

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Гордана С. Јањушевић-Лековић

СИНТАКСИЧКЕ И СТИЛСКЕ
СТРУКТУРЕ

У ДЈЕЛУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

докторска дисертација

Београд, 2012

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Gordana S. Janjušević-Leković

SYNTACTIC AND STYLISTIC
STRUCTURES IN THE WORKS
OF MILOŠ CRNJANSKI

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2012

Ментор:

Проф. др Јелена Јовановић, ванредни професор Филолошког факултета,
Универзитет у Београду

Чланови комисије:

-

-

Датум одбране:

Синтаксичке и стилске структуре у дјелу Милоша Црњанског

РЕЗИМЕ

У овом раду, како и сам наслов каже, истражујемо и анализирамо *синтаксичке и стилске структуре* у дјелу Милоша Црњанског. Рад представља интердисциплинарни, превасходно лингвостилистички приступ, са елементима књижевне анализе. У питању је обухватна анализа у којој, полазећи „са платформе“ текста као јединственог умјетничког знака – истражујемо како међусобно кореспондирају сви слојеви структуре.

Литерарно стваралаштво Милоша Црњанског представљено је у првом дијелу рада. Ту је дат краћи вишеаспектни осврт на опус овог писца, и наговјештена проблематика којом се бавимо у другом дијелу рада.

Млади Црњански је умјетник авангарде, препознат као експресионист. Универзализам Милоша Црњанског, у зрелој стваралачкој фази, свој најпунији облик и значење нашао је у суматраизму, као правцу унутар особене ауторске поетике.

Дјело Милоша Црњанског, жанровски богато и разуђено, одликује се суптилном и јаком унутрашњом интертекстуалном повезаношћу, тако да чини цјелину и, условно речено, један текст. Главни ликови Црњанског, укључујући лирско „ја“ поезије – могу се такође посматрати сублимирани у један лик – у приличној мјери хомерски и цојсовски, а што ће рећи – и довољно класичан и врло модеран. Јунак Црњанског је „модерни Одисеј“, идеалист. Одликује га чежња за повлашћеним просторима („просторима среће“) и жудња за апсолутом.

У другом дијелу рада анализирали смо **структурне принципе текста, а затим и карактеристичне стилске поступке**. Полазећи од Лотманове подјеле на „принцип понављања“ (у поезији) и „принцип комбинације“ (у прози), показали смо како се у тексту Црњанског испољавају оба ова принципа. Уочили смо и на примјерима показали граничне структуре текста: *прозаизацију стиха и поетизацију прозе*. Превагу ипак односи (парадигматски) принцип понављања, као начело поезије.

Понављања су важна и као средство кохезије текста. Оно што је са стилистичког становишта посебно занимљиво јесу све оне еквивалентности у спрези са значењима која се укрштају, и у том укрштању не само мелодијски него и семантички обогаћују текст.

Са овог полазишта истраживали смо затим стилске фигуре, али претходно анализирамо лексику, доводећи је у везу са структурним одликама текста. Расклопили смо **лексичку структуру** у мјери у којој је то било потребно да бисмо указали, на примјер, на кључне лексеме и архисеме, и уопште на везу између употребе одређених лексичких јединица и структуре текста. Пажња је овдје усредсређена на кључне именичке појмове (нпр. *звезда, круг, лед, ватра, океан, сан, сен, смрт, лист, утеха*) али и на (умјетничка) значења и (поетску) функцију других врста ријечи. Глаголи говорења, на примјер, доводе се у везу са структуром приповиједања и емпатијом приповједача. Помоћне, непунозначне, више „граматичке“ него „лексичке“ ријечи (прилози, везници, рјечце, помоћни глаголи и сл.) посебну важност добијају као осамостаљне јединице у рашчлањеним структурама.

Доводећи у везу лексичку структуру и принцип комбинације, сагледавамо систем бинарних опозиција и семантичке комбинације у тексту. На овај начин указујемо на семантизацију, метафоричност, полисемију језичких јединица све до нивоа текста као цјелине.

Анализирали смо затим везу између **стилских фигура и структуре текста**. Овдје истражујемо синтаксичке фигуре (фигуре конструкције), изразито стилски маркиране у тексту Милоша Црњанског: *поступке понављања* (лирске и синтаксичке паралелизме типа анафора, епифора, анадиплоза, рефрен), са посебним освртом на позиционо неусловљена понављања (полиптотон), као и *поступке осамостаљивања* који су такође реализација поетског принципа еквивалентности. У дјелу Милоша Црњанског рашчлањене структуре постоје на свим синтаксичким нивоима, што смо на бројним примјерима и показали. Учили смо спрегу између градације – као стилске фигуре и конструктивног принципа, композиционог начела – и поступака понављања у тексту. На овај начин текст расте, обогаћује се смисаоно и звуковно.

Дио нашег истраживања посветили смо **поступцима именованја и преименованја**, укључујући прономинацију (антономазију) као стилску фигуру. У овој анализи најзаступљеније су властите именице, нарочито топоними и лична имена (антропоними) – који су у дјелу овог писца такође стилски обиљежене лексичке јединице и кореспондирају са семантичким и идејним слојевима текста.

Посебно поглавље обухвата **анализу примјера синтаксичких и стилских структура** у којима сагледавамо спрегу одређених поступака, односно - стилске поступке у садејству, међусобном дјеловању и укрштању њихових значења и умјетничких ефеката.

Завршно поглавље – *Суматраизам и језик* – представља уједно и синтезу онога о чему смо претходно говорили. Сада посматрамо **синтаксичке и стилске структуре у контексту суматраизма**. Показали смо како идеја о свеопштој повезаности свијета кореспондира са језиком.

Суматраистичку визију „лебдећег“ свеприсутног субјекта такође карактерише употреба одређених лексема. Како се суматраистичке везе остварују и у простору и у времену, то је учестала употреба личних имена и топонима, али и аутентичних ријечи из страних језика – такође и семантички и стилски функционализована.

Језички, текст Црњанског се одликује изразитом стилском маркираношћу која кореспондира са свим слојевима структуре. Критеријум ритмичког рашчлањивања који се у лингвостилистичкој литератури најчешће помиње као стиховни, заправо је проведен кроз цијели текст, и у стиховном и у прозном дискурсу. Текст Црњанског има увијек то стиховно ритмичко рашчлањивање, због чега се и перципира као поезија. У појединачности и партикуларности језичких јединица чију „осамљеност“ и одјелитост писац постиже поступцима осамостаљивања на свим синтаксичким нивоима, огледа се и свијет његових јунака - разбијен, распарчан, расточен.

Овдје смо дали још један осврт на рашчлањене структуре (и поетску функцију правописа у вези са тим). Текст се привидно разграђује, рашчлањује, да би се остварио виши степен кохезије. Језичке јединице се удаљавају, фрагментирају, дистанцирају се граматички, формално, да би се на семантичком плану отворио простор за онеобичавање значењских веза. Анализирамо затим

релацију *страни језици – суматраизам*. Употреба страних ријечи (не у смислу туђица, већ аутентичних ријечи, израза и фраза из страних језика) код Црњанског има изразиту стилску функцију и кореспондира са суматраистичком визијом свијета. Слиједи још један осврт на лексичке слојеве текста у контексту суматраизма,

Научни приступ проблематици овдје подразумијева методологију која је одговарајућа, функционална, и која омогућава да се, у истраживању језика и стила овог писца, а у контексту теме овог рада - покаже и утврди оно што је релевантно. Стога је *метод анализе и синтезе* у овом раду најважнији. У извјесној мјери заступљен је и *статистички метод*.

Кључне ријечи: *експресионизам, надреализам, суматраизам; структура, синтаксостилем, стилематичан, архисема, еквивалентност, паралелизам, семантичка комбинација, метафоричност*

Шира научна област: *наука о језику*

Ужа научна област: *лингвостилистика*

УДК број:

Syntactic and stylistic structures in the works of Miloš Crnjanski

SUMMARY

In this dissertation, as the title suggests, we explore and analyse the *syntactic and stylistic structures* in the works of Miloš Crnjanski. The dissertation cherishes an interdisciplinary, primarily linguistic-stylistic approach, comprising elements of literary analysis. It is a comprehensive analysis in which, starting from the "platform" of text as a unitary artistic sign – we explore how all the layers of the structure mutually interweave and correspond.

The scope of the literary works by Miloš Crnjanski has been outlined in the first part of the paper. A brief overview, presenting various aspects of the works of the writer, has been provided there, whereas the issues to be dealt with in the second part of the paper have been heralded therein.

Young Crnjanski is an avantgarde artist, recognised as an expressionist. The universality of Miloš Crnjanski, in his mature stage of writing, has found its fullest form and meaning in Sumatraism, as a movement within his own peculiar author poetics.

The works of Miloš Crnjanski, rich in genre and diverse, are characterised by strong internal and subtle intertextual connections, so that they make a whole and, in a manner of speaking, form one text. Crnjanski's main characters, including the lyrical "I" of his poetry – may also be observed as sublimated in one character – to a great extent a Homeric and Joycean character, which proves that he is classical enough and very modern. His hero is the "modern Odysseus" – an idealist. He is characterised by longing for privileged spaces ("spaces of happiness") and a desire for the absolute.

In the second part of the dissertation, we have analysed **the structural principles of the text as well as the characteristic stylistic techniques**. Starting from Lotman's division of "the principle of repetition" (in poetry) and "the principle of combination" (in fiction), we have shown that both principles are evident in the texts of Crnjanski. We have extrapolated the boundary text structures and illustrated them by examples – they refer to *the prosaisation of the verse and the poetisation of the prose*. The (paradigmatic) principle of repetition prevails, however, as a principle of poetry.

Repetitions represent important means of text cohesion. What may be of particular interest from the stylistic point of view are all those equivalences and

meanings which intersect, enriching the text both in melody and semantics as they interweave.

From this starting point, we then explored the figures of speech, having first analysed the vocabulary, correlating it to the structural features of the text. We have unfolded **the lexical structure** to the extent necessary for us to point out, for example, to the key lexemes and archisemes, and, in general, to the relationship between the use of certain lexical units and the structure of the text. Attention has here been paid to certain nouns (such as *star, circle, ice, fire, ocean, dream, shadow, death, leaf, comfort*), and also to the (artistic) meanings and the (poetic) function of the other parts of speech. The verbs of speaking, for instance, have been associated with the structure of narration and the empathy of the narrator. Auxiliary, more "grammatical" than "lexical" words, having little meaning of their own (adverbs, conjunctions, particles, auxiliary verbs, etc.) receive special attention as units made independent to function on their own in split structures, i.e. disengaged.

Having established the links between the lexical structure and the principle of combination, we have observed the system of binary oppositions and semantic combinations in the text. In this way, we have pointed to semantisation, metaphoricity and polysemy of the linguistic units up to the level of the text as a whole.

We have also analysed the relationship between **the figures of speech and the text structure**. Here we have explored syntactic figures (figures of construction), very distinct in the works of Miloš Crnjanski: *the techniques of repetition* (lyrical and syntactic parallelism, such as anaphora, epiphora, anadiplosis, refrain), with special emphasis to the repetitions which are not positionally conditioned (polyptoton), as well as *the techniques of disengaging*, which also realise the poetic principle of equivalence. In the works of Miloš Crnjanski, the split structures exist on all syntactic levels, which we have illustrated with numerous examples. We have noticed the connections between the gradation – as a figure of speech and a constructive principle or principle of composition – and the techniques of repetition in the text. In this way, the text grows and becomes enriched, both in meaning and sounds.

A section of our dissertation has been devoted to **the techniques of naming and renaming**, including pronomination (antonomasia), as a figure of speech. In this analysis, the most frequent are proper nouns, especially toponyms and personal names

(anthroponyms) – which, in the works of this writer, are also stylistically marked lexical units and correspond to the semantic and ideational layers of text.

A separate chapter comprises **the analysis of examples of syntactic and stylistic structures**, in which we establish the connections among certain techniques, that is – the stylistic techniques in interplay, mutually acting and intersecting their meanings and artistic effects.

The final chapter - *Sumatraism and language* – also presents a synthesis of what we have previously discussed. We now look at **the syntactic and stylistic structures in the context Sumatraism**. We have shown how the idea of overall connectivity of the world corresponds to the language. The Sumatraic vision of the "floating" omnipresent subject is also characterised by the use of certain lexemes. As the Sumatraic connections are accomplished in space and time, the use of personal names and toponyms becomes more frequent, and the same can be said of the evocative use of archaisms, borrowed words, as well as the authentic words from foreign languages – which have also been semantically and stylistically functionalised.

Linguistically, Crnjanski's text is characterised by its stylistic markedness, which corresponds to all the layers of the structure. The criterion of rhythmic parsing which is usually referred to as verse sequencing in the linguistic-stylistic literature, underlies the whole text, both in the verse and prose discourse. Crnjanski's text is always marked by this rhythmic parsing, which is why it is perceived as poetry. In the individuality and particularity of these linguistic units, whose independence and separateness is achieved through the techniques of disengaging at all syntactic levels by the writer, the world of his heroes – broken, smashed, disintegrated – is reflected.

Here, we have added another overview of the split structure (as well as the poetic function of punctuation in this regard). The text is seemingly broken and split, in order to achieve a higher degree of cohesion. Linguistic units are moving away and are being fragmented and grammatically distanced from each other, in order to create space for semantic estrangement. We have then analysed the relation *foreign languages* – *Sumatraism*. The use of foreign words (not words borrowed and adapted, but of authentic words, idioms and phrases from foreign languages) in Crnjanski's works has a prominent stylistic function and corresponds to the Sumatraic vision of the world. What follows is another overview of the lexical layers, regarding Sumatraism.

The scientific approach to the issues here discussed involves a methodology that is appropriate, functional and that enables to show and determine what is relevant in the context of this dissertation, while exploring the language and style of this writer. Therefore, *the method of analysis and synthesis* is the most important one employed in this paper. To some extent, *the statistical method* has also been used.

Keywords: *Expressionism, Surrealism, Sumatraism, structure, syntactic styleme, stylematic, archiseme, equivalence, parallelism, semantic combination, metaphoricity*

Broader scientific field: *linguistics*

Narrower scientific field: *linguistic stylistics*

UDK:

САДРЖАЈ

Увод.....	1
Први дио.....	5
I КЊИЖЕВНО ДЈЕЛО МИЛОША ЦРЊАНСКОГ.....	5
1. Уводни осврт на стваралаштво.....	5
2. Кратак приказ књижевног дјела.....	7
2.1 Поезија.....	7
2.2 Проза.....	21
Други дио.....	54
I СТРУКТУРНИ ПРИНЦИПИ ТЕКСТА.....	54
1. Избор: КОД.....	54
2. Избор: ПОЕЗИЈА – ПРОЗА.....	56
II ЛЕКСИЧКА СТРУКТУРА.....	80
1. Састав лексике.....	80
2. Архисемско поље праелемената.....	83
3. Систем бинарних опозиција.....	108
4. Принцип комбинације – семантизација и метафоричност.....	111
III СТИЛСКЕ ФИГУРЕ И КОНСТРУКТИВНИ ПРИНЦИПИ ТЕКСТА.....	116
1. Поступци понављања.....	116
2. Поступци осамостаљивања – рашчлањене структуре.....	160
3. Фокусирање осамостаљеног члана.....	181
4. Фокусирање граматикализованих и непунозначних пијечи.....	184
IV ПОСТУПЦИ ИМЕНОВАЊА И ПРЕИМЕНОВАЊА.....	187
V СТИЛСКИ ПОСТУПЦИ У САДЕЈСТВУ.....	203
Синтаксичке и стилске структуре – анализа примјера.....	203
VI СУМАТРАИЗАМ И ЈЕЗИК.....	255
1. Анализа примјера из Друге књиге <i>Сеоба</i>	255
2. Књижевни јунак суматраист. Свеповезаност текста.....	264
3. Везе удаљених ареала.....	280
4. Суматраизам и страни језици.....	285
5. Лексичка структура и систем књижевних асоцијација.....	304
Напомене о табелама.....	327
Литература.....	328
Биографија аутора.....	330

УВОД

Текст Милоша Црњанског у овом раду ћемо анализирати у оквиру једног интердисциплинарног приступа, у првом реду лингвостилистичког, али ћемо прво освијетлити сам литерарни опус великог писца. То ће бити вишеаспектни осврт на књижевно умјетничко остварење Црњанског, у којем ћемо уједно наговијестити проблематику којом ћемо се бавити у другом дијелу рада.

У првом дијелу рада бавимо се анализом књижевног дјела тако што смо – условно – подијелили књижевна остварења на стиховна и прозна, па ћемо приказати прво књигу поезије *Лирика Итаке*, а затим и три поеме – оним хронолошким редом којим су се појављивале. Прозно стваралаштво ћемо потом представити полазећи од лирске прозе *Дневник о Чарноевићу*, а онда ћемо приказати романе и мемоарску аутобиографску прозу – с тим што је линија између аутобиографске прозе и оне фикцијске, романескне – каткад једва уочљива. Овај приказ обухватиће такође кратак осврт на драмско стваралаштво и есеје Милоша Црњанског. У овом дијелу рада, у оквиру приказа умјетничког дјела Милоша Црњанског, највише простора ћемо ипак дати културним остварењима великог писца, која су у овом раду најзаступљенија и као корпус за истраживање и извор примјера који ће се анализирати у другом дијелу рада.

Други дио рада подијељен је у шест поглавља.

Структурни принципи текста представљају полазиште за језичку и стилску анализу. Лотманова подјела на *принцип понављања (еквивалентности)* и *принцип комбинације* – у овом раду представља основ за анализу структуре умјетничког текста великог писца. Први принцип везује се за стиховне, а други за прозне структуре, а ми ћемо показати како текст овог писца превазилази ову подјелу. Наиме, показаћемо како *граничне структуре*, у којима су оба принципа заступљена, постоје и у поезији и у прози, с тим што (парадигматско) начело поезије ипак преовлађује.

У вези са структурним принципима текста анализираћемо прво *лексику*, потом и *стилске фигуре*. Расклопићемо лексичку структуру како бисмо дошли до кључних лексичких јединица и семантичких поља у тексту Милоша Црњанског.

Поступци понављања биће предмет анализе у поглављу *Стилске фигуре и структурни принципи текста*; анализираћемо примјере за анафору, епифору, анадиплозу, рефрен, а нарочиту пажњу посветићемо позиционо неусловљеном понављању језичких јединица (полиптотон) које је, по нашем мишљењу, стилски најинтересантније, и у спрези је са свим слојевима текста: семантичким, тематским, идејним, слојем звучања. Понављања, дакле, посматрамо као фигуру конструкције, тј. - синтаксичког нивоа језика, и средство кохезије текста, али и као изразито стилски маркирано средство у којем се реализује принцип еквивалентности.

У овом поглављу ћемо показати и како се поступци понављања комбинују са градацијом као синтаксичком фигуром (фигуром конструкције), те како принцип раста текста у спрези са паралелизми производи вишеструки умјетнички ефекат.

Анализираћемо затим, опет у вези са структурним одликама текста - *поступке осамостаљивања*, који се јављају на свим синтаксичким нивоима, као једно од изразитијих синтаксостилемских средстава. Принцип еквивалентности и овдје се бјелодано показује као доминантан, стога ћемо на великом броју примјера показати ритмичко-мелодијски ефекат поетског рашчлањивања прозног текста.

Четврто поглавље посветићемо поступцима именовања и преименовања, који су веома маркантни у тексту Црњанског. Потреба да се обиљеже, означе, запамте – имена, у вези је са слојем идеја текста – као потреба за објавом, памћењем, обликом борбе за идентитет, за опстанак, борбе против заборавља, смрти и неправде која се неким заборавом чини. У овом дијелу рада посебну пажњу ћемо посветити властитим именицама, међу којима су антропоними и топоними најфреквентнији, и са стилског и семантичког аспекта најинтересантнији.

Пето поглавље ћемо у цјелини посветити *анализи синтаксичких и стилских структура*. Сагледаћемо стилске поступке у садејству. Видјећемо како одређени стилски поступци постају умјетнички активни у спрези са другим стилским поступцима. Анализа примјера – одломака из књижевних дјела, показаће како и звуком и значењем и идејама одређени поступак може обогатити текст, нарочито када је активиран у правом контексту - тако да умјетничка информација почива на спрези различитих стилематичних језичких структура.

У завршном поглављу сагледаћемо употребу различитих језичких средстава и стилских поступака у контексту суматраизма. И у претходним поглављима анализирани поступци, као и још неки (употреба страних језика, на примјер) доводиће се у везу са суматраизмом. Још једном ћемо сагледати рашчлањене структуре, лексичко-семантичке јединице, лексичку структуру и систем бинарних опозиција – у оквиру ауторске поетике Милоша Црњанског. Састав лексике са доста страних ријечи (тј. аутентичних лексичких јединица, израза и фраза из страних језика), топонима и сл. - упућује на везе у простору и времену, а учестала употреба литерарних имена и разграната мрежа књижевних асоцијација – упућује на интертекстуалност као на суматраистичке везе у свијету умјетности.

У раду ћемо се највише користити методом анализе и синтезе, донекле и статистичким методом.

Као корпус за истраживање и извор примјера коришћен је текст Милоша Црњанског, и то сљедећа издања:

Сабрана дела Милоша Црњанског (*Сеобе I, Сеобе II, Сеобе III, Код Хиперборејаца I, Код Хиперборејаца II, Поезија, Проза, Дrame, Есеји, Путписи*) – „Просвета“ - Београд, „Матица српска“ – Нови Сад, „Младост“ – Загреб, „Свјетлост“ – Сарајево; Београд, 1966.

Ембахаде I-III – Нолит, Београд, 1984.

Ембахаде IV – Полит, Београд, 1984.

Роман о Лондону – НИН, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004.

Књига о Микеланђелу – „КОВ“, Вршац, 2010.

Први дио

I КЊИЖЕВНО ДЈЕЛО МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

1. Дјело великог српског и југословенског писца двадесетог вијека, Милоша Црњанског, жанровски је разуђено и богато, како у обиму тако и по умјетничком домету. Ово потоње – умјетнички домет – подразумијева, како су руски формалисти истицали – *поступак, проседе*, а поступак се реализује у језику. Уопште, умјетнички карактер текста најнепосредније се везује за сам језик, умјетничку форму, што подразумијева стилску маркираност језичког облика. Како текст Црњанског апсолутно заслужује одредницу *умјетнички* – јер то уистину јесте – истраживати димензију језика и стила у њему представља изазов, а истовремено отвара и бројне дилеме и провоцира питања типа – како ограничити тему када су у том тексту сви слојеви у највећој могућој мјери *међусобно дејствујући* (Ингарден), те оно што се догађа у језику подупиरे слој идеја, чини да се слију слојеви звучања и значења, кореспондира са предметношћу којом се дјело бави, истиче поједине аспекте текста који наизмјенично долазе у први план и сл.

„Све је у вези, све се слива.“ Чини се да је чувени суматраистички лајт-мотив Милоша Црњанског лапидарно сажео кључне особености пишевог језика и стила те, уопште узев – структуре текста. Суматраистичко осјећање свијета, међутим, изражено као кредо „све је у вези“ произилази управо као посљедица осјећања покиданости веза, обесмишљености, збрке и случајности, „замршености судбине наше“. А везе су привидно и у језику покидане, лабаве, структура рашчлањена. Но, баш таква језичка структура отвара простор за суматраистичке везе, у самом тексту, но које кореспондирају са суматраистичким осјећањем свеопште повезаности свијета.

Дакле, уз нужно истицање претпоставке о узајамној условљености и испреплетености, неодвојивости слојева текста Милоша Црњанског, ми ћемо се у овом раду ипак ограничити на оно што је наша тема – језичке и стилске структуре, али уз претходни осврт на опус овог писца и његове особености уопште: тематске, идејне, жанровске... Обратићемо (у дијелу рада који слиједи)

пажњу и на контекстуалност дјела Црњанског, како у времену у којем је аутор живио и стварао, тако и у романескном времену у којем битишу његови јунаци.

У суматраизму се све нити текста уздижу и повезују у невидљивим луковима, негдје у вишим сферама текста...

Све нити текста које је *поетски*, или *субјект нарације*, *казивања* (понекад је то мјешавина поетског субјекта и фиктивног „ја“- наратора, као у *Дневнику о Чарноевићу* или у *Хиперборејцима* на примјер), или пак хиперсензибилни и емпатични, свезнајући „он“-приповједач - оставио негдје успут, на крају се ипак налазе ту, у тексту, и све се оне спајају негдје високо, у тачки суматраистичког симбола.

Дјело Црњанског даје одговоре на суштинска питања живота и свијета: о смрти, судбини, вјечности, смислу. Умјетничко ткање у језику, изразито стилски маркирано, потцртава филозофску мисао. Растакање, распадање човјековог свијета, опадање свих вриједности и разбијање вриједносних система, у центар збивања стављају случај, или просто набацани, насумични скуп случајности. Остало је апсурд, узалудност, бесмисао. У језику, то се дешава са структурама које се разбијају, рашчлањују, растачу на свим синтаксичким нивоима. Слаби органска повезаност конституената који по принципу комбинације граде синтаксичку јединицу: субјекта и предиката, атрибута и именице, прелазног глагола и објекта. Знакови интерпункције између ових конституената, који се по неким основним граматичким и логичким правилима не одвајају никаквим знацима – врло јасно указује на поменути поступак разбијања структуре, о чему ће касније бити више ријечи.

Суматраизам, напосе, кореспондира са научном и филозофском мисли 20. вијека, и ту везу са водећим идејама стољећа могуће је уочавати и пратити у тексту. Налазимо сличности са филозофијом апсурда која израста из егзистенцијализма као једне од водећих филозофских струја у стољећу. Егзистенцијалистичка мисао поручује да је човјек новог доба угрожен у својим основама, беспомоћан пред великим механизмом и цивилизацијом коју је створио

а која се окреће против њега, немоћан да утиче на било шта, а нарочито на сопствени живот и судбину. Све је апсурд – кажу филозофи. Човјек је отуђен и уплашен и сам – кажу социолози и психолози. И најудаљеније ствари утичу једна на другу – поручује квантна физика. Велики електронски системи су на помолу – свеопшта електрификација промијениће свијет. Црњански даје свој особени умјетнички печат времену у ком живи и са којим у тематском и идејном смислу кореспондира, што се све очитује и на плану језика, нарочито на синтаксичком и стилском, као и на лексичком нивоу.

2. Кратак приказ књижевног дјела

Опус Милоша Црњанског чине књига поезије *Лирика Итаке*, те њено друго, проширено издање *Итака и коментари*, са програмском пјесмом *Суматра* и текстом *Објашњење Суматре*; лирска проза *Дневник о Чарноевићу*; поеме *Стражилово*, *Србија*, *Ламент над Београдом*; романи *Сеобе*, *Код Хиперборејаца*, *Роман о Лондону*; драме (*Тесла*, *Маска*, *Конак*), приче и новеле, бројни есеји о књижевности, сликарству и позоришној умјетности, мемоарска документарна проза *Ембахаде*, путописна проза. (У новије вријеме расте интересовање и за текстове које је Црњански писао као новинар-дописник и аташе при дипломатском представништву Краљевине Југославије, тридесетих, а у којима информише јавност о догађајима са лица мјеста, али и коментарише, износи одређена политичка и идеолошка гледишта.)

2. 1. Поезија

„Песме које су ушле у збирку *Лирика Итаке* песник је писао, и штампао, за време првог светског рата, са пуним својим потписом, у униформи аустријског војника, и официра. Његова намера, тим песмама, била је тада родољубива, политичка, анархична. Интенција, са штампањем тих песама данас, само је литерарна.

Тројанске и микенске алузије у тим стиховима биле су хотимичне. Песник сматра, и данас, *Одисеју* за највећу поему човечанства, а *ПОВРАТАК ИЗ РАТА* за најтужнији доживљај човека. Иако његове песме далеко заостају за тим

монументалним творевинама у стиховима, ТАЈ ОСЕЋАЈ је био њихова главна садржина.

Сем тога и побуна војника, а све су револуције у то време биле само побуне војника.“

(Милош Црњански, КОМЕНТАР УЗ „ПРОЛОГ“)¹

2.1.1. За вријеме Првог свјетског рата, на фронту, у униформи аустријског официра, Црњански пише антиратне, антиаустријске и анархистичке пјесме. То је период у којем се веома преплићу пјесников живот и стваралаштво, и у којем ће Црњански на сопственој кожи осјетити шта значи ратовати „на туђој земљи и за туђ рачун“, а што је судбина и многих његових фиктивних јунака, касније. Поетски субјект ових пјесама доживљава себе као модерног Одисеја, и тај улисовски мотив такође је нешто што ће снажно обиљежити и каснија остварења пишчева. Итака у самом наслову књиге и Итака у наслову једне пјесме јасно указује на ову повезаност. Мотиви луталаштва и жудње су одисејски, хомерски – на лирски и модеран начин, аутентични и аутентично проживљени, „овјерени“ у биографији самог ствараоца. Но, подејетимо успут да је ово уједно један од доминантних мотива модерне литературе уопште, књижевности двадесетог стољећа, у којој се од Цојсовог *Уликса* па надаље може пратити идеја одисејства као модерног усуда, изгубљености и луталаштва као судбине. Како рекосмо, дјело Милоша Црњанског апсолутно у том контексту има печат оригиналности и аутентичности, али је већ од својих почетака, а не само по овој него и по многим другим особеностима, природни дио европске и свјетске литературе у свом времену, а што је чињеница на коју, чини се, ипак није довољно указивано. Велики српски, велики југословенски писац Милош Црњански, у европској књижевности 20. вијека тек треба да заузме оно мјесто које му заиста припада...

Вратимо се првој објављеној књизи поезије. Збирка пјесама *Лирика Итаке* први пут је објављена 1919. године, послвије Првог свјетског рата.

¹ Цитирано према: *Сабрана дела Милоша Црњанског, Поезија*, Београд, 1966, стр.103

2.1.2. Рани Црњански овдје се изразио као експресионистички пјесник, што се читује не само као побуна против етаблираног свијета и не само као експресионистички крик модерног субјекта који се осјећа угроженим у својим егзистенцијалним основама, него и као побуна против традиционалне естетике и поетике, окова везаног стиха, устаљеног ритма и строгих правила версификације. Млади експресиониста тражи нов израз. Укалупљена форма претијесна је за експресију одисејског модерног духа у времену свјетског рата, апсурда и обесмишљености. Да би се изнова могло зидати, старо треба рушити – идеја је у коју вјерује авангардна умјетност. А како се нови правци наслањају на егзистенцијалистичку филозофију двадесетог вијека, то се ангажман модерног умјетника односи и на друштвену стварност у којој је појединац, човјек, грађанин, из темеља пољуљан, у својим биолошким основама, егзистенцијално угрожен, и осјећа се као странац у свијету који се више не може сматрати његовим природним и пријатељским окружењем.

Црњански, као изданак свог времена, вјерује да је могуће, и потребно, раскинути са традицијом потпуно, порушити стари и изградити нови свијет, из темеља нов, а пјевати на нов начин, из основа другачији. (Напоменимо ипак, већ на почетку, да је однос Милоша Црњанског према традицији уопште много комплекснији него што се на први поглед чини; контрадикторност и контроверзе које се у том погледу читају у његовим текстовима, а које се тичу и поетичког узуса али и филозофско-идеолошких конотација – извиру из саме сложене, богате пишчеве личности и његових биографских нота, али и из комплексности и контроверзи духа времена, двадесетог вијека, у којем се различити концепти, лијеви и десни, на плану умјетности - али и оном друштвеном и политичком, међусобно преплићу, укрштају, супротстављају, теку упоредо, сукобљавају, боре, узајамно негирају и поништавају. Није ништа било тако једноставно и јасно постављено како се чинило послуже завршених битака и ратова, када на сцени већ имамо побједнике и поражене (земље, силе, идеологије, политике, поетике). Вријеме се овдје јавља, дакле, као контекст у којем модерни умјетник мора и сам бити помало контрадикторан. Стога и не треба да чуди када млади Црњански, умјетник који, како истичу највећи ауторитети у науци о књижевности, доноси најмодернији умјетнички израз у нашој књижевности, понекад напише текст у

којем заузме „конзервативан“ став.) Одбацивање везаног и увођење слободног стиха једна је од најважнијих одлика тог новог начина пјевања. Нема правилне риме нити чврсте строфичке структуре. Дужина стиха је неједнака, број слогова немогуће је предвидјети, као ни то када и која, и да ли ће се уопште – појавити рима. Сам Црњански пише:

„Најновија уметност, а особито лирска поезија, претпоставља, извесне, нове, осетљивости. Они који не могу да дишу изван предратне, уметничке, атмосфере, прилазе јој узалуд.

(...)

Оделили смо се од овог живота, јер смо нашли нов. Пишемо слободним стихом, што је последица наших садржаја! Тако се надамо доћи до оригиналних, а то значи и „расних“, израза. Нисмо одговорни за своје „ја“! Не постоје непроменљиве вредности!

(...)

Без баналних четворокута и добошарске музике досадашње метрике, дајемо чист облик екстазе. Непосредно! (...)

Стих је наш занесена играчица, па своје покрете чини у екстази. Своју екстазу претвара у голе покрете. У лирици то нешто вреди! Ослободили смо језик баналних окова и слушамо га како нам он сам, слободан, открива своје тајне. Није то било тако давно, кад је Дучић, исмејан, усудио се да напише да „*шуите* звезде“! Ми, дабогме, одосмо даље!“

(Милош Црњански, „Објашњење Суматре“, Београд, 1920)²

2.1.3. Како је *vers libre* новина почетком двадесетог вијека, то су спорења око овакве форме у поезији присутна и у научним круговима. Схватања су међусобно супротстављена и иду од експлицитног непризнавања могућности да слободан стих буде поезија (неки аутори, на примјер, полазе од презумпције везаности као битног спецификаума поезије, из чега слиједи да је тзв. слободан стих противрјечност у себи, тј. да такво што не може да постоји), па до става да стих и прозу не треба тако строго разграничавати, те да је (Томашевски) „оправдано говорити о више или мање прозним, више или мање стиховним појавама“. Интересантан је став М. Јаникијева који је изричит да слободан стих не може да буде предмет стихологије, а да то може бити чак и најслабији „неслободан стих“, јер у њему, таквом какав је – неуспео у умјетничком погледу, ипак бива видљива

² Цитирано према: Сабрана дела Милоша Црњанског, Поезија, „Просвета“, Београд, 1966, стр. 214 - 216

стиховна организација (при чему аутор остаје свјестан истине да „римовано сазвучје *местата – земята* није довољно да претвори текст у стих“).³ Управо у овом контексту - великих помјерања у схватањима која се тичу питања умјетности, у времену неке нове естетике („Моја Европа младости била је естетска, не романтична“, написао је једном Црњански) која ће породити више различитих праваца и поетика – ставови Милоша Црњанског о слободном стиху су нарочито важни, нови и занимљиви, а сама збирка поезије *Лирика Итаке* представља једно од најмодернијих и најоригиналнијих пјесничких остварења. Црњански је и те како добро знао да је поезија нешто више од „римованих сазвучја“.

Извјесно је да већ овдје, у ритму слободног стиха што не прати традиционалне конвенције версификације, него ритам мисли, даха и била – можемо пратити оно рашчлањивање језичке структуре које представља стилску особеност изразите маркираности у тексту Црњанског (о чему ће опширно бити ријечи у другом дијелу рада).

2.1.4. А у вези са канонима пјесничке умјетности, па и у контексту поетике једног Црњанског, потребно је имати на уму бар двије „презумпције“ (о којима се, на примјер, говори у оквиру структуралистичко-семиотичке школе): *презумпцију везаности* и *презумпцију рашчлањивања*. И једна и друга припадају поезији. И сам Црњански, и када ослобађа стих свих стега, када га разбија, рашчлањује, стварајући хипермодерни *vers libre*, чини то да би се једног дана вратио оној „презумпцији везаности“, оном традиционалном - али у новом руху, стварајући модерну класику без премца у нашој књижевности. Поеме које ће касније написати најбоље то показују. Једноставна истина да је један поступак умјетнички само ако се сагледа у односу на нешто – и овдје је бјелодано јасна: строга версификација и савршена форма, „*la poésie pure*“ као *credo*, беспрекоран везани стих - претходе слободном стиху: управо њихова супротстављеност, те дистинкција у односу на претходно која из тога произилази, чини ухо реципијента осјетљивим за нове ритмове (отвара могућност да се слободан стих доживи као

³ О овим и сличним ставовима када је ријеч о слободном стиху, в. нпр. Лотман, 1976. (Цитирано према: Лотман, 1976, 151)

аутентична поетска новина, онеобичена умјетничка стиховна структура), то јест - за поезију која је могућа и изван строгих форми и општеприхваћених канона версификације; и даље - тек ритмови без стега што личе на природни говор припремају повратак везаног стиха у којем ће се нова правилност стиховне и строфичке структуре моћи перципирати као очуђење.

„Уметнички ефекат „поступка“ је увек однос (на пример, однос текста према читаочевом очекивању, естетичким нормама епохе, уобичајеним сужејним и другим клишеима, према законитостима жанра). Изван ових веза уметнички ефекат једноставно не постоји.“ (Лотман, 1976, 143)

Црњански је форму пјесама *Итаке* управо подредио мотивској структури књиге. Заправо се „план израза“, у семиотичком значењу које се односи на умјетнички знак, умногоме прелива на план садржаја: рушење традиционалних конвенција лирске пјесме јесте деконструкција која савршено иде уз деструктивни порив као конотацију самог рата.

Рушилачки бунт доминантан је у пјесмама са историјским и мотивима родољубља, гдје лирски субјект пјева у славу Принципа, побуњеника, и патриотизма новог вала. Већ је примијећено да „патриотизам Црњанског није државни у смислу патриа, већ народни у смислу *народ, популос*“. И тај побуњеник којем пјесник *диже храм* у својој пјесми истовремено га називајући убицом, симболизује свеколику потребу за рушењем једног етаблираног свијета, рушењем које су симболично означили Принципови хици.

„О Балши, и Душану Силном, да умукне крик. / Властела, војводе, деспоти, беху срам. / Хајдучкој крви нек се ори цик. / Убици диште Видовдански храм.“ (*Спомен Принципу*)

Евокација Видовдана као симбола српског патриотизма има посебну тежину у стиховима *Видовданских песама*. Но, потреба да се одвоји осјећање родољубља од симбола државе као властодржачког ентитета отуђеног од судбине народа – врло је препознатљива и доминира у многим поетским моментима. Поступком набрајања „застава“, „штатута“ и уредби „хиљаду пута“, и узастопном римом, именују се и истичу државни симболи и наглашава њихова утврђеност и

неумољивост, одвојена од природног осјећања родољубља и отуђена од обичног човјека и његовог искреног и „наивног“ патриотизма.

Циклус *Нове сенке* доноси мирније, меланхоличне тонове, и „тугу мушког“ којом је обојен и *Дненик о Чрнојевићу*, лирска проза која прати поезију *Лирике Итаке*. Туга се преплиће са љубавним и еротским мотивима. Но, поставља се питање да ли се уопште може говорити о љубавној поезији Милоша Црњанског. Обриси извјесне префињене еротике свакако постоје и обично се стапају са тугом и елегичним тоновима стиха. Али, то ипак нису љубавне пјесме, већ прије рефлексивне, или елџије. А ово суптилно и сублимно еротско додаје нечег чежњиво исконског тој невеселој слици свијета, и тој мушкој рефлџији. Постоји, међутим, једна пјесма која заслужује одређење љубавна. То је *Мизера*, код које је пјесник записао: „Беч. У револуцији. 1918. За студентесу, Иду Лотрингер“. (Много година касније, поменуће да је Ида Лонтрингер била Јеврејка, иначе његов „друг“ из студентске младости.) Давно је запажено да наслови пјесама *Итаке* упадљиво контрастирају њиховом садржају и допустивом жанровском одређењу. Што се пак језика тиче, пјесник је експлицитан и у *Прологу* и у *Епилогу*, и досљедан у реализацији онога што је најавио и на почетку и на крају *Лирике Итаке*:

„Нисам патриотска трибина./Нит марим за славу Поетика./Нећу да прџскачим Крлежу, ни Ђурчина,/нити да будем народна дика./Судбина ми је стара,/а стихови мало нови. // 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.“

(*Пролог*, 1919)

У *Епилогу* (1920) најављује да ће на Итаки да се „удари у сасвим дуге жице“. Колико је ово поетско предвиђање било тачно, показаће нешто касније пјесма *Суматра*, препознатљива као манифест суматраизма и сасвим особен поетички знак Милоша Црњанског.

