и људе, друштва, и гледајући срам и стид човеков, научили смо да безумно верујемо у шуме, поља, брда. И отуд ето расцветана једна бресква или трешња, ораница у којој ниче усев, или болесно једно дрво у јесен, сјаји у боји у каквој је досад очи гледале нису. Ах како је смешна барбизонска школа, као Жан-Жак који нас зове у Природу недељом после подне.

Не, за нас је све тамо у етиру, у шуми, у дрвећу. Није људски облик највиши облик, не наш оптимизам је не ради душе него ради звезда, дрвећа и брда. Њин живот је што нас пуни надом, њин живот је важнији и њин облик је сретнији од нашег. (ЕЧ, I:448)⁴²

И у *Лирици Ишаке* једино спокојство које налазе и песник и читалац је спокојство природе. Утеху не дају људске релације, чак и љубав је разочаравајућа, а уточиште је само једно:

Разочаран од твог уморног тела,
радознало милујем блудне и меке
велике очи биља.

(„Очи”)

* * *

Под небом, у леду руменом, где зора спи,
дисаће јеле што дисасмо ми
и стишаће звезде осмехом и снагом,
што их је ветрова талас,
однео са нас, однео са нас

(„Ветри”)

* * *

У биљу, или нечем другом, моћном,
над пропланком једне шуме младе,
наћи ћемо опет своје наде.

(„Љубавници”)

Не само о чежњи према далеким пределима, биљкама и ветрима и надама отеловљеним у природним феноменима, него о потпуној замени људског живота песниковог животом природе говори „Болесни песник” у песми из циклуса „Стихови улица”:

⁴² О Добровићевом сликарству Црњански је писао два пута 1920. и једном 1934. године. Цитирани одломак је из текста „Петар Добровић”, објављеног у *Дану* 20. III 1920, I, 11/12; стр. 197—201.

Нисам човек, крв ми је млака
само роса
далеких румених облака.

Развратан колут под очима мојим
печат је шума,
са болом својим.

Дрвеће пуно пупова и звезда
место мене живи.
Све што сам ја реко
шапућу вам меко
даље ноћи.

Оне вас воде у моје
осмехе и грехе,
за мном далеко.

До спаса, оздрављења болесног човека који се крвав и згађен вратио из Великог рата, дошло је у „Суматри”, и то у једном будистичком, егзистенцијалистичком смислу ослобађања човека који пати „због онтолошке неаутентичности човјекова бића-у-свијету” (Вељачић, 1977:20). И то не као обожавање било природних или натприродних сила, не као вера у Бога или богове или вечну душу, него као пут прочишћења, ослобађања од егзистенцијалне патње. Будистички пут до прочишћења пут је до „утрнућа” онога што је у човеку извор те патње, а то су тело и његова чула, осећања, воља, па чак и мисао, свест⁴³. Постиђени, згађени Нови Одисеј *Лирике Ишаке* или Петар Рајић из *Дневника о Чарнојевићу*, тужан и уморан антихерој Великог рата, види само један пут ослобађања, кроз метаморфозу, од свих чаура земаљског постојања: морала, религије, љубави:

Лежим, и видим само дрвеће кроз прозор. Разговарамо. Лишће ми њише збогом, и пада. Зар није љубав само лишће? Ја тако мало волим људе, а лишће ме тако добро умири. Мој живот зависи од њега. Уморан сам. Отишао бих некуд далеко и не бих се осврнуо. Отишао бих некуда у жуто лишће, ко зна куда; а кад би неко плакао за мном, ја бих написао карту: „Збогом, идем да оздравим.” (Пр.:47)⁴⁴

Тако се замена људског живота животом несвесне природе, која је кулминирала у нирванистичком очишћењу „Суматре” — чије спокојство проистиче из спознаје о невидљивим везама између људске егзистенције

⁴³ У једној од најчувенијих Будиних проповеди о „пожару” каже се: „Тијело је, испосници, пожар, а и осјећај, и предоцба, и изрази воље и свијест су пожар. Увиђајући то, испосници, поучен слѣдбеник оплемењених се одвраћа од тијела, од осјећаја, од предоцбе, од израза воље, од свијести. Одвратност га отуђује, отуђење га ослобађа. Ко се ослободи, тај зна шта је слобода.” (Вељачић, 1977:47)

⁴⁴ Скраћеницом Пр обележаваћемо будуће издање *Проза* из Сабраних дела Милоша Црњанског 1966. године.