2.1.5. Експериментисање у језику и версификацији се наставља. Слободан стих је можда пространији од везаног за стилско маркирање језичких облика, али и за жанровско поигравање неким естетским узусима. Тако, Црњански именује пјесму

насловом који не само да не одговара садржини него јој често контрастира, пјева *оде, елегије, химне, серенате* – које то нису, или су некако сасвим нове и другачије. Разумије се да има ироније у том поступку, што овакав умјетнички проседе такође промовише као модеран.

Пјесма *Суматра*, дакле, долази послвије симболичне најаве новог начина пјевања у *Еплогу*. Лирско „ја“ пред запитаношћу - о чему и коме даље уопште пјевати („Да ли да певам...“) има само један недвосмислен, бескомпромисан одговор: „Не, том је крај!/ На Итаки ће да се удари/ у сасвим друге жице./ Свеједно да ли ја/ или ко други.“ Потом ће услиједити пауза, па издање обogaћено другачијим звуком. Суматраизам Црњанског као музика језика и визија свијета обнавља покидане везе, спаја ареале велике географске удаљености, стишава антиратни и анархистички револуционарни бунт, али заиста доноси револуцију у поезији посредством сублимне визије јединства свијета и универзалне љубави, у којој су неки интерпретатори препознали хришћанску љубав, а све то кроз призму поетског субјекта који је тако снажно присутан да је готово опипљив, премда лебдећи, невидљив, свеприсутан - док му рука милује трешње у завичају, врхове Урала и ледене горе, истовремено.

Суматра успоставља еквивалентности до тада незамисливе. Упоређује неупоредиво, спаја неспојиво, приближава удаљено. Лакоћа коју притом доживљава лирски субјект јесте лакоћа готово бестежинског стања, безбрижност бића које прожима етер и флуид, ослобођеног тјелесности (није ли то стање којем тежи и Вук Исакович, окован физичком силом: тијелом сопственим, тијелом земље, тијелом империје?). „Спрезање далеких идеја“ (израз Ломоносова чини се одговарајућим), еквивалентност између удаљених семантичких поља, ритмичка еквивалентност на неочекиваним мјестима, бестежинско стање „лебдећег“ слободног стиха – чине Суматру потпуно новом, хипермодерном поетском творевином, која ће постати колико јединствена толико и програмска, макар када је ријеч о личној поетици једног Милоша Црњанског.

Тек у *Суматри*, поетски субјект заиста ће се одлијепити од тла, одвојити од *блата земље*, отиснути у бескрајне просторе и висину, а не призивајући уже и смрт („Лепше се на вама по небу шета,/ по земљи има блата. / Чвршће грлите но

невеста заклета/ око млада врата“ – *Ода вешалима, Лирика Итаке*). *Суматра* јесте узлет у висину, у предјеле снијежне и чисте, кристалисане, у бескрај чистог свјетлуцања и бестежинског мира и смирења (није ли то слика предјела којима тежи Павле Исакович, чија се жудња за апсолутним у тексту конкретизује ритмичким понављањем рефрена „У висину!“). Уопште, из ове пјесме извиру бројне везе које ће се кроз одређена лексичка и семантичка понављања препознавати као интертекстовне – ако текстове посматрамо као одјелите и засебно насловљене цјелине, и интратекстовне (ако дјело овог писца посматрамо као један текст) еквивалентности – које структурно дјелују као кохезиона снага, а стилски и семантички чине бескрајно богатим и слојевитим један сасвим особен умјетнички знак.

Поеме Црњанског, свака на неки посебан начин, представљају врхунска умјетничка остварења, а структурно су веома различите - међусобно, и у односу на оновремена поетска остварења у српској поезији уопште. Може се рећи да је повратак завичају онај основи мотив у свакој од три поеме Милоша Црњанског, али се завичај „измјешта“, трагање за њим кроз сублимне, провидне даљине – траје, наставља се, као чежња поетског субјекта који тражи мјесто за своје смирење...

2.1.6. У поеми *Стражилово* (по мишљењу многих - умјетнички најуспјелијој) – то је Стражилово, симбол српског лиризма, завичај Бранка, празавичај модерног српског лирика који себе доживљава као насљедника, пјесничког потомка који наставља лозу српског лирског пјесништва. Јер, заиста, Бранко, симбол младости и раног умирања, по први пут на изворном српском језику - народу разумљивом, уноси у поезију чисте лирске акорде, музику за коју се до тада није вјеровало да је на том и таквом језику, „послушном“ углавном према епском десетерцу – уопште могућа. Пјесник *Туге и опомене*, која доноси до тада нечувен лирски умјетнички звук на чистом српском језику, прочишћену мелодију што извири из најфиније осјећајности једног младог романтичара – заиста је почетак оне нити која Црњанског као финог модерног лирика спаја са лозом српског лирског пјесништва. Отуда Бранко као инспирација и Стражилово као давни и далеки завичај који лирски субјект-пјесник-наслједник младог Бранка - слуги кроз

прозирне воде и небеса Тоскане, упућујући тамо своју мисао о жудњи за завичајем, у слутњи скоре смрти једне „болесне младости“ (а што је опет мотив који га повезује са Бранком).

Тако се у *Стражилову* суматраистичка визија свијета проширује – јер осим веза у простору укључује и везе у времену, повезаност са прошлим, а све у елегичним тоновима над смрћу и пролазношћу. С друге стране, ова визија бива сведенија – таквом је чини управо жудња за завичајем, који се пјеснику-лирском субјекту (јер у овој поеми лирски субјект је пјесник) указује у тренуцима слутње раног умирања. Суматраистичко путовање у прошлост, кроз вријеме, и свијест о ограничениости времена у животу људском - чини да се доживљај простора (у пјесми *Суматра* тако експанзиван, и обиљежен свеприсутношћу субјекта чија невидљива рука милује све што постоји) – почне полако сводити на све интензивнију мисао о завичају и смирењу, уз још увијек снажан доживљај повезаности свег што постоји.

Суматраистичка чежња за даљинама све је више неоромантичарска чежња за далеким завичајем, на који га у овом дјелу упућује мисао о себи као изданку и наслѣднику лозе која почиње од романтичарске српске лирике. Отуда онај *лист* „што са гроба Бранка на мој живот пада“, отуда знаци болести („знам да ћу, овог пролећа, закашљати ружно/и видим витак стас, преда мном, што се рони, /верно и тужно“), и она баханалијска опијеност животом, оно пијанство у част Диониса, које неодољиво подсећа на Бранков дитирамб („и, тако, без пића, /играћу, до смрти, скоком, сретних, пијаних, бића“).

Структура поеме је музичка⁴, скоро би се могло рећи – у *основном значењу* те ријечи, због чега је била предмет интересовања и стручњака овог профила – музиколога. То је, наиме, препознатљива структура фуге као музичке врсте (в. нпр. Бркић, 1972), у којој мелодија креће као са извора, тече, увире, опет креће са истог извора... и тако у круг (структурно упоредиво, сасвим, са *Влтавом* Беджиха Сметане, на примјер). Шест варијација на исту тему – то је мелодија Стражилова,

⁴ Радоје Симић говори о музичким елементима и у контексту прозног стваралаштва Црњанског (в. Симић, 1978)

те чудесне фуге српског пјесништва. Мелодија „кривуда“, тече, баш као ријека (интересантно – ту је и Арно као тоскански мотив, дакле - ријека као вишеструка знаковитост), полази са извора који је версификацијски обиљежен строфом одређеног типа, свака наредна закључно са шестом је другачије структурирана – уз извјесна одступања која су, дакако, стилски ефектна (у вези са композицијом поеме помињу се „прве строфе“, „друге строфе“, „треће строфе“... а седма је повратак на исто, враћање извору од којег све изнова креће уз одређене варијације) – тако да ово „кружење“ исте а сваки пут другачије мелодије извјесно заокружује и саму композицију и идеју „вјечитог понављања увијек истог“ која представља бесконачно обнављање живота као тријумф над пролазношћу. У основи, то је иста мисао којом Црњански завршава *Сеобе*: „Има сеоба! Смрти нема!“ Својеврсна сеоба мелодије Стражилова, у њеном кривудању од извора до ушћа па све испочетка – заиста на неки начин представља свеколико кружење у природи, гдје *све је сеоба, и смрти нема!* Тако се и судбина младог Бранка понавља на неки начин као судбина болести и умирања модерног неоромантичарског суматраистичког субјекта, и обнављаће се, сличне пјесничке судбине, као што ће се увијек изнова писати поезија (уп. *Пролог* – „судбина ми је стара./ а стихови мало нови“). Све пролазно, и све траје. Све је круг. То је идеја коју пјесник потврђује и увођењем одређених мотива о којима је овдје било ријечи, и строфичком структуром, и цјеловитом прстенастом композицијом поеме.

Заправо је *Стражилово* структура у којој план израза постаје садржај. Образовање унутарњих еквивалентних парова што се кружно нанизани састављају, мноштво унутарњих прекодирања која такође успостављају асоцијативну везу са музичким структурама – све то заправо чини да се саме еквивалентности (понављање) и њихово формално композиционо заокруживање преточе у семантичку компоненту – бескрајног кружења и понављања – живота, смрти, људских и пјесничких судбина.

Што се тиче версификације, извјесно помјерање ка традиционалном везаном стиху уочљиво је у симетрији првих, других, трећих... строфа (у којима се дужина *паралелних* стихова понаособ, силабичност, ритам, рима – углавном

подударају, уз тек повремена, већ поменута стилски обиљежена одступања), у правилности њиховог понављања и смјењивања такође, али су одређене карактеристике „разбарушеног“ слободног стиха и даље уочљиве већ на први поглед (поменути типови строфа, структура њихова, *међусобно* су веома различити, дужина стихова неједнака, рима често „слободна“ у односу на класичне пјесничке конвенције). Тако је и овдје унутрашња и вањска форма усклађена са дубинама текста: однос модерности и традиције сада се исказује симболичним повратком у прошлост, повратком празавичају српске лирике као завичају свих пјесника (19. вијек, Бранко, Стражилово), али и дјелимичним повратком везаном стиху као традиционалној форми, који се сада јавља у комбинацији са слободним стихом. Архитектура *Стражилова* представља можда најсавршенију форму српског лирског пјесништва до сада, јер тешко да су у једном поетском остварењу на тако посебан начин и са таквим мајсторством организовани сви слојеви текста. За наше истраживање посебно је занимљив управо слој звучања, јер овај квалитет умногоме произилази из рашчлањене структуре која је изразито стилско обиљежје овог писца и која ће бити предмет синтаксичко-стилске анализе у другом дијелу рада.

2.1.7. *Србија*, наредна поема, није поновила успјех *Стражилова*, али је такође веома интересантно и умјетнички врло успјело остварење (све три поеме сматрају се врхунцима у поетском изразу Милоша Црњанског). Мотив завичаја, као окосница мотивске структуре сваке од поема, сада је везан за патриотска осјећања према земљи Србији у мучном историјском контексту. „Дучић је у заносу певао *Ave, Serbia!*“ – пише Црњански, да би потом казао да је његова *Србија* нешто сасвим друго. Поема представља „затворен реторички говор“ и, како примјећује Хатице Крњевић, мање је комуникативна од *Стражилова*, али се нешто ипак постиже том унутрашњом реториком (као каквим унутрашњим дијалогом са Србијом и са самим собом), на рачун комуникативности (в. Крњевић, 1972). *Србија* је „обрачун“ поетског субјекта са отаџбином и са самим собом, једно разочарење које прати откривање наличја те земље за коју је пјесник вјеровао да је „небеска“:

„О, та крпа,

страшило у житу, испод Месечевог српа,
бедница што вреба пут и стада из заседа,
то је сад Она, одмор вранама и врапцима,
што ни сахранити мирно у небеса не да,
сјај, што ми још оста, под болним очним капцима!

(...)

А биће:

аметист нису ни овде зенице, кад свиће,
и дах је жића мање, него у туђини, чист.
У Богу је ведро. У нас, све се сневесели
и, као што јесен не зна сваки свој свео лист,
умрећу због Србије, а нисмо се ни срели.“

Небо и земља, небеска и овоземаљска, аметист у зјеницама и сјај под капцима – Србија је бол и разочарење, „крпа“ и „страшило у житу“, а пјесник је мислио да је небесница, изабрана, чиста. (У коментарима које је оставио у неким својим текстовима, као и из путописних биљешки, намеће се закључак да је поменуто разочарење услиједило послије обиласка Крфа, „плаве гробнице“, мјеста која свједоче херојско страдање српске војске – родољуба, и истовременог сазнања о недопустиво немарном односу државе према тој прошлости... Толико о контексту.)

Као пјесничко дјело *Србија* је једна у низу поема које, а што се нарочито добро види тек кад се све три повежу у цјелину – свједоче немир и луталаштво суматраистичког субјекта који још увијек, у свом одисејском одговору на судбину, није дочекао жуђени повратак. *Србија* је тренутак сумње, обрачун са Њом, која га је преварила да је небесница, и зато јој не може, попут Дучића, упутити оно „Ave!“, али то не значи да је мање воли. Још неко вријеме задржати се у туђини не значи бити занавијек осуђен на „драму пјесника без домовине“, али управо је тренутак таквих слутњи и скепсе „ухваћен“ и задржан у поеми:

Занавек, збиља, зар, овај свршетак се шири,

свему што је било сазидано уврх гора?

Зато су фрулом тишини свирали пастири

И души мојој Србиа било што и зора?

Мисао да је са „Србиом“ свршено, да се руши сазидани мит о Њој, завршава се ипак упитником, и то последице два стиха у којима преовлађују пасторални и елегично њжни тонови и значења. Укупна атмосфера пјесма јесте затворена, тешка, тмурна и клаустрофобична, готово хамлетовска, али оставља ипак простора за свјетлост зоре која ће, последице много година, и у стиховима и у животу пјесника, сванути – у Београду. Дакле, суматраистичко биће проговара у неким пјесничким сликама и стиховима – прозачно, лако, са небом у очима, али ће ипак остати „заробљено“ у таласу сумње као у валовима које Посејдон шаље судбини модерног Одисеја (занимљиво је да прва објављена пјесма, из најраније младости Црњанског, носи наслов *Судба* (1908) и садржи семантички и стилски кључне лексеме: *лађа, судба, бура*). До смирења и свитања, до зоре у којој сумње нема, до коначног повратка на Итаку – ипак ће доћи.

2.1.8. Трећу и последњу поему, *Ламент над Београдом*, пјесник је написао у својим позним годинама, у емиграцији, пред повратак у домовину.

Управљеност пјесничког „ја“ према неком „простору среће“ (Џацић)⁵ којем се тежи, а што је, како ћемо видјети, обиљежило не само поезију него и прозу овог писца – као да се завршава у овој тачки. Сада је Београд завичај, и то је коначно и неопозиво. У првој поеми било је то Стражилово (као магловити и скоро фиктивни, суматраистички, *пјеснички* завичај), у другој – Србиа, Србија (извор бола и раздирућих сумњи, највећег дивљења и највећег очаја – постојбина предака, *историјски* завичај), а у трећој – град на темељима, град од камена, утврђење и блистав мач, сунце и лабудова пјесма: Београд, завичај *живота и смрти*.

Суматраистичка визија фокусирана је сада на један „простор среће“ који у себи сабира сву њжност васионе и љубав космичку (уп. *Суматра*) и зрачи овоземаљском срећом која разгони сваку сумњу. Београд је град младости од којег полазе судбински животни путеви, Београд је Итака, повратак, мисао. Сва

⁵ в. Џацић, 1976

„хипермодерна бунцања“ о узалудности и бесмислу, и „замршености судбине наше“, тај простор баца иза себе, као што свјетлост одбацује таму. Тако се ова семантичка дистинкција и у структури пјесме распознаје кроз наизмјенично присуство и контраст „свијетлих“ и тамних“ строфа. (О структури ове поеме још ћемо говорити у поглављима другог дијела овог рада.)

2.2. Проза

Кратки лирски роман, или, **лирска проза** (што је вјероватно мање прецизно али боље одређење) – *Дневник о Чарноевићу*, прозна је допуна „Лирике Итаке“ и обилује фактима из пјесникове аутобиографије који се тако fino стапају са фикцијом да се „шавови“ између стварности и имагинације једва могу назрети. Ова умјетничка проза још једном је бацила меланхоличну свјетлост на сву „тугу мушког“ о којој поет пјева у *Лирици Итаке*. Потомак официра, лирско „ја“ прозе о Чарноевичу, спаја визију историје, ратова, и туге раних умирања, еротску чежњу као тугу мушког која повезује ерос са танатосом, и доноси својеврсну литерарну фиктивну идентификацију са Чарноевићем као симболом српске историје - симболом који представља наговјештај велике теме која ће се тек отворити „великом поемом у прози“, романом „Сеобе“.

Субјект лирске прозе, фиктивни Чарноевич, са романтичарским сном о даљинама, са тјескобном сликом свијета у којем је све несигурно и привремено, нарочито живот сам, елементарна егзистенција, са лишћем које опада као симболом пролазности који му је стално пред очима, баш као и слике ратова из којих се нису вратили, или се можда неће вратити сви ти часни официри, очеви, синови - са суморном сликом свијета и његовим влажним и сивим јесењим пејзажима као својеврсним стањем душе – представља прототип фиктивних романескних јунака, као и поетског „ја“ овог ствараоца. У свима њима гори „трагична жудња за апсолутом“ (Александар Петров)⁶, чежња за „просторима среће“ (Петар Џацић), жудња за неисказаним и далеким, романтичарски бијег од стварности која се не да подносити. Постоји сан о нечему „чистом и ванредном“,

⁶ в. Петров, 1971

„невероватно лепом“, „далеко од свих ружноћа око нас“ – па било да ће се „лик“ поново испољити као суматраистички лирски субјект што милује „далека брда и ледене горе“, или модерни Одисеј, лирски субјект пјесама *Итаке*, или тужни ратник – имагинарни лирски аутобиографски Чарноевић, или ратник–сањар - Вук Исакович, или тужни сањар, официр Павле Исакович, или лирски субјект приповиједања, фиктивни „ја“ – приповједач који сања далеку сјеверну Хипербореју, док на југу, у Италији, стријепи над Љепотом која може нестати у пламену, и диви се величанственом Микеланђелу у чије кубе стално гледа, тамо у Италији, гдје се нашао као новинар–дописник, дипломат, аташе за штампу, у предвечерје свјетског рата.

*

О дисидентском – или емигрантском – статусу Милоша Црњанског несумњиво се може говорити из различитих углова: друштвеног и политичког, историјског, психолошког. Многи су и говорили – из сваког од тих углова. Међутим, оно што је нама занимљиво и потребно да овдје буде макар поменуто – то је аспект литерарности у оваквој судбини писца. Полиглота и ерудита иначе (чини се да ова димензија пишчеве личности у интерпретацији и анализи његовог дјела није довољно наглашена) – Црњански никада и нигдје није одустао од стварања на свом матерњем језику. Ако је прозу понекад и писао на страном језику, сматрао је и даље да се – нарочито поезија – једино на матерњем језику може писати. Наводимо на овом мјесту мисао Данила Киша, иначе истинског поштоваоца умјетности Црњанског, која сасвим адекватно објашњава овај феномен:

„Изгнаном из завичаја свог језика, писцу не остаје ништа друго до његов језик, као знак његовог изгнанства. И он сад пише на свом језику, као једини који, по цену коју је за то платио, није подлегао „изгнанству синтаксе“. Јер ако је успео да се отргне опасној једнозначности новојезика, то је у првом реду захваљујући јасној свести о томе да се не пише само речима, него и бићем, етосом и митосом,

сећањем, традицијом, културом, замахом језичких асоцијација, свим оним, дакле, што се кроз аутоматизам језика претвара у замах руке (и обратно).“

Овоме додаје:

„Језик је судбина. И сваки покушај интервенције у пишчев језички интегритет неизван је и пун опасности. Чак је и Набоков прелазак из једног идиома у други доживео као трауму“... (Киш, 2010, 49)

У свјетлу ове мисли ваља ослушнути и изјаву Милоша Црњанског по повратку у домовину: „Испунио сам своју судбину“. Из језика као најважније домовине писца – није ни одлазио. У њему се и остваривала пишчева судбина, да би се, повратком у земљу – коначно испунила и потврдила.

*

Романи Милоша Црњанског, ако *Дневник о Чарноевићу* ипак изузмемо из овог жанра, представљају велику лирски обојену епопеју о луталаштву, сеобама, трагичном удесу појединаца у трагедији колективитета, тако да су у извјесном смислу врло повезана и међусобно кореспондирајућа цјелина.

2.2.1. *Сеобе*, та „велика поема у прози“, била је замишљена као романескна цјелина која се састоји од шест књига, али Црњански је, стицајем различитих околности, успио да напише само *Сеобе* и *Другу* књигу *Сеоба*.⁷ (Када је, много касније, упитан да ли то значи да неће наставити са писањем, тј. да читалац неће бити у прилици да има у рукама и трећу, четврту, пету и шесту књигу *Сеоба*, Црњански је одговорио потврдно: наставка неће бити. *Сеобе* су завршене, као што је рушевина завршено дјело. На поновно питање интервјуера да ли су *Сеобе* заиста завршене, писац још једном каже: „Оне су руина, оне су завршене.“ Многоструко је занимљива ова паралела пишчева која повезује роман са „рушевинама“, и то баш у смислу заокружености, завршености... То што Црњански говори о *Сеобама* као „руини“, недољиво подсјећа на тезу Ј. Лотмана који доводи у везу „шум“ и умјетничку информацију. Заиста, могли бисмо рећи да

⁷ Друга књига *Сеоба* у „Просветином“ издању *Сабраних дела Милоша Црњанског* из 1966. године, штампана је у два тома (*Сеобе II* и *Сеобе III*). Издање је коришћено као примарни извор за истраживање текста Црњанског, тако да је ова напомена овдје важна.

је недовршеност Сеоба „шум“ који отвара нова значења. Незамислива је за самог писца била могућност неког накнадног „дописивања“ које би дјело чинило потпуним, то јест – завршеним; то би му ваљда додало више ентропије него што би могло обезбиједити пуну заокруженост умјетничког знака. Баш као што и рестаурација древних здања и кипова пријети да донесе више ентропије него што то може учинити зуб времена. „Уметност је (...) способна да преображава шум у информацију“ (Лотман, 118). Сеобе су руина. Здање, архитектоско здање текста начето зубом времена (или заустављено, скамењено у времену у процесу настајања, гдје поприма патину коначне форме коју вријеме осипа и враћа на стадијум недовршености истовремено је довршавајући на начин на који то чини вријеме) - јер писац није имао могућности да у континуитету ствара. Ето, управо се овдје ради о „ентропији која производи значење.“ (118) Писац је био у праву: није ту требало ништа дирати. (Љепота рушевине је естетски код који евоцира романтизам. Само у умјетности шум производи нове знакове.)

Историјску окосницу дјела представља велики историјски догађај познат под називом *велика сеоба Срба* под вођством Арсенија Чарнојевића у 18. вијеку. Комбинацијом факата и фикције, полазећи од чињеничне подлоге коју умјетнички преобликује и надграђује уз неизоставни удио имагинације, Црњански гради свијет својих Исаковича, сањара и занесењака, великих војника, чија је велика несрећа у томе што се никада и нигдје не могу смирити и осјетити обичну срећу живота људског, јер је усуд њихов заправо ратовање, и то „на туђој земљи и за туђ рачун“. Ова принудна константна удаљеност од свога дома и народа, и стални покрет на који је ратник осуђен, стварају у њима стални немир из којег израста жудња за миром, смирењем, „звездом“, „простором среће“. Испуњење ратног задатка не може донијети и душевно испуњење, управо зато што се ратује на туђој земљи и за туђ рачун, што је такво ратовање узалудност и бесмисао, и што је, у крајњем, сваки рат бесмислен.

Црњански је исписао најљепше странице о узалудности у југословенској књижевности, у вријеме када је то била велика тема европске литературе (Кафка, Џојс, Ками, Бекет), полазећи од историје сопственог народа, али и сопствене. Апсурдност људске егзистенције очитује се у сталној растрзаности јединке коју

нека „безлична сила“ одваја од сопства, најдубљег унутрашњег бића, и од колектива којем природно припада, и суочава са парадоксом до којег доводи увијек растући контраст између жеља и потреба, са једне, и наметнутих напора који су неким туђим циљевима подређени – с друге стране. У таквој констелацији прилика и догађаја, у гротлу историјске, колективне, и личне судбине, појединац постаје сањар, иреалист, неспособан за свакодневне напоре и свакидашња уживања, за обичну срећу: његови напори су увијек само огромни, прегнућа само херојска, снови само велики и, углавном, неоствариви. Његова „звезда“ је далека. Предалека. Лутање у „бескрајном плавом кругу“ јесте безизлаз, лутање без краја. Али још се некако и може издржати док је звијезде. У *Сеобама I*, роману чији се лирски мото једноставно не заборавља („Бескрајни плави круг. У њему звезда.“) пратимо судбину официра Вука Исаковича, првог у низу романескних Исаковича Црњанског.

Портрет Вука Исаковича оцртавају понајприје неки упадљиви обриси у којима доминира опозит између физичности и онога што је душевно и духовно у човјеку. Распетост овог Исаковича између неба и земље, снова и стварности, наглашена је портретисањем његовог тешког, крупног тијела, као масе која гравитира тлу, вуче доле, претеже, „пада“, док у очима још истрајава сјај звијезде и жудња за њом: Вукова „звезда“ материјализована је као далека земља „Росија“. То је његов замишљени „простор среће“. Дакле, осим разапетости између небеса и тла, између висина и низина, „горе“ и „доље“, Вук се разапиње и између Истока и Запада, далеке „мајчице Росије“ коју сања и Аустрије којој служи: то је крст Исаковича. Љубав према православљу у којем је поникао бори се у Вуковом срцу против искушења да буде поунијаћен, слике малих скромних православних светиња, у глави и души, стоје наспрам велелепности и елеганције католичких катедра које су му пред очима, у богатом и задивљујућем, али туђем Бечу, раскошном граду монархије на коју је стално упућен, која га плаћа да буде ратник, и чијој управи полаже рачуне. Оваква стања душе Црњански потцртава упечатљивим контрастним поетским сликама, дескриптивним пасажима и доживљеним говором, унутрашњим монолозима - језички обиљеженим антонимима и прономинацијом, поступцима осамостаљивања, лирским и синтаксичким паралелизмима (о чему ће бити ријеч у другом дијелу рада).

Наспрам главног лика, као његов антипод али и „алтер – его“, упадљиво је присутан и лик Аранђела Исаковича, Вуковог рођеног брата, који је трговац, „материјалист“, „реалист“ чак, но само привидно смирен и устаљен, „остварен“ на једном мјесту, у кући и домаћинству за које тече дукате. Премда му је и физички и психолошки профил посве друкчији (Аранђел је сувоњав, жут; прорачунат, проницљив), и он је само привидно способан и предодређен за обичну људску срећу. Нестварно лијепа странкиња, „госпожа Дафина“, Тршћанка, жена коју је тамо, у туђој земљи, запазио и испросио за свога брата, официра Вука, постаје временом, а у дугом официрском одсуству Вуковом, његова опсесија и трагични усуд, и једино „заједничко“ са Вуком, али оно „заједничко“ што ће их морати раздвојити. Сама госпожа Дафина је и најтрагичније биће у том вртлогу индивидуалне, породичне и народне судбине. Сlike бјелине пути, једрости тијела, јесу слике њеног еротског усуда; а жудњу за висинама, која, ипак, како ћемо видјети, тиња негдје у сваком човјеку (а у сањарима попут Вука – ипак највећма) – материјализује један маркантан дескриптивни детаљ: очи. Људске очи, иначе, јесу оно што етеризује тјелесност људску, преносећи је из земаљске и „земљане“, приземне физичности, у свијет кристала, спајајући и стапајући физичко биће људско са свјетлошћу и бојом аметиста, водом и ваздухом, небом, универзумом.

Њена издвојеност, неуклопљеност, *измјештеност* (иначе тако карактеристична за ликове Црњанског, судбинска), већ по себи је тегобна; у додиру са несрећом историјских размјера што је задесила народ Вука Исаковича, а гдје је она тек „лист“ са којим се поиграва вјетар судбине, поготово стога што супруг, једино што је са тим народом може трајно спојити, вођен официрском дужношћу и ношен једним сном (у којем за њу као да није предвидио мјеста) стално лута – постаје не само тешка него и страшна, трагична. Два брата и једна жена, бизарна Аранђелова љубав, јесте онај мотив у Сеобама који ће довести до климакса слику несреће народа приказану *изблиза*, као страдање породице и појединца, готово сецирањем рашчлањену, као у калеидоскопу *увеличану*, а која се просто натуралистички испољава у дескрипцији тијела у распадању, тијела госпоже Дафине коју болест доводи до краја и парадоксално избављује из живота као из вртлога несреће. Овдје се између редова чита и још један историјски

атавизам (уп. у нар. пјесми: „*Код нас није као у Турака...*“). Један историјски усуд надовезује се на други, социокултурни миље не може да поднесе толике различите утицаје, а казниће појединца који тако драстично изневјерава свој изворни кодекс и понаша се у складу са неким који му је туђ, дакле - недопустив. Прецизан и детаљан опис организма који се распада, дескрипција којој писац није могао приступити без добре подлоге – знања из области медицине, анатомије, биологије – супротстављен је опису еротичне и етеричне љепоте госпоже Дафине – с почетка романа.

Странствовање и сеобе као усуд – стално се чита између редова. Измјештеност јунака Црњанског јесте сваки пут и у сваком дјелу појединачан приказ великих сеоба као српске судбине, као људске судбине.

Уопште, *Сеобе*, када пођемо најприје од односа текста према вантекстовним елементима, упућују на релацију *умјетничко дјело – историја*, факт и књижевни артефакт. Овдје су из лингвостилистичког угла посебно занимљива сва она „ломљења стила“ у неочекиваним и наглим прелазима од фактографског биљежења прошлости које приземљује текст чинећи његовим предметом саму стварност (или је макар читалац убијеђен у то) и које личи на страницу каквог поузданог историјског штива пуног провјерљивих података - ка поновном имагинативном лирском узлијетању и досезању оног бестежинског стања самог наратора у тренуцима повишене емпатије (која се језички и стилски испољава као доживљени говор), као и јунака романа који теже да досегну више сфере, и иду, теже томе, увијек иду, - „у висину!“

Колективно извајан лик народа у Сеобама стоји у позадини као колективна судбина, основ и полазиште дешавања у животима појединаца. Стапање са мочварним пејзажима, сликама баруштина и испарења, чини да суморност колективне судбине поприми и физичке обресе. Све је магла, измаглица, трска, нигдје ништа чврсто, поуздано, солидно. Такав је и живот народа којег историјске прилике нагоне на стални покрет, на – сеобе. Свјетлуцања у мраку и у измаглици јесу оно што појединца подиже и води. Тај народ је увијек био вођен свјетлошћу, увијек нечим што је блиставо, сјајно, ближе висинама. И предмети овоземаљски, чврсти и стварни, у којима као да је заробљен отети комадић неба и сунца, или

звјезде неке далеке, румене или љубичасте, били су увијек предмет земаљске жудње тих поскитаних Словена, привремено настањених у колибама, међу мочварним врбацама са пуно слабе трске. У сиротињском преживљавању, у глади и немоћи и пријетњи нестајањем, не питају за цијену ако се могу домоћи каквог комадићка свјетлости у чврстом облику. Ту *љубав према свјетлости* представља Црњански као иманентно словенску, и српску („Расцијани су, у то доба, волели све што је светло, младо и ново, да су имали обичај да поскакују према новом Месецу и да му довикују као безумни: „Здрав здрављаче, нов новљаче!“ Сеобе II, 26), премда јој у ширим контекстима даје и универзално значење. На лексичком нивоу, она је маркирана стилски обиљеженом употребом одређених ријечи.

Једна од изразито стилски обиљежених лексема јесте и „звезда“. За Вука је то „зорњача“, „Росија“, мајчица, спасење, бескрајна пољана по којој ће јахати и гдје ће коначно наћи мир. Сан ће наставити да живи у Павлу Исаковичу, јунаку *Друге књиге Сеоба*.

Живот колектива и живот појединца увијек су у међусобно условној вези. Нераскидиво повезани. Историјске несреће не могу бити основ за срећу појединца, који је „лист“, сламка, слаба трска у вихорима свијета. Макар је такав сваки од главних ликова у дјелима Милоша Црњанског...

Павле Исакович, „сујета сујетства“, који сопствени идентитет и мисију на земљи знаковито повезује са једним историјским Павлом, Paulusom, Бакићем, имењаком и сународником (чиме потхрањује своју сујету али и држи у животу свој сан) – наставиће Вуково трагање за звјездом, препуштен сеобама као судбини, вођен магијом сна о зорњачи која најљепше сја над „Росијом“, и која *јесте* „Росија“. Он је један од најупечатљивијих прекрасних самотника у опусу овог писца: беспрекоран официр, претјерани детаљист у физичком и сваком другом чистунству, усамљеник у личном животу, вјеран само једној љубави која га, будући метафизичка, такође удаљује од стварности (Павле је удовац заљубљен безнадежно и тврдоглаво у своју покојну жену). Идеалист чији бунт јесте и није изненађујући, Павле је типичан Србин и Словен Црњанског, то јест – велики појединац, најбоље од Словенства (нису то обавезно појединци чија се изузетност или величина испољава у драматичности историјске збиље; видјећемо

да врло сличне карактеристике личности Црњански приписује и српском научнику Николи Тесли, у драми *Тесла*). Између Аустрије и сна о Русији стоји сива стварност његове српске породице. Истина, Запад јој није сасвим туђ (Исаковичи су већ генерацијама упућени на Аустроугарску, чије границе бране од најезде исламског освајача - а често се и жене католикињама). Па ипак, српска породица Павла Исаковича, и цио његов народ уосталом, жуди за близином своје православне браће и велике православне словенске земље у којој су одувijek видјели заштитника, ослонац и уточиште. И Павле ће бити онај који ће предузети тај велики пут у Русију, још једну сеобу која би требало да буде посљедња, да означи крај дугог лутања једног народа и његових изузетних појединаца. Ове сеобе треба симболично да означе остварење Вуковог сна. И до њих ће доћи. Али, на шта ће онда личити остварени сан? Изблиза?

Тај флуид који носи, као у каквом бестежинском стању, оне који му се препуштају са звијездом у очима (па и њихова тешка, крупна тијела, као што је у Вука Исаковича, чини лаким, као у сну) – је ли то нешто уистину изван материје, нематеријално, бестјелесно и небесно, чудо неко и виши смисао, или је све само „омама људских очију“, игра материје и свјетлости, привид неки и варка само? То је упитаност свих јунака Црњанског, па и лирског субјекта у поезији овог умјетника. У *Другој књизи Сеоба* оно се поставља баш овако, експлицитно. „Али све је то само омама људских очију“ – наслов је првог поглавља. Да ли то значи да звијезда догоријева, трне и гасне? Да је сјај њен био варка? Занимљиво је то буђење Павла Исаковича до којег ће у сусрету са досањаном Русијом ипак доћи. Црњански је пјесник (и уистину увијек пјесник) који је поетизовао не само „звезду“, него и пад звијезде, њено утрнуће.

Слика пожара иза Карпата која дочекује Павла Исаковича могла би симболично означити зорњачу која гори, и догоријева у сопственом пламену. То је зорњача Исаковича. Јавља се као лајт-мотив у Сеобама. Ово понављање, као превасходни принцип у поезији (Лотман), истовремено као кохезиона снага текста, са одређеним варијацијама и у садејству са новим контекстом, сваки пут обогаћује текст новим смислом, тако да поприма и стилску и значењску функцију градације као фигуре мисли и фигуре конструкције (опширније о томе в. у другом

дијелу рада). *Пожар*, затим *лед*. Ово су истовремено неке од маркираних лексема⁸ у тексту Црњанског. Агрегатна стања ваздуха и воде, зрака, „етеризованог свијета“ Милоша Црњанског. Иза пожара на Карпатима услиједиће слике леда, снијега, утрнућа једног свијета који је требало да буде „простор среће“. Пошто „звезда“ трне, то нема више ни илузије смисла, те и разлог за живот престаје да постоји. Павле Исакович ће ту, у крилу мајчице Русије, наћи смирење у смрти. (То је оно што читалац наслућује, последице посљедњег помена његовог имена у роману.)

Оно што остаје иза сна јесте битка за име. Дакако, трајала је све вријеме, али на крају јој писац даје значење и снагу поенте. Поступци номинације и прономинације (именовања и преименовања - у основном значењу, али и у поступку који се има сматрати стилском фигуром) упадљиво су присутни у тексту и вишеструко функционализовани. Име је знак, име је судбина. Нешто се дешава са измјештеним именом које доживљава своје сеобе заједно са особом која га носи. Не само у Сеобама, не само када је име Исаковича у питању. Видјећемо да се за сопствено име бори и принц Рјепнин (*Роман о Лондону*) и други „премјештени“ јунаци Црњанског („перемешченаје персоне“). На том путу, измјештају и топониме (*Сеобе*), да се зна ко су и одакле су ту дошли. Борба да се натјерају други да макар правилно изговоре им име – тешка је и узалудна. Безброј грешака, много варијанти имена: колебање у имену знак је да се нешто колеба у идентитету, упркос напорима носилаца – и имена и идентитета – да остану до краја своји. Тако Павле одбија да се приликом преласка границе „упише“ као Рус а о матерњем језику изјасни као о руском, упркос наговарању и свим убједљивим аргументима да би му такав гест могао бити од помоћи. Павле остаје Србин, са српским као матерњим, и када ступа на територију Русије, „зорњаче“, „непролазне надежде своје“.

Сеобе су пролазност, али и живот и опстајање. Са њима долази заборав, али оне су и услов опстанка. Опстати значи живјети. Сеобе значе да се живот,

⁸ „Поетска космологија сваког писца – свет његових слика и идеја, уверења и порука – целом својом тежином почива на његовој лексици. Речи и њихови склопови носе садржај песничког дела, и као чувари тематских маса, као уметничка грађа за уобличење уметничке слике света, а и као медијум за трансмисију грађе у онај сплет идеја који се назива поруком.“ (Јовановић, 2001, 127)

негдје и у неком облику, под неким именом које, ако није исто, а оно крије траг старог имена – ипак наставља. Отуда и тако упечатљив, тако неочекиван завршетак дјела:

„Има сеоба!

Смрти нема!“

То је уједно можда и најбоље *преварено очекивање* које је дочекало читаоца, унеколико затеченог „оптимистичким“ крајем који му је приредио „пјесник сублимне сјете над пролазношћу свега“.

Павле Исакович ишао је „у висину“. Сви његови путеви водили су горе – „у висину“. И смрт сама значи отићи – „у висину“. Поларни ледени сјај догорјеле звијезде значи Павлову смрт. Да ли је то и умирање једног сна? Биће да је то једна од апорија текста Црњанског. Смисао и смрт некако се мимоилазе, али само на први поглед.

Лексика Црњанског (на коју се, како се чини, и није довољно обратила пажња – некако је највише позорности привукао „зарез Милоша Црњанског“, то јест поступци осамостаљивања као најмаркантнија црта индивидуалног пищевог стила) - досљедно биљежи траг овог комплексног доживљаја свијета. Она је пуна симбола и симболике, синонимије и антонимије и опозита архисема које се крију у дубинским слојевима текста. Тако у овом роману, баш као и у другим текстовима истог писца, можемо запазити стилски маркиране лексеме (нпр. „лист“, „звезда“, „водоскок“). Карактеристичне су и за поезију и за прозу Црњанског, па донекле и за документарну пишчеву прозу коју није увијек лако одвојити од умјетничке. У другом дијелу рада једно поглавље биће посвећено управо лексици Црњанског, јер мрежа значења и могућих порука, односно допустивих интерпретација, почива добрим дијелом управо на лексици.

У својој студији о поетској граматици другог једног великог српског пјесника модерног израза, Јелена Јовановић овако промишља значај саме лексике, односно њеног проучавања:

„У лексичком фонду – када је реч о функцији песничког дела; и из лексичког фонда – ако говоримо о његовом проучавању – препознају се главне пишчеве преокупације, његова одређења и његов песнички идентитет. А у оквиру тога фонда, чинећи његову потку, главно место и најважнију улогу - имају именичке речи. Сакупити и класификовати именичке речи – значи сабрати на једном месту и разврстати песникове главне мисли и намере, његова схватања о свету, и његове концептуалне способности да поетском речју зађе у дубину и ширину света који предочава, те да пронађе пут до реципијентова духовног бића.“ (Јовановић, 2001, 127)

Нема сумње да један Црњански укупним својим дјелом, жанровски разноврсним, стилски посебно интересантним, доказује управо до тада неслућене у српском лирском изразу - *концептуалне способности*, ванредан дар да „поетском речју зађе у ширину и дубину света који предочава“. Стога је анализа маркираних јединица лексичке структуре у тексту - важан дио овог рада.

*

Документаристичко казивање Црњанског о догађајима око Другог свјетског рата, који га је затекао као аташеа за штампу при југословенском дипломатском представништву у Риму, значајно је са историјског аспекта, али је не мање занимљиво и као литература. *Ембахаде* су чудесан текст, са обиљем чињеничне грађе и свједочанстава о једном времену, и са готово свим препознатљивим одликама стила и синтаксе овог писца (Сам Црњански као да им није желио дати превелико значење:

„Случајно је да те моје књиге говоре о нашој дипломатији. У ствари, то су моје белешке о несрећи нашег народа, а нису ни дневник, ни историјат, ни студија, ни памфлет.

Него просто успомене једног писца, очевица.“ *Ембахаде* I-III,7)

Међутим, ово дјело мемоарске литературе постаје прави примјер којим се показује и доказује како чак и сама стварност, огољена, без примјеса онога што му додаје имагинација, у рукама умјетника почиње да поприма обиљежја фикције; то

јест – контекст и (опет) *поступак*, чине да је и то могуће – да стварност изгледа као умјетничка креација. Наравно, још извјесније ће такву конотацију попримити документарна грађа уклопљена у текст који не претендује да буде - ништа друго до „успомене једног књижевника“. А тако коришћене документарне грађе, факата усред фикције, заиста има, у *Хиперборејцима* и *Сеобама* нарочито.)

То што су „само“ успомене једног књижевника не умањује, већ, напротив, многоструко увећава значај овог свједочења. Моменат „неизмишљања“ заиста не може овај текст сврстати у оне „неумјетничке“. Поступак обликовања, одабир, однос и распоред чињеничне грађе, начин на који је презентује реални „ја“-наратор, живи свједок што сам себи у перо свједочи то што је видио, чуо, доживио и запамтио – не разликује се у битном од поступка у изградњи текста као фикционираног садржаја. *Ембахаде* су дакле умјетнички документарни текст. Задржаћемо се мало на овој књизи, документарној, зато што је интересантна, између осталог, и јер садржи дио одговора на питање *како настаје умјетнички текст*.

Наиме, писац је потврдио извјесна „нагађања“, претпоставке о томе да је Први свјетски рат био дио инспирације за *Прву књигу Сеоба*, а Други свјетски рат – за *Другу књигу Сеоба*. У тексту *Ембахаде* неке историјске личности и догађаји, и поред све документарности и документованости текста, портретисани су и приказани са таквом снагом и увјерљивошћу да се доимају као литерарни јунаци–антијунаци усред једне фиктивне догађајности. Трагикомични ефекат у дескрипцији личности које су кројиле мапу и мијењале лице свијета – има несумњиву умјетничку конотацију, а неке „сцене“ из *Ембахада* заиста се и могу препознати у *Другој књизи Сеоба* (наравно, у мјери у којој нам је то допуштено с обзиром на аутономију умјетности и аутономност литерарног романеског свијета, без простог знака једнакости између стварних личности и фиктивних литерарних јунака). Занимљив би био упоредни приступ који разоткрива, бар дијелом, како се стварност надграђује имагинацијом, како се живот преобликује у литерарну фикцију, факт у књижевни артефакт. Догађаји око Другог свјетског рата су, у горком значењу тих ријечи, „la comedia“. Много тога је производ зла, људског зла (а *зло* је једна од кључних архисемских компоненти у дубинској

структури текста Црњанског; в. Ломпар, 2000). Међутим, много тога је и парада глупости, производ људске препотентне глупости као такве, а што је одлична подлога за „la comedia“. Свој однос према фашизму, и отклон од фашизма, Црњански је заправо најбоље сажео у овој ријечи. Посматрајући рат као представу, са крвавим комедијантима као актерима на сцени, са публиком која френетично аплаудира све вријеме, писац је истовремено дефинисао и своје мјесто и улогу у том историјском тренутку: то је улога посматрача, опсерватора, који ће то што је запазио и меморисао преточити једнога дана у *успомене једног књижевника*. Ни мање ни више од тога.

Вратимо се литератури (ако смо се уопште и удаљили од ње).

Црњански је своје предратно и ратно дипломатско и животно искуство описано у књизи *Ембахаде* умногоме уткао у свијет још једног свог романа. *Код Хиперборејаца* је текст у којем је линија између стварности и имажинације врло танка, можда и најтања у опусу Црњанског. Фиктивни „ја“-наратор је аташе за штампу при амбасади своје земље у Риму, у предвечерје свјетског рата, баш као и „ја“ самог писца у документарној прози. Његова позиција је несигурна и скоро небитна са становишта општих збивања, његова езистенција угрожена, као и многих, здравље нарушено, мир помућен, а оно што је бескрајно и што представља сопство без остатка јесте могућност богатог доживљаја свијета. Јер фиктивни „ја“-приповједач је умјетник, и то је његова суштина.

2.2.2. Свијет као *театар*, оно што смо и у *Ембахадама* могли запазити као идеју, у *Хиперборејцима* је романескна поставка са изразитим ефектом и у идејном слоју и у укупном естетском домету текста.

Позорница је овога пута цијела Италија, *bellissima*, са свом том њеном дугом историјом, са гротлима, ватром и димом угашених и неугашених вулкана, са умјетношћу, и - невиђеном љепотом којој пријети *пожар* (опет *пожар* као архисемска компонента текста). Италија би могла бити бомбардована, сравњена са земљом. Ова мисао походи наратора *Хиперборејаца* (који је уједно главни лик овог романа) загледианог у „кубе Микеланђелово“, на тераси „Валадијеа“ у Риму. Опет сферична свјетлост као сјај у очима јунака Црњанског, сада плавичаста,

једног свода, једне „звезде“, која је овдје „кубе Микеланђелово“. Опет ће нам писац приближавати „звезду“, мало помало, „као у калеидоскопу“, како би то Рјепнин рекао (*Роман о Лондону*), и заиста има нечега фотографског и филмског у том умјетничком поступку.

Кубе које је чиста умјетност, љепота са ауром у том простору, плавичасти сјај који чини да очи буду пуне и душа испуњена (па и сам помен „изврских канелона“ код „Валадијеа“ постаје скоро увредљив за онога ко тамо иде да гледа кубе Микеланђелово) – биће, до краја романа, сагледано сасвим изблиза заједно са његовим ствараоцем, баш као и „звезда“ Исаковича на крају *Друге књиге Сеоба*. Наратор ће бити на путу да разоткрије Микеланђелову *тајну*. Да види кубе као материју стварану људским рукама, а иза свега тога живот, и суров и баналан, блато живота, из којег се човјек батрга и чупа, као Вук Исакович што се отима и бори једним сном док га земљи вуче блато копита коњских и физичност сопствена чије би тежине да се ослободи.

Стварање је Микеланђелов бијег и ослобађање. Дјело је материја иза које стоји живот као материја, и није ли, опет, све само „омама људских очију“? Па ипак, некако се да прочитати мисао да није, ипак није, све само материја. Да има нечег неухватљивог и неизрецивог у свему томе, и изнад свега, изнад нас. О Микеланђелу, италијанском умјетнику ренесансном и барокном, Црњански је писао и есеје у којима бриљира као историчар умјетности (што је по образовању и струци заправо и био). Али, Микеланђело у *Хиперборејцима* поприма димензију књижевне фикције. Приближава се оном типичном јунаку Милоша Црњанског, који најчешће јесте Србин и Словен; али Црњански не би био то што јесте – велики умјетник, *суматраист* – када оном нашем, националном, не би умιο дати и шире, и општељудско значење. Микеланђело између усуда и казне тјелесности и неба које је умιο материјализовати у божанску визију вјечности – као нико други, Микеланђело разапет између низина и висина, грешних тјелеса у мукама и плаве чистоте Неба као избављења – толико је сличан свим тим „лудим“ сународницима Црњанског, тим Исаковичима, Чарноевићима, и иним Одисејима словенске крви, што жуде за вишим, апсолутним.

Упоредо са дивљењем Микеланђеловом дјелу које се стално приближава, бивајући физички све веће и боље сагледиво, то јест - све „материјалније“, огољено, као и његов творац – траје и мисао о Хипербореји, далекој сјеверној земљи и народу из легенде. То је још један „простор среће“, „апсолут“ за којим жуди, сада, фиктивни „ја“ наратор, аташе за штампу при дипломатском представништву у Италији. Ополит југ-сјевер овдје је многозначан. На југу је неупоредива Љепота, али нека невидљива сила пријети уништењем. На југу би могао избити пожар и прогутати све, цијелу „позорницу“ (опет „театар“, „позорница“, као симбол и једна од кључних кохезионих архисема текста). Сјевер би могао бити уточиште. Тамо би се могло *побјећи од зла*. Сан о Хипербореји је бијег од зла. (Читалац наравно зна да је фашизам то зло, премда се у тексту оно (зло) не именује тако експлицитно, што је поступак који доприноси умјетничком квалитету текста.) Италија, истина, има „најбољу одбрану из ваздуха“, а то је – „папа“. Неће, не смију бомбардовати ту земљу. Неће то учинити због папе. Ето једне „утјешне“ мисли, која само продужава неизвјесност, али „утеха“ је такође једна од кључних ријечи у тексту Црњанског. Хипербореја је ипак она суматраистички утјешна мисао. Тајанствена сјеверна земља, чији би опис могао упућивати на Скандинавију, емитује хладни сјај ледене звијезде. *Ватра и лед* поново, стања воде и ваздуха, етерична измаглица једног сасвим особеног виђења свијета, значајни су појмови чије присуство умногоме твори и укупан амбијент текста.

Док *пожар* пријети, док се ратна машинерија у Европи захуктава, лампе се *гасе* у посланствима у Риму (*палити – гасити, пожар – лампа*; распламсава се стихија – ватра, пожар, рат; трну *лампе*, које у овом контексту симболизују миран грађански живот, али и представништва *дипломатије* – која и треба да послужи томе да се сачува мир). Тако пратимо двоструку – климакс и антиклимакс-градацију у тексту.

Као што *Ембахаде* повремено одлијежу од пљеска хистеријне свјетине послије запаљивих говора разних политичких трибуна и вођа, тако и у *Хиперборејцима* одјекује аплауз, све бучнији, и све се пролама од одушевљења послије „представе“. Позорницом промичу јунаци који су обиљежили вијекове и

миленијуме историје и умјетности на тлу Италије. Реакција фиктивног гледалишта расте, од одушевљења до делиријума, најзад – до крволочних поклича као у каквој арили: „I morti! I morti!“ То имагинарна публика послуре имагинарне представе тражи да се још једном појаве и они који су у току представе умрли на сцени. Гледаоци хоће да поздраве актере. Хоће још једном да их виде, награде. Тај куртоазни позив глумцима које би одушевљена публика да награди, поприма у поновљеним сценама романа неки други ток и другачији тон. Публика хоће – мртве! И како се нарација развија и пријетња пожаром (рата) расте, то овај рефрен, више пута различито контекстуализован у роману – поприма и то значење: публика хоће мртве! Свјетина хоће крв. Позорница Италије све више личи на арену. Ово је такође једно градацијско обогаћивање контекстуално варираног рефрена, позиционо неусловљене језичке јединице са кохезионом функцијом такође на нивоу текста, који је због свог ритма (скандирања) утолико ефектнији.

Дакле, фиктивни главни лик у *Хиперборејцима* има несумњиву аутобиографску основу (што је интересантна чињеница коју можемо поменути, али мање важна за нашу главну анализу у другом дијелу рада), а такође је врло упоредив са главним ликовима у осталим дјелима истог писца, а што је за нашу анализу већ много важније. Наиме, већ та премиса - да стваралац, градећи своје ликове, заправо ваја један лик који их све обухвата, сублимира – донекле објашњава и употребу сличног умјетничког поступка у различитим текстовима који су, опет, у крајњем, један текст, јединствена ауторска поетика. Заиста, веома су слични, суштински слични - „Одисеј“ *Лирике Итаке* и Чарноевић, те Исаковичи, Рјепнин, Тесла, фиктивни наратор што сања Хипербореју... – да их је писац морао „подвргнути“ истом умјетничком поступку, уздићи до апстракције једног јединог књижевног лика, у којем су сви они заправо. То што тај субјекат, тај фиктивни јунак Црњанског, личи на свог творца, што га је овај, умногоме, према својој слици створио, као какав демијург – могло би тек још једном евоцирати божанско поријекло умјетности.

*

2.2.3. Гдје је мјесто принца Рјепнина међу њима? Он је аристократ, он је Рус, којег је судбина послје Кримског рата као послје каквог бродолома (*бродолом* – кључни појам, такође) – бацила на острво. Затечен је у гигантској машинерији Лондона која све меље, гази, употрејеби и одбаци. Усред лондонске џунгле један Рјепнин се заиста и осјећа као да се нашао „на пустом острву“. *Роман о Лондону* је књига о усамљености, изгубљености, обесмишљености свих појединачних живота у циновском граду као цивилизацијском усуду, а нарочито - о узалудности живота једне „премештене персоне“. Нарочито када је премјештена персона принц, још руски, и када му је у туђем граду, туђем времену и цивилизацији - чак елементарно преживљавање упитно.

Судбина Рјепнина и његове супруге Нађе издвојена је и приказана у овом дјелу као судбина тек двоје људи у мору других, јер, како и наслов каже, а и сам писац понекад умио да потцрта, ово је роман - о Лондону. Лондон је главни лик, Лондон је персонификација узалудности и апсурдности људске егзистенције. Могло би се устврдити да је овај роман заправо и најмодернији текст Црњанског, али не због умјетничког проседеа колико због слике једног времена у којој су на неки начин антиципирани и (пост)пост-модерни токови живота, са менталитетским матрицама урбаног друштва, са потрошачком и конзумерском филозофијом која срећу види у пролазним и потрошним тренуцима, уживања, а у материјалним стварима. У таквом модерном западном урбаном контексту, један руски принц, одрастао на представама о традиционалним аристократским вриједностима и култури – више нема шта да тражи. Разлог за живот престаје да постоји. Више ништа и нема смисла. Он, који је принц, био је то само у Русији. У Лондону ни име му више не умију да изговоре. У Лондону аристократ Рјепнин полако постаје – нико. А не само зато што мора да буде и обућар по лондонским подрумима, и што-шта друго што се од једног принца не очекује. Не само зато што више ни голу егзистенцију не може да обезбиједи за Нађу, себе. Рјепнин је странац, отуђен, опустошен човјек, странац Лондону, а, скоро би се могло рећи и - странац себи. Најдубља његова драма јесте у том осјећају губљења идентитета које се дешава упоредо са кидањем спона не само са Русијом као простором (коју и даље воли, којој би и да се врати), него и са једним временом у којем је једино и могао да буде то што јесте.

Рјепнин као – *нико*. Мило Ломпар прави занимљиву успоредбу: и Одисеј је у једном часу био – *Нико*. Али Рјепнин не може имати одисејску судбину. Нема ту жилавост и лукавост, способност да преживи. Не може бити – јер није сличан Одисеју. (в. Ломпар, 2004, 729) Рјепнин је виша врста, али у хајдегеровском значењу. И суочен са немогућношћу да настави са животом – суочиће се са одлуком о престанку живота. Врло интересантна анализа једне поетске експресије – призора прозорског окна са кишним капима (јесу ли капи уопште избројиве, и шта значи – једна кап, да ли то уопште постоји)- води мисао и у другачијем могућем правцу размишљања: Црњански је, наиме, много пута и на много различитих начина у својим текстовима подвукао мисао о „заједништву“ (можда је то био начин да се да извјесна варијација на тему *комунизма*, у 20. столећу актуелну; само што је Црњански на другачији начин о заједништву проговорио: као о „заједници људи у мрмљању и сузама“, као о „замршености судбине наше“, као о „грању“ и „лишћу“ из којих се издвоји тако тек један лист, као појединачна судбина.) Није ли и та кап – Рјепнинова, само једна од многих, опет, доказ о томе да постоји „заједница људи у мрмљању и сузама“, да су тешко разазнатљиве, идвојиве и пребројиве појединачне судбине у том универзуму, а да су ипак ту, и вриједне да се на њих усмјери свјетлост пишчевог „калеидоскопа“, да буду у крупном кадру у својим појединачностима.

Грешке и „варијације“ у имену, баш као и грешке у имену Исаковича, почињу се множити, хиљадити, и све јасније указивати на помјерање идентитета које се отима контроли. Баш као што Рјепнин далеко од Русије никако поново да буде Рјепнин, тако ни руски принц без руске земље и њене аристократије није више принц. Нити је принц, нити је ико. Он је само руски емигрант, један од многих. „Перемешченаја персона“. Овај израз садржи једину важну одредницу његовог идентитета у туђој земљи.

Лексичко-стилски, *Роман о Лондону* је изузетно интересантан текст. И овдје препознајемо стилски маркиране лексичке јединице које су кохезиона снага текста. Опет имамо „театар“ као једну од карактеристичних лексема које вишеструко садејствују са укупном структуром текста. Свијет као театар, и у њему људске јединке као глумци који треба да одиграју своје роле и напусте

сцену – идеја је коју наратор и експлицитно образлаже у почетним поглављима романа. Цијели земаљски шар, глоб као велика позорница, на својој мапи уцртава разне обресе живота, најчешће животињске, рјеђе људске (Русија личи на медвједа, Шпанија на одерану и разапету кожу бика, а Велика Британија би могла бити дама са пудлицом – Ирском). Биће да је свјетска позорница – звјерињак. А најзвјерскије се испољава у људском обличју. И то у форми безазлености и елеганције.

Лексеме „лабуд“ и „водоскок“ такође су знаковите и у другим текстовима Црњанског (*Ламент над Београдом, Сеобе...*), а у *Роману о Лондону* доводе се у везу са представом о једној минулој, царској Русији, њеним царским палатама и свјежином чистих капи њених водоскока, њеним царским балетским театром (опет – *театар*), у којем бриљира Ана Павлова и једна класична умјетност за коју у модерном западном велеграду и модерној цивилизацији – као да више нема мјеста. Баш као ни за принчеве попут Рјепнина.

*

Радоје Симић примјећује „да се у овом роману језичко савршенство постиже истрајним глачањем малог броја конструкција, врло усавршених, и врло фреквентних, којима се писац увек поново враћа.“ (Симић, 1978, 58)

Оно што је нарочито интересантно јесте стилски маркирана употреба енглеских фразеологизама, израза и фраза учтивости, који се понављају стално, на разним мјестима гдје би принц могао очекивати заслужену помоћ од туђе државе. Опетовање и учесталост оваквих језичких јединица (љубазних израза и фраза енглеског језика) стоји у обрнутој сразмјери са испуњењем принчевих очекивања, те наглашава пад квалитета живота руског аристократског емигрантског пара, али и лондонски цинизам и, све више, Рјепнинов пад у незнађе и очајање. Међутим, и овдје се тај ефекат постиже постепено и градацијски: тако имамо сасвим обичну и чак, чини се, искрену размјену израза учтивости међу обичним људи, појединцима који се посвуда сријећу (чија је комуникација заправо и најискренија и најљудскија, али је моћ појединца незнатна, а нарочито у Лондону); како „расте“ текст, тако су све фреквентнији испразни изрази учтивости који не значе

ништа, а у ствари значе безличну форму као љуску без садржаја иза које се крије равнодушност и цинизам лондонских институција. Тако једно „so sorry“ које у неформалној људској комуникацији заиста може да значи да се неко извињава и да је некоме због нечега жао, у обраћању службеника који је у име институције преварио принца (како то да разумије аристократ чија ријеч вриједи много) – постаје тек успутна фраза која звучи иронично, затим цинично, најзад и јетко и непријатељски чак.

Поступак прекодирања у овом роману јавља се као кључни. Рјепнин не може да преведе свој свијет на језик Лондона. Мучан покушај прекодирања свијета остаје безуспјешан. Буквално *спољње прекодирање* језичког знака (еквивалентни парови српских и енглеских ријечи, израза, фраза, у контактної позицији – бројни примјери својеврсне синонимије овог типа у тексту) – објелодањују ову преводивост-непреводивост свјетова. Енглески (или лондонски!) план израза остаје звук који ствара зид упркос привидној истовјетности – или чак потпуној подударности – плана садржаја. План израза постаје празна љуска. Опет имамо примјер да, у систему унутарњих значења умјетничког текста, форма прераста у садржај: испражњен језички знак нешто говори о садржају, суштини. О суштини формализације људских односа, испразности њихових веза и живота самог у модерном циновском граду који поприма обиљежја персоналости, док се људи у њему истовремено деперсонализују. Лондон је важан, Лондон је суштина. Људи су колатерална штета. Његово циновско срце мора да куца („Дон-дон–дон-дон Лон-дон-Лон-дон“). И сам овај издвојени други слог који се понавља - пуни се садржајем, његова референца је персоналност – у неком другом европском језику).

Систем ликова око руског кнеза – деперсонализованих – одсликава *систем* као једино важан, и, у безуспјешном настојању да га уведу у свој код, истовремено истиче „непреводу“ природу једног Рјепнина. Немогућност, или неспособност, или одбијање могућности *прекодирања* (управо оне која је спасила Одисеја) јесте не-одисејска црта у одисејском модерном контексту која ће узроковати хајдегеровски крај о којем говори Ломпар.

Изрази енглеских учтивости који се упадљиво понављају проширујући опсег значења у градацији – од испразне формалне љубазности до тешког цинизма – чине контекст који се семантички многоструко укршта са поменутом хајдегеровском конотацијом. Принц у обућарским подрумима и капиталистичким канцеларијама. Премјештена персона, странац, алијенирана јединка у туђем контексту чија је егзистенција истовремено и базично угрожена и потпуно апсурдна. Отуда је *Роман о Лондону* у српској књижевности готово кафкијански и камијевски умјетнички знак.

*

Лексеме и изрази енглеског језика имају ту и другачије функције. Занимљива је анализа значења енглеских (и не само енглеских) имена и топонима. Поступак именовања и преименовања и у овом дјелу је изразито обиљежен, на стилском и семантичком нивоу. Дакако, атмосфера романа је у односу на *Сеобе* битно другачија, јер се радња сада сели у други простор, друго вријеме, са главним јунаком из другачијег миљеа. Па ипак, могуће је успоставити паралеле, нарочито када су неке одлике умјетничког поступка у питању.

Постоји ту *неки глас* који шапуће, говори, скандира у ритму. А то што тај глас изговара најчешће су имена: људи, градова, земаља. Сваки пут неко име врати сјећање на нешто. Име је памћење. Памћење је принцу важно, јер је прошлост све што има. Шапутање имена, као шапутање о животу које се понавља онда када се животу ближи крај, запажамо такође и у другим текстовима Црњанског (када Павле Исакович корача кроз шуму, кроз замршено грање и лишће, као кроз замршеност судбине наше, док му неки шапат враћа сјећања на прошло; кад лирски субјект *Ламента* чује шапутање имена и ријечи из разних језика, са разних ареала, из прошлости; слутња краја с тим је повезана).

Прозни текст као музичка структура раскошан је у *Роману о Лондону*, али музички елементи прозе препознати су и у претходним пишчевим умјетничким

остварењима. У том контексту, наглашавајући „структурни артизам“ који је „упадљива одлика Романа о Лондону“, истичући два извора грађе којима се писац обраћа („арсенал лингвистичких средстава прозног казивања“ те „репертоар форми којима се служи музички стваралац“) у својој студији о граматичким и интонационим обиљежјима прозе Милоша Црњанског, Радоје Симић успоставља паралелу и са *Сеобама*:

„Црњански лиричар открива чудесни свет музике и са одушевљењем га уводи у свет прозног стваралаштва већ у *Сеобама*. Али овде се дијапазон музичких елемената текста проширује са репетиције и паузирања и на музичко фразирање, дакле пробија се музички принцип на ниво макрокомпозиције.“ (Симић, 1978, 58)

Ту су и ријечи, изрази и фразе из других језика (музика језика, специфична синонимија домаћих и страних ријечи, игра ријечи – плана израза и плана значења). Говорили смо већ о широкој скали експресива, којима се могу додати и неки други типови⁹ лексичких и фразеолошких јединица чије опетовање учествује у поменутој „музичкој структури“ прозног текста. Но осим што обогаћују звук, изрази на страном језику често носе и неку особену поруку. Један од маркантних је и „*akilis tendis*“....., „Ахилова пета“. Принца су повриједили. Тамо гдје је најосјетљивији. „Ахилова пета“ као *слабо мјесто*. Значење се, наравно, преноси, од буквалног до метафоричног и симболичног. Поступак палилошког понављања овог типа, који и звуком и значењем обогаћује текст, имали смо такође и у *Сеобама*, али и у другим дјелима овог писца; у Роману о Лондону, међутим, његова употреба је посебно семантички и стилски маркирана.

Занимљиво је да Црњански последије објављивања овог дјела у сопственим изјавама и тумачењима – почиње релативизовати „одисејски комплекс“, тражити да се на њему не инсистира толико, као ни на могућој вези са аутобиографским чињеницама (в. *Роман о Лондону*, 2004, 688, *Реч аутора* – разговор са Милошем

⁹ Задржимо се за тренутак на фону теорије дискурса и поменимо као препознатљиве у тексту овог писца, осим *експресива* (тако карактеристичних за *Роман о Лондону*) и *директиве* (нарочито као војничке команде), *декларативе* (својеврсне објаве, повезане са поступцима именовања) и сл. – чија је учесталост, опетовање, репетиција – саставни дио композиције о којој је овдје ријеч (тј. увођења и распоређивања поновљених јединица као, између осталог, *музичких елемената* у укупној слојевитој структури текста).

Црњанским). Па ипак, не може се занемарити то да је од самих почетака стваралаштво овог умјетника имало јасну референцу на Хомера и Џојса, а судбина његових јунака на личну пишчеву судбину – тако да се овакве асоцијативне везе просто намећу, а поменуте сличности заиста и нису занемарљиве (уосталом, ни сам Црњански није их никада негирао, само је изрази став да се ту не ради само о „одисејском комплексу“, те да је идеја луталаштва и у *Сеобама* повезана и са судбином српског народа „који се непрестано кроз историју селио“).

2.3. **Драме** су жанр у којем је Црњански оставио три публикована наслова: *Тесла*, *Маска*, *Конак*. У контексту укупног литерарног стваралаштва овог умјетника, драма *Тесла* је дјело у ком је могуће наћи највише спона са горе приказаним дјелима.

Дјело представља структуру од четири чина, са девет лица, међу којима је доминантан лик српског научника Николе Тесле; мјесто догађања радње - Њујорк, Америка, година 1900. Тесла је приказан као научник – идеалист, који сања да освијетли глоб. Није заинтересован за „колонијалну лампу“ која ће донијети профит. Хоће свјетлост и топлоту да доведе у сиротињске домове, у све домове. Амерички бизнисмени око њега мисле да је „луд“. Тесла је особењак, усамљеник, са погледом „ловца на црне бисере“. Компулзивно педантан, чува се додира са спољашњим свијетом, и има све мање додира са стварношћу. Заљубљен у жену од мермера – грчку статуу. (Као Павле Исакович, и Тесла одбија љубав *стварне* жене, од крви и меса. Загледаност у бескрвну статуу, ваљда, не омета његову највећу љубав, а то је несумњиво наука.) Драмска тензија се и развија из тог конфликта изузетног појединца (измјештеног из домовине, одвојеног од свога народа), и средине у којој се нашао тражећи услове за свој рад. То је дакле конфликт опет једне „премјештене персоне“, чија лична сеоба у Нови Свијет преко океана има неког смисла само уколико му донесе остварење сна: да освијетли глоб; да згрије планету. Његово одсуство смисла и заинтересованости за стицање новца потпуно је несхватљиво његовим америчким сарадницима. Драмски сукоб израста из супротстављености потпуно различитих психолошких профила, личности са различитим циљевима и различитим схватањем смисла

живота и људске среће. Управо је у драми (а драма је као књижевни род богомдана за то) снажно и сажето представљен, учињен видљивијим – онај неспоразум јунака Црњанског са свијетом, она жудња за немогућим, недохватним, апсолутним, она сањарска опсједнутост „звездом“ којој се препуштају да их води - не питајући за цијену - и која их чини толико друкчијим и несхватљивим остатку свијета.

Однос Тесле и Америке која финансира његов рад, али хоће вишеструко да јој се врати уложени новац – није исти као што је онај других јунака Црњанског, и простора у којем су се нашли одлазећи из домовине. У том смјеру и не треба ићи у упоредној анализи ликова. Међутим, то да сваки од њих има по један велики сан, пати од извјесног недостатка смисла за стварност, свакодневље и обичну срећу, те да не пита за цијену када мисли да може нешто учинити за свој сан, најзад - да је сваки од њих у околини својој индиспониран, несхваћен и несрећан, и на свој начин чудак и особењак – то су црте које повезују све јунаке опуса Црњанског, и у том смислу и можемо тврдити да су сви они, у крајњој анализи, један лик. Рекосмо да је та жудња углавном представљена као српски и словенски спецификум, али не и искључиво словенски... Осврнимо се кратко на есејистику овог писца.

2.4. Изузетна вриједност есеја Милоша Црњанског као да је остала у сјенци поезије и романа. То се донекле, али само донекле, може разумјети. Премда је очекивано да монументалне *Сеобе* или чудесо каквим се сматра *Суматра* или *Стражилово* – дођу у фокус интересовања читалачке публике и књижевне критике – не можемо занемарити ни изузетне естетске и значењске домете есеја о Шекспиру, Микеланђелу, Диреру, Флоберу, српским романтичарима, позоришној умјетности. Ерудиција писца удружена са изванредним умјетничким сенсом који једнако детектује нијансе и у књижевној као и у осталим умјетностима – у есејима, том важном жанру двадесетог стољећа, дошла је до пуног изражаја, на најбољи могући начин. Наиме, ако је у другим литерарним жанровима сопствено огромно знање држао под контролом, како потреба да „каже све што зна“ не би однијела превагу над потребом за ваљаним умјетничким обликовањем текста – есејистика, сходно природи и конвенцијама жанра, допушта писцу да у том

погледу буде слободнији. Велико познавање ствари, не само чињеница умјетности него и њене суштине, у есејистици резултира текстовима особене и неупоредиве вриједности.

Оно што је нама овдје такође занимљиво јесте могућност успостављања паралела између фиктивних ликова које Црњански гради у литерарном тексту и стварних стваралачких личности о којима у **есејима** пише, јер су и оне имагинарне персонажности, и ове стварне, препознатљиве по оној жудњи за апсолутним о којој је у овом тексту већ било ријечи. Неће бити случајно што је омиљени умјетник Црњанског романтичар или представник барока (романтичари су више него ико други поново скренули пажњу на Сервантеса и Шекспира, на примјер). Он има ону тако посебну „чежњу за даљинама“, без које и не постоји истински умјетник. Њему је немогуће досећи то далеко које би га могло испунити миром, и отуда у њему стални немир који га покреће да трага за „повлашћеним просторима“ на којима ће наћи смирење. Он је - изузетан појединац, а чини се да нико као Црњански није умио да говори о изузетности.

*

2.4.1. Флобер, који у свом дјелу спаја реалистички и романтичарски поступак у духу софистициране естетике највишег реда какву успоставља француска модерна – јесте уистину један од оних изузетних на пољу умјетности какви плијене пажњу Црњанског, овога пута у есејистици. Јер, тај „див“ из Нормандије (писац га управо назива дивом, а не треба сметнути с ума ни етимологију ове ријечи која упућује на *божанско*) у свијету књижевности јесте посвећеник истога соја какав је Тесла у свијету науке; он је горостас који „обара читаву шуму, да би истесао ковчежић“ (ријечи којима га је Дима описао Буржеу, а Црњански их у есеју *Саламба* наводи: *Есеји*, 164); због једне ситнице коју ће само узгред поменути у свом роману „трошио је по три месеца науке“ (164); самац је, усамљеник, али има утјеху, и то ће истаћи у писму мајци („Немам ли – писао је мајци – све што се на свету пожелети може: независност, слободу свог маштања, мојих две стотине наоштрених пера којима умем да се служим?“ *Есеји*, 162).

Флобер је парадигма умјетника оног кова који Милош Црњански најбоље познаје и препознаје, и који је испред свих других, управо по том ванредном дару, и тој посвећености која не пита за цијену. И он носи у себи жудњу за „звездом“ и немир који нагони на својеврсно одисејство и аскетизам у умјетности, истовремено; ако је у нечему ипак повлашћен у односу на фиктивне јунаке Црњанског, онда јесте барем у томе што му чин стварања, односно – свако дјело које угледа свјетло дана – доноси макар привремено осјећање испуњености, макар на трен – досезање звијезда. То је она срећа о којој је Флобер писао мајци, а коју повремено постиже уз помоћ оних „две стотине наоштрених пера којима уме да се служи“.

Но, поменимо овдје, поводом књижевности страног језика, још један феномен, јер га и сам Црњански врло суптилно, а као успут, ставља у први план.

Почетак есеја *Саламба* садржи једну реченицу изразите стилске маркираности: „Флобер, чији је *Новембар* на наш језик тако меко преведен горким и осетљивим Ујевихем“(...) Овај инструментал у којем се налази име преводиоца, те атрибути што уз то име иду, подстичу на размишљање о самом превођењу које је једно посредовање у најсуптилнијем значењу те ријечи; преводилац је медиј и инструмент, али никако безличан: најуспјелије посредује комуникацију између писца и читалаца-говорника другог језика – неко ко је такође умјетник; стога је Флобер имао среће да буде преведен, тј. до наше читалачке публике донесен, „горким и осетљивим Ујевихем“. Црњански почиње есеј помињањем преводиоца, те истиче значај „сеоба“ једног текста у други језик (успјела метафора која је много касније скована управо поводом превођења *Сеоба*).

Дакле, сеобе су тај феномен који дјелује супротно од танатоса, и када је живот умјетничког текста у питању. Сеобе у други језик, сеобе у другу земљу, сеоба текста у друго вријеме када стиже и до неке друге генерације читалаца. Заиста судбински феномен, кључна ријеч, која вас просто подстиче да јој се враћате и обогаћујете њену метафорику.

2.4.2. Шекспир, према мишљењу које се има сматрати готово официјелним – тај највећи драмски писац свих времена – у есеју Црњанског интерпретиран је као пјесник такође чувених сонета, али који су остали у сјенци Шекспировог драмског стваралаштва и позоришног живота уопште (*Есеји*, 101-173).

Детаљна и танана анализа енглеског умјетничког текста у стиху праћена је такође врло финим и танано изнијансираним биографским, психолошким (чак психоаналитичким) приступом. Дакако, Виљем Шекспир је занимљив заговорницима теорије психоанализе, али су они ријетко када и умјетници, кадри да тумаче и естетске вриједности. Црњански управо и то чини. Слично као у есејима и романескним пасајима о Микеланђелу, видимо два нивоа у приступу естетској грађи: једно је љепота, и оно што та љепота значи и изазива у реципијенту; друго је оно што иза тога стоји, што покреће њено настајање, а то је сам њен творац, умјетник, и његов живот који је неријетко на сасвим супротном полу од те велике вриједности коју је створио. Осујећеност, узалудност, дубина траума, баналност свакодневице, љубавно разочарење, тјелесност као усуд и ограничење, као оков који вуче доле, остављајући само могућност за сјај звијезде у прозорима душе, и за нешто лијепо и ванредно што се слуги и што се у тој борби изродити може. Тако Шекспир, тако и Микеланђело, имају своју тамну страну, страну у којој ерос поприма обресе танатоса, и коју једино умјетност може надићи, побиједити.

За психологију стваралаштва, за ону грану психологије као науке која се бави феноменом умјетничког стварања, есеји Милоша Црњанског могли би бити и те како занимљиви. Међутим, и са самим фиктивним свијетом овог писца и у њему обликованим имагинарним јунацима, јунаци поменутих есеја комуницирају, кореспондирају, на један особен начин. Они су, сви, посвећеници, вјерници неке љепоте, и сваки од њих има неки свој начин да превазиђе узалудност и смрт. Код свих њих откривају се двије димензије – небеска и земаљска, и отварају путеви – лијеви и десни, десни и лијеви, често залудно и неутјешно. У сваком од њих људско створење се у бити својој разапине на крст. Па ипак, сви они јесу вођени неком свјетлошћу, нечим апсолутним, судбинским, чему се предају без остатка. Сви имају неко своје небо, а небо *јесте* утјеха. Није случајно да се овај мотив

јавља баш код Црњанског, који је тако ванредно поетизовао небеса изнад наших јужнословенских предјела, тако лирски етеризовао свијет својих Исаковича и свијет историје, и истовремено тако снажно осјећао и донио до читаоца дивоту и значења Микеланђеловог неба.

2.4.3. *Тајну Албрехта Дирера* писац покушава докучити полазећи од претпоставки о његовом поријеклу: германско – или ипак није? И Дирер је „премјештена персона“, сеобе породице, као и његове личне, оставиле су ту значајног трага. Црњански га се сјећа поводом свечаности којима је присуствовао у Њемачкој, у част његовог рођења, 1928. године.

Као на филмском платну – у есеју видимо раскошне слике празничног Нирнберга; онда, ретроспективно - дјетињство Дирерово, породицу, прве знаке изузетног талента, шегртовање по занатским кућама – извориште трауматичних искустава, путовања у Италију, борбу са противницима, блиставе и слабије фазе; најзад – чувени аутопортрет из 1600. године – христолики Дирер који наслика себе „сопственим бојама“. Најупечатљивија слика изузетности једног дјела и једне судбине. Богомдана тема за писца формата Милоша Црњанског. Но, ни понирања у најдубље слојеве до којих психоаналитички поступак може заћи, ни наслуђивање физичке и муке душе – не могу докучити Дирерову тајну. Премиса да иза такве величине мора постојати нека велика тајна (велика биједи и бол рецимо) остаје само наслуђивање, пипање у мраку. Оно што је неупоредиво, генијално у овом есеју, јесте ванредан сензибилитет за ликовну умјетност и изузетан домет умјетничког ткања у језику, достојан величине једног Дирера. (Ми можемо поставити питање, формулисати га чак и као (хипо)тезу: Да ли је Црњански у свом цјелокупном дјелу заправо све вријеме вајао аутопортрет, да ли је то онај лик који сублимира све главне јунаке његових дјела, лирске субјекте, па и личности којима је посветио есеје? Да ли је Аутопортрет, баш као у Дирера, кључ свега што је стварао? То је тешко рећи, још теже доказати. Поставља се и неизбјежно питање да ли су такви закључци, а нарочито ако се опредјељујете за превасходно иманентан приступ – уопште допустиви. Но, подударана елемената у текстовној и вантекстовној – управо биографској сфери – сувише су честа и бјелодана да би се ова мисао тек олако могла одбацити.)