и природних феномена — може тумачити као израз једног будистичког, у суштини антирелигиозног става. Зато „Суматра” јесте израз нирванске мирноће која почива на поништавању субјекта, односно његове телесне, земаљске егзистенције, и израз његовог поистовећења са светом, утапања у тај свет, а не епифанијско прочишћење, утеха божанског објављења, веровање у нешто ван коначности смрти:

Суматра

Сад смо безбрижни, лаки и нежни.
Помислимо: како су тихи, снежни
врхови Урала.

Растужи ли нас какав бледи лик,
што га изгубисмо једно вече,
знамо да, негде, неки поток,
место њега, румено тече!

По једна љубав, јутро, у туђини,
душу нам увија, све тешње,
бескрајним миром плавих мора,
из којих црвене зрна корала,
као, из завичаја, трешње.

Пробудимо се ноћу и смешимо, драго,
на Месец са запетим луком.
И милујемо далека брда
и ледене горе, благо, руком.

Иако допуштамо да је идеја о везама, присутна у целокупном Црњанском делу, касније доживела трансформације и добијала друга значења и облике, у суматраистичком контексту, као нужној последици и кулминацији итачке поезије, она је израз нихилистичког односа песника према властитој егзистенцији. Утолико је „Суматра”, као разрешење побуњеничког протеста, нека врста негативистичке утехе. У гневним стиховима *Лирике Ишаке* било је много више живота. „Суматра” говори да је постојати после рата могуће само ако се порекне све од чега је човек сачињен.

Милош Црњански и Светислав Сћефановић

Ако се, међутим, овај излет у имплицитну поетику и не прихвати као аргументација у разјашњавању појма „душе”, као једног од основних позитивних поетских принципа у Црњанским програмским текстовима, остаје још један пут који нас води до жељених одговора. Истраживање могућих утицаја и начина на који су Црњанском схватили овај појам може нам притом бити од велике помоћи. По схватању „душе”, које се

исказује као квинтесенција личности и особености песникове, и која се у том смислу појављује као један од аргумената поетских слобода и борбе за слободан стих, Црњански је имао директног претечу у предратној српској књижевности — песника Светислава Стефановића. Текстови које је Стефановић објављивао у *Босанској вили* („Стих или песма”, 1912, „Више слободе стиха” 1912. и „Ритам и емоција”, 1913) вероватно су имали директног утицаја на поетичке ставове младог песника, у чију ће одбрану стати после Првог светског рата. Песник чија се поезија не само по времену настанка сврстава у епоху дучићевско-ракићевске естетике, чак десетак година пре генерације експресиониста, бори се против поетике правила, унапред задатих шаблона, у које сврстава и версификацијска ограничења која се, по његовом схватању, недопустиво, песнику намећу пре него што почне да ствара. Стефановић критикује крути, монотони, скамењени стих, који је у српској поезији писан под француским утицајима. Правом песнику потребно је више слободе у версификацији, јер је ритам индивидуална ствар, као што је то и песничка емоција, будући да је ритам за њега спољашња манифестација осећања.

За Стефановићеве ставове ипак не можемо рећи да су нови и да у потпуности одударају од токова српске књижевне критике и мисли о књижевности. Схватање песничког ритма као дела једне шире категорије, као варијанте и манифестације једног општег ритма — ритма живота, природе и човековог постојања у свету открива у суштини једно виталистичко схватање књижевности скерлићевског типа. Заправо, чини се да се Светислав Стефановић ослонио на ону линију Скерлићевог историчистичког погледа на песничко стварање по којој је свако књижевно дело израз сензибилитета и духа једног времена, што обесмишљава сваку класицистичку естетику засновану на унапред задатим нормама. У том смислу Стефановићево схватање суштине поезије као оригиналности може се пре схватити као критика естетичко-нормативних погледа Богдана Поповића и критеријума о савршенству, јасности и осећајности поезије на којима је заснована његова чувена *Анџологија*. Стефановић је у неку руку мост, она невидљива и недостајућа карика између озлоглашеног Скерлића, чији је ауторитет често бркан са проскриптивним ставом критике према књижевности, и који је засенио његово оригинално полазиште о променљивости естетског идеала. Црњански ставови изводи су из Стефановићевих поменутих текстова у тој мери да млади песник од старијег преузима чак и лексику. Црњански, писац есеја о Флоберовом *Новембру*, неке придеве памти управо из Стефановићевих текстова: „*Искидана* (курз. Г. Р.), немирна, жедна слободе у сваком покрету, душа, емоција модерног песника створила је себи адекватан ритам слободних, немирних, неједнаких стихова. У том је биће и оправдање слободног стиха.” (Стефановић, „Ритам и емоција”, 1979:166). Из теза о ритму као спољашњем облику емоције и лепоти као њеном унутрашњем облику, дакле из схватања о примарности оригиналног унутрашњег света песниковог, извео је и Стефановић, као и касније Црњански, своју борбу за слободан стих, тврдећи „да је он средство, а не циљ нашег изражаја” и да је „*сваки стих добар који добро изражава мисао свога јесника.*” (Стефановић, „Стих или песма”, 1979:170)