2.4.4. Српски романтичари, важни Црњанском као његови претходници, претече, пјеснички преци, заступљени су понаособ у есејистици овог писца. Није свима било дато да дођу до неког свог максимума, али сви су носили у себи онај умјетнички потенцијал и одлике личности о којима овдје говоримо. Ако је Ђура Јакшић и остао у неким фрагментима стваралаштва недовршен и недоречен, а оно је имао и текстове сјајних умјетничких домета. За незаокруженост и несавршеност Ђуриног дјела Црњански је склон да одговорност пребаци на оне који овом изузетно даровитом српском романтичару нису пружили подршку када му је била потребна, а могли су.

Лаза Костић, апсолутни геније српског романтизма, надахнуо је Црњанског изванредном особеношћу, како умјетничког израза, тако и саме умјетничке персоне, живота и дјела као недјелјиве цјелине.

Његош: *пустињак цетињски*. Милош Црњански одгонета његову тајну. Његош, та „громада“ што самује на малом оскудном Цетињу, још један је „див“ у палети великих, изузетних усамљеника Црњанског. Несумњиво велика поезија Његошева што доноси дах деветнаестовјековних европских књижевних струјања и на ове просторе, и у предјеле нашег језика, велика је у својој мисаоности, али понајвише у језичком изразу. Преведене, мисли Његошеве Црњанском сувише личе на античке писце или француске класике, и чак понекад звуче банално. Све је код Његоша у језику, сматра Црњански. А тиме даје и највећи комплимент црногорском „кнезу међу пјесницима“. Све је у језику, а то и јесте литература.

У овом дијелу рада, дакле, дали смо осврт на опус писца чији ће текст бити овдје предмет лингвостилистичке анализе.

Дјело Милоша Црњанског, жанровски богато и разуђено, одликује се суптилом и јаком унутрашњом интертекстуалном повезаношћу, тако да чини цјелину и, условно речено, један текст. Главни ликови Црњанског, укључујући

лирско „ја“ поезије, затим и личности омиљених стваралаца овог писца чијим се биографијама и дјелом бави у есејима – могу се такође посматрати сублимирани у један лик – у приличној мјери хомерски и цојсовски, а што ће рећи – и довољно класичан и врло модеран. Све су то „модерни одисеји“, са луталаштвом и немиром као усудом, и жудњом за *повратком*, који је смисао и испуњење судбине. (Сваки од њих се на другачији начин враћа на Итаку. Неријетко повратак значи смрт, али „смрти нема“, има само сеоба – да парафразирамо завршетак монументалног романа-„руине“.) Одликују се сличним психолошким профилем – идеалисте, ствараоца, прегаоца, сањара и посвећеника. Неријетко су у неспоразуму са свијетом а карактерише их нека изузетност.

Било да је лирски субјект у поезији, фиктивни лик историјског романа, или стварна личност која је у историји (умјетности, науци) оставила трага – јунак Црњанског је изузетан појединац. Он у себи носи трагичан доживљај свијета и осјећање узалудности и усамљености, али и визију *повлашћених простора* и *жудњу за апсолутом*. Његов однос према животу и свијету није материјалистички. Јунак Црњанског је идеалист. Најчешће је Србин и Словен (Чарноевић, Исаковичи, Рјепнин, Тесла; српски романтичари), али сличну изузетност препознајемо и у „великој интелигенцији“ тосканских меланхолика, те у безусловној посвећености и величини једног Флобера, Шекспира, Дирера, о којима је писао у својим есејима (код Албрехта Дирера Црњански спекулише са извјесном претпоставком о словенском поријеклу, а онда је одбацује као тешко доказиву)... Тако једној српској и словенској идеалистичкој црти у психолошком профилу свога сублимираног главног лика – даје ипак и универзално значење. Дјело Милоша Црњанског иначе се одликује и националном топлином, љубављу према свом „сербском национу“, али и једним универзализмом вишега реда, који је код овог писца свој најпунији облик и значење нашао у суматраизму као правцу унутар једне особене ауторске поетике.

Како је свијет велико поприште борбе између добра и зла, те како су овоземаљске силе које покрећу точак историје – јаче и моћније од појединца – то је унутрашња растрзаност у њему оно што тишти и производи немир. Најчешће он (тај изузетан појединац) служи оне којима не припада, а радије би био на неком

другом мјесту. Осјећање неприпадања и неспоразума са свијетом је његов усуд. Из неподношљиве стварности налази излаз бијегом од зла у суматраистички свијет бескрајне тишине и мира који прожима осјећање свеопште повезаности свијета.

Језички, текст Црњанског се одликује изразитом стилском маркираношћу која савршено кореспондира са свим слојевима структуре. Критеријум ритмичког рашчлањивања који се у лингвостилистичкој литератури најчешће помиње као стиховни, заправо је проведен кроз цијели текст, и у стиховном и у прозном дискурсу; текст Црњанског има увијек то стиховно ритмичко рашчлањивање, због чега се и перципира као поезија, те се и велике прозне форме широког епског захвата и „великог платна“ – доимају као „велике поеме у прози“. У појединачности и партикуларности језичких јединица чију „осамљеност“ и одјелитост писац постиже поступцима осамостаљивања на свим синтаксичким нивоима, огледа се и свијет његових јунака - разбијен, распарчан, расточен. Њихов крст, распетост њихову између неба и земље, свјетлости и мрака, смрти и вјечности, скучености и бескраја – добро илуструје употреба неких карактеристичних лексема које се јављају, мање или више фреквентне, такође у сваком тексту. Суматраистичку визију „лебдећег“ свеприсутног субјекта такође карактерише употреба одређених лексема. Како се суматраистичке везе остварују и у простору и у времену, то је учестала употреба личних имена и топонима, као и евокативна употреба архаизама, позајмљеница, али и аутентичних ријечи из страних језика – такође и семантички и стилски функционализована.

Еквивалентни парови и низови који се образују у поезији као конструктивни принцип понављања, истовјетности било које врсте, уочљиви су и као конструктивни принцип прозе Црњанског. На ширем плану, „са платформе“ текста као умјетничког знака који подразумева опус, дјело писца у цјелини – такође су уочљиве еквивалентности, као и прожимања значења, мноштвена унутарња и спољна прекодирања која усложњавају знак. Сусријећемо се са ванредним примјером отворене могућности да се, како текстови, тако и текст уопште – чита, у најбољем смислу ријечи Јурија Лотмана - и као једна реченица и као сукцесија реченица. Ако узмемо у обзир и тезу да се цијели текст може

прочитати као ријеч, и буквално је примијенимо, онда би та ријеч, која је архисемска компонента цјелине овог поетичког знака, била „Суматра“, јер су у њој присутни снопови значења присутних у тексту, она је жижа у коју се стачу сва прекодирања, како она иманентна, унутарња, тако и спољна.

Како у овом раду истражујемо прије свега елементе и принципе моделовања умјетничког текста, његово унутрашње устројство – језичко и стилско прије свега, то ћемо у наставку рада апстраховати од вантекстовних чињеница и неумјетничких аспеката функционисања текста, и бавићемо се оним иманентним, умјетничким. (Вантекстовне чињенице, ипак, не можемо занемарити сасвим: помињаћемо их тамо гдје буде неопходно да се и на тај начин освијетли функција стила у тексту као умјетничкој и језичкој структури. Истакнимо и то да – „језички 'артикулус' свој пуни смисао добија тек удружен са мисаоним обрасцима који не припадају језику, али омогућују његово уобличење“ (Симић, 2001, 41). У тексту Милоша Црњанског заправо је врло упечатљиво то укрштање ванјезичких и језичких, вантекстовних и текстовних, неумјетничких и умјетничких мисаоних образаца и свјетова – тако да ће повремено позивање на речену вишеструку сложеност умјетничке структуре текста – свакако бити потребно.)

Други дио

I

СТРУКТУРНИ ПРИНЦИПИ ТЕКСТА

Сагледаћемо текст Милоша Црњанског као структурно организован умјетнички материјал.

Анализираћемо стилске и друге изборе које писац прави између алтернативних могућности.

Наш задатак у овом раду јесте да откријемо систем на којем почива иначе јака умјетничка информација литерарног дјела овог писца.

Сложени систем односа на којем почива конструкција текста обезбјеђује многозначност, иначе иманентну умјетности. У оквиру сложенијег система правила, писцу се отвара широк простор за изборе које чини између еквивалентних елемената.

ЈЕЗИК

1. Избор: КОД

Матерњи језик (српски)

Милош Црњански је имао отворене могућности за одлуку о прекодирању свог умјетничког израза, прије свега када говоримо о језику као првостепеном систему, основном коду. Под могућностима подразумевамо сљедеће околности:

- Писац је рођен у вишејезичној средини;
- Писац је полиглота, зналац више страних језика;
- Одличан познавалац европске (и не само европске) историје, умјетности, социокултурних миљеа водећих европских земаља;

- Дobar дио живота, што добровољно, што стицајем околности које су то условљавале – провео је у различитим земљама Европе.

Избор матерњег језика као основног лингвистичког система у којем ће моделовати своје књижевноумјетничко дјело јесте онај полазни и значајан избор на који ћемо овдје указати. Претпоставка да је он *подразумијевајући* – у случају Милоша Црњанског, а с обзиром на горе наведене околности, није априори укључена: избор јесте природан, али не и безусловно очекиван.

Страни језици, односно инострани кодови као првостепени језички системи, у тексту су повремено заступљени као умјетнички активан елемент, полазиште за мноштвена прекодирања, али тек унутар текста као моделативног, другостепеног система. Њихова функција јесте семантичко и стилско обогаћење текста, односно усложњавање умјетничке поруке. Писац који се, на примјер, у читавом свом опусу на овај или онај начин бавио темом странствовања, умио је да умјетнички функционализује и страни језички кôд и учини га употребљивим (дјелимично, спорадично, и упоредо са матерњим језиком као примарним кодом), али искључиво у циљу умјетничког моделовања текста. Тако имамо честе примјере синонимних парова – на матерњем и страном језику (али синонимних само у основном лингвистичком значењу) – који, у зависности од позиције у умјетничкој структури, образују различите паралелизме, и из којих извире сложена семантичка корелативност.

Разумије се да је сваки природни језик, па и матерњи, само „сиров материјал“ за изградњу умјетничког текста, с тим што уопште није небитан моменат о којем је језику ријеч: напротив, суштински је важан – и за умјетничко дјело, и за сам језик као систем чије се функције и могућности настанком изузетних књижевних остварења – многоструко обогаћују.

Милош Црњански обогатио је српски језик својим умјетничким структурама.

Ево шта је о томе сам рекао, помињући својевремени одлазак из Београда у Париз:

„У Паризу, тада, нашу групу књижевника био је захватио талас одушевљења, да уђемо у француску књижевност, у књижевност Француске, која се онда сматрала као наша друга отаџбина, због заједничких успомена из рата.

Највише је успео у томе Растко.

Он је проводио ноћи међу млађим француским поетама, и покушавао, да и мене упозна са њима. Он је био почео чак и да пише на француском. Ја сам сматрао да се на страном језику може водити кореспонденција, конверзација, писати драма, научни чланак, пропаганда (...), али да се поезија може писати – и да је треба писати – само на језику матерњем.“

(Милош Црњански, Коментар уз „Посланицу“, *Поезија*, 222)

2. Избор: ПОЕЗИЈА – ПРОЗА

У првом дијелу рада поменули смо да дјело Милоша Црњанског карактерише прозаизација стиха и поетизација прозе.

Јасно разграничење поезије и прозе није структурна одлика текста Милоша Црњанског.

Лиризам извире из свега што је написао. Текст је увијек ближи фону поезије. То се може узети као аксиом, као нешто самоочигледно. Међутим, неспорно је да у тексту – било да је конструкциони основ проза или поезија – дјелују оба принципа, синтагматски и парадигматски, с тим што је наглашено присуство овог другог у прозним структурама – за нијансу упадљивије.

Поћи ћемо од тезе структуралистичко-семиотичке школе да се у умјетничком тексту остварују два основна принципа:

принцип понављања – у поезији,

и

принцип комбинације - у прози,

- те да су ове двије форме у историји књижевноумјетничког израза стално у колебању, борби за „превласт“. У одређеном периоду превагне једна, затим друга. Конфликт непрекидно траје, а двије основне форме и са њима два основна принципа наизмјенично имају своје периоде доминације; периоди преимућства или „књижевне моде“ у којој доминира једна - никада сасвим не потискују сјећање на ону другу, чије се латентно присуство осјећа и која као могућност чека да поново наступи њен тренутак.

Међутим, овдје се ради о томе да у самом опусу једног писца имамо то колебање, стално отворену могућност да одређена форма изражавања буде истакнутија, с тим што су принципи једне (оне поетске) маркантно присутни свуда у тексту, али не односе потпуну превагу; не потискују прозне облике изражавања који су конструктивни основ за многа значајна дјела Милоша Црњанског.

Ово прожимање структурних принципа поезије и прозе показаћемо на примјеру.

Ослушнимо прво један од наслова поглавља у књизи Сеобе I:

Примјер 1)

ОДЛАСЦИ И СЕОБЕ,/ НАЧИНИШЕ ИХ МУТНИМА И ПРОЛАЗНИМА, /КАО
ДИМ,/ ПОСЛЕ БИТАКА

(Сеобе I, V поглавље, стр. 201)

Структурно, ово је реченица у функцији наслова поглавља у прозном дјелу. Има све елементе који комбинацијом граде исказ – минималну јединицу која чини цјеловиту поруку типа *комуникативна реченица*. Дакле, препознајемо синтаксичку јединицу која припада прозном дискурсу: граматичну реченицу.

Међутим, ова је структура разбијена паузама на мјестима неуобичајеним за описану граматичку (и граматичну) јединицу. Једина пауза коју бисмо овдје могли очекивати јесте ова испред поредбене конструкције „као дим“, и то у случају када се тај реченични дио жели посебно истаћи, или када је накнадно додат. Реченица би иначе била граматична и без зареза јер конструкција са поредбеном копулом представља допунски предикатив у оквиру сложеног предиката, тако да јединство функције подразумијева структуру без паузе:

Уп. Одласци и сеобе начинише их мутнима и пролазнима као дим после батака.

Или:

Одласци и сеобе начинише их мутнима и пролазнима, као дим после батака.

Међутим, ми овдје имамо сљедећу синтаксичку – и стилску – структуру:

Одласци и сеобе,/ начинише их мутнима и пролазнима,/ као дим,/ после батака.

Рашчлањивањем, она се подвргава принципу поезије. Разбија се на изометријске мање цјелине, чиме се добија поетски ритам и постиже учинак сличан оном који има лирска пјесма. Ефекат је потпуно видљив када границу сваке од ритмичких цјелина узмемо као границу стиха:

Одласци и сеобе,

начинише их мутнима и пролазнима,

као дим,

после батака.

Добијамо структуру пјесме писане слободним стихом. Ова лабава структура отвара се и пуни додатним значењима, каква не би била могућа у уобичајеној граматичкој нерашчлањеној цјелини грађеној по синтагматском принципу - комбиновањем синтаксичких јединица, односно - уобичајеном

субјекатско-предикатском организацијом реченице. Паузе између субјекатског и предикатског дијела реченице, као и између конституената сложеног предиката – чини да природне, органске граматичко-смисаоне цјелине буду разграничене, што отвара могућност постојања више синтаксичко-смисаоних комбинација.

Погледајмо како овдје долази до додатне семантизације исказа.

Одласци и сеобе начинише их МУТНИМА И ПРОЛАЗНИМА КАО ДИМ

(они постају КАО ДИМ мутни и пролазни)

Одласци и сеобе начинише их мутнима и пролазнима као дим, ПОСЛЕ БИТАКА.

(Такви постају ПОСЛЕ БИТАКА – семантички, акценат се помјера ка том значењу: они таквима постају „после битака“)

ОДЛАСЦИ И СЕОБЕ, начинише их мутнима и пролазнима, КАО ДИМ ПОСЛЕ БИТАКА

(Одласци и сеобе као дим после битака – тј. – поредбена конструкција у овако структурираном исказу, са паузама, може да се односи и на именички, субјекатски дио)

ПОСЛЕ БИТАКА

Сама конструкција „после битака“ може да се комбинује са осталим елементима реченичне конструкције на неколико начина, нпр. да буде временско одређење које се односи на именицу у контактної позицији (уп. *дим после битака*, тј. – који *остаје* после битака; може да се комбинује и друкчије, нпр. – да се односи на цијелу претходну конструкцију: то све тако бива *после битака*; и сл.)

Слично рашлањивање пратимо и у реченици:

Примјер 2)

Лен,/ лен,/ толико да је спавао при ходу,/ Аркадије је,/ те ноћи,/ збиља,/ улазио у село,/ на другом крају,/ говорећи,/ кроз нос,/ покаткад,/ понешто,/ својој крмачи,/ коју је био потерао још од Печуја.

Сеобе I, 337

И овдје би обична, *неумјетничка* организација синтаксичких јединица, подразумијевала уобичајен прозни ритам, графички представљен и ортографски сређен, на примјер, на овај начин:

(Лен,) лен толико да је спавао при ходу, Аркадије је те ноћи збиља улазио у село на другом крају, говорећи кроз нос покаткад понешто својој крмачи, коју је био потерао још од Печуја.

Оволико пауза, међутим, чини да сваки осамостаљени члан исказа постаје подједнако (не)истакнут, честе паузе у писању означене зарезима представљају границе малих ритмичких цјелина које су сада лабаво организоване. У неумјетничким структурама рекли бисмо да ту пријети ентропија услед чијег ће се дјеловања структура распасти: међутим, већ смо видјели да се у умјетничким кодовима (другостепеним системима) – шум преобраћа у информацију, а ентропија у систем.

У горњем примјеру такође је очигледан поетски принцип по којем помоћне ријечи, и уопште - ријечи са редукованом семантиком и наглашенијом граматичком функцијом, ритмичким паузама истакнуте - попримају функцију пуних лексичких ријечи: ритмичка одјелитост доводи до изоштравања осјећаја за ријеч, која оваквом сегментацијом бива истакнутија:

Уп.

Лен,

лен,

толико да је спавао при ходу,

Аркадије *је*,

те ноћи,

збиља,
улазио у село
на другом крају,
говорећи,
покаткад,
понешто,
(...)

Посебно је интересантн контраст који овдје постоји између звуковног елемента, изразито поетизованог (овако рашчлањена структура просто „лебди“, постаје лака и мелодична) – и семантике пунозначних ријечи које упућују на врло прозаичну стварност:

(...)

својој крмачи,

коју је био потерао још од Печуја.

Иронични обрти ове врсте, нагла „приземљења“ текста, поступцима неочекиваног увођења семантике баналности и прозаичне материјалности у текст, који су неријетко праћени интонацијом у опсегу од (приповједачеве) безазлене наклоности и лаке подсмјешљивости па до јетког сарказма – истичу још једну стилематичну црту Милоша Црњанског, а која се такође може подвести под категорију својеврсног *нарушавања нормe*. У том смислу, ми је овдје посматрамо као елемент структуре. Но, овакве унутартекстовне опозиције као дисонанца *sui generis* - између плана садржаја и плана израза – могу се довести у везу са романтизмом, са којим, иначе, текст Црњанског успоставља бројне асоцијативне везе, а о чему смо већ говорили (иронија, поред бијега од „сада“ и „овдје“, чежње за даљинама - јесте елемент који зачињава сву ту буру романтичарског доживљаја свијета, и у извјесном смислу компензира отклон од реалности, привидни недостатак смисла за стварност, односно бијег од ње).

Изразито поетичне дијелове прозног исказа понекад само графичка форма (штампа пуних редова) чини прозним. Ритам прозе Милоша Црњанског увијек је близак поезији, а у неким сегментима текста има чак бројне одлике које карактеришу принцип поезије, тако да, удружене, остављају једва нешто простора за разликовање прозне и поетске конструкције.

Показаћемо то на примјеру.

АНАЛИЗА ЈЕДНОГ ОДЛОМКА ИЗ РОМАНА *СЕОБЕ* КАО ПРИМЈЕР ПОЕТИЗАЦИЈЕ ПРОЗНЕ СТРУКТУРЕ

Примјер 3)

- Треба да буде католик. Зар је могуће да *то* не буде, кад је *то* и *царица*? Лепа *царица*. *Царица* која је сјединила у себи два дивна имена, *Марија* и *Терезија*. Име *Марија*! *Марија* безгрешна, *Марија* чиста, ковчег белокосни, звезда јутарња. *Марија* дивна, *Марија* породиља. Поштује ли *ико*, и зна ли, од *његових*, свету *Терезију*? Име *Терезија*! *Жар*, *Сунчан колут* што опасује тело. *Пламен* у коме се изгори, од жеље за једним даљим и лепшим и слађим жићем. *Терезија*. Мачем пробијене, беле, руком мушком нетакнуте груди! Па онда *сјај*. Свој народ треба да уведу у *сјај*. А *сјај* је у *католицизму*. Кад Сунце на Западу залази, на Истоку се, у исти час, јавља. У *католицизму*. И какви мисле да буду они војници, кад су шизматици у очима цара свога? Зар хоће да на себе натоваре патњу, којој никад краја бити неће, сеобу душа својих, не само деце своје, промену вечну, која ће као креч у гробу до века да им гризе месо с костију, док год буду у овој земљи, из које их више пустити неће?

Марија Терезија. М – прво слово њеног имена има тајанствено значење, јер значи: хиљаду. М – јер је Мати. А – јер је Анђеоска. Р – јер је Расадница. И – јер је изабрана. Ј – јер је Једина. А – јер је Анђеоска још једном.

И Терезија је. Т – јер је Теодоичка. Е – јер је Евангелијска. Р – јер ће и по други пут бити Расадница. Е – јер је Екстатична. З – јер је Зенитална. А – јер је и Апостолска...

Исакович, који је, после вечере, осетио своје уобичајене болове у стомаку, био се очајно препао од говорљивости бискупове. Уплашен да неће моћи да избегне, а да га већ овде, у Печују не покрсте, у љутој тузи својој позва, у себи, тихо, у помоћ, крсног свеца свога, Св. Мрату.

(...)

Све више модар у потиљку, Исакович тада прозбори, последњом свешћу, и показа да му није потребно дуго помоћ св. Мрате, јер овако поче да говори:

- Поживе, моје православље слатко, многа љета у матери мојој, па ће во вјеки живет во вси моји потомци. Сладост јест и наша Русија. Богу творцу молим сја да узрју пут свој и Русији појду. *Име Русије!* Р – јер је *Рождество*. У – јер је Ускрсеније... С – јер је Славјанска. И – јер је Исусова. Ј – јер је Јединосушна. А – јер је...

Не заврши, јер мада беше отежао као буре, од вина, помисли да говори што не треба говорити. Уплашен и ражалошћен, клону, и покуша да забашури све на тај начин, да је порицао све... јер узалудно је све, прах, смрт, суета суетства... праздне речи... а кад се умире, умире се као пас и коњ. При том покуша да устане и да пође.

(Сеобе I, стр. 155 - 157)

Наглашено присуство синтаксичких и лирских паралелизама, граматичких паралелности грађе реченица - прожима цијели текст, а у неким тачкама бива нарочито истакнуто.

О паралелизмима као носиоцима *начела поезије* (понављање, еквивалентности) заиста можемо доста говорити анализирајући овај текст одломка из прозног дјела. Овдје се они (паралелизми) испољавају и као поменути принцип, и као стилско-реторичко средство, и као кохезиона снага текста. Ми ћемо се за сада ограничити на најбитније језичко-стилске одлике које су у вези са начелом еквивалентности као принципом поезије.

Размотримо прво структуру уводног пасуса у којем реторички облици постепено попримају тон пјесничког заноса, и припремају атмосферу за централни дио - сучељавање бесједа као супротстављање два свијета – бискуповог и Исаковичевог, у којем ће тај занос почети да се претвара у разговјетно ритмичко скандирање.

И овдје ћемо прозну форму сагледати начас као стиховну структуру, како би структурне одлике о којима говоримо постале уочљивије:

Треба да буде католик.
Зар је могуће да *то* не буде,
кад је *то* и *царица*?
Лепа *царица*.
Царица која је сјединила у себи
два дивна имена,
Марија и *Терезија*.
Име *Марија*!
Марија безгрешна,
Марија чиста,
ковчег белокосни,
звезда јутарња.
Марија дивна,
Марија породиља.
Поштује ли *ико*,
и зна ли, *од његових*,
свету *Терезију*?
Име *Терезија*!
Жар,
Сунчан колут што опасује тело.
Пламен у коме се изгори, од жеље
за једним даљим и лепшим и слађим жићем.
Терезија.
Мачем пробијене,
беле,
руком мушком нетакнуте груди!
Па онда *сјај*.

Свој народ треба да уведу у *сјај*.

А *сјај* је у *католицизму*.

Кад Сунце на Западу залази,

на Истоку се, у исти час, јавља.

У *католицизму*.

Већ на почетку, видљиво је присуство показне замј. *то* у интерпозицији, која анафорски упућује на појам из претходне ритмичке цјелине: *католик*; реченица се завршава именицом *царица*, која се налази и на крају наредне, елиптичне реченице: *Лепа царица*. Ако прихватимо дефиницију по којој епифора подразумијева понављање на крају *неколико* ритмичких цјелина - онда је ово парно понављање недовољно за такву термилошку одредницу; осим тога, ако синтагму *лепа царица* узмемо као један појам – онда је овакво позиционо опетовање ближе анадиплози. Међутим, ова фигура се заиста и реализује тек у комбинацији овог и наредног стиха, односно реченице (*Лепа царица. Царица која је сјединила у себи...*). Јасно је да је ријеч о лирским понављањима, а да се она јављају као комбинација неколико типова (анафоре, епифоре, анадиплозе), често само као парни ехо, те да из тог разлога можемо рећи да се одређене лексичке јединице *позиционо неусловљено* понављају (полиптотон).

Име Марије Терезије прво се рашчлањује на напоредну, координирану синтагму, као два имена: *Марија* и *Терезија*. А онда се сваки члан те синтагме (прво један, па други) даље семантички проширује, при чеми се име понавља. *Марија*: прво понављање имена је слично епанафори (анадиплози) – као тип, а даља понављања настављају се као анафора. Упоредо пратимо синтаксичке паралелизме који се очитују и у граматичким еквивалентностима, али и у позицији атрибута (инверзија), која наглашава поетски карактер, лирски тон текста (*Марија безгрешна, Марија чиста, ковчег белокосни, звезда јутарња. Марија дивна, Марија породилца.*) Синтаксичке паралелизме видимо и у дијелу који слиједи, а у којем се семантички обогаћује у ритму – име *Терезија*. Именице *жар, пламен*, те зависна именичка синтагма *сунчан колут*, осим граматичке еквивалентности (м. р. једн., паралелност синтаксичких функција) садрже и заједничку лексичко-семантичку компоненту, са основним значењем свјетлости и

врелине, али и моћи (*жар, пламен, Сунце*). Ова семантика већ у наредним опетованим јединицама сублимира се као *сјај*, а допуњава се парним опетовањем предлошко-падежне конструкције – у *католицизму*.

Упадљиви паралелизми најистакнутији су у пасусима гдје се даље рашчлањује име Марије Терезије, односно – име Русије.

Свака фонемска јединица у имену постаје иницијал – диктира звуковну организацију – хоризонтално и вертикално, и претвара се у значење; иницира одређену семантику, али и ритам, мелодију изометријске цјелине. Тако не само име, него и цијели његов фонемски склоп у рашчлањивању почиње семантички да се проширује, уз звуковно обогаћивање. Гласовне јединице у имену, иначе носиоци само разликовне функције али не и значења, постају парадигматски низ, претачу се у сукцесивност - звука и значења. Када их графички прикажемо као стихове – уочљивији је *акростих*, и са једне и са друге стране, што потцртава лирска обиљежја структуре.

Ту се образују еквивалентни парови у разним лексичко-семантичким сферама и на различитим језичким нивоима. Еквивалентности – фонолошке, ритмичко-интонацијске, синтаксичке, чак и семантичке – архисемске, које постоје као најмањи заједнички садржај (сфере духовности и религиозности, са хришћанским конотацијама) – образују толико сличности у тим понављањима да би тешко било уочити битне разликовне црте, антонимичност, да није у дубинским слојевима текста присутна опозиција *Исток – Запад, католичанство – православље*. Кад се при том има у виду историјски оквир, семантизовање опозитних елемената могуће је извести до краја.

Одломак показује како се поступак увођења паралелизама интензивира, почев од постепеног, лаганог покретања ритма понављањем одређених јединица у виду комбиновања лирских паралелизама (анафоре, епифоре и сл.; в. претходно наведени пасус у ком се по одређеној схеми понављају лексичке јединице *царица, Марија, Терезија*), па до потпуног замаха лирског музичког ритма у пасусима гдје се имена Марије Терезије, а затим и Русије, рашчлањују у ритму - попримајући најпунији лирски звук:

Марија Терезија. М – прво слово њеног имена има тајанствено значење, јер значи: хиљаду. М – јер је Мати. А – јер је Анђеоска. Р – јер је Расадница. И – јер је изабрана. Ј – јер је Једина. А – јер је Анђеоска још једном.

И Терезија је. Т – јер је Теодоичка. Е – јер је Евангелијска. Р – јер ће и по други пут бити Расадница. Е – јер је Екстатична. З – јер је Зенитална. А – јер је и Апостолска...

- Поживе, моје православље слатко, многа љета у матери мојој, па ће во вјеки живет во вси моји потомци. Сладост јест и наша Русија. Богу творцу молим сја да узрју пут свој и Русији појду. *Име Русије!* Р – јер је *Рождество*. У – јер је Ускрсеније... С – јер је Славјанска. И – јер је Исусова. Ј – јер је Јединосушна. А – јер је...

Ова дионица текста сачињена је, заиста, „по закону узајамне еквивалентности делова“, а открива пуни семантички и структурни потенцијал ријечи као, условно речено, недјелјиве семантичке јединице која се у моделативном систему књижевног текста још како може разлагати и проширивати, улазити у друге структурне нивое језика. Управо на овом примјеру лијепо се показује како „због сталне игре нивоа у уметности, ниједан од њих нема апсолутно, увек унапред задато и оделито постојање, него се непрекидно, остајући оно што јесте, прекодира у јединице других нивоа. То условљава да реч, остајући речју, тежи да се изједначи са мањим јединицама (да буде део себе саме – сваки део речи стреми да добије самосталност, да постане нерашчлањивом јединицом композиционе целине). Али у исто време реч настоји да прошири своје границе, да цео текст претвори у једну нерашчлањиву целину – у једну реч.“ (Лотман, 1976, 226)

Наравно, када аутор говори о тежњи ријечи да се изједначи са мањим јединицама, *да буде дио себе саме*, али и да *прошири своје границе*, да *цео текст претвори у једну нерашчлањиву цјелину*, онда то укључује и скривеније, имплицитније видове такве интенције ријечи као одјелите и цјеловите семантичке јединице; видјећемо да се у самом тексту Милоша Црњанског оваква тежња

ријечи раскошно испољава на свим нивоима језика. У наведеном примјеру то испољавање је нешто видљивије.

Разговјетност метричке схеме најочигледнија је када текст разложимо и претворимо у стиховну форму:

М – јер је Мати.

А – јер је Анђеоска.

Р – јер је Расадница.

И – јер је Изабрана.

Ј – јер је Једина.

А – јер је Анђеоска још једном.

Т – јер је Теодоичка.

Е – јер је Евангелијска.

Р – јер ће и по други пут бити

Расадница.

Е – јер је Екстатична.

З – јер је Зенитална.

А – јер и Апостолска.

Име Русије!

Р – јер је Рождество.

У – јер је Ускрсение...

С – јер је Славјанска.

И – јер је Исусова.

Ј - јер је Јединосушна.

А – јер је...

Синтаксички симетризам стихова досљедно је присутан са обје стране. Потпуна еквивалентност јединица у интерпозицији (каузални везник и 3. л. једн. пом. гл. *јесам/бити* – „јер је“ – што је уједно и реторичка и стилска фигура - *мезофора*) дјелимично је нарушена само на два мјеста (каузални везник и 3. л. једн. пом. гл. *хтјети*: „јер ће“ умјесто „јер је“ – футур I умјесто презента). Истовремено је у овим позицијама нарушен релативни метрички симетризам проширивањем структурне дионице: „А – јер ће бити Анђеоска још једном.“ - „Р – јер ће и по други пут бити Расадица.“ Прецизно сагледано, овдје се дакле остварује начело непотпуне еквивалентности, што производи значајан умјетнички ефекат. Међутим, на истим мјестима имамо понављање ријечи „Анђеоска“, „Расадица“, што је потпуна лексичка еквивалентност, која такође има одређени учинак у тексту (овим понављањем истих ријечи са високом симболичком конотацијом, ортографски означеном великим словом – бискуп као да се утврђује у увјерењу, и појачава сугестивност бесједи). Говорљивост бискупова прелази у декламовање у заносу, а Вук Исакович покушава да јој парира супротстављајући имену Терезије - име Русије. „Име Русије!“ – којим почиње своју бесједу успоставља паралелизам са раније изговореним бискуповим ријечима („Име Марија!“ (...) „Име Терезија!“). Вук као да „касни“, каска, за почетним словом бискуповим, или му „име Русије“ упућује као одговор на ехо његових ријечи (непотпуна еквивалентност: умјесто номинатива властите именице, у Вуковом говорењу властита именица исказана је генитивом). Богатој стилској орнаменталности бискупових ријечи с почетка одломка парира сведенији израз у говору Вука Исаковича, мање „украшен“, а искрен, и утолико увјерљивији у једноставности.

Обузет осјећањем беспомоћности, уз велики напор говори, и – прекида бесједу не могавши да нађе ријеч. Квантитативни несразмјер између изговорених ријечи, бискупових и Вукових, још једна је унутартекстовна „опозиција“, која интензивира приказ „стања душе“ и позиције Вука Исаковича у Империји којој као ратник служи. Изгубљеност, очај, па и уплашеност Вука Исаковича, згранутост сопственим ријечима – приповједач изражава доживљеним говором у

којем се рашчлањивање структуре интерпункцијски рјешава знаком *три тачке* (који иначе није тако фреквентан у тексту Црњанског), поступком набрајања истичу фонолошке и појмовне еквивалентности, а лирска интонација наглашена је стилски маркираном евокативном употребом архаизама и архаичних облика:

„јер узалудно је *све... прах, смрт, суета суетства... праздне речи...* а кад се умире, умире се као пас и коњ.“

И овдје запажамо оно нагло „приземљивање“ текста, пад у сурову реалност, који ће услиједити послје племенитог патоса ратника-сањара Вука Исаковича: „као пас и коњ.“ Песимистичко виђење људске судбине исказано је без еуфемизама, грубом истином која је ритмички истакнута са двије кратке једносложне ријечи. Реченица иначе успоставља извјесне паралеле са стиховима из поеме *Стражилово* („А прах, све је прах“...) који су својевремено послужили као мото Николи Милошевићу за бриљантан есеј о филозофској димензији књижевних дјела Милоша Црњанског (в. Милошевић, 1966, 9-116). Да ли заиста јунаке Милоша Црњанског, док падају у очај, обузима нихилистички доживљај свијета? На ово питање одговор не може бити једнозначан, али Вук је извјесно овдје затечен у таквом једном моменту, док се батрга и чупа, суочен са тешким искушењем, на смрт преплашен да тамо, у туђем свијету, не буде поунијаћен. Структурно, опозицији *Запад – Исток*, односно *католичанство – православље*, придружује се још једна: *сјај – душа*. Бискуп говори о *сјају*. Вук се плаши да ће га, и мимо његове воље, *увести у сјај* о којем бискуп говори.

Табела 1. Нивои бинарних опозиција

Први ниво опозиције	Други ниво опозиције	Трећи ниво опозиције
Запад	католичанство	сјај
Исток	православље	топлина

Посебан ниво опозиције тицао би се поменутог *квантитативног* несразмјера, упадљиво неједнаке количине изговорених ријечи – бискупових, и Вукових. Моменат да је посљедња цјелина у овим реторичко-поетским структурама, у говору Вука остала крња, недовршена, имплицира још једном мисао о беспомоћности, немоћи Исаковича да *топлином* и *душом* надјачају *сјај* и *моћ*. Тако се овдје открива још један посебан ниво опозиције:

моћ

љубав

Вук Исакович је западној раскоши супротставио источну топлину, љубав „матере моје“, „мајчице Русије“ (осјећање које исказује ријечима потцртано је употребом присвојне замјенице: *моје/мојој*). То је семантички контраст у дубинама текста, који је утолико истакнутији што постоји синтаксичка и ритмичко-интонацијска еквивалентност структура у којима се јавља.

Дакле, у овој дионици текста лексички су супротстављене „моћ“ и „љубав“ као опозитне семантичке јединице. То потврђује укупни амбијент (политички; опетовање лексеме „царица“, ријечи на којој инсистира бискуп, указује непрестано на политичку моћ), као и већ поменуто стање душе јунака Црњанског, који у пијанству тоне у нихилизам и мисао у узалудности. (Тип јунака Милоша Црњанског има нешто од одлика јунака апсурда, али се између њих ипак не може ставити знак једнакости.) Међутим, да у овој опозицији *моћ* побјеђује – само је привид. У дубини текста је најмања заједничка сема.

Заједничка сема (архисема):

моћ љубави

У њој је кључ за разумијевање једног сна, великог прегнућа, истрајности да се иде даље, према „звезди“.

Као што је могуће овако сагледати прозни текст, чије лако и природно преобраћање у стиховну структуру чини уочљивијим базични принцип поезије у прозној конструкцији, тако је могуће сагледати и слободан стих Црњанског као граничну структуру са елементима начела прозе.

Узмимо једну од пјесама *Лирике Итаке* као примјер:

Примјер 4)

Растанак код Калемегдана

Растали смо се

и сишли из града.

Као две сузе, кад напоредо кану,

са набораног лица.

На води су нас чекале лађе.

Твоја оде прва.

Моја је обилазила острва.

Седео сам погурен и црн,

пуст,

као Месечева сенка.

Ако формално елиминишемо структуру стиха, и сагледамо остварење као прозну форму, сама *граничност* о којој говоримо, односно присуство оба начела – биће видљивије.

Уп.

Растали смо се и сишли из града. Као две сузе, кад напоредо кану, са набораног лица.

На води су нас чекале лађе. Твоја оде прва. Моја је обилазила острва.

Седео сам погурен и црн, пуст, као Месечева сенка.

Једноставност структуре чини да пјесма веома подсећа на „обичан“ говор, а да јој ритам буде ближи прозном. Но, управо једноставност чини да кратке и елиптичне реченице буду носиоци лирског звука. У првој строфи, ту изразитију поетичност наглашава друга синтаксичка цјелина, која је заправо осамостаљени дио реченице, јер потпуну синтаксичку структуру (реченицу) чини цијела прва строфа („пасус“). Осамостаљена је поредбена синтагма у чију структуру се „уклапа“ субординирана зависна „кад“-клауза са нијансом временског и начинског значења.

Друга строфа/пасус почиње једноставном простом реченицом. Ријеч у инверзној, финалној позицији („лађе“), у функцији субјекта, поприма значење симбола. На њу анафорски упућују и присвојне замјенице (у служби елидираног субјекта, односно – оне су атрибути из субјекатске синтагме, који преузимају, и семантички и граматички, улогу субјекта). Замјенице су у узастопним реченицама у иницијалној позицији а међусобно граде синтаксички паралелизам и релативну значењску опозицију. Стилски маркирану граматичку не-еквивалентност (или – непотпуну еквивалентност – ако имамо у виду да се ради о претериту) гради и опозиција *аорист – перфекат (оде – обилазила је)*.

Трећа строфа/пасус носи граматичко обиљежје првог лица једнине: у првој смо имали прво лице множине (*ми* – с тим што минус-присуство саме замјенице, њена неизреченост, такође носи одређено значење; у другој, то је треће лице множине – „лађе“). Прво лице у трећој строфи указује на усамљеност, која је мајсторством у поступку осликана са три актуелна квалификатива – придјева у служби атрибуто-прилошке одредбе - и њиховим необичним распоредом (везником су координирани први и други, од којих се сегментирањем зарезом издваја трећи, уједно и значењски и стилски најефектнији: заправо се овдје ради о лексичкој градацији, а сегментирање трећег, и његово додатно осамостаљивање, издвајање у посебан стих - наглашава климакс-градацијски низ). Тамно сјенчење у завршном стиху – поредбеном конструкцијом „као Месечева сенка“ (лексема „сенка“ има такође посебно значење у поетици Црњанског) – заокружује цијелу структуру.

Дакле, не само да је издвајањем ритмичких цјелина – стихова – пјесник постигао да ово заиста „личи“ на пјесму и буде поезија: ми се овдје заправо сусријећемо са врло поетичном структуром, стилски прочишћеном, а која нам се услед једноставности синтаксичких цјелина и одсуства риме – чини врло блиском прозним структурама.

Неуједначена силабичност, варирање у ритму и интонацији, минус-присуство риме – све то чини слободан стих ближим прози него што читалац, са својим представама о поетској традицији и култури – има у свом видокругу очекивања. У сваком случају, умјетнички књижевни израз Црњанског помјерио је хоризонт очекивања савременог му читаоца, и припремио га за рецепцију текста која захтијева „извесне нове осетљивости“.

Закључићемо.

Засићеност класичним везаним стихом доноси извјесну прозаизацију стиха у првим деценијама двадесетог вијека, односно отвара могућност да *vers libre* буде умјетнички активан. Зашто? Зато што је *поступак* нешто што није независно од контекста, не представља стилску вриједност по себи. Поступак ће, према мишљењу представника поменуте структуралистичке школе, произвести умјетничке ефекте само када постоји и дјелује у *односу* на нешто. У овом случају, засићење читаочевог слуха традиционалним везаним стихом отвориће могућност за очућење новим поетским формама које се почињу прожимати са канонима прозног дискурса.

Управо у тексту Милоша Црњанског досљедно препознајемо ово прожимање два основна а супротстављена принципа, то јест, умјетнички текст овог писца представља широки простор и за прозаизацију стиха и за поетизацију прозе, а ако бисмо ипак одлучивали који од два принципа односи превагу, онда би то био принцип понављања, као начело поезије.

Дакако, понављања као везивни елемент, средство кохезије текста, овдје такође имамо на уму, али оно што је са стилистичког становишта посебно занимљиво јесу све оне еквивалентности које се укрштају, и у том укрштању не само мелодијски него и семантички обогаћују текст до неслућених размјера. Принцип понављања досљедно је, дакле, проведен у тексту овог писца, и у поезији и у прози. Упоредо се текст рашчлањује, разбија на дионице, које могу бити структурно истакнуте, и ритмички и графички (мање изометријске цјелине, стихови, строфе), али и мање уочљиве, скривене – нарочито у већим прозним цјелинама, романима на примјер (чија је подјела на пасусе, главе и поглавља уобичајена и када није стилски маркирана); код Црњанског пасуси, али и веће и мање цјелине, често бивају обиљежени као одјељци који имају ритмичку вриједност, односно носе то обиљежје дионице текста као рашчлањене поетске структуре, упоредиво, на примјер, са обиљежјем строфе у лирској пјесми. У комбинацији са јединицама које се понављају у тексту – а то може бити ријеч, израз, реченица, стих (оваква мјеста проучаваоци дјела Милоша Црњанског препознавали су као „ехо“, „лајт-мотив“ и сл. – а ми ћемо их у овом раду посматрати као еквивалентности, маркирана понављања у структури текста) – долази до накнадне семантизације, значењског обогаћивања које градацијски расте и усложавља слој идеја.

Према томе, полазећи већ од базичних структурних принципа (конструктивних начела поезије и прозе), запажамо да су они засновани као успостављена поетска норма, али у чијој је основи својеврсно *нарушавање норме*. С тим, што овога пута немамо у виду само нарушавање иманентне, аутентичне поетске структуре као индивидуалног поетичког кода (иако и таквих примјера има), него и успостављање тог кода као негације (или нарушавања) традиционалне поетске норме - а ту постоји битна разлика.

„Важно средство за информационо активирање структуре представља њено нарушавање.“¹⁰

Опаском да умјетничка структура не подразумијева само реализацију постављене норме него и њено нарушавање, Лотман отвара не само питање умјетничке слободе него и „сталног напона“, струјања између два пола – очекиваног и неочекиваног, предвидивог и непредвидивог, системске организације и могућих упада у систем, кршења норме. Без тог напона, те неизвјесности, тог струјања између два пола – норме и њеног нарушавања, умјетнички текст престаје да постоји. Он мора постојати као уређена структура јер не може носити умјетничку информацију као вансистемска, произвољна творевина. Системски уређена структура има своје законитости које производе умјетничке ефекте. Али, колико год, са једне стране, успоставља норму чувајући творевину од ентропије, са друге стране постоји тенденција која извире из самог језика као другостепеног моделативног умјетничког система - да се та норма руши, чиме се одржава неизвјесност и стално производи ефекат очуђења.

Системско уређење прозе и поезије, у оном традиционалном смислу, подлијеже одређеним конвенцијама. Стиховна и прозна организација на фону дуге поетске културе перципирају се као двије разграничене форме умјетничког израза. Пресијецање елемената ритма и еуфоније производи риму, рашчлањеност на изометријске цјелине има своје законитости и сл. Рецепција стиховног говора као еуфонијског, мелодичног, ритмичног, организованог на јасно постављеним принципима – изазива естетски доживљај који укључује разликовање стиховне структуре од „обичног“ људског говора, односно прозе која такав говор подржава. Стихови сами собом, макар у традиционалним представама, носе зачудност, непознату обичном, усменом говору, чија је структура много ближа прозном ритму.

¹⁰ в. Лотман, 1976, 381

У претходном дијелу овог рада већ је било ријечи о томе како се узуси у 20. вијеку мијењају, и какве ставове заузима Црњански када је у питању версификација и увођење слободног стиха. Терен је био припремљен за нарушавање стиховне структуре и својеврсну прозаизацију стиха. Наравно, декларативни ставови умјетника о „потпуној слободи“, макар били изречени са потпуним увјерењем, морају се узети са извјесном резервом, јер „потпуна слобода“ просто није могућа (неорганизован умјетнички текст не постоји као умјетничка творевина). Но, да је Црњански изградио структуру са унутрашњим системским правилима, врло сложену структуру текста која ће му омогућити велику слободу – у смислу умјетничких избора (што је структура сложенија то је поље избора шире) – у то нема сумње.

Милош Црњански бира и поезију и прозу: структура поезије интерферира са структуром прозе. Граничне структуре од почетка су присутне у тексту овог писца. Али, није то константна, устаљена гранична структура. Одсуство риме – које се може читати као њено минус-присуство (присуство не-риме) јесте канон који се полако успоставља у поезији као последица рушења једне устаљене норме, традиционалних узуса. Али њено поновно увођење (присуство) у поемама Милоша Црњанског јесте поновно рушење те нове норме, рушење правила минус-присуства. Принцип комбинације структурних елемената, норма „реченице“ као граматичко-смисаоне цјелине, синтагматска правила у прози – нарушавају се досљедним провођењем парадигматског принципа који, између осталог, прије свега подразумијева принцип еквивалентности (понављања). Тако проза Црњанског постаје поезија. Односно, писац у својим, условно речено прозним дјелима, прозу узима само као конструктивни основ. Ова основна конструкција се изнова и изнова нарушава увођењем парадигматских елемената у текст. Тако настаје поетизована проза, гранична структура у којој су помјерања, нагињања – некад ка полу поезије, некад прозе – увијек могућа. Напон и неизвјесност и стална могућност изазивања ефекта зачудности – стално су ту. Рушење норме о којем говори Лотман разматрајући оваква структурална питања - производиће повремено јаче нагињање ка форми поезије, а каткад ће превагу односити прозни

израз. (наравно, нарушавање нормe може да се јави у многим другим видовима; један од типичних примјера јесте и „непотпуна реализација“, незавршеност текста, као „средство за уметничко активирање његове структуре“, а при чему „текстове који нису завршени доживљавамо као да су хотимично на особит начин организовани“ (Лотман, 1976, 382); *Сеобе* су баш такав примјер).

Стога је Црњански досљедан својој поетици, а увијек другачији. Свако ново књижевно остварење овог писца бивало је изненађење за читаоца.

О томе заправо и говори Лотман када помиње норму и њено нарушавање (при чему и ово друго скоро достиже ниво принципа), а оба принципа потребна су умјетничким структурама.

II ЛЕКСИЧКА СТРУКТУРА

1. Укратко ћемо приказати резултате истраживања у области лексике.

Подаци добијени истраживањем (на случајном узорку), класификовани по врстама ријечи, показују сљедеће:

- именице су доминантна врста ријечи, и у укупној лексичкој структури текста њихова заступљеност износи 30,7 %;
- друга по заступљености врста ријечи јесу глаголи: 18,4%;
- придеви учествују у лексичкој структури са 12,2%;
- присуство замјеница у тексту износи 10,9%;
- остале врсте ријечи: везници – 9,8%; предлози - 9,7%; прилози – 4,8%; рјечце – 1,9%.

У структури најбројније врсте ријечи упадљиво је присуство апстрактних именица, као и појмова из космогонијске сфере, који у тексту попримају апстрактна значења. Такође је фреквентна употреба властитих именица, нарочито личних имена (антропонима) и топонима.

Именице *звезда, кубе, Сунце, Месец, ваздух, лед, снег, сан, бескрај, утеха* – јављају се у свим жанровима, с тим што у неким текстовима, или поглављима текста, нека од тих ријечи постаје упадљиво фреквентна, а онда је налазимо и у даљем тексту, као ехо који се повремено јави; попут концентричних кругова: што су даље од „центра“, то им интензитет јењава, али се ехо звука и значења ипак чује.

1.1. Циљани узорак показује да се на појединим мјестима у тексту интензивира употреба одређених ријечи, па и врста ријечи. На крају *Друге књиге*

Сеоба, на примјер, увећава се број топонима и антропонима. Употреба ових, иначе упадљиво фреквентних ријечи, постаје још учесталија. Уопште, заступљеност именица је врло велика.

Циљани узорак, узет из последњег поглавља Друге књиге *Сеоба*, показује следећу заступљеност појединих врста ријечи:

- именице – 50,87%; од укупног броја ових ријечи заступљеност властитих именица износи чак 66,67%, а ако овом проценту додамо и именице које иду уз лична имена (титуле, чинови), онда је заступљеност ових ријечи у збиру 76,92% од укупног броја именица;
- глаголи – 21,74%;
- остале врсте ријечи: везници – 10,43%; замјенице – 9,13%; предлози – 4,78%; придјиви – 1,3%; бројеви – 0,87%; рјечце – 0,44%; прилози – 0,44%.

Веома учестала употреба именица, нарочито властитих, на крају романа кореспондира са поступком именовања и преименовања, што је врло повезано са идејним слојевима дјела. И остале врсте ријечи овдје биљеже неочекиван распоред по бројности у односу на „стабилни“ узорак.

Глаголи говорења фреквентнији су у фикцијским приповједним жанровима, што је и очекивано, али се поједини глаголи у одређеним текстовима истичу и по учесталости и по стилској маркираности (нпр.глагол *мрмљати*, који је иначе присутан у тексту Црњанског, веома је фреквентан у *Роману о Лондону*).

1.2. Циљани узорак узет из дескриптивних пасажа путописне прозе не показује знатнији пораст броја именица, али су зато глаголи у рјеђој употреби у односу на уобичајен број (какав смо забиљежили на основу случајног узорка), а у порасту је број прилога и предлога, али не и придјева:

именице – 32,02%;

предлози – 15,81%;

глаголи – 14,62%;

придјеви – 12, 25%;

замјенице – 8,3%;

прилози – 8,3%;

везници – 4,35%;

рјечце – 3,56%;

бројеви – 0,79%.

1.3. Међутим, значај одређене врсте ријечи, или конкретно – одређених лексичких јединица у поезији овог писца – ми не утврђујемо само на основу податка који указује на учесталост употребе: чак и важнији од квантитета јесте квалитет, односно – значења које одређене лексеме емитују, начин на који се лексичке јединице семантизују и успостављају однос са свим слојевима структуре, а то ће рећи – семантизују и текст.

У том смислу, можемо поуздано рећи да постоје лексичко-семантичке јединице које испуњавају оба ова услова: јављају се у дјелу овог писца у свим жанровима; њихово присуство је евидентно у тексту и кад истражујемо случајни узорак, а у циљаном узорку показује се и као фреквентно; нарочито, то мора бити лексичка јединица чији је семантички распон у тексту велики – од основног до метафоричног и симболичног.

На примјер, у путописној прози, у дескриптивном пасажу, Црњански пише:

У високом дрвећу жуто **лишће**. (*Путописи*, 467)

Ријеч је употребљена у основном значењу.

Али, када у *Роману о Лондону* Рјепнин каже да му се људски род чини *као лишће јесење*, упоређујући ту своју мисао са Хомеровом (а затим у *Сеобама* видимо да слично размишља и Павле Исакович), у питању је додатна семантизација лексичке јединице и текста, па се у тако семантизованом контексту и лексичка јединица у дескриптивној прози чита у свјетлу и овог, метафоричног значења.

Издвојићемо прво кључне ријечи и показати на примјерима како се оне стилски функционализују у поступцима понављања.

2. Архисемско поље праелемената

Лексеме *вода, ватра, земља, ваздух* и њихове блискозначнице

Осим употребе основних ријечи са значењем праелемената, у тексту је заступљена и релативно честа употреба њихових блискозначница, као и са њима повезаних појмова.

Етеризација свијета у дјелу Црњанског наглашена је употребом ријечи из овог семантичког поља. Прецизније, праелементи су архисемска компонента текста која обједињује неколико посебних семантичких сфера, међу њима и елементе који образују опозицију (нпр., већ лексички пар *вода – ватра* гради својеврсну опозицију; ако сфери значења *ватра* придружимо и блискозначнице *пламен, искра, жар* и сл. - онда им је значењски врло блиска и лексема *светлост, звезда, Сунце*, па сходно томе и ове, фреквентне лексеме, припадају семантички истом кругу; наравно, оне би биле у опозицији према ријечи *земља* (било да је у употреби као градивна, или као властита именица – *Земља*): твар *земља* противставља се прочишћености пламена, а хладна планета – усијаној звијезди, горућем Сунцу.

Лексичко-семантичка опозиција *земља – ваздух* очигледна је, нарочито када се ваздух сублимира као атмосфера, небо, небеса: у том значењском контексту опозиција *земља – небо* (односно *Земља – небо*) израженија је. (Кад лирски субјект пјесама Итаке каже „Заиста, зрак сам само? / И то је сјај у мени“... – онда се он етеризује, дематеријализује, у некој несвјесној тежњи да се сједини са ваздухом и свјетлошћу, да се врати праелементима. И повратак на Итаку романеских јунака Црњанског често је повратак исконској твари, праелементима.) Исто важи и за опозицију *блато – небо* („лепше се на вама по небу шета/ по земљи има блата“) гдје се растакање материје (*земља – градивна*

именица), растворљивост њена и агрегатно стање релативне чврстоће и густине означава именом које асоцира на лепљиву „прљавштину“ од које је тешко ослободити се, одлијепити, одвојити. Са друге стране, лексеме *небо*, *небеса* (као нешто што настаје у сусрету ваздуха и свјетлости која се прелама) у односу на ово има опозитна асоцијативна поља – *чистоће*, *чистоте*. Тако се ова значења међусобно супротстављају и када се налазе у уобичајеној сфери употребе (у основном значењу), и када означавају прљавштину, односно чистоту – душе, духа, карактера, моралну чистоту и слично.

У овој сфери значења – *прљавштине*, односно *чистоће/чистоте*, било да је ријеч о оној физичкој, или оној у души – по сличности су међусобно упоредиви елементи *вода* – *ваздух*, елементи свакако врло блиски и као хемијске твари, и као доживљај чула који се претаче у поетску слику.¹¹ Постоји ту, дакле, основ за лексичко-семантичке еквивалентности из којих се издвајају приближна, сродна, основна или метафорична значења. Када лирско „ја“ *Стражилова* посматра и ослушкује свијет „кроз воду што звони у небеса чиста“ – онда је ту садржана цијела богата спрега значења: вода се оглашава *звонко*, као твар чиста, прозирна, бистра, блиска невидљивости и прозирности ваздуха. Она звони у *небеса чиста*, што призива асоцијације везане за више сфере, узвишеност и чистоту (*небеса чиста* – *небо* – *звона* – *Бог...*)

Када говоримо о семантичком пољу елемента *вода*, у описаном значењу посебно су истакнуте, на примјер, лексеме *суза*, *снег*, *лед* - такође присутне у стилематичним и наглашено семантизованим структурама Црњанског. Лексеме *море* и *океан*, те са њима повезана лексема *лађа* – у блиској су вези са одисејским мотивом и хомерским значењима. Лексеме *киша* и *потоп* асоцирају и на библијске мотиве.

Елемент *земља*, као што је чином стварања свијета одвојен од осталих елемената, мора да остане довољно разграничен од истих, тј. – сви елементи морају остати довољно препознатљиви да би свијет био у реду: видјели смо већ да

¹¹ О чулној перцепцији у тексту Црњанској в. Петковић, 2005.

О ваздуху као „повлашћеној материји“ у тексту Милоша Црњанског, као и о значењу слободе које се са овим елементом доводи у везу, о етеру као „летом елементу“ (према Аристотелу) в. Џаџић, 2005, 86 - 88

земља мути воду, вода претвара у блато земљу (непријатно стање, осим када је и блато материја за стварање, обликовање, креативни чин), прах земље „прља ваздух“, а кад земља гори – то је наговјештај великих катастрофа. И, супротно томе, мијешање елемената воде, ваздуха, ватре – резултира ванредним призорима чисте свјетлости, етеричног свјетлуцања и нестварне љепоте (врхови Урала, снег, лед, безмерне даљине). Чак и чврсте твари које земља крије, ако се могу од праха и блата земље одвојити као комадићи свјетлости – кристали, или метал који не напада рђа – придружују се овом свијету чистог свјетлуцања, а у лексици Милоша Црњанског такође су изразито стилски обиљежени (дијамант, аметист, смарагд – драгуљи лексике који повремено, на зналачки одабраним мјестима, обасјају текст). Као и преливи сферичног сјаја и пурпурних боја – драгоцености које крију морске дубине.

Елемент *земља* има међутим и важно значење као чврсто тло, копно, ослонац – земља или копно којем се и Одисеј (симболично) враћа. Оно је основ за егзистенцију, спас, усред пријетње океаном који је задивљујући и бескрајан, али пријети поплавом, потопом (*вода* као прозирност и блистање – *вода* као опасност; на исти начин могуће је извести лексичко-семантичке опозиције из свих елемената; сва су значења присутна).

Острво као парче копна (*земља*) представља прибјежиште и уточиште, тражење спаса. Ова лексичка јединица, са друге стране, значи и *осаму*, *усамљеност*, *појединца* – модерног Робинсона. Ватра је извор животне енергије, свјетлост и топлота (и Сунце је велика ватра, животворна свјетлост); али и лексема *пожар* врло је фреквентна, као и глагол *горети* – нарочито када су у тексту присутне тематске цјелине које упућују на ратна дешавања и катастрофе. Земља крије и *вулкане*, лаву (*земља* и *ватра* – опасност, катастрофа). Но, именица *вулкан* користи се метафорично и са позитивним значењем, на примјер - да се изрази дивљење *стваралачком генију*, креативној ватри (Микеланђело је *вулкан*).

Сви елементи су у сталним мијенама, промјенама - што их повезује са *сеобама* као једним од кључних појмова. Сви се прожимају. Све нам нешто говори – *све је у вези*: суматраизам. *Све се слива*. Од *праха* смо настали, у прах се претварамо. Или у свјетлост звијезде? Као Павле Исакович, или као Рјепнин.

Црњански је поетизовао мијене промјене, сеобе, „вјечито понављање увијек истог“ које је увијек друкчије, тајну живота и смрти, рађања и умирања, обнављања и васкрсења свега постојећег. Поетизовао је искон, суштину. И чинио је то језиком свога времена, који је по модерности препознатљив и упоредив са врхунцима у литератури двадесетог вијека, и језиком својим, који је неупоредив и непоновљив.

Трагајући за *суштинама* у тексту Црњанског, просто морате доћи до семантичког поља праелемената. И, премда се многе кључне ријечи у тексту овог писца могу довести у ближу или даљу везу са реченом семантиком (нпр. *сунце, звезда, пожар, вулкан, свјетлост* – елеменат *ватра: сен, сенка, смрт* – јесу значења на супротном полу, с оне стране свјетлости и Сунца; *ријека, океан, море, фонтана, водоскок, киша, снијег, лед* – елеменат *вода; земља, прах, блато* – елеменат *земља; ваздух, зрак, небо, небеса, висина* – елеменат *ваздух*) - ми ћемо их ипак, а због њихове асоцијативне и значењске повезаности и са неким другим семантичким сферама, као и ради једноставности анализе – посматрати углавном појединачно, редом који слиједи.

2.1. Лексеме сеобе, промена...

Најексплицитније присуство лексеме *сеобе* имамо, дакако, у самом наслову истоименог романа. У овом дјелу, историјску окосницу, односно чињеничну, стварносну подлогу - чине историјске сеобе, а то је тема са којом се писац, будући и сам историчар, темељно упознао прије него што је сву ту грађу почео подвргавати стваралачком акту који подразумијева комбинацију факата и фикције. Уопште, сеобе су асоцијација коју најчешће изазива сами помен имена Црњанског, и то не било које сеобе, него баш познате историјске сеобе Срба под вођством Арсенија Чарнојевића.

Међутим, овдје ћемо указати и на примјере на основу којих се види да је употреба ове лексеме, као и њених блискозначница и повезаних појмова – разноврсна и многозначна.

Уз маркирану употребу лексеме *сеобе* иде и употреба блискозначница које по морфолошком саставу и по својој природи припадају неким другим врстама ријечи: у роману *Сеобе* то би био, на примјер, глагол *отселитсја*, архаичан облик глагола *отселити се*. Архаизацијом облика ријечи, као и употребом лексичких архаизама, Црњански у овом роману постиже вишеструки умјетнички ефекат, о чему ћемо нешто више рећи у поглављу *Суматраизам и језик*).

Већ смо у претходном одјелку поменули повезаност семантике сеоба са мијенама, промјенама, измјештањима, свеколиким кружењем материје у природи. И смјена годишњих доба је својеврсна сеоба, мијене у природи повезане су са кружењем природних елемената.

Лексема *промена* у *Роману о Лондону* повезана је такође са значењем сеоба. Када Рјепнин самоиронијски каже „Вот чудниј метаморфоз, књаз“ – он себе види у свјетлости сопствене *сеобе*, „расељености“, измјештености која повлачи и друге промјене.

Мисао да су сеобе вјечне („Има сеоба. Смрти нема.“ – завршетак романа *Сеобе*), исказује се у овом роману и варијацијом на тему *промјена*, јер сеобе јесу – промјена:

Царства су била, јесу, и биће **пролазна**. **Промена** је **вечна**, једино.

Колико је *промена* као блискозначна, а уједно мрежом асоцијација повезана ријеч – важна овдје – показује и низ других маркантних детаља у структури текста. На примјер, у лексичкој структури *Романа о Лондону* сразмјерно велики број јединица односи се на област *занимања*. Руски књаз, пошто је доспио у Лондон, ни слутио није шта све та *сеоба* повлачи за собом: низ других сеоба, мијена, промјена, *метаморфоза*. Стога су лексеме „промена“ и „метаморфоз“ врло упечатљиве и значењски прегнантне у овом роману.

Сеоба Рјепнина у Лондон значи сеобу и у други простор, и у друго вријеме (друштвени систем), у другу еру – у цивилизацијском смислу, други језик (иако га је учио у дјетињству), и у неко друго – занимање, јер бити, макар и *царски* руски официр у Лондону, послије завршених ратова – не значи више ништа. Голи опстанак захтијева *преображај* – претварање принца у обућара, селидбу принца у - подрум. Чудна промјена, „чудниј метаморфоз“! Значење сеоба, дакле, овдје се обогаћује бројним и вишеструким семантичким комбинацијама, а метафорични пренос значења понегдје има и литерарне конотације. Како је главни јунак принц који се нашао на *пустом острву* гдје му стално пријети *потоп*, и гдје, да би могао преживјети, мора бити *преображен* у нешто друго, а то друго што би могао „изабрати“ нимало не личи на свијет једног принца – то му предстоји „чудниј метаморфоз“ (све то асоцира на какву урбану, модерну *бајку*, гдје принц може бити претворен у жабу: ето, *и таквих промјена има*; бајковита зимска слика Лондона с почетка романа као да уводи читаоца у бајку, гдје свакаквих чуда има, свакаквих метаморфоза, мијена, *сеоба* – углавном сурових и са трагичним исходом; и његова Нађа има лице онакво „каквим деца замишљају Снежану“; чуђење принца Рјепнина, које све вријеме траје, његово осјећање да се збиља нашао усред какве земље чуда, - појачава асоцијацију на семантику бајке, али која личи на кошмар а не на пријатну и поучну фантазију; неман са којом се принц носи, та троглава и стоглава аждаја која личи на *полип* што пријети да уништи и усиса све – јесте сам *циновски* Лондон и његова цивилизацијска урбана машинерија). И у овом роману *сеобе* (*промена, метаморфоз*) успостављају асоцијативне везе са одисејским мотивом. *Кирка* је она која је претварала људе у свиње. Метаморфоз који принц може доживјети у Лондону – личи на то:

. Иако нису знали, ко је била Кирка, ти пиљари, касапи и бакали мислили су, дакле, да постоји нека богиња, Лондон, која људе, при повратку, из рата, претвара у крмке.

Кирка, Кирка, - чујем како мрмља и тај странац, који се, под земљом, те вечери вратио из Лондона.“ (Роман о Лондону, 22)

Пратимо истовремено *сеобе имена* Рјепнина. Енглеска имена истовремено су такође стални повод за чуђење. И његово име њима, и њихова њему – остају

енигма: неизговорљива, тешко памтљива, страна. (в. Поступци именовања и преименовања)

Лондон је град у који се милиони људи слију ујутру као велика ријека, а предвече одлазе из Лондона – дневне сеобе.

Овај хаос мијена и промјена који је слика модерног Лондона истовремено је слика људских судбина, нарочито расељених, разасутих, расутих лица чије је присуство у диновском граду последица модерних сеоба.

Наравно, и сами изрази *расељена лица*, *премештена лица* – и те како су значењем својим повезани са лексичко-семантичким језгром, именицом *сеобе*. Ту је и лексема *емигрант*, те бројне варијације синонимних понављања ових ријечи и израза на страним језицима. У *Другој књизи Сеоба*, међутим, имамо употребу сада већ класичне, традиционалне ријечи нашег језика: *избеглица*.

Сеоба је, међутим, увијек било, и биће, било да су појединци и народи обухваћени овим феноменом - путници у бескрајну Русију, па се добровољно тамо крећу, предвођени неким Павлом и звијездом која њега води – или су, ношени олујама и бурама судбине, бачени на острво усред океана, беспомоћни. Бјежећи од зла, или бјежећи од себе, звали се избјеглице, путници, расељена или премјештена лица, емигранти, дисиденти, - то су невољници којима сеобе треба да омогуће, прије свега – опстанак. Преживљавање. Утолико је трагичније када их, управо супротно томе, одводе у смрт – као у случају принца Рјепнина. Ни ту сеобе не престају. Све је бескрајни плави круг. Принц се враћа у Русију.

2.2. Лексеме *лист*, *лишће*

Врло повезане семантички – у метафоричном смислу – са сеобама, јесу и заједничка именица *лист* и збирна – *лишће*. Њихово релативно учестало присуство у тексту увијек је обојено макар нијансом пренесеног значења, па и када су поменуте лексеме заступљене у основном значењу, на примјер у дескриптивним пасажима текста.

Заиста, у тексту Милоша Црњанског, природа јесте онај „храм“ кроз који се човјек „као кроз шуму симбола креће“ (Бодлер – *Сагласја*), а у којем постоје све те везе и сагласја из којих извиру значења и поруке, уколико их умијемо читати.

Лист је семантичка јединица која у пренесеном, ширем значењу, упућује на човјекову судбину - оно што људска јединка не може избјећи, и пред чим је немоћна: судбину увенућа, пролазности, смрти. Појединац је попут тог листа, сама заједница људска је попут лишћа јесењег које стално вене, опада, умире. Али се и обнавља. Вјечно. То је круг сеоба. Свеколико кружење у природи. Судбина људска понавља се, стално се понавља, „у милион примјерака“, у безброј примјера постојања. Постоји нека веза међу тим постојањима. Код Црњанског је она *суматраистичка*.

Она је често тешко разумљива, замршена је, као то испреплетено грање и лишће шуме кроз коју се Павле Исакович креће док му кроз шуштање лишћа говори шапат гласова прошлости који се сливају. Тако се и Павле Исакович креће кроз шуму као кроз „шуму симбола“ у којој му сваки лист, и лишће – казује нешто, води га до неке спознаје о животу. Неколико пута у тексту, у различитим својим дјелима, Црњански ову симболику лишћа доводи у везу са Хомером.

2.3. Лексема звезда

Звезда нас уводи у романескни простор једног од најзначајнијих и најпознатијих дјела Милоша Црњанског: у *Прву књигу Сеоба*.

„Бескрајан плави круг. У њему звезда.“

Већ прије прве странице текста мото успоставља везу са насловом *Сеобе*, са предметношћу и идејним слојевима текста: сеобе су круг, вјечито кружење, вјечна мијена и промјена; *звезда* је апсолут, елемент који диже у висину, вјечита нада и обећани простор. Звезда је срећа и смисао за којим јунак Црњанског трага у обесмишљеном и замршеном и апсурдном свијету. Звезда Исаковича је

Зорњача, Даница. Исаковичи не губе наду да ће једном, у далекој мајчици Русији, *сванути*, и њима и њиховом национу.

Опетовање ове маркиране лексеме у тексту Црњанског је готово свуда позиционо неусловљено.

Павле Исакович, стиже у Русију, и, у слутњи смрти, види *пожар* иза Карпата: звијезда гори.

У *Сеобама* лексемом *звезда* читалац је уведен у свијет дјела, али звијезда која гори у *Другој књизи Сеоба* значи и крај.

У *Роману о Лондону*, лексичкој јединици *звезда* припала је финална, стилски изузетно важна, значењски најбогатија и емфатички наглашена позиција у тексту. *Звезда* је поентирала Роман у Лондону. Дала знак да се књаз Рјепнин вратио свом Санкт Петербургу, и свом праелементу: Рјепнин се враћа у Русију претворен у свјетлост, Санкт Петербург је увијек био – *земаљска звезда*.

Примјер 5)

Само је са светионика, на висини те велике стене, којом се парк завршавао, треперила једна светлост, целе ноћи, трепетом, као да, ту, земља показује неку *звезду*.

(Завршетак *Романа о Лондону*, стр. 681)

Сфере чисте свјетлости и чудесног свјетлуцања спајају елементе – *вода, свјетлост. Снег: лепота звезда у мраку*. У наредном примјеру видимо како лексичка јединица *звезда* обједињује архисемско поље праелемената:

Примјер 6)

Рјепнин је био стигао до цркве Светог Џемса. Све је уококо бело, иако саобраћај претвара **снег**, брзо, у **каљугу и блато**. Пред вече ће тај **снег**, у Мил Хилу, имати фантастичну, минијатурну, лепоту, **звезда**, у мраку.

(Роман о Лондону, 135)

Осамостаљивање јединица вишечлане синтагме чини да ова структура и звуком својим дочара визуелну поетску слику - снијежно свјетлуцање попут звјездане прашине у ноћи (фантастичну, /минијатурну, /лепоту, /звезда, /у мраку).

У овој „минијатурној“ структури садржана су битна опозитна значења чистоте и свјетлости с једне, и „прљавштине“ с друге стране. Лексичке јединице *црква, бело, снег, звезда* – чине једну страну лексичко-семантичке опозиције, а супротстављају јој се лексичке јединице *каљуга* и *блато*. Тако синтаксичке цјелине које садрже јединице са једне, односно друге стране бинарне опозиције – граде контрастне слике. Снијег, чаролија и „омама људских очију“, на земљи, прегажен и сједињен са чврстом твари – постаје обична упрљана вода. То је такође *промјена*, зачас се све преобраћа, мијења, а посебно – чаролија и додир висина – не може дуго на земљи трајати.

*

Звезда као узвишеност духа. Ова лексичка јединица заправо увијек упућује на узвишено.

Када Рјепнин говори о личности која (не случајно) носи име *St. Just*, и изговара ријечи *вечност, светао, зорњача*, он тиме значењски спаја моралну чистоту људску са семантиком звјездане свјетлости и вјечности (зато што је оно што је исправно и узвишено – непролазно, односно – за вјечност, за сва времена). Ова семантичка комбинација носи ту идеју:

Примјер 7)

У Паризу, Нађа, сасвим сте другаче говорили. Сетите се како је *St. Just* био **сам**, у Конвенту, а како сте му се дивили. Тамо, у оном нашем, малом, хотелу, иза Одеона, кад смо преводили ону књижуру, на руски, за Сурина. Сетите се како *St. Just* **говори, вечности**. Не зато, што се нада, да може спасти Робеспјера, него зато, што је тај његов Конвент био, спочетка, **светао, као зорњача**.

(119)

Нема сумње да *St. Just* (Света Правда) говори *вечности*. Тако се овдје узајамно семантички обогаћују појмови *светао – зорњача – правда - вечност*. Не случајно, опет, ту је и лексичка јединица која такође са њима твори семантичке комбинације: *сам*. Усамљеност сваког племенитог напора и овдје је евидентна. Не случајно, *St. Just* је *сам* док се обраћа вечности. Не случајно, и Сократ је био сам. Рјепнин је сам. Павле Исакович, јунак Друге књиге Сеоба – такође.¹² То је цијена коју изузетан појединац мора платити да би остао досљедан себи и својој значајној мисији у људској заједници.

Врло сличну метафоричност која емитује своје упућивачко значење врло широко, и апстрактно, до нивоа симбола – има и лексичко-семантичка јединица *кубе*, врло фреквентна и значењски прегнантна у тексту Црњанског, и јавља се такође као симбол узвишеног.

Лексеме *Сунце*, *Месец*, из истог семантичког круга, имају своје преливе значења у тексту. Сунце је дан, живот, моћ, радост постојања и постојање само. Може бити и непријатно, опасно, пријетеће, нарочито кад се на његовој свјетлости *топе маске*. Стога неки јунаци Црњанског више воле *Месец*, свјетлост му је блага, пријатна; уз *Месец* постају сањари (нпр. Елен, драма *Тесла*).

2. 4. Лексема *име*

Једна од најчешће опетованих јединица у тексту овог писца јесте лексема *име*. Она је у најнепосреднијој вези са идејом постојања, присуством ентитета и идентитета, објавом постојања, биљежењем постојања. Стога је доводимо у везу и са семантичким пољем праелемената.

Овдје је у неким моментима текста присутна и алузија на сам чин стварања који почиње од *имена*, или ријечи, и *мисли*, или је макар најнепосредније повезан са чином објаве и именовања. Више слојева значења повезано је са самом

¹² Никола Милошевић истиче да „усамљеност Павела Исаковича добија једно посебно, антрополошко значење“, те да у окружењу „морално слабих људи Павел Исакович сасвим природно мора бити сам.“
(Милошевић, 2005, 310)

лексичком јединицом *име* – од понирања у тајне природе, постојања (праелементи, твари, свијет, живот, природа), до судбинског предодређења - *nomen est omen* – и, најзад, до потребе за памћењем којим се човјек отима небивствовању, нотирањем постојања. Видјећемо да ово полиптотонско понављање ријечи прати и изразито стилоген и семантизован поступак именовања, номинације, навођења имена ликова, али и имена уопште, наглашавања именице као водеће врсте ријечи која управља системом језика и од које почиње језичка хијерархија. Нарочито су наглашена властита имена. Она су често потцртана вишечланим номиновањем, навођењем више имена, чинова, звања, надимака и сл. – који се могу наћи у склопу једног имена. На неким мјестима у тексту налазимо и стилску фигуру преименовања – прономинацију (антономазију). Дакле, код Црњанског су поступци номинације и прономинације изразито заступљени (в. – Поступци именовања и преименовања).

На овом мјесту скрећемо пажњу управо на именицу *име* као на једну од лексичких јединица чија је употреба – не само фреквентна (што и није обавезно најважнији показатељ значајности употребе одређеног језичког средства), него и суштинска, кључна, прије свега у склопу читавог система значења који прожима умјетнички текст.

Свакако да опетовање лексичке јединице *име* потенцира идеју – *nomen est omen, име је идентитет, име је све, именом против заборава и смрти*, о чему је у овом раду већ било ријечи.

Као у каквој игри ријечи, понекад низање „преведених“ имена, како властитих тако и заједничких, противно доминантној идеји о суштинској улози и судбинској важности имена и именовања свега што постоји - заврши уморном констатацијом књижевног јунака:

Имена су изговор за игру и убиства. Имена нису важна.

(Рјепнин, *Роман о Лондон*,

142)

И то би био један од карактеристичних преокрета у тексту Милоша Црњанског. Као некада што се славни Енглеz из Стратфорда на Евону знао запитати да ли би „ружа једнако мирисала и да је другим именом зову“. Али то су пролазне и тренутне дилеме. *Nomen est omen* – стоји увјерење које потврђују сви ти упечатљиви поступци именовања, праћени упадљивом учесталошћу саме ријечи – *име*.

Често се лексема *име* налази и у значењској комбинацији са још једном од кључних лексема текста Црњанског – апстрактном именицом *утеха*, јер управо су имена, често, извор утјехе.

2.5. Лексема *утеха*

Такође једна од кључних. Налазимо је „расуту“ свуд по тексту Црњанског, у спрези са другим кључним ријечима, и у садејству са различитим стилским поступцима.

Како ће ова лексичка јединица бити заступљена у различитим примјерима стилских структура анализираних у овом раду, то је на овом мјесту довољно да нагласимо њену - не само фреквентност у тексту, него и квалитет бројних стилских варијација и семантичких комбинација у којима се јавља, а нарочито треба нагласити да је *тражење утехе* једна од најважнијих архисемских компоненти текста Црњанског, те да је посебно важна у контексту *суматраизма* као поетичко-филозофског концепта и, на неки начин – личног књижевног правца, сасвим особене визије и поетике Милоша Црњанског.

Значењски врло блиска лексема јесте и *смисао*, јер *тражење утехе* веома често се прожима и са управо тим значењем, као *тражење смисла*.

И то – тражење смисла у пролазном животу, смисла упркос смрти, а понекад и – тражење заборав. Управо – заборав смрти.

Тражење утехе је и тражење лијека, мелема, нечег утјешног у ружном и суровом и замршеном животу људском.

Постоје имена као утјехе (Сократ, маршал Неј), постоји љубав као утјеха, повратак као утјеха (Београд). Постоје мјеста, предјели – који безмјерношћу и миром, и безмјерним миром – пружају утјеху (Суматра).