Уколико је мисао песника индивидуалнија, оригиналнија, утолико ће му то и стих бити, и утолико ће мање личити на просечни добри стих добрих версификатора... Прави стих је онај који је у потпуном складу с песниковом мишљу, израстао с идејом у једном истом даху, истом моменту надахнућа; стих у коме осећати, нема шта да се дода ни да се одузме (Стефановић, „Стих или песма”, 1979:170—171)

Тако је и за Стефановића, као и за Црњанског, стих „данас више него што је икад био, што је био у највишим песничким делима човечанства — *нейосредни говор души*, најинтимнији изражај мисли људске” (Стефановић, „Стих или песма”, 1979:171), а „Крв, живот, душа једном речи, јесте оно што и стиху даје вечности.” (Стефановић „Стих или песма”, 1979:172)

Међутим, ови редови нас ипак не упућују на закључак да се Црњанскове идеје о песништву у потпуности поклапају са Стефановићевим схватањем. Када то кажемо, мислимо најпре на онај консеквентни Стефановићев историцистички витализам о лепоти као изразу живота:

Општа је тенденција при том да се иде све ближе, интимније природи, све дубље у душу; да се остављају схеме лепоте и схваћа се све јасније да је лепота израз живота, сам живот; и као живот и она није ни завршена ни савршена него је у стварању, у сталном постојању, са једном основном тежњом к циљу која је гони напред, али без формулисаног и досад већ израженог крајњег циља (Стефановић, 1979: „Ритам и емоција”:165)

Како ћемо мало касније видети, овоме супротно, Црњансково схватање о раскораку између живота и уметности, дугује много већ једној новој авангардној поетици коју млади песник, повратник из рата, изражава у својим програмским текстовима, а која се изражава у вери у уметност као претходницу — ону што води живот и показује му пут. Уметност није део и израз променљивог тока који је део бесциљног бесмисленог историјског кретања вођеног неком слепом неидентификованом силом, она је та која зна куда треба ићи и дужност јој је да ту улогу испуни.

Милош Црњански и Волџ Витмен

Кад је реч о могућим утицајима на Црњансково схватање душе у поетском стварању, немогуће је заобићи један литерарни утицај: поезију песника који је подједнако утицао на немачке експресионисте и српску послератну генерацију. Ради се о америчком песнику Волту Витмену, у српској књижевности једном од највише превођених светских песника између 1909. и 1914 — годинама које се могу узети као најодсудније за књижевно образовање и развој послератних песника.⁴⁵ Онај који је у

⁴⁵ Говорећи о генерацији предратних експресиониста у српској и хрватској књижевности, Р. Вучковић каже: „У свим покретима Витмен је фигура број један, чија им повратничка улога, снажна воља и варварска снага лебди пред очима. О њему се не говори само у критичким текстовима, већ му се пишу и песме. За наше младе, уз имена Ничеа и

„Песми о мени” певао: „Најмањи изданак показује да смрти заправо нема” (Витмен, 1985:28), у својој поезији износи визију природе као савршеног механизма животног обнављања. У својим *Влајшима шраве*, збирци поезије у којој је први пут употребљен слободни стих, Витмен пева тако што позива „душу своју”, чији је креативни нагон једнак обновљујућој снази природе. Његову дубоко личну лирику са упориштем у уверењу о постојању хармоније између свих облика, живих и неживих, у свемиру, немогуће је посматрати одвојено од једног у суштини романтичарског схватања о органском јединству природе, у чијем окриљу човек поново проналази уточиште смисла и наговештаје бесмртности.⁴⁶ Иако је можда ова западњачка романтичарска идеја о цикличном обнављању природе, бар у почетку, много мање утицала на Црњанског од кинеске и јапанске лирике, која је такође зрачила обожавањем савршенства натуралних феномена — ако не тоном егзалтације, а оно тихом контемплацијом уздржаног поштовања — Витмен је на нашег песника могао да утиче бар још у једном погледу. Наиме, као и сваки песник романтичарске провенијенције, и овај Американац је „проповедао веру у неограничену моћ инспирације”, сматрајући „да мисао и надахнуће одређују израз”, т. ј. да „облик песме јесте само њихов одраз” (Лалић, у: Витмен, 1985:23). Према овом витменовском схватању и душа песникова је оно право, истинско језгро његове оригиналности, лирске индивидуалности која је знак непоновљивог. Витмен, чије је песништво имало велик утицај на немачке, али и на српске експресионисте, могао је утицати и на Црњанског изузетном индивидуалном снагом своје песничке визије, своје лирске емоционалности, коју преводилац Витменове поезије Иван В. Лалић види управо у „песниковом понављаном, упорном идентификовању свог личног доживљаја извесног заданог сегмента реалности са потврдом закона по којем се та реалност држи на окупу...” (Лалић, у: Витмен, 1985:28).