2.6. Лексеме *сан*, *сен*, *смрт*, *сенка*

Лексичка јединица *сан* веома је заступљена у умјетничком тексту Црњанског. Њена семантика везана је и за живот и за смрт. *Сан* је имагинација, визија, занесеност, али и идеја о животу као сну, прошлости као сну, и смрти као сну. *Сан* и *нестварност* су приближни синоними, али такође и *сан* и *надстварност*.

Танка линија између стварности и сна, јаве и сна, изражена је у семантичким слојевима текста на много различитих начина.

Наводимо најчешћа значења лексичке јединице *сан* у тексту овог писца:

- *живот* као сан;
- *прошлост* као сан;
- сан као *визија*, *креативна фантазија*, оно што претходи стварању;
- *смрт* као сан.

Писац семантички нијансира веома сложен однос између стварности и сна. Премда се значење ријечи уобичајено везује за нестварност, или оно што не изгледа као да је стварност, и премда се такође често везује и за само непостојање, јер је непостојеће блиско нестварном – постоји међутим и она компонента значења која указује управо на бесконачност концентрисану у самом сну као имагинацији која се може преобразити у стварност. Дакле, сан носи потенцијал да постане стварност, да ствара стварност, јер бити стварно значи бити створено и стварано, а ствара се из сна.

Прошлост се често чини као сан, као нешто што никада није ни било, иако би „само луд човек могао да каже да то није била стварност“ (Роман о Лондону,.....). Патина прошлости, наноси њених слојева, заодијевају стварност у вео сна, и отварају простор имагинацији, која је такође *сан*. (Уосталом, у естетском обликовању прошлости, па сходно томе – и у историјском роману – стварност се обогаћује сном, факта имагинацијом, јава која је некад била смирује се и одлази у сан – постајући предметом умјетничке креације, и претварајући се у естетско биће текста.

Сан као бајковита нестварност али и креативна визија, заправо креира саму стварност, и у томе је највећа моћ људског сна. Изразити примјер овакве семантизације лексеме *сан* имамо у дијеловима текста са стилски и семантички маркираном употребом једног топонима: тамо гдје се град Санкт Петербург представља као варош једног човека, град изникао из једног великог сна.

Санкт Петербург је, иначе, један од оних лајт-мотивских елемената текста, она јединица која се понавља и успоставља паралелности, постајући истовремено везивно ткиво, и то на нивоу опуса као текста уопште. Топоним постаје симбол сна као визије и креације која се преображава у јаву, и на тај начин значење саме лексеме *сан* достиже и свој најјачи степен. Није сан само прошлост, пролазност, нестварност и смрт: сан је више од стварности, сан антиципара јаву, сан се граничи са бескрајем, и сан је бескрајан. Из њега настаје све, па и чврста грађевина велелепне царске пријестонице што лебди на води, над мостовима и исушеним мочварама, варош Петра Великог, цара, никла „ни из чега“, као из великог сна. (Ако се по нечему препознају омиљени ликови и личности којима је овај писац дао запажено мјесто у свом тексту – онда се препознају управо по способности и својству да имају *сан*.)

Тако се овај град јавља као *сан* главних јунака *Друге књиге Сеоба, Романа о Лондону*, као и других прозних остварења овог писца, а они га виде као остварење *сна*, једног човека, као чудо од љепоте настало из фантазије једног човека, цара. Истовремено, тај град на води је нестварно лијеп, као *сан*. Руски принц, Николај Рјепнин, главни јунак *Романа о Лондону*, за овај град везује и свој повратак, а повратак свој у Русију везује и за своју *смрт*, која је код Милоша

Црњанског ријеч такође кључна, а такође и семантички повезана са лексемом *сан* као њеним метафоричним преносом. Дакле, сва најпрепознатљивија значења ове лексичко-семантичке јединице која имамо у тексту, у различитим књижевним дјелима – повезана су и са топонимом Санкт Петербург.

У поеми *Ламент над Београдом* пратимо како се лексема јавља различито контекстуализована са различитом семантичком вриједношћу.

У контексту „тамне“ строфе има значење пролазности, нестајања, магле непостојања у којој се губи све што било је некад:

Примјер 8)

„(...)као сан, као и смрт једног по једног глумца нашег позоришта.....“

Она је у значењској спрези са именицама *сен* и *смрт*.

Међутим, у „свијетлој“ строфи она поприма другачије значење:

Сунце се рађа у мом *сну*.

Сличне примјере налазимо у текстовима различитих жанрова:

Примјер 9)

Тако се *сан*, који личи на *смрт*, игра са људима.

(Сеобе II, 238)

Павле „сања горски ваздух планина своје Сервије“, и прелази из стварности и јаве „која је луда и бесмислена“, „у свет *сна*, који, каткад, бива, човеку, једина *утеха*“ (238).

Лексема *Сунце*, као „наша звијезда“, као звијезда живота, обасјава сада *сан* као визију будућности, па ни *будућност смрти* није више нихилистичка: дат јој је *смисао*.

Тако ова лексема не само да се јавља као једна страна бинарне опозиције, не само да образује бинарну опозицију са лексемама *стварност* и *јава* (опозиција *сан* – *јава*, односно *сан* – *стварност*) – него у себи самој садржи бинарну

опозицију: сан је нестварност, сан није јава, али може да постане стварност, може да постане јава: отуда је *сан* оно што и *јесте и није стварност*, јесте прошлост и јесте будућност; ова лексичко-семантичка јединица садржи у себи оба пола значења, која се у тексту још вишеструко обогаћују, тако да је у њеној многозначности, у спрези са финим планом израза, велики стилски и идејни потенцијал текста.

Лексема *сенка*, блискозначни појам (када има значење прошлости и смрти), такође је врло фреквентна.

Примјер 10)

Све постаје у тим маглама, у Лондону, чудно. Пролази опет поред опатије Вестминстер. стајао је ту, у њој, пре тридесет година, кад се у њој служило молепствије, за победу руског оружја. Био је са оцем овде, у пролазу. /Међу генералима. Русија је тада била велика сила. Кентерберијски архиепископ држао је говор, /о руским победама, /и жртвама, /и о цару. А сад. /Шта је? Ко је? Пролази као **сенка**, ако опште има још **сенку**. Пролази као да је слеп. А нема чак ни пса.

/Пролазници га загледају зачуђено.

2.7. Лексема *театар*

Већ у првом дијелу рада, у оквиру обухватног приказа дјела Милоша Црњанског, наговјестили смо лексичку јединицу *театар* као једну од стилски маркираних лексема, богатих значењем (в. *Роман о Лондону*, *Код Хиперборејаца*, *Ембахаде*). Свијет као театар, живот као позориште – идеја је којом је знатно прожет умјетнички текст писца о којем је у овом раду ријеч.

Овдје ваља нагласити да је са самом лексичком јединицом *театар* готово по правилу у употреби и низ других лексема из сличног семантичког опсега, или пак из асоцијативног поља које подразумејева мрежу повезаних значења (*позорница*, *сцена*, *позориште*, *драма*, *трагедија*, *комедија*, *балет*, *опера*, *диригент*, *партер*, *галерија*, *ложа*, *театрално*, *комично*, *драмско*, *драматично*,

трагично, трогателно, помпезно, улога, рола, глумац, играти, глумити, декор, шапач, пулт, штап, шешир, маска, клоун, аплауз, аплаудирати, пљесак, публика, лампа, светла, завеса). У сваком случају, ријеч је о јединицама лексике из исте сфере употребе (домен, односно област позоришне умјетности).

У првом дијелу рада, у оквиру приказа *Романа о Лондону*, поменули смо да су прва поглавља врло детаљна разрада ове идеје: свијет и живот као позориште, глоб као велика позорница. Приказујући цијелу земаљску куглу као позорницу, писац даје једну огромну метафору којом обухвата све што се ту догађало и догађа, односно – све што се стално понавља на свијету, откад је свијета и вијека. Из глоба као театра, из те метафоре у ствари, произилази универзализам значења која се у том контексту могу читати.

Конотације које прате ову, свакако значењски наглашену употребу јединица рјечника из поменуте семантичке сфере – крећу се од изразито негативних, обојених иронијом и цинизмом, па до оних позитивних, афирмативних, у којима је и евентуални хумор блаконаклон, а љубав према позоришту и умјетности уопште - битна компонента идејног и слоја значења текста у којем налазимо опетовање ових лексичко-семантичких јединица.

Дјело *Код Хиперборејаца* свакако је један од изразитијих примјера. Међутим, врло сличну многозначност и знаковитост семантичког поља коју носи лексичка јединица *театар* налазимо и у другим текстовима, на примјер - у мемоарској прози *Ембахаде*, а нарочито у *Роману о Лондону*. Драма *Маска* (*Маска, Поетична комедија*, што је одређење које јој је писац дао) већ у наслову и поднаслову упућује на исто значењско и асоцијативно поље (јунаци њени најављени су као *комедијанти*).

Овдје се отвара и једна бинарна опозиција, врло важна у стваралаштву Црњанског: *трагедија – комедија*. Занимљиви обрти у тексту Црњанског, преокрети у идејама о свијету, и стилу којим су исказани – од поетичног до прозаичног, од доживљаја страшног и трагичног – до смијеха, „церекања“ и цинизма – представљају реализацију ове бинарне опозиције, при чему се

мноштвено прекодирање свјетова читава као нешто што се одвија између ова два пола значења.

Говорећи о трагедији Павела Исаковича, Никола Милошевић подвлачи да у њој не треба видјети само „трагедију морално изузетног појединца једне нације, већ и трагедију некакве натпросечне племенитости уопште“. Истовремено, аутор не превиђа ни оно у чему своју улогу има „комедијант-случај“ (било да је то „класичан израз слепог и несвесног деловања“, или пак, а што се овдје узима као важнија димензија случајности – „личи на неку свесну, интелигентну силу за коју је човек само предмет циничне забаве“) - као ни трагикомичне аспекте Павловог „одступања од својих планова и жеља“ у неким ситуацијама. (Милошевић, 2005, 311, 288, 279)

Мало дистанце и промјена тачке гледишта и – све што се дешава на свијету да се сагледати из супротног угла. Овај луди свијет је сцена за велику комедију. Пакосну и циничну, дакако.

И аристократ Рјепнин, несумњиво трагичан лик, умире од смијеха посматрајући Лондон који га уништава, али га неће и не може *спријечити* да му се *смије у лице*.

*

Тако, портретишући Балуга (Балугџића), „последњег нашег капућехају у Риму“, писац, који је иначе обећао читаоцу да ће прво добити Балуга „као из фотографског апарата“ (и заиста, овај лик из мемоарске прозе Црњански је градио тако да више подсјећа на каквог фиктивног, романескног јунака) – наглашава у неким моментима како је тај необични човјек доживљавао живот и свијет: за њега је све било „театар за комедију“. Но, важну црту овог књижевног портрета представља помен о личној трагедији Балуговој, и прича о дирљивој наклоности и добронамјерности тог човјека према младим људима: као да је хтио да им поклони „нежност коју је својим рано умрлим синовима био наменио“.

Довршавајући овај портрет, писац ће констатовати: *Кад живот прође у трагедијама, онда, на крају, постаје комедија*. И – ова реченица поприма

карактер уопштене тврдње, то је кључ за разумијевање односа Црњанског према трагичном које се претапа у комично (у смијех, у подругљиво, и цинично) – у многим текстовима овог писца, па и у аутобиографској и мемоарској прози као што је *Ембахаде*:

Примјер 11)

Кад живот прође у **трагедијама**, онда, на крају, постаје **комедија**.

Балуг је уживао још само у **карикурама** владара, државника, па и својих пријатеља. **Кикотао се** кад бих му причао трагове Дучићеве у Риму. Како је Дука ишао Мусолинију и носио му *Мирослављево евангелије*, на поклон, па је уверавао Мисолинија, да је он, Мусолини, као рођен да буде најбољи пријатељ српског народа.

И сад се сећам **тихог смеха** Балугићевог при крају састанка.

(Ембахаде, 158)

У драми Тесла *театар, опера, комедија*, јесу неке од упадљиво заступљених лексема. Сличности запажамо такође у понављању неких рефрена и фраза, опетованих у роману *Код Хиперборејаца* и у прози *Ембахаде*:

Примјер 12)

ЧАРЛС

Помпезни сте и досадни, Тесла. Седница је закључена, господо.

La commedia è finita.

(Тесла, Дrame, 366)

Рат се, сад, води у некој Гуливеровој земљи, али кад нам је Шпанија објавила рат, и ја сам се пријавио адмиралитету и понудио све своје папире, апарате, па и себе самог. Извршио сам своју грађанску дужност као досељеник. Нисам ни одговора на то добио. Нећу да идем адмиралу. Не правим више посете. **Рат ми се чини комедијом.**

(Тесла, Дrame, 389, 390)

Примјер 13)

ГАРФИЛД

Господине Тесла, свакако знате да смо, неко време, стрелјали.

То је, често, било, **врло театрално**.

(Тесла, Дrame, 398)

Прва глава романа (како гласи и сам наслов) у дјелу *Роман о Лондону* почиње управо истицањем овог поређења - свијета са театром.

Ову идеју подржава више детаља у тексту. Један од таквих је и следећи:

Примјер 14)

Они који не умеју да се претворе у **глумца**, - у свом животу, - остају **острва**. (356)

И лексичка јединица *острво* је у овом дјелу многозначна. Најчешће упућује на усамљеност, што је присутно и у наведеном примјеру.

2.8. Лексеме *сузе*, *смех*

У извјесном смислу повезано са семантичким опсегом који се може довести у блискозначну или асоцијативну везу са лексичком јединицом театар јављају се и лексеме *сузе*, *смех*. *Сузе* – као сузе катарзе (нпр. – *Ламент над Београдом*), *смех* и *осмех* у свим значењским нијансама – од прозирног и благог осмијеха који се разлива васељеном и по којем се препознаје сумараистички субјект, до дионизијског разузданог смијеха којим се слави пијанство и веселост нека, - па до подругљивог, циничног смијеха и осмијеха на лицу *комедијанта*, онога што је, упознавши живот као трагедију научио и да се смије комедији живота, великој, бесмисленој, лудој позорници свијета.

Сузе су, у тексту Црњанског, прије свега симбол човјечности – што и јесу, као иманентно људско својство:

Примјер 15)

Тесла

(*Хола, узнемирено.*) Зашто се **смејете**, Елен, оном, чему се, у људском животу, никад не треба **смејати**. **Сузама**. Ја се не бих стидео **суза**, иако сам мушкарац, а мушкарци не плачу. Можда те **сузе** и нису биле на вашем лицу.

(*Тесла, Дrame, 352*)

2.9. Глаголи говорења и структура приповиједања:

Лексеме *говорити, викати, казати, шапутати, мрмљати, бунцати*

(Наглашавају вишеаспектност приповиједања, присуство више различитих тачака гледишта што извиру из свих тих гласова што се сливају...)

Глаголи мишљења и говорења најнепосредније су повезани са нарацијом, начинима приповиједања у дјелима са развијеном фабулом, али су и те како присутни у лирским остварењима у стиху, у поезији Црњанског.

Уобичајена употреба глагола говорења најчешће се своди на лексеме *говорити, причати, рећи, казати, казивати*. Имамо их, наравно, и у тексту Црњанског. Међутим, као стилски активне лексичке јединице нарочито су маркирани глаголи *шапутати, шапнути, мрмљати, бунцати*. Фреквентан је и глагол *викати*.

Гласност и снага умјетничке поруке, сугестивност приче о животу – може бити наглашена и *викањем*, и *шапутањем*. У структури приповиједања препознатљив је моменат вишеаспектности, истовременог присуства више тачака гледишта, и истовременог присуства, такође, више нараторских гласова који се, заједно са гласом књижевног јунака, често сливају у један глас. Увијек ту неко, и однекуд, јављајући се с овог или оног краја свијета, из прошлости или садашњост – нешто *виче, говори, шапуће, мрмља* или *бунца*. Ко је тај који се оглашава – питање је које је врло повезано са наративним стратегијама књижевних остварења. Може то бити сам писац, у својој аутобиографској прози, и стварне личности чије је казивање из меморије преточено у текст; свезнајући свеприсутни приповједач који тако лако улази у душевна стања јунака претачући нарацију у

доживљени говор који чува интонацију и аутентични садржај и ритам мисли књижевног јунака; могу то бити различити књижевни ликови, а неки од њих и нису „на сцени“, него тек у сјећању литерарног јунака – и ту му нешто „шапућу у уво“. Дакако, глаголи говорења и нарација врло су повезани са питањем ко ту уопште приповиједа. Да ли је то сам живот који, као какав „идиот“ своју причу прича (или *бунца*) „пун буке и беса“ (једна од истакнутијих алузија на Шекспира, у *Роману о Лондону*)? Сам писац? Његови јунаци? Њихове „сенке“? Фиктивни приповједач? Одговор би био - ако би се тицао текста уопште, односно опуса: сви заједно. *Заједница гласова* која се у говорењу, викању и довикивању, шаптању, шапутању, бунцању и мрмљању – слива у један глас. Отуда су глаголи говорења тако обиљежено језичко-стилско средство, препознатљиво у тексту овог писца.

Глагол *казати* јесте фреквантан, али његова употреба најчешће упућује на општа мјеста (кажу....., кажу....., кажу.... – најчешће са двије тачке иза личног облика глагола), па и заблуде, на мање или више тачне или нетачне тврдње, саопштења, обећања, приче, фаме – које прожимају причање, и такође су дио наративне стратегије. И то су (најчешће неодређени – без обзира на лични облик глагола уз који би се слагао субјекат *неки* – неодр.замј.) гласови који се у причи чују.

Постоје и гласови „неке врсте педагога“, поучни, поучителни, демагошки – уткани у структуру приповиједања. Најчешће уз њих иду „обични“ глаголи говорења и они блискозначне – говорити, причати, саветовати и сл. – јер јунаци Црњанског имају своје сусрете и са онима који воле да им дају савјете, па их уче како треба да живе, шта да раде. Тако би Рјепнинов сусјед, Енглец, Mr. Christmas, увече постајао „нека врста педагога“ и савјетовао руског принца како да се снађе у Лондону, Павле Исакович наилази на савјетодавце који му се обраћају *поучително*, а и он сам, кога најближи зову *апостоле* (алузија на његово апостолско, новозавјетно име, на апостола Павла) – и сам понекад говори тако, „поучително“, и постаје *нека врста педагога*.

Глагол *брбљати* указује на површност, причу без размишљања и утемељеног суда, много празне приче и сл. У умјетности, за Црњанског су

брбљивци и књижевници ако им дјело нема унутрашњу снагу, макар било и естетски добро уобличено.

Примјери 16, 17, 18)

Елен, ви знате, колико то мора бити част (*поправља се*), хоћу да кажем радост, за мене, да вас видим овде, али нисте требали доћи, не, нисте требали доћи. Њујорк много **брбља** о моралу. Чарлс много **брбља** о нама. ако тако настави, брзо ћемо у новине, у скандалозну хронику. Ви знате колико поштујем вашу фамилију.

(Тесла, Дrame, 331)

Тесла

(*Говори као неком детету.*) Елен, не можемо овде седети и **брбљати** којешта, о Сунцу. Треба да идемо. Ја сам вам на том излету причао, о Сунцу, оно, што је један Француз написао, у 17.веку, а не оно што ја мислим о Сунцу.

(Тесла, Дrame, 333)

Не кријем ја овде, никог. Ни моју самоћу. Кријем вас од оних који, у нашем свету, о свакој лепој жени, много **брбљају**.

(Тесла, Дrame, 337)

Постоји овдје још један моменат који се издваја. На примјер, Рјепнин најчешће „мрмља себи у браду“: то што прича он, тешко је разумљиво другоме. Једино приповједачу све је јасно јер „писци романа знају све језике“. Књижевни јунак је *сенка* сопствена, приповједач га прати као *сенка*. Приповједач је *сенка сенке*. И други јунаци Црњанског *сами себи*, или себи у браду, нешто *неразумљиво* говоре, мрмљају, шапућу, бунцају (глагол *разумети* и придјев *неразумљив* такође су важне лексичко-семантичке јединице). Неразумљивост и

неразговидност људске судбине на овај начин наглашава усамљеност књижевног јунака, самоћу и отуђеност, изолованост људске јединке као посебног свијета, затвореног у сопствене границе, чија је животна прича једва изговорљива, а камоли другима схватљива.

И лирски субјект, не само књижевни јунак или приповједач, често *шапуће*, *мрмља*, *бунца*, *виче*, или чује некога ко се на тај начин оглашава.

Нагласимо овдје још једну димензију глагола мишљења и говорења: *шапутати*, *мрмљати*, а нарочито *бунцати* – указују на *несвјесно*. (Црњански то и експлицитно саопштава говорећи о Микеланђелу као пјеснику сонета и истичући став да је умјетник те сонете „сам себи“ писао, да је то његов разговор са собом. Запажа притом као карактеристичан управо глагол *бунцати* и објашњава у вези са тим да у умјетности има много тога несвјесног.) Сва та чудесна прича о животу коју називамо литературом, поезијом, настаје негдје на граници реалног и надреалног, свјесног и несвјесног. Нема сумње да овакав поступак Црњанског (писца којег су, иначе, све до суматраистичке фазе, сврставали готово искључиво у ред експресиониста) – приближава и другим правцима авангарде – надреализму, на примјер (исто као што га револуционарне пјесме *Итаке* чине блиским футуристима, не само експресионистима).

Наравно, глаголи говорења, које смо овдје посматрали у контексту наративних стратегија у романима, имају своју стилску и семантичку функцију и у поезији. Управо глаголи о којима смо на овом мјесту говорили, упадљиво су заступљени и веома стилематични у поеми *Ламент над Београдом*, на примјер.

Глаголи *понављати*, *понављати се*

Идеја - *све је круг, све је сеоба, све пролази и све се понавља вјечно* – у организацији текста кореспондира не само са маркантном употребом поступака понављања, него и са фреквентном употребом глагола *понављати* и повратног глагола *понављати се*.

Глагол *понављати* често има значење глагола говорења, то јест – употребљава се у значењу *говорити, рећи, казати нешто поново*. Инсистирање на нечему, некој истини, увјерењу и сл. – потенцира глагол понављати у значењу глагола говорења.

И оно што је заблуда, погрешка или предрасуда – бива научено, па се као такво изговара стално, по хиљаду пута. Навику људи да изговарају једно те исто, најчешће оно што су од некога чули и у то повјеровали, без дубљег учешћа свијести и размишљања, писац приказује и на тај начин. Понекад се и „папагајско понављање“ флоскула, фраза, неоснованих убјеђења такође наглашава овим глаголом.

Повратни глагол *понављати се* обично се односи управо на понављање људских судбина, сличне животе и слична умирања, у безброј „примјерака“ на свијету.

3. Систем бинарних опозиција

У дубинској структури текста, гдје *ријечи улазе у све нивое језика*, и гдје и свака гласовна јединица тежи да постане ријеч, то јест – носи ехо ријечи чији је саставни дио, па тако носи и ехо њеног значења (појава која се огледа у гласовним еквивалентностима) – налазимо и бинарне опозиције око којих се ствара цијели систем значења умјетничког текста.

Оне су каткад „скривене“, тешко их је открити и докучити. На неким мјестима пак поступак је „огољен“, па није тешко уочити базична опозитна значења која учествују у архитектури текста, не само као основ семантичких слојева, него и као поступак који је у вези и са композиционим начелом текста (нпр. *Ламент над Београдом*).

Премда у сваком дјелу можемо пронаћи и специфичне лексичко-семантичке опозиције, показује се да, и те како, систем бинарних опозиција функционише и на нивоу опуса као текста уопште. У тексту Милоша Црњанског,

наиме, досљедно је проведен један систем значења у којем знаковито учествују слједеће бинарне опозиције:

Први ниво бинарних опозиција:

светлост – сенка

добро – зло

смисао – бесмисао

живот – смрт

сан – јава

Ове основна опозитна значења обухватају још много других бинарних лексичких супротности. Опозиција *смисао – бесмисао*, на примјер, подразумијева да једна страна овог лексичког пара обухвата и лексичке јединице срећа, утеха, љубав, а друга страна јединице – несрећа, безнађе, мржња.

Једна од носећих полука текста Црњанског уопште управо је бинарна опозиција *добро – зло*. Књижевни јунак или лирски субјект – отискује се у имагинарне предјеле, предузима походе и сеобе – бјежећи од зла, или хитајући, тежећи неком добру. Он је на том путу често сам, иако га прати гомила. Откривамо још један ниво бинарних опозиција:

јединка – гомила

појединац – маса, народ

самоћа – повезаност

усамљеност - везе

отуђеност – заједништво

Однос између једне и друге стране опозиција овог нивоа - врло је комплексан. На једној страни увијек имамо огромну самоћу јунака дјела, и то самоћу усред гомиле. Исаковичи су окружени народом, сербским националом, војском, саборцима..., а усред тог мноштва осјећају се неизмјерно усамљеним. Николај Рјепнин стално осјећа ужас самоће усред (истина – туђе) гомиле, у тој циновској вароши од „четири и осам и четрнаест милиона становника“. Са друге стране, као по правилу, код главног јунака Црњанског увијек постоји – његов сан о повезаности, његова национална и људска топлина, његова жртва коју је положио – или то непрекидно чини – за народ, за национ, за човјечанство, за „безличну гомилу“ која је пуна појединаца који се међусобно не чују, не разумију, не умију једни другима запамтити ни изговорити име.

Улазећи у емотивни и афективни живот јунака, запажамо још један слој бинарних опозиција, у којем се издвајају два лексичка пара:

радост - жалост

љубав – мржња

Именице *туга* и *сета* такође су фреквентне и препознатљиве у тексту. Уз ријеч *радост*, и ријеч *веселост* је својим обликом и сличним значењем врло заступљена.

Ријеч *љубав*, или ехо њеног подразумијевајућег значења, најмаркантније је присутна као суматраистичка, универзална љубав. Јавља се као *смисао* и *утеха*, те на тај начин твори семантичка сагласја са бинарним опозицијама које смо означили као опозиције првог нивоа. Сама ријеч *мржња*, ако изузмемо циклус *Видовданских песама (Лирика Итаке)* прожете рушилачким и деструктивним, револуционарним импулсима – није честа у тексту овог писца, али се њено значење може „извести“ из текста, а приближан синоним била би ријеч *завист* (маркирано опетована у *Другој књизи Сеоба*).

Примјер 19)

Из тог господина говори **мржња**. Тај господин је **жут од зависти**. Нећемо да слушамо човека који **мрзи** Америку. (...)

Лажете господине Алмавива. **Не мрзим** Америку. Америка је сан. **Не може се мрзети** сан многих милиона.

(Тесла, Дrame, 366)

Асоцијативно је повезана са лексемом *рат*.

3.1. Текст у цјелини може настати као реализација система бинарних опозиција, што је случај, на примјер, са поемом *Ламент над Београдом*.

У поеми *Ламент над Београдом* пратимо како се бинарне опозиције реализују као текст, као два наизмјенична система значења која на тај начин граде контрастне слике у контактним строфама. „Тамне“ строфе означене су лексемама *прошлост, смрт, сен, сени, гроб, нико, ништа*. Ехо ових ријечи су синонимне јединице из страних језика, којима се потенцира универзализам људских судбина, у слутњи пролазности и смрти – увијек и свуда истих. Дакле, овдје уз нашу ријеч *ништа* имамо сличне ријечи из страних језика; нихилистички доживљај свијета овдје је доминантан, премда га прати суматраистичко осјећање свеповезаности свијета, али суморно и тешко, праћено бројним топонимима – географским појмовима чије присуство јесте на фону суматраистичког осјећања свијета - али поентирано оним *ништа* иза којег нема ничега (*нихил* је заиста носећа семантичка компонента „тамних“ строфа *Ламента*).

„Свијетле“ строфе означене су лексичким јединицама супротних значења, њихов семантички потенцијал је огромна енергија текста која је пуна емотивног набоја, али и неке побједничке радости, љубави, радости на крају оног дугог одисејског лутања које је у слојевима текста архисемски обиљежено као *тражење смисла, тражење утехе*, жудња за *повратком* који ће бити и *смисао* и *утеха*. Београд је један топоним наспрам свих осталих који су остали у „тамним“ строфама, у забораву и тами прошлости (чак је и „мој Срем“ остао негдје у прошлости; једино Београд блиста као знак побједи свјетлости над свеколиком тамом, живота над смрћу, памћења над заборавом). Београд је штит, мач, лабуд. Београд је *име*.

Лексички синоними и антоними (бинарне опозиције), сфера лексике објелодањује контрастну семантику ових строфа. „Свијетле“ и „тамне“ строфе су

у лексичко-семантичкој опозицији, а исти тип строфа садржи бројне еквивалентности.

4. Принцип комбинације – семантизација и метафоричност текста

Семантичке комбинације

4.1. О семантичким комбинацијама, тј. о семантизацији лексичких јединица и метафоричности текста, већ смо нешто рекли истичући кључне лексеме текста и њихова упућивачка значења, као и систем бинарних опозиција које образују. Ова димензија моделативног система језика књижевности као другостепеног језичког система у вези је са принципом комбинације, синтагматским односима у књижевном умјетничком тексту. Говорећи о архисемском пољу праелемената већ смо указали на метафоричност одређених лексичких јединица из ове сфере.

Такође, указивали смо на употребу лексеме *театар* коју Милош Црњански користи често и у основном значењу, али и као велику метафору, глобалну метафору, симбол, при чему низ блискозначних лексичких јединица бивају укључене, па текст заиста настаје „као реализација једног лексичкосемантичког микропоља“ (Ковачевић, 2000, 307). У најдубљем слоју ова лексичка јединица значењски се укршта са лексемама *сеобе*, *промена*, *јер игра* и *глума* јесте непрестана промјена, а сцена театра мјесто гдје се стално дешавају *сеобе*, из једног замишљеног мјеста у друго, из ситуације у ситуацију, из лика у лик. Ко то други као глумац може да буде из часа у час и краљ и просјак, да се сели из занимања у занимање, да стално доживљава „метаморфоз“, да буде све оно што принц Рјепнин не може – те је стога осуђен да буде *острво*, и да буде на *пустом острву* упркос мноштву од четири и осам и четрнаест милиона људи око њега (– на којем би се ваљда боље сналазио да је заиста пусто, као Робинсоново). Па и упркос чињеници да толико воли позориште, нарочито балетску умјетност.

Укрштање са још једним симболичним значењем овдје нам такође много говори: *лабуд*. Лабуд је улога коју је принц толико волио да и у Лондону осјећа да је балерина која је тамо једне вечери тумачила Ану Павлову – најсавршенијег лабуда санктпетербуршке балетске сцене – те ноћи само њему играла. Само он

могао је знати шта та игра значи. Он је Ану Павлову у Санкт Петербургу гледао, упамтио њену ролу лабуда. Овај симбол непролазне љепоте, аристократских вриједности и естетике, за принца Рјепнина је царска руска пријестоница, њене *фонтане*, његова смрт са којом ће се тамо и вратити. Лабудова пјесма. На нивоу опуса Црњанског, *лабуд* је лексема која се везује за оно *хиперборејско*, љепоту поларних предјела, снијега и леда, али и хиперборејског Сунца, а у пјесми *Ламент над Београдом* достиже највишу тачку свога симболичног значења: лабудова пјесма – слутња смрти - град-лабуд – непролазна љепота - непролазни смисао - повратак и испуњење судбине.

И код других кључних ријечи осврнули смо се на њихову додатну семантизацију у тексту (зато и јесу *кључне*: не само зато што су мање или више фреквентне, него и зато што су на посебан начин *семантизоване*, што је њихова семантика, и основна и пренесена, симболична – нарочито наглашена).

4.2. Лексичко-семантичке јединице и, уопште - сфере текста, укрштају се на зачудан начин, али да би читалац ухватио све те нити мора да укључи и друге системе значења које у свом знању и искуству има. Каткад ријечи једна другој додају ехо својих звучања и значења и са веома дистантних позиција у тексту.

Узећемо примјер семантичких комбинација из *Романа у Лондону*.

Пођимо од лексеме *сфинга* која се већ на почетку романа доводи у семантичку комбинацију са топонимом *Лондон*. Лондон је сфинга, *безмерна сфинга*. Значењска веза је и сама помало енигматична за читаоца, јер се поставља питање - на основу којих сличности се успоставља паралела, врши поређење, твори метафора. Сфинге са различитих ареала имају различита својства. Ријеч свакако звучи прилично антички, а Лондон је модеран град. (Но, како се интересовање за сфингу обнавља са романтизмом и симболизмом, то је веза између антике и модерности успостављена. Сфинга као *симбол* важна је и у примјеру који анализирамо.)

Грчке конотације у дјелу Црњанског упућују и на евентуалне грчке конотације ове метафоре која се у овом контексту и сама најприје јавља као *енигма*. Неке друге дионице текста понудиће рјешење, а кључ ће бити управо

именица *решење*. Ту постаје јасан смисао семантичких веза. Сфинга у Старој Грчкој поставља *загонетку* под пријетњом смрћу ономе ко не умије да је ријешити. Лондон је сфинга која стоји пред Рјепнином. Лондон је *загонетка* која тражи рјешење, и то је услов за остајање у животу.

У једном поглављу као рефрен се јавља реклама: Emu. Stop thinking about shrinking (*Штрикај са Ему и не брине о прању*). Толико пута се чује овај рефрен у роману (а наглашено фреквентно у једном поглављу) и толико пута га види и чује сам принц Рјепнин, да би се тек у једном тренутку пренуо: „Можда је Ему решење“. Аустралијска птица Ему - а рјешење гласи: *штрикати са Ему!* Лондон тражи да сви са њим „штрикају“, уједначено, по такту. Истовремено, Рјепнина бомбардују и други рекламни слогани. Један од видних је онај са сликом типичног Енглеца „са мелоном на глави и кишобраном у руци“, са осмијехом пуним вјештачких зуба, осмијехом задовољства на лицу идеалног грађанина Лондона који је – „*Billy Brown, of London town.*“ (75)

Огромно тијело Лондона и насађена глава аустралијске птице Ему нуде рјешење енигме. Рјепниновим исказом „Ему је решење“ – ријешена је задата семантичка комбинација *Лондон – сфинга*. У ту мрежу комбинованих значења укључује се још један рекламни рефрен. Фонолошке еквивалентности у изразу „Били Браун.....“ истичу једно типично енглеско име и презиме, усклађено у својим алитерацијама, уз пуну ритмичку еквивалентност са синтагмом Ландн таун (као да је ријеч о још једној персони, са именом и презименом), и парном тросложном римом унутар „стиха“ (рекламног слогана), која настаје пресијецањем фонолошких и ритмичких елемената: *Браун – таун*. Складно као – штрикање са Ему. И лако као штрикање са Ему! Идеални становник Лондона стално се смијеши, све му је лако, и са нарочитим задовољством препушта се колективном „штрикању“ са Ему, односно – са Лондоном.

Сљедећи степен семантизације успоставља се ријечју „протеза“: Били, као и скоро сви Лондонци, има вјештачки осмијех. Ријеч *протеза* маркантно је присутна у роману. Кад се томе дода и низ других „протеза“, низ других лексема које су ту да означе човјекове индустријске и маклуанске „продужетке“, од керамике и гвожђа, понекад и од пластике (од истог материјала као и Лондон) –

онда је алузија на вјештачку људску тјелесност као на машину – додатно наглашена. Људи су роботизовани, деперсонализовани, преображени у нешто друго („метаморфоз“). Лексичком јединицом *скелет*, *костур*, ова значења попримају дубљи смисао изнад лакоће и лепршавости риме за рекламни слоган. Били Браун је мртав човјек. Били Браун не постоји. Све је лаж, привид, обмана. Насмијани Лондонци су живи а мртви у својим подрумима и подземним железницама. Подрум, подземна железница – такође кључне лексеме у тексту романа; алузија на подземље, и на гроб, још једна је компонента семантичке комбинације у роману. Рјешење би било *итрирати са Ему*, што би даље значило бити шраф у машинерији Лондона, са „добрим“, то јест типичним именом и презименом (Рјепнину су савјетовали да промјени име, јер Рјепнин није типично руско), са вјештачким осмијехом и задовољним изгледом, и бити жив закопан у лондонском подруму.

Наравно, ми можемо и даље пратити ово обogaћивање текста значењима и идејама (метафора *крематоријум* била би климакс ове значењске спреге у дубинској структури текста – Лондон, и цијела Енглеска је „велики крематоријум“) – али ћемо се задржати на овим значењским комбинацијама јер су као примјер довољне да покажу како се принцип комбинације као начело метафоре реализује на текстуалном нивоу.

У семантичким комбинацијама узајамно се потпомажу и пуне смислом ријечи и синтагме: *Лондон*, *сфинга*, *решење*, *Ему*, *аустралијска птица*, *Били Браун*, *протеза*, *осмех*, *костур*, *подземна железница*.

III СТИЛСКЕ ФИГУРЕ И КОНСТРУКТИВНИ ПРИНЦИПИ ТЕКСТА

1. Поступци понављања

Ако је у неумјетничком тексту језик само средство за преношење информације, само посредник у одашиљању поруке, у умјетничком тексту, уз задржавање поменутог својства, сам језик носи информацију.

Једна од најфреквентнијих стилских фигура у умјетничком тексту Милоша Црњанског везана је најнепосредније за структурни принцип еквивалентности који подразумијева паралелизме, понављања, у најширем смислу ријечи. Сада говоримо о стилски обиљеженим паралелизмима који су у стилистици термилошки означени као *поступци понављања*, а у оквиру којих, у зависности од позиције и/или ранга језичке јединице која се понавља - препознајемо више различитих стилских средстава. (в. нпр. Ковачевић, 2000, 287-318)

За нашу анализу прије свега су важне фигуре понављања лексичког и синтаксичког нивоа, као и њима блиске текстуалне фигуре понављања које су такође својеврсни синтаксичко-стилски елемент (о структурирању, било мањих или већих надреченичних цјелина, односно о слагању и комбиновању њихових елемената у изградњи текста – говоримо као о *синтакси текста*).

Када је ријеч о основним типовима понављања (чија класификација за критеријум има локализацију елемента који се понавља), запажамо присуство типичних фигура понављања, као што је анафора, епифора, или мезофора. Најзаступљенија од ових фигура је анафора, а још су чешће комбинације ових трију основних фигура, то јест - бескрајно разноврсни начини на које се почетна, финална или интерпозиција опетованог елемента комбинују. У самој стилистици неке од ових комбинација имају, а неке немају термилошко одређење; ако се одређена правилност позиционирања опетованог елемента не може уочити, односно – ако правило морамо изводити за сваки појединачни поступак – онда говоримо о позиционо неусловљеном понављању, у терминологији означеном као

полиптотон. Управо је полиптотон веома присутан у умјетничком поступку Милоша Црњанског.

1.1. Наводимо прво неке примјере понављања елемената у иницијалној позицији у оквиру узастопних синтаксичких (клауза, комуникативна реченица), односно смисаоно-ритмичких цјелина (стих или ритмичке дионице унутар рашчлањене синтаксичке структуре). У питању је дакле анафора као један од основних стилских поступака понављања.

У примјеру који наводимо лексички елемент – модална рјечца *можда* - јавља се пет пута на почетку узастопних комуникативних реченица са упитном интонацијом - правописно обиљеженом одговарајућим завршним знаком интерпункције. У посљедњој реченици поступак понављања комбинован је са поступком осамостаљивања – неочекиваним, необичним издвајањем реченице као посебног пасуса – што је такође маркантан стилски поступак у тексту овог писца:

Примјер 20)

Радо бих о томе, /са својим комшијом Маринетијем,/ поразговарао, али,/ кад се нагнем, /тако, /полуго,/ надесно,/ видим, /да код њега још нису отворени прозори. **Можда** је некуд отишао? **Можда** се још није пробудио? **Можда**, по добром, /старом,/ римском обичају, /лети,/ и не отвара прозоре? **Можда** је умро?

/**Можда** ужива, да хода, бос, по хладним плочама у свом стану?

(Код Хиперборејаца, 15)

Поступци осамостаљивања рашчлањују синтаксичке цјелине и на мјестима гдје је зарез или нови ред, са становишта граматичке норме и логике – потпуно неочекиван. Ако пратимо пасус од почетка, примијетићемо да се глаголске и именичке одредбе или допуне типа атрибут или објекат – удаљавају и одвајају од именице или глагола који одређују, да се посљедња реченица, иако смисаоно припада истом пасусу, осамостаљује као посебан пасус и сл. Сегментиран је зарезом инструментал социјатив – предлошко-падежна синтагма (*са својим*

комисијом *Маринетијем*); глаголски предикат (глагол говорења – *поразговарао*), од дистанцираног и пермутованог даљег објекта о + локатив (*о томе*); прилог (*тако*) од глагола; зависна објекатска „да“-клауза од прелазног глагола чију допуну представља (*видим, да код њега још нису отворени прозори*); итд.

У оквиру овако рашчлањене структуре ритам лексичке анафоре бива нарочито изражен. Исти лексички елемент са својим модалним садржајем јавља се пет пута – а пети пут не само на почетку реченице, него и на почетку наредног пасуса – чији реченични садржај по смислу припада претходној цјелини, а чије осамостаљивање и „бјелина“ која му претходи поприма вриједност психолошке паузе која га и ритмички и смисаоно додатно наглашава.

Анафора у оваквом текстуалном оквиру праћена је и упитном интонацијом пет узастопних реченица у којима опетована лексичка јединица има почетну позицију, што све интензивира мисао: све је могуће, ништа није сигурно, све су могућности отворене (*можда... можда... можда... можда можда*). Стилогеност ових еквивалентности – понављања упитних реченица, и лексичког елемента у њима – несумњиво је појачана прожимањем описаних поступака. Они се узајамно потпомажу и наглашавају. Ратни контекст у *Хиперборејцима* - овом пет пута поновљеном „можда“, упитно интонираном (као и многим другим стилским поступцима у роману), додаје неки посебан смисао.

*

У наредном примјеру, гдје се суматраистички доживљај природе главног јунака *Друге књиге Сеоба* појављује као спектар боја и свјетлости, гдје пејзаж сав трепти у сјају сребра, злата и драгог камења – анафора (*Виде... Виде... Виде*) зауставља тренутак чулне перцепције, усредсређује пажњу на онога ко опажа – да би се раскошне слике указале као доживљај, па и креација, онога ко посматра:

Примјер 21)

Долину реке Ондаве, тако, Исакович је памтио, као неко чудо.

Виде сребрну јасику.

Виде лишће у злату.

Виде камење, по врховима, као да је драго камење, устрептало.

А кад се магла разишла мало, **виде** снег на једном врху.

Кроз ту маглу, он је скоро плачући пролазио.

(Сеобе III, 182)

И овдје, као и у бројним другим примјерима, поступак понављања јавља се у комбинацији са поступком осамостаљивања, а језичка јединица (аорист гл. *видети*) јавља се још једном, на нешто удаљенијој позицији, на почетку друге клаузе сложене реченице у наставку – што уноси, опет, извјесну „неправилност“, извјесну асиметрију, последице једне иначе класичне, тј. „правилне“ анафоре. Пејсаж је обogaћен призорима агрегатних стања елемента *вода - магла, снег, магла*, односно лексичко-семантичким јединицама из ове сфере. Очараност Павла Исаковича природом свакако је наглашена употребом поступака понављања.

*

У примјеру који слиједи анафора као лирски паралелизам комбинује се са синтаксичким паралелизмима и кумулацијом (низањем, гомилањем у синтаксичких чланова, у овом примјеру – блискозначних лексичких и хомофункционалних синтаксичких јединица):

Примјер 22)

„Не могу да те гледам, /како се мучиш. Сећаш ли се, /како смо радо дошли у Лондон? /Кад је Лондон горео. Нисмо ни сањали какве нас гадости овде чекају. Добро је што будућност још нико није предвидео. Ја бих била полудела, да сам предвидела **ово. Ову беду, ове обешењаклуке, ова понижења, овај бесмисао**. Ја ћутим, али видим

све то, као и ви, и још више. Нађите, Ники, нађите молим вас, Италију.
Читала сам у новинама да,/ тамо,/ отварају Скалу.“

Примјећујемо такође и катафору¹³ (*ово*) која „отвара“ поступак понављања на почетку узастопних клауза као ритмичких цјелина (анафора са морфолошким не-еквивалентностима - *ову, ове, овај*) и гомилања блискозначних и повезаних појмова (кумуляција).

*

И у наредном примјеру елемент који се понавља је ријеч, у овом случају из категорије промјенљивих ријечи: придјевска замјеница. Лексичкој еквивалентности (паралелизам) парирају варијације у роду и броју, обличке промјене опетоване језичке јединице (*какав – какви – каква*), али јој се придружује извјесни синтаксички паралелизам – симетризам синтаксичких функција у оквиру узастопних непотпуних реченица:

Примјер 23)

Јаши на белцу, у диму топова, а белац се чак и не пропиње,
иако није ни два корака од топа. **Какав величанствени мир. Какви
клобуци. Каква перја на бикорнима.** Шта је револуција? Нова мода
шешира, са перушкама, и у армији. **Они** који леже мртви, на гомиле,
су,/ Французи.

/Онај, који је победио тог дана, убица је Робеспјера.
Најпоқваренији аристократ тог времена: Барас.“

(Роман о Лондону, 668)

Наведени примјер садржи и један парни ехо по принципу анафоре. Елемент који се понавља одликује се такође лексичком еквивалентношћу и морфолошком нееквивалентношћу (они – онај; плурал - сингулар), док је друга синтаксичка цјелина (са опетованим лексичким елементом) такође неочекивано (и

¹³ Катафора (в.нпр. Кристал, 1988, 115; такође и Ковачевић, 2000), за разлику од анафоре, као лингвистичка, синтаксичка категорија, има врло слично значење и као стилско средство, тј. - најављује оно што слиједи.

стилски маркирано) осамостаљена као почетна и припадајућа у оквиру наредног пасуса.

*

Синтаксички паралелизам, граматичка еквивалентност, симетризам функција, често се јавља упоредо са лирским паралелизмима као што су анафора, епифора и сл.

И примјер који сада слиједи садржи анафору, али у комбинацији са парним синтаксичким паралелизмом непотпуних реченица (стално имамо у виду поетски принцип еквивалентности који рашчлањује структуру, те она на тај начин постаје и у прози гранична – ближа стиховној – тако да се и у оваквим примјерима синтаксичке дионице у реченици перципирају као стихови, а опетовање јединице у иницијалној позицији као анафора):

Примјер 24)

„Треба прећи преко тога. Не треба такве појаве примати срцу. Енглези се понашају у иностранству, онако, како се у Енглеској не понашају. А ниједна жена није иста, на разним тачкама земаљског глоба. Енглезе, као и Русе, **заноси Париз, заноси ривијера, заноси Монте Карло**. Италија. Вино. Хоће да се жене. Одмах. Енглескиње у Италији, падају. Кад се врате у Енглеску, све то забораве. То је био Шекспир. *Сан једне летње ноћи*.“

(*Роман о Лондону*, 46)

Прво што запажамо јесте необичан распоред синтаксичких јединица, онеобичење редосљеда синтаксичких чланова као носилаца граматичких функција: на првом мјесту је објекатска синтагма (*Енглезе, као и Русе*), а затим три координиране независне клаузе које су добијене разједначавањем више координираних субјеката и конструисањем субјекатско-предикатске везе од сваког субјекта понаособ и истог предиката (уп.: Париз, ривијера, Монте Карло,

Италија, вино – заносе Енглезе, као и Русе), уз додатно стилизовање структуре инверзијом ових чланова (предикат па субјекат); ријеч која се понавља на почетку координираних независних клауза јесте глагол у функцији предиката („заноси“), а анафору заокружује трећи опетовани елемент, односно трећа координирана клауза у којој се он јавља у иницијалној позицији, иза које слиједи завршни знак интерпункције. Међутим, овдје је заокружена анафора, али не и цијела стилска структура. Она се наставља појединачним осамостаљивањем два преостала субјекта, тако да сваки од њих постаје по једна ријеч-реченица, то јест – непотпуна реченица: *Италија. Вино.* Тако сада емфатички акценат прелази са предиката („заноси“), наглашеног анафором, на осамостаљене субјекте који носе реченичне цјелине у којима је предикат пресупониран.

1.2. У тексту налазимо и примјере за епифору. Анализирамо структуру:

Примјер 25)

Док је седео, тамо на стени, наслоњен на камен, као на неко,/ меко,/ узглавље човека, учинило му се, опет, да му покојни Барлов шапуће, пријатељски, на уво. Ето, чудна промена! Вот чудниј метаморфоз, **књаз**. Нађе нема са њим, она ће отићи од њега, али, ето, - сад је срео океан, место те жене. Треба да се држи заласка Сунца. Океан је највеће, и најлепше, што је Бог створио. Бог му, ето, даде, место једне жене, сусрет са океаном који је,/ бескрајан.

/А оно што је чуо у зиду? Сорокин?

/А то,/ што га,/ та госпођа Крилов,/ стално,/ зове,/ на излет у Труро?

Па то је лепо, **књаз**. Поезија, **књаз**. Летовање, **књаз**. Љубав, **књаз**.

„Каква љубав!“ – каже, гласно, Рјепнин. Твер. (...)

(Роман о Лондону, 335)

Епифора је позиционирана тако да изазива изразито поетичан мелодијски и ритмички ефекат. Оно што појачава поменути ефекат јесте ритам приповиједања (доживљени говор емпатичног приповједача који се повремено слива са шапутањем „покојног Барлова“) који се лагано пуни емфатичким акцентима, почев од суматраистичке визије океана и опетовања те лексеме („срео океан“, „океан“, сусрет са океаном“), преко осамостаљених реченица-пасуса, закључно са посљедњим који претходи епифори, а чија је врло рашчлањена структура пуна емфатичког набоја – а онда слиједи структура са епифором; у тој позицији ритам епифоре поприма изразито лирски звук, потцртан семантичким сагласјем осамостаљених именских дијелова предиката („лепо“, „поезија“, „летовање“, „љубав“) са вокативом „књаз“ који се опетује у финалној позицији непотпуних реченица. Стилски (и семантички) преокрет налазимо већ у наредном пасусу, гдје се понавља именица „љубав“, овога пута суво рационално, и са помало подругљивим тоном „књаза“. Дакле, сада читамо, „на саставцима“:

(...) Љубав, књаз.

Каква љубав!(...)

Тако се укрштају лукови између поетичних, са једне, и ироничних слојева текста са друге стране, а централни, то јест - ритмички и мелодијски најистакнутији дио структуре представља пасус са епифором, у којем (опет) као по правилу запажамо повезаност са поступком осамостаљивања (рашчлањена структура пасуса, са осамостаљеним низом именских дијелова предиката – структура непотпуне реченице која се понавља, при чему поново запажамо синтаксичку паралелност функција).

Када говоримо о „луковима“ који спајају дистантне језичке јединице, у овом примјеру епифора са истакнутом лексемом „књаз“ успоставља паралелност са реченицом из пасуса на почетку одломка: „Вот чудниј метаморфоз, **књаз**“ – што је такође иронијски подтекст за појаву наведене епифоре, али и извор не само иронијске него и многих још значењских нијанси на нивоу текста као романескне цјелине („Вот чудниј метаморфоз“ је један од изразито маркираних текстуалних рефрена у *Роману о Лондону*).

1.3. Примјер анадиплозе налазимо у сљедећој структури:

Примјер 26)

Господин Шевич, секундмајор, има право: добро око је дар Божији.

Не треба да пуца, **ко се није за стрелца родио.**

Онај, ко се за доброг стрелца није родио, узалуд би учио.

(Сеобе, 263)

Уланчавање анадиплозом друге и треће реченице у горњем примјеру утолико је стилски интересантније што се поновљени елемент јавља као варијација теме, а налази се у синтаксичком окружењу које на посебан начин, и семантички и стилски истиче рему.

Свака реченица представља засебан пасус иако су смисаоно врло повезане. Поступак осамостаљивања чини да структура подсећа на стиховну. Анадиплоза је реализована у двјема узастопним реченицама, у којима се образлаже констатација из прве реченице, гдје се катафором истиче порука која слиједи: „добро око је дар Божији“. Тако се реченице са анадиплозом јављају овдје као *примјер*¹⁴ који конкретизује почетну уопштenu тврдњу.

Субјекатска релативна клауза на крају друге реченице – *ко се није за стрелца родио* – понавља се на почетку наредне у нешто измијењеном облику. Присуство замјенице у препозицији (*онај*) помало помјера релативну клаузу према средишњој позицији у реченици преузимајући дјелимично субјекатску функцију, но само на први поглед: суштински, и позиција и функција релативне клаузе налазе се у јединству са замјеницом, а граматички чак могу бити узајамно замјењиве: (*Онај*) *ко се за доброг стрелца није родио*. Атрибут (*доброг стрелца*) чини структуру опетоване клаузе богатијом. Дакле, поново немамо потпуну, него дјелимичну еквивалентност поновљеног елемента са претходним, али је епианафорска ланчана веза реченица у тексту очигледна. Стилски је утолико

¹⁴ Примјер као стилска фигура

ефектнија што слиједи послје паузе (поступак осамостаљивања), и што склад звучања и значења употпуњују лексичке, гласовне и морфолошке еквивалентности и ритмичко наглашавање глаголског придјева радног: *родно – родно – учио*.

Смјењивање афирмације и негације у реченицама такође носи одређени стилски ефекат: у првој сложеној реченици имамо два афирмативна облика глагола, у другој два одрична, у трећој одрични и афирмативни.

Тако се у горњем примјеру, у структури која је рашчлањена, блиска стиховној, и у којој се истиче и приближна фонолошка и ритмичка еквивалентност (изометријске цјелине) – комбинују поступци понављања са поступцима осамостаљивања наглашавајући смисаони аспект исказа. Јавља се примјер као синтаксичка и фигура мисли, а сама рема у реченицама у којима се, синтаксички и стилски, реализује ланчана веза – у некој мјери садржи значења која се степенују, али и узајамно потврђују:

не треба да пуца – узалуд би учио.

Уједно, конкретизују и афирмишу почетну тврдњу. Она се кроз примјер образлаже у реченицама које уланчавањем граде епанафорску структуру на надреченичном нивоу.

*

Посматрамо и примјер за анадиплозу, ланчано понављање - које се потом као ехо наставља у једној од удаљених позиција, а што је један од стилски обиљежених поступака Црњанског (уношење асиметрије, нарушавање правилности, што се материјализује у тексту било као прекид, цезура послје које се паралелизми настављају, било као наставак, тамо гдје се сматра да је стилски поступак реализован у цјелини: овдје се уланчавање облика *не могу* јавља као анадиплоза, али се исти облик опетује још једном, на удаљеној позицији, као ехо). Уз анадиплозу (ланчано понављање одричног облика глагола *не могу*), јавља се и позиционо неусловљено понављање у занимљивим синтаксичким спрегама – глагола *чути* и *разумети*:

Примјер 27)

„Суседи **нису разумели** ни шта он одговара жени, а нису **ни чули** то добро, јер је то мрмљао, али **да су га могли разумети, чули би** како јој каже: „Нађа, ја више да живим, овако, **не могу. Не могу.** У овој ноћи, ми смо сасвим сами, иако су око нас толики суседи. **Не могу** више да подносим ову самоћу. Ти треба да ме оставиш. Спасавај се.“

*

Сличан примјер, али у којем епанафорском уланчавању исте лексичке јединице претходи иста јединица на крају једне синтаксичке цјелине (а потом слиједи уланчавање анадиплозом у двјема узастопним наредним реченицама) налазимо у сљедећем одломку текста:

Примјер 28)

Зар није чудновато да од све лепоте Средоземног мора, једног летовања, плаветнила неба, не остане ништа друго, него да Нађу, па и њега, питају само, за **Мустафу**? Зна ли **Мустафу**? **Мустафе** се сећају.

(Роман о Лондону, стр. 250)

Овакви примјери заправо нас приближавају синтаксостилемским структурама које слиједе, а у којима позиција опетованог члана није предвидива, а чак се и не јавља увијек иста лексичко-семантичка јединица, него блискозначна ријеч. Како је текстуална лингвистика укинула ограничења (в. Ковачевић, 2000) у погледу позиције поновљеног елемента (па и самог плана израза – који не мора увијек бити исти), то се у репетицији лексичких елемената све више усредсређује пажња на најмањи заједнички садржај опетованих елемената, на њихов семски и архисемски садржај који утиче на значењске слојеве текста, али уноси и одређене фонолошке и ритмичке еквивалентности.

1.4. Позиционо неусловљено понављање одређених језичких облика – лексема и архисема, израза и фраза, исказа – веома је присутно као стилски маркиран поступак у тексту Милоша Црњанског. Притом, ова понављања дјелују и као кохезиона снага текста и као снага умјетничког израза. Лотман је истицао да

се ријечи у тексту пуне додатним смислом, да у тексту попримају нова значења. У широким контекстима опетоване језичке јединице носиоци су и теме и реме. Оне су и већ речено и ново, а као стилско и средство кохезије – имају вишеструку функцију. Наравно, ово се може односити и на позиционо условљена понављања. Нама се на овом мјесту чини пак нарочито занимљивим да освијетлимо она понављања језичких јединица која су позиционо читаоцу непредвидива а која читав текст сваки пут освијетле на другачији начин.

Полиптотон у тексту Црњанског представља ону најскривенију и најфинију нит која „увезује“ текст и уистину уздиже сва значења до симбола.

1.4.1. Позиционо неусловљено опетовање исте лексичко-семантичке јединице, или пак блискозначних ријечи, налазимо у сљедећем примјеру:

Примјер 29)

Лажете, графе Алмавива. Не мрзим Америку. Америка је **сан**. Не може се мрзети **сан** многих милиона. Мене зна президент. Имао сам тринаест година, кад сте ви овде завршили и спојили железницу, која везује Исток и Запад, Атлантик и Пацифик. Ви сте то поздравили са сто пуцњева из топа. Ја сам то чуо, кроз свој **сан** у детињству. Чула вас је цела Европа. Свима се чинило да та железница води до обала неког тихог океана, где станује срећа. У неки нови свет, где станује слобода. Па? **Сањали смо** бескрајну земљу пуну сребра и злата. Неваду. Дакоту. Не, не само за себе. За милионе људи. **Сањао сам** и Индијанце, па сам, као и сва деца, био на страни Кожне чарапе. Говорили сте да Индијанци деру кожу с главе белог човека. Па? Сад знам да је сам президент Хеиз написао, да су, скоро сви, ваши ратови проузроковани обећањима, које сте давали црвенокошцима, па их нисте одржали.

(Тесла, Дrame, 366, 367)

Лексичка јединица *сан* у драми *Тесла* иначе се понавља више пута, у различитим преливима значењских нијанси, што је један од поступака који подвлачи идеју – *живјети за свој сан*, а српски научник Никола Тесла, као и многи јунаци Црњанског (сваки у свом свијету), представљен је као *сањар* и *посвећеник* у свијету науке. Лексичка јединица *сан* иначе је једна од кључних

ријечи у тексту овог писца, тако да њену фреквентну употребу запажамо готово у свим књижевним остварењима у опусу Милоша Црњанског. У појединим дионицама текста, као у горњем примјеру, ово опетовање бива умјетнички активно као уочљивије позиционо неусловљено понављање.

*

1.4.2. Обратићемо пажњу на опетовање лексема из семантичког круга *театар*. Већ у првом пасусу може се запазити да је ово позиционо неусловљено понављање лексичких јединица стилски маркирано, а исти поступак се на нивоу текста развија на врло суптилне начине и смисаоно обогаћује дјело у цјелини. У примјеру који слиједи опетују се блискозначнице и повезани појмови:

Примјер 30)

Сви се писци романа слажу, углавном, кад је реч о свету у ком живимо. То је, кажу, нека врста велике, чудновате, **позорнице**, на којој сваки, неко време, **игра** своју **улогу**. А затим силази са **сцене**, да се на њој више не појави. Никада, - *њикагда*. Нити зна зашто је у том **театру** **играо**, нити зашто је баш ту **улогу** имао, нити ко му је ту **улогу доделио**, а ни **гледаоци** не знају, после, куда је из тог **театра** отишао. (*Ујехал* – виче неко у једном вагону подземне железнице у Лондону.) Писци кажу и то, да смо, само при **силаску са позорнице**, сви, једнаки. И краљеви, и просјаци.

Egalité. Fraternité. – чујем како неко виче, немо, у једном вагону подземне железнице у Лондону.

Тог што виче, читалац ће упознати у идућем поглављу. То је неки човек, у војничком изношеном шињелу, каквих је у Лондону, кад ова прича почиње, било, много.

(Роман о Лондону, 9)

Дакле, запажамо у горњем примјеру опетовање ријечи и блискозначница из семантичког опсега *театар*, као и са њима асоцијативно повезаних појмова из сфере сценске умјетности. То су слједеће лексичке јединице: *позорница* (јавља се два пута у овом примјеру), *улога* (три пута), *сцена*, *театар* (2), *гледаоци*, а имамо и карактеристичне глаголе: *играти* (улогу), *доделити* (улогу). Такође је (и то нарочито) знаковит израз *силазак са позорнице*. За њега се, у већ развијеној метафори, везује придјев *једнаки*, потцртан антонимијом лексема *краљеви* – *просјаци*. Силазак са позорнице, дакле, мири све супротности, па и најизразитије неједнакости међу људима. У којој год улози били ту „неко време“, на крају морају сићи са сцене, заувјек. Односно – „да се више не појаве. Никада, - *никада*.“ Употреба прилога *никада*, поновљеног на руском језику, (што је облик синонимије са ријечима из страних језика, као специфичног поступка Црњанског), уз осамостаљивање тих синонимних јединица као непотпуне реченице – истиче неопозивост *силаска са сцене*, или – смрти (а смрт главног јунака, односно то – како ће он сићи са сцене, веома је значајна тематска јединица овог умјетничког текста).

За ријеч *једнаки* (сви су једнаки при силаску са позорнице) наратор везује паролу Француске буржоаске револуције, што су уједно и прве ријечи које у роману изговара главни јунак. Заправо – не изговара, јер он то *виче*, *немо*. Привидни оксиморон значи само то да је глагол *викати* употребљен мало необично, метафорично: главни јунак цијелом појавом својом скреће пажњу, опомиње, „виче“, не изговарајући ни ријечи – докле је доспјело друштво које је своје ново доба прије вијек и по утемељило на паролу „*Egalite. Fraternite.*“ Остаје једнакост у – силаску са позорнице.

Прва појава Рјепнинова такође је „сценска“, у војничком изношеном шињелу – што је његов „сценски костим“ у роману, који је изношен, офуцан, и каквих има много. Главни јунак као да је просјак, дио гомиле. Он је принц у костиму просјака. Његова трагедија је и у томе што, неспреман за бизарну промјену, метаморфоз, не умије да одигра своју нову улогу. Стога ће његова посљедња улога бити силазак са сцене.

*

И у сљедећем примјеру полиптотонско (позиционо неусловљено) понављање лексичке јединице „официр“ и њених синонима и блискозначних ријечи („војник“, „маршал“, „фелдмаршал“, „јункер“) упућује на дубинску структуру текста, и то не само једне издвојене дионице у којој се ово понављање учестало јавља – него и текста романа као цјелине, као и текста Црњанског уопште.

Одгонетање „корена несреће“, тражење одговора на то питање, претходи увођењу полиптотона у текст. Набрајање имена (руских официра) у координираном, стилски обиљеженом низу (имена су координирана помоћу једног „и“, затим два „па и“ - између којих је име *Драгомиров* само сегментирано зарезом) претходи трагању за одговором на питање – шта је коријен њихове несреће.

Рјепниново „мрмљање“ представљено је прво као сегмент непосредног говора који се потом слива у доживљени, приповједачев говор (а који чува садржај и интонацију непосредног, директног, управног говора). Ритам се ту успорава, што је представљено упадљиво рашчлањеном структуром реченице, а што дочарава ритам и напрегнутост у тренуцима када Рјепнинова мисао постаје све изоштренија, пажљивија, на прагу да докучи одговор. (Овдје се уједно даје један од најважнијих одговора на питање постављено негдје на почетку романа: „Рјепнин? Ко је то?“) Синтагмом „потомак војника, Рјепнина, маршала, фелдмаршала, официра“ – започиње овај полиптотон у којем је „официр“ базична сема (да бисмо нагласили њену повезаност са свим слојевима текста, у примјеру смо подвукли и још неке синтаксичке и лексичке јединице):

Примјер 31)

Чему живети још неколико година! Не вреди! Знао је то, већ и Сенека!
А увидели су то били **и Бџрлов, па и тај Шулгин, Драгомиров, па и Сазонов**. Сви су **били несретни**, и мислили на самоубиство. **Били су несретни**, али ниједан није знао да протумачи, зашто. Да ли само зато што су били Руси? Емигранти? На тој клупи Хајд Парка, те вечери, Рјепнин је, изненада, почео да **мрмља**: „Не, не, - није то узрок.“ **Корен његове несреће**, његове неспособности да се снађе, у туђини, у

Лондону, учини му се, изненада,/ да је само,/ то,/ што је он,/ просто,/ потомак **војника,/ Рјепнина,/ маршала, фелдмаршала, официра**. Он је **официр**. Не инжињер рударства, како је ујак желео да он буде. **Руски официр**. То је **корен** све његове **несреће** у туђини, па и у Лондону. Био је **војник** то је **корен свега**: „*That's the root of everything*“ , - **мрмљао** је енглески, на тој клупи, спремајући се да оде, до седмог спрата куће, Нел Гвин.

Да, да, **официр**, па се све више губи,/ у том животу за цивиле,/ који гледа сваки дан,/ у милион примера,/ у Лондону. **Све је несигурнији, смешнији, слабији, неспретнији**, у том животу, и, **сањари**, ето, као балавац, као **јункер**.

(Роман о Лондону, стр. 419, 420)

Лексичко интонирање нарочито је наглашено у слиједу реченица:

„**Он је официр**. Не инжињер рударства, како је ујак желио да он буде. **Руски официр**.“

Емфатички акценат преузима непотпуна реченица „Руски официр.“ - као осамостаљена структура, смисаоно и синтаксички надовезана на структуру у дистантној позицији. Кохезија се постиже понављањем, а уједно се лирски интонира и значењски пуни текст. Овдје имамо „прекид“ у виду „интерпониране“, такође непотпуне реченице, а која заправо и смисаоно и синтаксички представља наставак претходне структуре: синтагма „Не инжињер рударства“ заправо је редукована клауза у адверсативном односу према претходној реченици - а са којом је, са друге стране, субординирана зависна релативна клауза са начинском нијансом („како је ујак желио“...) Накнадно надовезивање (поступком понављања) на удаљену реченицу „Он је официр“ - у виду осамостаљеног именског дијела предиката, именице „официр“, са накнадним атрибутивним одређењем „руски“ (које уноси и алитерацијски и силабички, мелодијско-ритмички звуковни елемент) – што скупа формира одјелиту синтаксичку јединицу са завршним знаком интерпункције, а чиме је ортографски означена као цјелина

комуникативне реченице – чини да понављање саме лексичке јединице „официр“ поприми посебну интонацију, акценат и ритам.

Именица „официр“ и њене блискозначнице представљају *одговор*, више пута поновљен, а у свјетлу тако полиптотомом наглашеног одговора стоји значењска опозиција: *цивил – војник, стварност – сан* (Рјепнина одликује неспособност „да се снађе“ и способност – да сањари), *туђина – Русија*. Кумулација компаратива придјева *несигуран, смешан, слаб, неспретан*, („Све је несигурнији, смешнији, слабији, неспретнији“...), те именица *балавац* („као балавац, као јункер“) - контрастира кумулацији официрских звања у синтагми: „потомак војника, Рјепнина, маршала, фелдмаршала, официра“. Слабост и карикатура наспрам помпезности, гротеска наспрам трагичног доживљаја свијета.

Енглеско „*That's the root of everything*“ алузијом на рефрен успоставља везу са другим поглављем романа – јетко и иронијски. Самоиронијски дискурс такође је присутан, и у самом полиптотону, иако поступак наглашаве прије свега трагичне тонове Рјепниновог унутрашњег монолога као „мрмљања“ о животу.

Несналажљивост „у животу за цивиле“ карактеристика је и других јунака Милоша Црњанског. Стога се Рјепнинов полиптотонски *одговор* једнако и на њих односи (лирски субјект *Лирике Итаке*, официр Чарноевић – *Дневник о Чарноевићу*, Вук Исакович – *Прва књига Сеоба*, Павле Исакович – *Друга књига Сеоба*).

1.5. Примјере репетиције одређених језичких јединица, ријечи и конструкција - у виду рефрена на широком плану текста – налазимо у сваком од романа Милоша Црњанског. Ова понављања су такође позиционо неусловљења, а могу се јављати – и најчешће се и јављају – у варијацијама. Како расте текст, тако и рефрен, сваки пут другачије контекстуализован – одзвања кроз текст другачије, и пуни се новим смислом. У првом дијелу рада поменули смо овај поступак у оквиру приказа неких романа Црњанског (у *Роману о Лондону* – понављање

експресива – израза учтивости, нпр. енглеског *So sorry*; у роману *Код Хиперборејаца* – рефрен „*I mort! I morti!*“; у *Другој књизи Сеоба* – рефрен „*Виват*“, „*Vivat!*“). У опусу Милоша Црњанског има их, међутим, далеко више: текстуални рефрени су врло фреквентни и слободно можемо устврдити да су једна од препознатљивих стилских одлика у тексту овог писца.

Ратна тематика у романескним остварењима свакако кореспондира са једним типом рефрена који подсјећа на војничке команде. (Писац је и у своју аутобиографску прозу, у коментаре уз пјесме *Итаке*, такође унио рефрене – војне команде, који извиру из ратних сјећања.) Врло сличан тип рефрена представљају и узвици у знак поздрава војсковођама и вођама (нпр. поменути рефрен из *Друге књиге Сеоба*; међутим, врло сличне налазимо и у неким другим дјелима Милоша Црњанског). Њихов звук бива кроз текст различито обојен, врло изнијансиран у значењу, од семантике одушевљења и дивљења – до резигнације и очајања.

Глава *Романа о Лондону* у којој се Рјепнин огорчено обрачунава са Наполеоном, праћена је рефреном „*Vive l'impereur!*“ – што звучи врло иронично и цинично. У ствари, Рјепнин се ту обрачунава са свима који шаљу милионе у смрт, а сами понесу славу побједа. То је обрачун са свијетом који превиђа велике ратнике, изузетне појединце уопште, који су својим војничким (и не само војничким) генијем задобили битке, извојевали побједе, а славу и право на памћење, на историјски спомен – задржава само „вођа“. Отуда и борба приповједача за име, памћење имена – оних које прекрива пепео заборавља, а извојевали су вођи и свом народу мјесто у историји – или су макар том мјесту значајно допринијели. Писац се бори за мјесто војника. Великог војника. Ратника. Генија који је човјечанству нешто дао. И остао заборављен. Револуције и ратове, и велике походе, изнијели су појединци, војници, попут Исаковича, Рјепнина, Десеа – и сличних – чија имена не знамо.

Ријеч *војник* код Црњанског има и то значење: прегалац, стваралац, радник, ратник, херој, безимен човјек, човјек у сјенци. (Отуда и реченица Црњанског у коментару уз Пролог: „А све су револуције у то време биле само побуне војника.“) Отуда и рефрен „*Виват*“, вариран на различитим језицима у тексту, у ствари носи значење једног великог страдања и великих заблуда, и великих

неправди учињених „војнику“, који на крају не може ни као награду добити оно што му припада (сан Павла Исаковича да, после свих путовања, препрека, неправди и несрећа, у граду из сна, из царске, *руске фантазије* – Санкт Петербургу, буде примљен код руске царице и преда јој завјет – руку Лазареву – остаће ипак само сан: неком другом, далеко мање заслужном, припашће част аудијенције код императрице; остаје да одзвања рефрен: „Елисавета, царица свих Руса, и свих Русија, виват.“)

*

Наводимо неколико примјера за рефрен „Виват“ у различитим варијацијама, као и за сличне типове рефрена – френетичне поздраве у славу царева и вођа.

У *Сеобама*, на примјер, пратимо како се вође и империје којима се народ окреће – мијењају, оно „виват“ остаје, а положај народа се не мијења, несреће народне трају).

Примјер 32)

Виват!

Издалека, пред собом, чуо је ритам трчећег корака, лупу оружја и гласно понављање слогова, у један глас: **Ма-ри-ја, Ма-ри-ја, Те-ре-зи-ја, Те-ре-зи-ја.**

Сеобе I, 207

Исакович му показа прво узвик имена Марије Терезије, затим поздрав у његову част са заставом и вицом његовог имена и титуле, које су војници, крај свих казни, нехотице, изговарали Ребенклау, уз громко „виват“.

Сеобе I, 247

А кад се задовољство разли по војничким редовима, испод павиљона, као што се жито заталаса преко булки, старац размахну својим тророгим шеширом и раздера се немцки: „**Срби! Три пута, виват, за маторог Енгелсхофена!**“ и машући својим перушкама и сам се дерао, самом себи, одавајући почаст, као да је нека краљица. Срби су то разумели као да је вољно, за тренутак, изићи из редова (...) па су урлили од задовољства: „**Vivat!**“ „**Vivat!**“ „**Vivat!**“

Они су, и код Прага, полазећи на јуриш, још викали:

Серби! **Vivat за грофа Валиса! Vivat!**

Елисавета, царица свих Руса, и свих Росија, **виват**.

Сеобе III

Израз „у висину“ понавља се у Другој књизи *Сеоба*. Посматрамо израз у контекстима у којима се јавља, а на крају и у оном ширем контексту – цјелине романа. (Напоменимо да готово сваку стилски обиљежену језичку структуру можемо посматрати и у још ширем контексту – опуса, текста Црњанског у најопштијем смислу.)

Павле Исакович има своју представу о „Росији“ која у њему буди осјећање да се пење „у висину“. Подсјетимо, у *Сеобама*, за Вука Исаковича „звезда Росија“ изазивала је слику „непрегледног пространства по којем ће јахати“, простора, ширине. Павла Росија звезда зове себи, води - „у висину“.

Цијело једно поглавље носи наслов:

Примјер 33)

Пут у Росију водио је у **висину**

(Сеобе III, 170)

Исакович је, тако, имао осећај да, ћутке, одлази у планину, да га, ћутке, воде некуд у **висину**.

(Сеобе III, 171)

Срце му се, после толико тужних година, смејало.

Снег се пред њим, као ћилим, пружао бескрајан, као неко бело небо, куда се попео, по ком се вози некуд, у **висину**.

(Сеобе III, 200)

Међутим, ту се јавља још једна лексичко-семантичка јединица, блискозначна, у паралелној предлошко-падежној конструкцији: „у даљину“, кумулираној са сличним предлошко-падешким конструкцијама, као низ узастопних синтаксичких паралелизама:

Да прелази мост познао је само по томе, да протутња.

У тој јурњави, пратио га је, сребрн, глас звонцади.

Крај све буке и хуке, тај глас је, непрекидно, понављао се, као да га је све даље звао, мамио, прожимао му тело. Осети као да је, са саона, сишао, па да и он јури на снегу, велики, порастао – јури, јури, некуд, у снег, у даљину, у радост неку, у небесно плаветнило на видику.

(Сеобе III, 201)

Глас који зове, *сребрн глас звонцади*, јесте онај стари зов даљина, али овдје је то зов неба као зов смрти или – вјечности. Тај *глас* представља антитезу ономе што значе лексеме „бука“ и „хука“. Он се понавља, непрекидно, и зове све даље. Управо тако се понављају одређени елементи текста, лирски и синтаксички паралелизми, док истовремено ту постоји нека инваријанта, негдје изнад свега тога, која условљава да мисао градацијски расте „у висину“ а да стилски одабири тај раст прате до врхунског умјетничког домета. Запажамо и позиционо неусловљено понављање глагола *јури*, и градациони напоредни низ кумулираних јединица:

некуд,

у снег,

у даљину,

у радост неку,

у небеско плаветнило на видику.

Присуство неодређеног прилога *некуд*, те неодређене замјенице (у *радост неку*) указује и на неодређеност „простора среће“ којем Павле Исакович хрли, јури у сусрет, али је јасно да то *јесте* повлашћени простор који је даљина, и који је висина, који је бескрајан. То Павле Исакович јури на саони са сребрном звонцади – смрти као вјечности, небу и свјетлости. То се један Исакович приближава „звезди у бескрајном плавом кругу“.

Ова кључна значења стилски су уобличена и испољена у поступцима понављања комбинованим са градацијом, и на нивоу микро-сегмената текста, и на нивоу текста као макрокомпозиције.

Сваки пут језичка јединица градирана је семантички и смисаоно на неки начин, уздигнута за по који степен у значењском смислу. Чује се тај полиптотонски ехо као везивни елемент текста, али и као моћно стилско средство које у широким контекстима поприма све дубља и апстрактнија значења, и које сам текст и његову архитектонику подиже „у висину“. У висинама текста Црњанског налазимо тако одређене симболе, полиптотонске „звезде“ које бацају посебно свјетло на цијелу ту грађевину текста.

Некада се цијели искази, не само лексеме и изрази, доимају као позиционо неусловљени, изненадни рефрени.

Примјер 34)

Роман *Сеобе*, рефрен: „**под конац**“, „**према плану грофа Мерци**“.

Идеја да се „сербски национ“ не да сврстати „под конац“, не да се укротити, укалупити, и подредити било чијем „плану“, јер то је национ у којем постоје тако снажне индивидуалности, тако ванредни сањари, и у сваком од њих тако велика жудња за „звездом“ – изражена је и посредством овог позиционо неусловљеног рефрена. Он се уводи у текст неосјетно и постепено, па његове почетке налазимо у првим поглављима *Друге књиге Сеоба*, да би се тек, како текст одмиче, почео претварати у прави текстуални рефрен.

Он ће их населити у села, где су куће назидане у реду, **као по концу, према лењиру геометра**. (Сеобе II, 14)

У то време, **према плану грофа Мерци**, цео темишварски Банат имао је бити испреплетан друмовима, који су се градили. (Сеобе II, 58)

Поред друмова, градили су се и канали, **опет по плану грофа Мерци, као праве линије**, дуж кривудавих вода Тамиша и Бегеја, који су се често разливали и тај предео плавили. (Сеобе II, 58)

Милом, или силом, ја сам решен – а то је и жеља царичина – да уредим овај крај краљевства.копаће се канали, **по систему грофа Мерци. Према францеским плановима**. Ум човеков не може да трпи да све те планове, уређене по логици, омете та гомила косматих, урличућих Срба.

Сеобе III, 16

А што се тиче Махале, он, Енгелсхофен, неће ићи да види село које се уређује **по лењиру**, ни шорове што се исправљају **према концу**. Луд је тај **гроф Мерци** и ти геометри и капучини, што би хтели да човека претворе у анђела.

Сеобе III, 17

Гарсули је био дошао да отпуштене војнике, Расцијане, врати, што више њих, у рупе, и на згаришта, дуж турске границе.

Зато су им одобравали селидбу у Русију.

Зато су им одузимали старе барјаке.

Зато се градио друм **према плану грофа Мерци**.

Сеобе III, 102

А непрекидно трају бефели, развојачења, насељавања, селидбе. Непрекидне су промене **према плану грофа Мерци!**

Нема за њих овде ничег, осим много лицемерства.

Сеобе III, 248

Што је најлуђе, у том рату, нису Срби само под росијским заставама гинули. И аустријска војска изводила је сличне, сербске, пукове, на бојишта, **према плану грофа Мерци**. А гинули су **према плану грофа Хаугвиц**, који је, у аустријску војску, био увео нов маневар, брз плотун, у бици.