На основу свега реченог, могли бисмо закључити да је схватање душе у програмским текстовима Црњанског *романтичарско* — јер у први план истиче пре свега ову индивидуалност и оригиналност јединствене,

Верхарена и домаће узоре (Мештровић, Назор, Скерлић), Витмен је личност чије је име стално у оптицају и песме му се често преводе. Појаве неких чланака и превода Витмена после Првог светског рата само су наставак предратног интересовања.” (Вучковић, 1979:42)

⁴⁶ Описујући специфичан однос романтичарских песника према природи, Џ. Велфлин наводи одломак из *Аурелије* француског романтичара Жерара де Нервала: „Како сам могао, упитах се, тако дуго постојати изван Природе, не поистовећујући се с њом? Све живи, све дела, све се узајамно саглашава; магнетски зраци који избијају из мене или других несметано пролазе кроз бесконачан ланац створених ствари; тако се ствара једна прозирна мрежа која покрива свет, а чије танане нити повезују све постојеће ствари једну с другом, преко планета и звезда. Ја сам сада заробљеник Земље, али разговарам са распеваним хором звезда, које деле моје радости и патње!” (Велфлин, 1966:122) Сличности романтичарских схватања природе са Црњанским суматраизмом немогуће је не уочити у још једном Велфлиновом примеру блискости песника и природног света, овог пута преузетог из Бајроновог *Чајлда Харолда*: „Не живим сам у себи, већ сам дио / Свег око себе; радост су за мене / Високе горе...// Осјећај тад се бесконачног буди / У самост, где смо сами понајмање / Истина тад нам цијело биће збуди / Чистећ нас од нас...” (Велфлин, 1966:129)

оригиналне песничке визије. Отуда је извесно да је наш песник далеко од тога да се одрекне романтичарске субјективности од које су бежали уметници наклоњени авангардним и експресионистичким идејама. Ако је, међутим, Црњански чврсто на линији романтизма, утолико што је уметничко стварање видео као оригинално и непоновљиво изражавање једне изузетне песничке личности чија душа има шта да каже свету, онда је његово схватање улоге уметности у друштву типично авангардно, мада ни сада не треба заборавити наслеђе романтичарских традиција.

Уметносћ и живошћ

Иако се досада углавном веровало да је Милошу Црњанском питање слободног стиха било примарно у његовим програмским текстовима, већ у разматрању појма „душе” показало се да су формална питања за нашег песника само појавни облик једног дубљег и комплекснијег питања уметничког стварања, које је захваљујући једној у суштини реакционарној улози критике и јавног мњења у нашој средини избило у први план. Иако на први поглед изгледа да се наш песник у своја два основна текста-манифеста, „Објашњење ’Суматре’ ” и „За слободни стих”, бави у првом реду питањима песничке форме, Црњански се заправо као једним од основних питања стварања бави положајем уметности у друштву, односно прастарим питањем односа живота и уметности. По његовом уверењу: „живот и уметност нису, нити ће бити, једно” (ЕЧ, „За слободни стих”, I:24). У самој природи уметности је да иде испред живота и отуда се сви отпори на које наилази у тренуцима корених промена поетичке природе могу схватити, са једне стране, као последица тог предњачења, те њене авангардне природе:

Тај велики растанак уметности и живота, уосталом историјски обичај, ако ништа друго, разумљив је. Најзад, извесан *dégoût* у Европи, треба признати, не зачуђава. Али то не значи неко подизање уметности у облаке аристофанске; то је прво први најснажнији вал једне реакције. Живот ће лепо, не преостаје му ништа друго, поћи за уметношћу, остварити све оно што је, засад, идеја; тако је увек било. („За слободни стих”, ЕЧ, I:25)

И док, са једне стране, отпор на који наилази нова уметност произилази из саме њене природе, која има особину да пробија хоризонт читалачког очекивања, са друге, неприхватање може бити последица својевољне непопуларности песника:

„Непопуларност најновије поезије, и код нас, својевољна је!” („Објашњење ’Суматре’ ”, ЕЧ, I:19)

Ова свесност стварања⁴⁷ није ништа друго до свест о *циљевима* које један уметнички правац, или ако постоји један кохезивнији везивни еле-

⁴⁷ А свесност, свест о ономе што се догађа, о историјским променама осећајности, укуса, уметничких мерила, како уметника али још више и критике, оно је што је по Цр-

менат — покрет, пред собом има. А он увек постоји зато што, према Црњанском, уметност, или бар она уметност коју он признаје, није никада ларпурлартистичка — она се не може затворити у кулу од слоноваче, нити може служити искључиво као разбигра:

Али да најновија поезија није ни лудорија, ни декадентство, то ће сваки увидети, кад буде сазнао за утицај руских футуриста, и „декадната”, њигог префињеног, часописа који се зове *Мир искуства*, у руској револуцији. Ни наша, најновија, уметност, а најмање поезија, не спава, како је често читаоци замишљају, као нека лепотица, у кули од слоноваче. Још је та кула „eburnea”, моћна, као станице безжичног брзојава” („Објашњење ’Суматре’”, ЕЧ, I:18).

Нова уметност, чији је Црњански корифеј, јесте у својој суштини побуњеничка, она доноси „немир, преврат у осећању и мишљењу” (ЕЧ, I:19). Она није ангажована у смислу да постаје инструмент неке идеологије:

Већ нас, најновијих, иако се налазимо на политичкој левици, одбацује све корисне, популарне, хигијенске дужности, које поезији, код нас, људи без осећања за уметност, а препуни социолошког самољубља, тако често намећу. Социјализам, на пример, ми не бисмо ширили лирским песмама! („Објашњење ’Суматре’”, ЕЧ, I:18)

Али, будући да њен утицај на живот није занемарљив, као што су футуристи утицали на руску револуцију, тако је и наша књижевност, каже Црњански, имала у историји своју улогу у друштву. Међутим, док је некад „наша књижевност имала ту част да служи национализму”, у једној трагичној и величанственој епохи, „изгледа да се код нас мисли ставити је сад у службу антиалкохоличарских и синдикалистичких друштава” (ЕЧ, I:25). Нова уметност, по Црњанском, међутим, није зато ту. Она је ангажована утолико што води „револуцији душа” („Одговор на анкету *Мисли*”, ЕЧ, I:17) јер води једној духовној обнови човечанства у којој ће она заиста једнога дана моћи да буде оно што је Ниче називао „афирмацијом бића” (ЕЧ, I:25). Иако је ова духовна револуција предуслов друштвене револуције, ангажованост поезије, онако како је Црњански види у својим програмским текстовима, није социјално обојена. Она је много више израз вајлдовске вере у моћ уметности да утиче на живот. „Уметнички мајавелизам” само је легитимно средство оне претходнице која је свесна својих циљева.

њанском у књижевном животу највише недостајало и што је књижевне полемике чинило углавном беспредметнима: „Свесност, оно што је најважније, и што је створило и хеленизам и ренесансу и барок, нама је недостајала увек. Зато је глад наших полемика тако недостојна. Измешаност, тако да нико није на своме месту, узрок је свију забуна. То се скоро неће решити и зато код нас полемике, најмање у књижевности и уметности, немају циља.” („За слободни стих”, ЕЧ, I:24).

* * *

Поетика коју је Милош Црњански формулисао и исказао у својим програмским текстовима „Објашњење 'Суматре' ” и „За слободни стих” и есејима — приказима књига које је писао 1919. и 1920. године — обележена је, као што смо видели, у великој мери авангардним и експресионистичким схватањима о уметности као суштинском изразу људске душе, која стоји насупрот лажном артизму и која као покретачка снага води човечанство ка духовној обнови, ка истинској, аутентичној егзистенцији усклађеној са природом и природним ритмовима света. Ако под авангардном поетиком подразумевамо радикалне естетске теорије попут Маринетијевог футуризма, који је одбацивао целокупну западноевропску цивилизацијску традицију, онда умерен антитрадиционализам Црњанског, односно његово опредељење за једно у суштини антикласицистичко наслеђе — са врховним постулатом оригиналности а не само новине, као суштинског насупрот формалном — може да се тумачи и као недоследност и одступање од основне линије послератног авангардизма. Међутим, не сме се заборавити да је питање о могућности потпуне искоренености из традиције наводило истраживаче авангарде књижевности да претпоставе да баш у овим екстремним захтевима лежи објашњење чињенице да је футуризам остао само „један величанствен програм” и ништа више:

Одбацујући прошлост у целини — онако охоли какви су били „на последњем гребену векова” као што пише у првом манифесту — а не заустављајући се да открију оно вредно и трајно, футуристи нису секли само корене, већ и гране и стабло, вене за било коју врсту сокова, зазиђујући се тако у просторији без израза. На тај начин они су укинули наду у сањану будућност, као и у осуђену прошлост. (Де Торес, 2001:48)

Ако, међутим, прихватимо једну много флексибилнију дефиницију авангардне књижевности истог аутора, што полази од појма авангарде као надређеног појма који обухвата низ „изама” (футуризам, експресионизам, кубизам, дадаизам... па све до егзистенцијализма и неореализма — дакле основне књижевне правце 20. века), онда је питање „боравка” Милоша Црњанског, као индивидуалне песничке личности, у њеним оквирима сасвим извесно:

Било како, ова два концепта: примат оригиналности схваћене као инвенције — способне да се укључи у историјску традицију, или, још боље, да прокрчи путеве за нову — и верност епохи „Zeitgeist” — у духу времена основе су за стварање и вредновање европске књижевности у периоду између два рата, и чине такозвану авангардну књижевност.” (Де Торес, 2001:23)

Опредељујући се за личну, оригиналну поезију, поезију инспирације, Црњански се имплицитно определио за традицију романтичарске поезије, што ће постати још видљивије у, условно речено, следећој „фази” његове делатности, коју смо назвали „стражиловским комплексом”, а која се везује за његово жанровски различито стваралаштво у годинама

1920. и 1921. Есеји из овог периода имаће одсудну улогу у тумачењу поезије Милоша Црњанског, али ће исто тако покренути и нека ужа теоријско-поетичка питања, пре свега у вези са једном претпоставком о „регресији” пищевих схватања о слободном стиху и његовом враћању класицистичким вредностима.

ПРИМАРНА ЛИТЕРАТУРА

- (ЕЧ, I) *Есеји и чланци; књижевност и уметност*, I, Дела Милоша Црњанског X, књига 21, Задужбина Милоша Црњанског; Наш дом — Editions L'Age D'Homme, Lausanne, Београд 1999.
- (ЕЧ, II) *Есеји и чланци; историја, џолемике, разговори*, Дела Милоша Црњанског XI, књиге 22. и 23, Задужбина Милоша Црњанског; Наш дом — Editions L'Age D'Homme, Lausanne, Београд 1999.
- (М) *Књига о Микеланђелу*, Дела Милоша Црњанског V, књига 10, Задужбина Милоша Црњанског; Наш дом — Editions L'Age D'Homme, Lausanne, Београд 1998.
- (Пушћојиси I) *Пушћојиси I; Писма из Париза, Љубав у Тоскани, Наша небеса, Књига о Немачкој, У земљи џореадора и сунца*, Дела Милоша Црњанског VIII, књиге 15—19, Задужбина Милоша Црњанског; Наш дом — Editions L'Age D'Homme, Lausanne, Београд 1995.
- (Пушћојиси II) *Пушћојиси II; Пушћевима разним*, Дела Милоша Црњанског IX, књига 20, Задужбина Милоша Црњанског; Наш дом — Editions L'Age D'Homme, Lausanne, Београд 1995.
- Лирика, Проза, Есеји* (ур. Живорад Стојковић), Дела 1—2, „Српска књижевност у 100 књига”, Матица српска — СКЗ, Нови Сад — Београд 1965.
- Сеобе I*, Сабрана дела Милоша Црњанског, 1 (прир. Роксанда Његуш и Стеван Раичковић), Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд 1966.
- Сеобе II*, Сабрана дела Милоша Црњанског, 2 (прир. Роксанда Његуш и Стеван Раичковић), Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд 1966.
- Сеобе III*, Сабрана дела Милоша Црњанског, 3 (прир. Роксанда Његуш и Стеван Раичковић), Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд 1966.
- (П) *Поезија; Лирика Ишаке; Коментари; Антологија кинеске лирике; Песме сјароџ Јајана, Ламент над Београдом*, Сабрана дела Милоша Црњанског, 4 (прир. Роксанда Његуш и Стеван Раичковић), Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд 1966.
- (Пр) *Проза; Дневник о Чарнојевићу. Приче о мушком. Сузни крокодил*. Сабрана дела Милоша Црњанског, 5 (прир. Роксанда Његуш и Стеван Раичковић), Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд 1966.
- (Пут) *Пушћојиси; Писма из Париза. Љубав у Тоскани. Ирис Берлина, У земљи џореадора и сунца. Наша небеса. Пушћевима разним*. Сабрана дела Милоша Црњанског, 6 (прир. Роксанда Његуш и Стеван Раичковић), Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд 1966.
- (X, I) *Код Хиџборејаца I*, Сабрана дела Милоша Црњанског, 7 (прир. Роксанда Његуш и Стеван Раичковић), Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд 1966.
- (X, II) *Код Хиџборејаца II*, Сабрана дела Милоша Црњанског, 8 (прир. Роксанда Његуш и Стеван Раичковић), Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд 1966.
- Драме; Маска. Конак. Тесла*. Сабрана дела Милоша Црњанског, 9 (прир. Роксанда Његуш и Стеван Раичковић), Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд 1966.

- Есеји* Сабрана дела Милоша Црњанског, 10 (прир. Роксанда Његуш и Стеван Раичковић), Просвета, Матица српска, Младост, Свјетлост, Београд 1966.
- Песме, њуџојиси, есеји* (ур. Петар Цацић) Изабрана дела, Свјетлост—Напријед—Просвета, Сарајево—Загреб, Београд 1967.
- Кай џианске крви*, Нолит, Београд 1970.
- Изабрана дела 1—2* (прир. Живорад Стојковић), „Српска књижевност у 100 књига”, Матица српска — СКЗ, Нови Сад — Београд 1972.
- Роман о Лондону I, II*, Нолит, Београд 1972.
- Сџиражилово* (предг. Никола Милошевић), Чачак, „Дисово пролеће”, 1973.
- Књиџа о Микеланџелу* (прир. Никола Бертолино), Нолит, Београд 1978.
- Есеји* (прир. Јован Христић), Нолит, Београд 1983.
- Ембахаде, I—III* (прир. Борислав Радовић), Нолит, Београд 1984.
- Ембахаде IV*, (прир. Борислав Радовић), Нолит, Београд 1984.
- Подземни клуб*, Natrold Johnsson (i. e.), фототипско издање из 1921. Народна библиотека Србије, Београд 1985.
- Полиџички сџиси* (приредио З. Аврамовић), Сфаирос, Београд 1989.
- О Банаџу и о Банаџанима* (приредио Стојан Треџаков), Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1989.
- Црњански о националсоџијализму* (приредио З. Аврамовић), Белетра, Београд 1990.
- Анџолоџија кинеске лирике и Песме сџароџ Јајана* (фототипско издање првог дела из 1923. и другог из 1928, прир. Александар Петров), Народна Библиотека Србије — Дечје новине, Београд — Горњи Милановац 1990.
- Исџунио сам своју судбину* (приредио З. Аврамовић) БИГЗ, СКЗ, Народна књига, Београд 1991.
- Кай џианске крви*, Народна књига, Београд 1991.
- Есеји и џрикази* (приредили Бошко Петровић и Стојан Треџаков), Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад 1991.
- Нова Евроџа: увод у џолиџичкоџ Црњанскоџ* (приредио Радивој Цвјетиџанин), Књижевне новине, Београд 1991.
- Лирика Иџаке & Коменџари* (приредио Гојко Тешић), Светови, Нови Сад 1993.
- Где живи најсреџнија жена Јуџославије*, Народна књига, Алфа, Београд 2000.

СЕКУНДАРНА ЛИТЕРАТУРА

- Андрић, Иво (1980) *Знакови џоред џуџа*, Рад, Београд.
- Анџолоџија ексџресионисџичке лирике* (прир. Срдан Богосављевић) (1998), Светови, Нови Сад.
- Богосављевић, Срдан (1998) *Ексџресионисџичка лирика*, Светови, Нови Сад.
- Бокан, Драгослав (1996) „Невидљиви учитељ или програмска џаскања с оне стране једног усамљеног гроба”, *Књижевна реч*, Београд, бр. 470—471, стр. 19—20.
- Брехт, Бертолд (1990) *Мајка храбростџ*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
- Велфлин, Хајнрих (2000) *Ренесанса и барок: исџраживање о суџџини и насџанку барокноџ сџила у Иџталији*, Издавачка књиџарница Зорана Стојановиџа, Сремски Карловци — Нови Сад.
- Вељачић, Чедомир (1977) *Будизам*, Вук Караџић, Београд.
- Витмен, Волт (1985) *Влаџи џраве* (прев. и предг. Иван В. Лалић), БИГЗ, Београд.
- Вулф, Вирџинија (1956) „Модерни есеј” у: *Есеји*; Београд, 131—145.

- Вучковић, Радован (1979) *Поеџика хрватског и српског експресионизма*, Свјетлост, Сарајево.
- Глушчевић, Зоран (1996) „Магијско-утопијска хоризонтала и звездано-етерична вертикала у новој слици света Милоша Црњанског”, *Милош Црњански, зборник радова*, Институт за књижевност и уметност, Београд, стр. 21—35.
- Живковић, Драгиша (1994) „Мотив 'уседелице' код Вељка Петровића”, *Европски оквири српске књижевности IV*, Просвета, Београд, 268—282.
- Игњатовић, Јаков (1969) „Мемоари”, *Одабрана дела II*, Српска књижевност у 100 књига, Матица српска, СКЗ, Нови Сад — Београд.
- Јанчић, Светлана (1995) *Каталог личне библиотеке Милоша Црњанског*, Народна библиотека Србије, Београд.
- Константиновић, Радомир (1983) *Биће и језик I*, Просвета, Рад, Матица српска, Београд — Нови Сад.
- Лалић, Иван (1985) „Поезија Волта Витмена”, *В. Вилмен: Влаштин управе* (прев. и прир. И. Лалић), БИГЗ, Београд, 7—36.
- Милошевић, Никола (1996) „Психолошка и метафизичка раван у прози Милоша Црњанског”, *Милош Црњански, зборник радова*, Институт за књижевност и уметност, Београд, стр. 107—115.
- Митровић, Андреј (1983-а) „Уметност и Први светски рат”, *Летопис Матице српске*, Нови Сад, књ. 432, бр. 4, 379—393.
- Павловић, Миодраг (1992) „Песник и рат” у: *Есеји о српским јесницима*, Вук Караџић, Београд, 326—331.
- Палмије, Жан Мишел (1995) *Експресионизам као јобуна*, Матица српска, Нови Сад.
- Петковић, Новица (1996) *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, СКЗ, Београд.
- Петров, Александар (1988) *Поезија Црњанског и српско јесничтво*, Нолит, Београд.
- Петровић, Растко (1972) *Ошкровење: поезија, проза, есеји* (прир. Зоран Мишић), Матица српска, СКЗ, Нови Сад — Београд.
- Пођоли, Ренато (1975) *Теорија авангардне уметности*, Нолит, Београд.
- Поповић, Радован (1993) *Црњански — документарна биографија*, Просвета — Дечје новине, Београд — Горњи Милановац.
- Скерлић, Јован (1971а) „Догматичка и импресионистичка критика”, у: *Критике*, Српска књижевност у 100 књига, Матица српска, СКЗ, Нови Сад — Београд, стр. 7—21.
- Стефановић, Светислав (1979) „Стих или песма”, *Писци као критичари пре Првог светског рата* (прир. Предраг Протић) (1979), Матица српска — СКЗ — Институт за књижевност и уметност, Нови Сад — Београд.
- Стефановић, Светислав (1979) „Више слободе стиха”, *Писци као критичари пре Првог светског рата* (прир. Предраг Протић) (1979), Матица српска — СКЗ — Институт за књижевност и уметност, Нови Сад — Београд.
- Стефановић, Светислав (1979) „Ритам и емоција”, *Писци као критичари пре Првог светског рата* (прир. Предраг Протић) (1979), Матица српска — СКЗ — Нови Сад — Београд.
- Стојановић-Пантовић, Бојана (1998) *Српски експресионизам*, Матица српска, Нови Сад.
- Тешић, Гојко (1991) *Српска авангарда у јодемичком контексту (двадесете године)*, Светови, Нови Сад.
- Торе, Гилермо ди (2001) *Историја авангардне књижевности*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци — Нови Сад.
- Џацић, Петар (1993) *Повлашћени јосници Милоша Црњанског*, Просвета, Београд.

MILOŠ CRNJANSKI'S PROGRAMME ESSAYS

S u m m a r y

The paper is dedicated to Miloš Crnjanski's essays created in the years after World War I (1919—1920) which have pronounced elements of a programme text: avantgarde rebellion against tradition and the request for a new art which would carry new content and new form. In this context, the paper discusses Crnjanski's re-evaluation of tradition which is particularly noticeable in the attitude to patriotic poetry (the attitude to Jovan Skerlić is particularly investigated), but also in the requests for a new form which will be dominated by the free verse. The notions „soul” and „ecstasy” are analysed as the main assumptions of — according to Crnjanski — true artistic creation, as well as the relation between art and life in the context of avantgarde esthetics. Sumatraism as a new philosophy of existence is placed in the context of Eastern teachings.