Он је, и међу официре, у касарни, увео нешто ново.

А назвао је то – сталешки дух: *Esprit de corps!*

Није, дакле, живот сербски био бесмислен, него њихове смрти.

(Сеобе III, 478)

И овдје се поменути рефрен не понавља увијек у потпуно истом облику (што је такође стилски маркиран умјетнички поступак), али је и формом и значењем врло препознатљив као једно текстуално (кохезионо) и стилски маркирано позиционо неусловљено понављање. Смисао му у сваком наредном понављању постаје сложенији. Опетована језичка јединица носи интонацију и обогаћује семантичка поља околног текста.

Тако, на неким мјестима у тексту доживљавамо овај исказ као благо ироничан. Поновљен, сваки пут постаје тврђи, опор и горак.

(Оно што ће се у неким другим дионицама текста испољити као паралела – то је име грофа Растрелија и градови који ничу као бајка. Стварање из сна, у дубљим слојевима текста, супротстављено је грађењу под конач, према лењир и по логици.)

Читалац кроз појединачно понире у опште. И тај официр плавих очију, Павле Исакович, што се као Нарцис у језеру огледа у лику свог сународника и имењака из неке раније епохе, Павла Бакића - суочава се са суровошћу реалности у којој се и његови, и снови његовог национа, ломе и руше пред једним равнодушним „планом грофа Мерци“, пред нимало маштовитом замисли довођења „под конач“ нечега што врви од различитости и изузетности, и што се не да приземљити – све док је „бескрајног плавог круга“ и у њему „звезде“. Очај појединца који сања Русију као простор у којем ће отићи „у висину“, немоћ

трошне индивидуе иза које можда последије свега неће остати ни упамћено име, као знак, израженији је, снажнија је експресија тога очајања пред зидом једног неумољивог рефрена, рефрена што значи равнодушност једне императорске администрације према изузетним појединцима и малим национима, према личностима и њиховим судбинама.

„Све под конач“, „према плану грофа Мерци.“

*

У роману *Код Хиперборејаца*, гдје је заиста импресивно изражена идеја о свијету као великој позорници на коју ступамо, одиграмо своју ролу, заблистамо можда, и заувјек одлазимо – Црњански предочава предвечерје Другог свјетског рата на тлу фашистичке Италије. У посланствима се „гасе лампе“, а простором ове изузетне земље дефилију великани прошлости. Наратор (аутофикција Црњанског) види Италију као позорницу на коју још једном, невјероватном брзином, долазе, и са које опет одлазе великани, творци љепоте, велики пјесници, сликари и кипари, чудесни ствараоци и њихови изузетни животи. Пред сумрак, пред потонуће, све оживљава, промиче брзо на сцени као „revival“ и омаж једној другој Италији, земљи умјетности и Љепоте, и ванредних тосканских меланхолика изузетног дара и интелигенције, који неодољиво подсјећају на ликове његовог „сербског национа“. Ова антитетичност, контраст – између нечега што је Италија велике љепоте, и фашистичка Италија која тоне у мрак – упечатљив је и стилски обиљежен различитим поступцима.

Италија је позорница прошлости на којој су остварене велике роле. Публика као фикција такође је присутна у тексту. Она се све гласније чује кроз рефрен „I morti! I morti!“

Фиктивни „ја“-наратор призива ликове древне, па ренесансне, барокне, романтичарске, *естетске* Италије која је, дакле, та позорница на којој су одигране многе велике роле у једној величанственој представи, од древности до садашњости. Прије него што се погасе свјетла позорнице, док аплауз траје, публика позива да се појаве и поклоне и они који су у току представе умрли на

сцени. „**I morti! I morti!**“ – довикује публика. И то је рефрен који је у себи већ опетована језичка јединица, и који као скандирање одзвања кроз текст.

И тако, у сваком сљедећем оглашавању публике која би да награди оне који су живјели и умирали на великој позорници Италије, умрли играјући своје највеће улоге, - чује се неки, за нијансу другачији призив. Одушевљени повици постају екстатични а, како се нараторова визија ближи фиктивној „садашњости“, „нашем времену“ – екстаза прелази у хистерију и помаму. Тако „**I morti! I morti!**“ на крају звучи сурово и језиво призива – рат.

У истом дјелу запажамо вишеструко позиционо неусловљено понављање исказа „гасе се лампе“.

Ближи се крају једна величанствена представа у којој су животе заложили за љепоту један Микеланђело, Ботичели, Да Винчи, и још многи - и лампе које се гасе непогрешиво наговјештавају крај представе. Помињање посланстава аутофиктивног модерног јунака враћа у сурову стварност у којој је главну ролу преузела политика што води у већ извјесни рат великих размјера. Посланства – симболи дипломатије – престају да постоје јер престаје потреба за дипломатским средствима уређења свијета и односа у њему. *La rovega bella*, сирота љепотица Италија, могла би да изгори у пламену рата. Пријетња пожара, лексема „пожар“, још један је полиптотон који се значењски надовезује на напријед помињане полиптотонске језичке јединице у тексту.

Помисао да пожар пријети Италији симболично указује на пријетњу великог рата. Истовремено, код наратора (који је аутофикција) буди страх да у том пожару може нестати сва та љепота, као и потребу да је оживи.

Тако, позиционо неусловљено понављање исказа „Гасе се лампе“, затим полиптотонских лексема „пожар“, „позорница“, „завеса“, те рефрена „**I morti! I morti!**“ – заједно, у стилски маркираном садејству – заокружују визију величанствене прошлости, и мрачне садашњости у којој у пламену рата нестаје Љепота.

Наравно, ова спрега полиптотонских значења лајтмотивски је потцртана именом Микеланђела и визијом коју пред очима модерног јунака – наратора оживљава оно што му је као опомена и надахнуће стално присутно пред очима: **кубе Микеланђелово**, на цркви Светог Петра; опетовање лексичке јединице кубе, у њеним варијацијама на српском и италијанском језику, стално уноси нове смисаоне везе у текст (в. поглавље *Суматраизам и језик*).

1.6. Градација и стилски маркирана опетовања језичких јединица

Градација није само стилски поступак, фигура. То је у дјелу Црњанског уједно кохезиона снага и један од конструкционих принципа текста.¹⁵ У комбинацији са рефреном или било којим другим стилским поступком понављања каткад даје изузетне стилске ефекте. Принцип степеновања, *раста* текста – било да је ријеч о „успону“ степенованих елемената или пак о „силаску“ – декаденци – антиклимакс градацији – бива посебно наглашен присуством одређене константе у виду језичке јединице која се понавља. Овај начин конструисања и стилизације текста „повнављањем теме и измјеном реме“ подразумијева присуство елемента који се понавља и елемента који се степенује – а код Црњанског је карактеристичан и по томе што обично и у самој теми садржи рему (рефрен нпр. заправо није исти јер у самој структури опетоване језичке јединице сваки пут је присутан нови елемент који заправо експлицира градациони низ).

*

У наредном примјеру имамо комбинацију градације и поступака понављања, с тим што се овдје градација јавља и у првом пасусу, али свакако твори значењску спрегу и са анафором у другом пасусу, у структури која такође укључује елементе градације:

Примјер 35)

¹⁵ „(...) сваки од три наведена типа градације (лексичка, морфолошка и синтаксичка градација, примј. Г. Ј.- Л.) може послужити као кохезионо и/или композиционо начело текста, тј. може творити градацију као *текстуалну (дискурсну) фигуру*.“ (Ковачевић, 2000, 143)

Рјепнин се **једва** сећао и те Енглескиње, а **још мање** њене пријатељице, Американке, а **најмање** неког Мустафе. Ко је то? (...)

Рјепнин ућута. Како је то чудно? – мрмљао је у себи. **Толики рат. Толике људске сузе. Толике љубави.** А сећају се Мустафе.

(47)

У примјеру који слиједи посматрамо како се симплоха комбинује са градацијом.

Наиме, учинак стилских фигура понављања који се постиже и на звуковном плану, али и на семантичком, умногоме се везује за појаву коју термилошки одређујемо као „измјену теме и реме“, односно – понављање теме и измјену реме. Анализираћемо како се у наредном примјеру текст додатно семантизује упоредо са ритмичким понављањима на почетку и на крају ритмичких цјелина:

Примјер 36)

То просто није мој **Микеланђело**. **То је** лажни **Микеланђело**. **То је** Купидон који је порастао. **То је**, најбоље би било рећи, најниже врсте **Микеланђело**, банкарев **Микеланђело**. Никад Микеланђело није био Грк, у смислу како је то Гете, **да буде, хтео**, и толики други, који покушавају да се врате Грчкој. На пример, Еврипиду. **Нема таквог повратка у свету**. А Микеланђело је антички човек најмање био.

(Књига о Микеланђелу, 121)

Прије свега, и овдје препознајемо оно, за Црњанског тако карактеристично, а тако *умјетничко*, - „правило“ нарушавања правила – па ни у овом сегменту, рецимо, немамо типичан, „школски примјер“ симплохе, него једну варијацију овакве структуре, у чијој основи свакако имамо правило ове стилске фигуре. Опетовање показне замјенице *то* на почету, и именице *Микеланђело* на крају реченичне цјелине – прекинуто је у трећој реченици, гдје је поновљен само реченични члан у иницијалној позицији, а наставља се у четвртој, гдје одсуство опетованог члана у претходној синтаксичкој цјелини као да је „компензирано“ његовом редупликацијом у финалној позицији, с тим што овдје не долази до

простог удвојеног понављања реченичног члана, већ до разједначавања поновљеног елемента сегментирањем и формирањем још једне зависне синтагме у којој је главни члан опетовани елемент (*банкарев Микеланђело*) – а којом се структура заокружује. (Сегментирана синтагма „банкарев Микеланђело“ заправо се може посматрати као редукована, овдје пресупонирана реченица *То је банкарев Микеланђело* – која би у пуној својој структури имала цјеловито реализовано правило симпложе. У постојећој структури финална синтагма је тек ехо реализоване симпложе.)

Када за тренутак апстрахујемо од опетованих елемената и обратимо пажњу на рему – семантички различите дијелове, *ново*, (позиционирано између поновљених елемената), а затим их поређамо редосљедом у којем се јављају, добићемо слједећу скалу:

(није) мој

лажни

најбоље би било рећи, најниже врсте

банкарев

Запажамо квалитативно градирање атрибутских одредница које се у цијелој структури односе на константу *То – Микеланђело*, при чему, дакле, рема твори градацију, утолико изразитију и сугестивнију управо стога што је праћена „повнављањем теме“ као инваријантом у позадини на којој се градацијски низ јасније одсликава. И трећа реченица ланчаног низа, у којој симпложа није реализована, гдје имамо „прекид“ (одсутствује елемент у финалној позицији), ипак задржава ланчану везу са претходном реченицом - како присуством поновљеног почетног елемента (*то*), тако и ремом која је објашњење претходне: *Купидон који је порастао*¹⁶. Реченица је зато и „уметнута“ да буде лексички и ритмичко-интонацијски асиметрична у односу на стилску структуру у којој се јавља, да

¹⁶ В. Књига о Микеланђелу, стр. Црњански помиње малу скулптуру Купидона као Микеланђелов рад по поруцбини, посебном техником патиниран да изгледа као антички, па је као такав и продат. Микеланђело је изигран и преварен, док корист извлаче „банкари“, тј. наручиоци. Парадокс је да баш тај, преварен и „лажни“ Микеланђело, којег „банкари“ уваљују у аферу фалсификовања – у Италији напрасно постаје славан и поштован, као неко ко „и то“ умије...

„искочи из зглоба“ и унесе накнадно тумачење атрибута *лажни*, рему која се доима као досјетка која је узгред синула (те као таква и упада у структуру нарушавајући јединство регуларне, правилне симпложе), метафора којом се уједно и додатно освјетљава и конкретизује, и проширује значењски опсег атрибута *лажни*.

Уистину, у овој градацији елеменат реме - присвојни придјев „*банкарев*“, представља врхунац градацијског низа; то је атрибут јачи по интензитету неодобравања и отклона чак и од оног - „*најниже врсте*“. У овом контексту, „*банкарев*“ је иронична (јунаци Црњанског изговорили би је „подругљиво“, како то већ понекад чине, судећи према начину на који приповједач представља, доживљава и дочарава њихов говор) метафора лажног мецената и профитерства које деструира и понижава умјетност.

Читамо поенту ове својеврсне ремске градације: *Лажни Микеланђело, банкарев је, не мој. (У ширем контексту, читалац Књиге о Микеланђелу, али и других дјела Црњанског, зна да је овдје имплицирана и ова порука: Мој је један други и другачији, велики Микеланђело, који постоји у неким другим дјелима које је створио: посвећеник, радник, роб каменорезац и скулптор, пјесник сонета; гигант, барокни Микеланђело са елементима готике, највећи умјетник и најнесретнији човек ренесансе.)*

Поетизовани сегмент текста као стилска структура наставља се другим стилским поступком – онеобичењем редосљеда синтаксичких јединица (... „у смислу како је то **Гете, да буде, хтео**“...) – што се овдје претвара у перифрастичну глаголску структуру,¹⁷ уз поступак осамостаљивања синтаксичких чланова на неубичајеним мјестима, сегментирањем зарезима.

¹⁷ „Без сумње веома висок степен стилематичности имају перифрастичне глаголске структуре у којима се пермутира распоред непунозначног (синсематичног) глагола и његове допуне да + презент, тако да допуна долази испред непунозначног глагола који допуњава. При таквој пермутацији посебно се истиче садржај „помоћног глагола“ па је на том глаголу обавезно емфатички акценат.“ (нпр. да га будим нећу)Ковачевић, 2000, 335

Дакле, у контексту употребе и других стилских средстава, и у садејству са њима, описани поступак понављања има своју пуну стилску вриједност и, у смислу оригиналности и умјетничког ефекта који ствара - непоновљивост.

*

Наводимо примјер из *Романа о Лондону*. Обратићемо пажњу на понављање структуре у којој се сваки пут у функцији субјекта јавља именица УТЕХА, а њена детерминанта (по граматичкој функцији именски дио предиката) увијек је нека друга ријеч, други појам. Сви ти појмови чине експлицитан градацијски низ (антиклимакс-градација) у којем се сублимирају идеје имплициране у ширем контексту. Дакле, појмови који се налазе у градационом низу представљају одредницу, конкретизацију, детерминанту „утехе“ у људском животу. (ово је иначе једна од оних лексема које се сразмјерно често, позиционо неусловљено понављају у тексту Црњанског.)

У примјеру који слиједи антиклимакс-градација носи појмове који илуструју, дефинишу и детерминишу појам УТЕХА. На врху те скале је најапстрактнији и највеличанственији појам: *Бог*. Затим слиједе лексеме: *море*, *чај*, *сладолед*. Градација, дакле, изгледа овако:

УТЕХА Бог

 море

 чај

 сладолед

ова антиклимакс-градација заправо симболички одсликава једну духовну деградацију, гдје захтјеви и потребе људског духа бивају све нижи, све конкретнији и све трошнији: од бескрајног до сићушног, од апстрактног и

духовног до конкретног и чулног, од вјечности до тренутка, од непролазног – до потрошног, пропадљивог и пролазног.

Примјер 37)

Двадесет осам милиона Енглеза и Енглескиња путовало је, на одмор. Пре су се одмарали у **цркви**, једном недељно. Недељом су звонила звона. **Бог је био утеха**. Сад, на летовању, недељом, у цркву, иде само краљевска породица.

(...)

Постојало је, међутим, **једно море, у њему**, у његовом сећању, у његовом детињству, које му је, из неког другог света, отац донео. То море је било оно, са којим је био успоставио једну непролазну везу.

(...)

Кроз једну песмицу, коју је понављао пред оцем, он је тако, и брак, и човека и жену, упознао у вези са морем, и повезао, занавек, у људском животу.

У тим стиховима, море је било почело да се мрачи, па и месечина на њему. Сунце је било зашло. Код свог прозора, жена једног рибара почела је да успављује своје чедо. Очи су јој биле упрте према западу откуд су рибарске барке почеле да се враћају. **Море је било утеха**.

(...)

Море је до краја живота везивало човека на пучини и жену која га чека. Како је то било лепо. Та веза је, и љубави, и човековом тешком раду, давала, неки смисао, неки непролазни смисао.

(...)

У сваком случају, сав тај свет, који излази тог дана на станице Лондона, није нимало личио на тог човека и жену, у стиховима, којима га је отац учио.

Ти људи, и те жене, уморни су сувоземци, и не траже од мора ништа, сем једну од оних столица за одмарање, којих има, у Енглеској, лети, дуж обала, на милионе. Једну такву баштенску столицу. За коју се шест пенија плаћа.

За те посетиоце мора, пружа се **плићак**, испред њихових ногу, а они **тај плићак једино и траже**. У њему могу да одморе своје ноге, са својим чукљевима и жуљевима, који је, као траг свој, асфалт оставио, после толиких километара хода, увек у истом месту.

Утеха је једино чај, у тим столицама, под које се, **после, празна шоља** оставља – **којих је много**.

Па ипак се, све, није било изменило.

...

Још увек отац, са белом крагном, може да плати деци сладолед у левку од пишкота. А сладолед се тражи, као велико задовољство, и на мору.

Сладолед је утеха. Он се купује преко целог дана у **милион примерака**, у Лондону.

(Роман о Лондону, 233, 236, 237, 238)

Док је у антиклимакс (опадајућој) градацији конкретизована мисао о паду извјесног квалитета, опадању вриједности, духовности, истовремено климакс градација (растућа) приказује умножавање бројности, квантитет: Бог је један (апсолутно). Море је, оно „у њему“, једно (за један степен је снижен, релативизован појам утјехе, мада је и даље поетизован и изванредно сугестиван).

Празних шоља, послије испијања чаја – њих је много (много је оних без утјехе, ваљда је више и не траже; расте квантитет).

Табела 2. Семантичке комбинације

ПОЈАМ	БРОЈНОСТ	ТРАЈНОСТ	УТЕХА (упућује на)
Бог	Један	Вјечан	апсолутно
море	једно, „у њему“ (условно, релативно, <i>једно</i>)	за цијели живот	велико
шоља чаја	много	кратко	мало
сладолед	милион примерака	врло кратко	варљиво, тренутно (топи се, нестаје)

Између лексема које означавају појмове који се у тексту комбинују са појмом *утеха*, постоји лексичка, семантичка антонимичност (прва и трећа, прва и четврта лексема; друга и трећа, друга и четврта лексема), и еквивалентност (прва и друга; трећа и четврта лексема). Међутим, у некој мјери еквивалентност је присутна на одређен начин и између друге и треће, треће и четврте лексичко-семантичке јединице (вода, течност, течна материја у чврстом агрегатном стању - најмањи заједнички садржалац им је природни елемент вода; међутим што је она (вода – метафора) замућенија, засићенија чврстом материјом, што је мање прозирна, што је употребљивија у контексту општег конзумеризма, то је удаљенија од првог и највећег појма, који је апстрактан).

Бог → *море* → еквивалентност: граматичка → врста ријечи (именица); семантичка (асоцијативни сноп, метафорични пренос: Бог – небо; море – небо; плаво – боја „нематеријалности“, вјечности; бескрајно; жудња за даљинама као облик жудње за апсолутним);

Бог – море – опозит: сфера: апстрактно, нематеријално – конкретно, материјално; опозит: семантички: бескрај – илузија бескраја, привид; свеприсутност – ограниченост простирања; граматички: апстрактна именица – заједничка именица

Бог – море – еквивалентност: семантичка: Бог – бескрајан, свеприсутан; море – вода, прозирност, флуидност: лако запрема простор и прелива се у све; невидљива граница са небом; привид - бескрај

чај – сладолед – еквивалентност: граматичка: врста ријечи (именица); обиљежје рода и броја; еквивалентност: конзумирају се, у контакту су са чулом укуса; опозит: температура, агрегатно стање: вруће – хладно; течно – чврсто.

море – чај – сладолед: еквивалентност: материја, природни елемент: вода, течност; опозит: боја, прозирност: плаво, прозирно – није плаво, мање прозирно - непрозирно; перцепција чула: вид, слух, мирис – укус, мирис...

Што је материја ближа природном праелементу – води, и њеној кристаластој прозирности – која асоцира на невидљивост, или, у игри са свјетлошћу, њеном плаветлниту (невидљиво, као и плаво упућује на више сфере) – то је већи степен могуће упоредивости са апстрактним, првим појмом. И обрнуто, што су особине праелемента мање видљиве због примјеса које нису основни праелемент, то је веза са почетним појмом све лабавија, односно – постаје упоредива по супротности.

*

(Како се у тексту Црњанског опетоване језичке јединице (нпр. текстовни рефрени) налазе често „расути“ свуд по тексту, а у неким дионицама текста њихово присуство бива интензивирано фреквентнијом употребом и концентрацијом семантичких компоненти – то правило се може уочити и када је о наведеном примјеру ријеч. Наиме, у оваквом, врло уочљивом облику, варирање рефрена са константом „утеха“ и промјеном једне пунозначне лексичке јединице у сваком понављању исте синтаксичке конструкције (тако да се понављања препознају и као синтаксички паралелизми) – јавља се у поглављу *Обућарево*

летовање (229 – 240). Међутим, повремена опетовања присутна су у тексту и на другим мјестима:

Обилазак музеја и порушених цркава били су му постали једина разонода. За то се не плаћа, а цркве приређују концерте, да би привукле свет са улице. Грамофони свирају Баха, а каткад свирају и оргуље. Сиротиња у цркви и руча. (Једе сендвиче у полумраку, кришом, и дрема у клупи.)

Бог је утеха.

(стр. 105)

Тако се у сваком поглављу може наћи наговјештај или ехо неке лексичко-семантичке или синтаксичке јединице која ће се као својеврсни рефрен интензивирати у одређеним дионицама текста.)

И овдје можемо закључити да непотпуна еквивалентност, присутна у својеврсном рефрену текста, гдје се граматичка еквивалентност (облик помоћног глагола, истовјетност субјекта у инверзној позицији (утјеха), његова функционална замјењивост са именским дијелом предиката (поетски маркирана „нејасност“, структурна амфиболија, са минималном семантичком), те (не)еквивалентност, односно опозит појмова на оси синтагматике – узрокују читаве снопове укрштених значења и умногоме додатно семантизују умјетнички текст. И овдје важи правило да, што су удаљенији појмови који се доводе у везу, то ће њихово укрштање, прекодирање, бити стилски интересантније и умјетнички ефекат већи. Показали смо да низ лексичко-семантичких јединица у градацији овдје можемо поредити по некој истовјетности, али и по антонимичности, те да су им значења у различитим комбинацијама и према различитим параметрима – и врло удаљена и врло блиска. Ако би тражили архисему за побројане ријечи, то не би била *утјеха* (видјели смо да јој не само интензитет него и квалитет значења опада – са нарастањем иронијског садржаја), него *тражење утјехе*. То је јединствени појам који може у себе да прими сва четири појма метафорички

комбинована са појмом *утеха*, то је архисема овог текста. Како је ријеч о поетизованој прози, паралелизми као што је рефрен врше ту своју стилску функцију, једнако као и у лирској пјесми, поезији. А исто то важи и за остале паралелизме.

Било би интересно на овом мјесту и даље пратити, шта се дешава са лексемом *утеха* и њеним функцијама и семантизацијом у различитим контекстима, не само у тексту *Роман у Лондону*, него уопште у тексту (Милоша Црњанског). У сваком случају, о овој, као о једној од кључних лексема текста, још ћемо говорити.

И, као што то обично бива код изузетних писаца, одређени стилски поступак није ту само зарад пуке стилизације и стилског афектирања, тј. – није само манир, него је у садејству и са осталим слојевима умјетничког текста – тако и ова градација кореспондира са осталим, превасходно идејним слојевима дјела, са филозофијом апсурда и нихилизма. Стилски поступак упућује на идеју да се вријеме човјеково, дато му вријеме, отима смислу, разбија у тренутке, неповезане и обесмишљене, доведене до апсурда, а да је непролазно и бескрајно, вјечно и смисаоно – протјерано из људско бивствовања у ери свјетских ратова и угрожености човјека у егзистенцијалним основама. Потрошачка ера, чији се почетак поклапа са временом *Романа о Лондону*, само је наставак једне, својеврсне, филозофије тренутка. Потрошња тренутка и потрошних чулних задовољстава која могу стати у тај тренутак – одлика је духа једног времена у којем привид хедонизма представља недостатну сатисфакцију („утеху“) за суштинску обесмишљеност и обезвређивање (деградацију) човека и живота. Дакле, антиклимакс-градација је овдје аутентичан стилски одговор на нешто што као идеја извире из дубине текста, тежећи да се негдје на „површини“, тачније – на плану спреге звучања и значења – уобличи као умјетнички говор.

*

У *Роману о Лондону* неколико основних рефрена непрекидно прате Рјепнинов пад, дајући му ироничан тон. Један је „*So sorry*“, енглески израз извињења, који се понавља у различитим контекстима и варијацијама; други је „*Help, help, help!*“ – које указује на растућу опасност, и семантички је у складу са антиклимакс-градацијом (такође и са метафором „потопа“ који Рјепнину и Нађи пријети на „пустом острву“ усред океана); међу оригиналним енглеским изразима љубазности ту је повремено и „*thank you*“ и „*What can I do for you?*“; рефрен који се понавља на српском језику јесте „*несумњиви напредак човечанства*“, такође више пута опетован и различито контекстуализован у роману. Како цијели текст романа представља једну велику антиклимакс-градацију, то понављање фразе о „несумњивом напретку човечанства“ поприма све суровији и нарочито циничан тон.

Приповједач неће пропустити да у одређеном моменту каже:

Примјер 38)

А бити љубазан, „*kind*“, у Енглеској је главно. *Kindness*, – сви кажу.

Управо зато што је то главно, изрази љубазности који прате све тежу Рјепнинову судбину, постају све бесмисленији. У сваком случају, израз извињења који се чује у канцеларијама – за Рјепнина није *утеха*. Напротив, изазива чак и одвратност. Тако се опетовање рефрена на енглеском језику јавља упоредо са градацијским наглашавањем све невољнијег положаја руског емигрантског пара:

Примјер 39)

„Зашто нас онда заваравају? Зашто нас лажу? Моје Женско добротворно друштво, стално обећава. Стално понављају, на свакој седници: '*Help, help, help*' - срећа је ту, можда, иза ћошка, а после

остављају, кад дођу у посету, *tin*, конзерву, супу. Стално држе неке седнице са нама. Књегиња Баграцион ми каже, /да стиже помоћ из Америке, ускоро.“

(42)

„Зато, што би ме онда стрпали у њихов дом стараца у *Guilford*. А то је, - бар мени, - исто што и пакао. **Четрнаест милиона душа дише у Лондону и око Лондона, а нико никог и не зна.** Пролазе неми једно крај другог. Зашто онда да НАС помаже *Duchess* која нас једва и зна? Шта има да ме сажаљевају? Нећу да ме сажаљевају. ***Help, help, help!*** /Да ми **конзерве**, иза врата, остављају. Ви треба да одете, код своје тетке, у Америку. А ја ћу завршити лепо, као што сам већ давно наумио. Идем у Нирвану. Ја ћу да потонем нечујно, а нека Андрејеви и други пливају. Зна се шта тоне, а зна се и шта остаје, /да плива, на површини. Не желим више да живим.“

(стр. 95)

Муж јој је причао, враћајући се са тих вечера, да му се све те нове познанице нуде, /да му помогну. Као да око њега играју, понављају: ***help, help, help.*** Ордински се томе злурадо смејао.

(стр. 213)

О планинарству, у Швајцарској, има сијасет књига. **То** се слабо плаћа. Сад је време криминалних романа. **То** није срамота. **То** су често анонимна дела чувених, енглеских, писаца. Пишу као „авети“. Ако то неће, или не може, онда нека покуша са кратким причама у новинама. Она ће га **помоћи**. Ордински јој је причао, /о беди, у коју су запали. И његову жену жели да упозна. Криминални романи иду у **милион примерака**. Моћи ће нешто мало зарадити, и са сликама о Кавказу, које каже Ордински, да има. Она ће му помоћи. ***Help, help.***

То је ситница, /то,/ са Ахиловом петом, али се не сме оставити, /тако. Нога му може остати краћа.

Кад је то испричала мужу, а Рјепнин признао, /да је решио да не иде у болницу, Нађа се заплакала. Нађа је сматрала да они могу да плате то и не морају да траже помоћ Комитета.

Идућих дана, међутим, јављају се и, /госпођа Петерс, и, /Сорокин, па и, /сер Малколм Парк. Сви се распитују о нози Рјепнина, и, /сви нуде, /**помоћ. Help, help, help.** Рјепнин неће, /ни да одговара, на све то. Нађа га онда посматра, /тужно. Престају да говоре. Цео дан ћуте.

Тек после тих празника, сав тај мир, и Она је била дознала да је Рјепнин отпуштен из оног подрума седлара и обућара, близу дворца Светог Јакова. Тражила је Рјепнина у радњи, једног дана, нестрпљиво, па је свратила лично у радњу Лахира, а тамо су јој рекли да њега, код њих, више нема и неће бити. Зар Нађа то не зна? - питала је мисис Крил, у телефону. Па то је страшно, узвикивала је та Корнуалка. Капетан Билејев рекао јој је, да ће *Prince Nicholas*, /сад, /видети, шта значи бити незапослен у Лондону – шта значи, /незапослен, /странац, /у Лондону. Мистер Фои јој је рекао да ће књаз, /сад, /имати времена да слуша Москву. Зар то није страшно? /Да су мушкарци такви.

Оне, /две,/ треба да се састану, да се виде, да се посаветују. **Шта да се ради, шта да се ради? Треба помоћи Рјепнину. Help. Help.**

(470, 471)

Тако ми прича тај у вагону, док под земљом јуримо, а тврди, /да је, док је рат трајао, било боље. „*Egalité; Fraternité*“, - каже. Лондон је горео. Ватре су буктале околу. А сад, већ више од годину дана, нема никакву зараду. Разоружан је заједно са Пољацима, са којима је у

Лондон дошао. Обећавају да ће их запослити. Обећавају. „*So sorry*, тако им је жао“, - кажу.

(стр. 12)

„Нисте хтели да останете, ни у у Португалу, да вас Немци не би затекли,/ **тамо**. Дошли сте код ових, кад је Лондон горео. А они? – дижу споменике свом псу. До виђења, кажу, на другом свету. А вама, Ники, шта кажу?“

„Знате и сами шта кажу: *So sorry*, - кажу.“

(стр. 67)

„Та жена обилази оне старце, који су некад, у Думи, као и твој отац, били, за Енглеску. Каже им да не треба да очајавају. Срећа их можда очекује баш у Лондону. Можда је већ ту, **иза ћошка. *Round the corner***. А кад пође, оставља им, иза врата, по једну конзерву, и пакет цигарета. Супу. А они је љубе у руку. Зашто не протествују? Зашто не вичу?“

„Шта ти старци могу? Сви своје грехе плаћају. Енглези им, уосталом, стално понављају, /да им је жао. *So sorry*.“

(стр. 95)

Под земљом се, међутим, наставља јурење воза ипролаз кроз станице и улаз људи и жена, који се гурају. Гурну онога који стоји пред њима, који је ушао пре њих, да би узели места, као сардине, али при том гурању кажу, учтиво, да то жале: *so sorry*. Па не само то, него додају и, кад узму место другога: *хвала, thank you*. а после се, најзад, приближава станица која је, тог дана, за њега, крајња: *Westminster*.

Одатле није далеко до поменуте Берзе рада.

(стр. 127)

Енглези су им, уосталом, и на Криму, били оставили **слободну вољу**. Да бирају. Могли су да бирају. Смрт у Одеси, у Керчу, или улазак у немачку, окупаторску, или енглеску, савезничку, шпијунажу. Куда желите, књаз? **Имате слободну вољу, бирајте!** Пољаци су се поженили у Шкотској. **Имали су слободну вољу! Могли су да бирају! И ми Нађа можемо.** Можемо у неки дом стараца и старица. **Имамо слободну вољу.** Тамо ће нам залогаји испадати из уста. **Залогаји имају слободну вољу.** Тако им је жао. *So sorry.*

Долази, најпосле, ред, и на јунака нашег романа. Висок човек, орловског носа, широк у рамену, узан у пасу, лепог лица, он се, очигледно, допада чиновнику, који му, љубазно, каже: „Шта могу да учиним за вас?“ „*What can I do for you?*“

Рјепнин је ту, **учтиву**, - али **лицемерну**, - фразу чуо већ толико пута, па га она љути, од почетка.

(стр.131)

Наведени изрази праћени су још једним карактеристичним рефреном чија репетиција постепено пуни текст стално новим значењима. То је синтагма „несумњиви напредак човечанства“, која такође постепено поприма све више иронично и цинично значење:

Примјер 40)

Сва је околина ту била, у то доба, у рушевинама, куће су биле згаришта и у њима има само бедних остатака изгорелог намештаја, и ђубрењака. Идући Берзи рада, Рјепнин осећа како се претвара у **ситну јединку једне грозне гомиле**, која жури на рад, растрчавши се, као **мрави из мравињака**. Људи журе, као што су ваљда журили **робови**, који су били терани да зидају гробнице, пирамиде, фараона, и канале

Азије. Сад их, кажу, зидају за себе. Кажу. То је, - чујем како **мрмља** – **напредак? Напредак човечанства? Вељикиј прогрес чловјечества?**

(стр. 127)

Две недеље, плаћеног, радничког, одмора („**несумњиви напредак човечанства**“), биле су прошле. Такав одмор, међутим, обично, подужи се, последњег дана, - са два-три дана. То је обичај у елегантним радњама Лондона и не кажњава се. Гледа се кроз прсте особљу. Обично се, са одмора, враћа, у понедељак, дан-два доцније.

(стр. 330)

Док је седео, тамо на стени, наслоњен на камен, као на неко,/ меко,/ узглавље човека, учинило му се, опет, да му покојни Барлов шапуће, пријатељски, на уво. Ето, чудна **промена!** Вот чудниј метаморфоз, **књаз**. Нађе нема са њим, она ће отићи од њега, али, ето, - сад је срео океан, место те жене. Треба да се држи заласка Сунца. Океан је највеће, и најлепше, што је Бог створио. Бог му, ето, даде, место једне жене, сусрет са океаном који је,/ бескрајан.

/А оно што је чуо у зиду? Сорокин?

/А то,/ што га,/ та госпођа Крилов,/ стално,/ зове,/ на излет у Труро?

Па то је лепо, књаз. Поезија, књаз. Летовање, књаз. Љубав, књаз.

„Каква љубав!“ – каже, гласно, Рјепнин. Твер. Твер у Русији се био, просто, решио, да се у њему роди тај Рус, Крилов, па да га, околичним путем, доведе у Енглеску, где се оженио. А та варош, у коју га госпођа Крилов позива, на излет, стално, била се решила, да се у њој роди нека *Patricia Myers*, пре тридесет година, па да се то двоје

представника људског рода, сретну. За време рата, као представници болница, - што је **несумњиви знак напретка човечанства** у рату. За то су дакле ратови у свету?

(335)

Станице у Енглеској, крај мора, кад прође месец август, опусте. Гомиле оних двадесет и осам милиона људи, и жена, које одлазе, првог понедељка, месеца августа, на плаћени, раднички, одмор (**„што је несумњиви знак напретка човечанства!“**), биле су прошле. Враћају се сви, скоро у исти дан, после четрнаест дана летовања. Тада су возови препуни и путници се тетурају по ходнику вагона, преко пртљага, као морнари на палуби, **у бури**. (...) Јунак нашег романа...

(стр. 337)

Како би било лепо да је могао, и он, да живи, ту, пре триста година(...) **Постоји напредак човечанства. Врага**. Какав би био и он са њом на точку...

(654)

То, да он одлази, непознат, у смрт, далеко од своје земље, од Русије, чинило му је чак и неко, чудно, задовољство. Та књига, са сликама о Петрограду, у Лондону, била је последња радост коју је имао у животу. У глави је, опет, изненада, чуо, тихи смех, и шапат, покојнога Бџарлова. **„Нека иду бестрага, књаз, сви ти, са њиховим тражењем напретка човечанства,** и боље Русије! Ми се, после наше смрти, враћамо. *Шагом марш, књаз!* Тако, тако, /сви се, /тамо,/ враћамо.

(стр. 678)

Анализирали смо поступке понављања у тексту Милоша Црњанског.

Осим класичних примјера за познате лирске паралелизме као што су анафора, епифора, симплоха – фигуре чија је језичка структура таква да се често јављају у спрези са синтаксичким паралелизмима – веома су заступљени и поступци позиционо неусловљеног понављања (полиптотон, рефрен), занимљиви и са становишта текстуалне лингвистике, не само стилистике.

Запазили смо да је и у примјерима за класичне лирске паралелизме, у тексту Црњанског умјетнички активно „правило нарушавања правила“, то јест – да се извјесна асиметрија уноси у периодично и ритмично опетовање лексичких и синтаксичких јединица. Тако се ни ове фигуре често не јављају у свом чистом виду, него имамо и извјесно онеобичење препознатљивог стилског поступка. Правилно низање опетованих елемената често се прекида уношењем синтаксичке јединице која биљежи његово минус-присуство, па се потом наставља, или – после опетовања елемента у правилним ритмичким размацима – он се поново, али сада позиционо неусловљено, јавља у тексту, али у спрези за „правилном“ фигуром – производи стилски ефекат.

Стилски је интересантно и како се градација јавља у спрези са поступцима понављања, што је заправо спрега звучања и значења, која веома утиче на семантизацију текста у цјелини, нарочито када се на широком плану текста јавља полиптотон и текстуални рефрени, при чему се цијели текст значењски степенује и пуни додатним смислом.

2. Поступци осамостаљивања – рашчлањене структуре

У тексту Милоша Црњанског изразито стилски маркирани, такође повезани са другим, међусобно дејствујућим слојевима умјетничке структуре – јесу поступци осамостаљивања као стилске фигуре синтаксичког нивоа језика.

Јављају се најчешће уз поступке понављања, у комбинацији са њима, што производи додатни стилски ефекат - наглашава и удвостручава еквивалентности, паралелизме (мелодијско-ритмичке, гласовне, синтаксичке, лексичко-семантичке), а што је превасходни поетски принцип.

2.1. У дубинској структури текста, овим поступцима се одсликавају и идејни, филозофски слојеви, суштина до које можемо допријети: осамостаљене јединице, рашчлањена, „разбијена“ структура – додаје одговарајући план израза слици једног распарчаног, разбијеног свијета, у којем сваки фрагмент – и свака јединка – постаје свијет за себе. Идеја обесмишљености, апсурда, отуђења и усамљености, структура, односно – разбијање структуре једног свијета – тако налази свој израз у структури језика. Код Камија, на примјер, то су врло кратке реченице међу којима упадљиво одсуствују текстуалне везе, кохезија. Код Црњанског, то је рашчлањивање унутар реченице, али и на нивоу надреченичних цјелина; обиљежја везе постоје, али се и она издвајају, осамостаљују, постоје одјелито од лексичких јединица и синтаксичких и смисаоних цјелина које треба да повежу; тако многа значења и везе остају да лебде изнад нивоа синтаксичке структуре којој непосредно припадају, као латентна могућност повезивања, укрштања значења и успостављања веза у неким вишим сферама текста.

*

2.2. Осим уобичајених, препознатих поступака осамостаљивања, као што су осамостаљивање простим издвајањем синтаксичких чланова (на примјер, одвајање зарезима или цртама оних синтаксичких јединица које се обично не одвајају, или се одвајају неким знаком мање раскидне моћи), осамостаљивања помоћу интензификатора, осамостаљивања с пермутацијом, као и поступка осамостаљивања парцелацијом реченице – у тексту Црњанског налазимо и сличне поступке на надреченичном нивоу. Парцелација пасуса, на примјер, маркантно је обиљежје умјетничког текста овог писца. А оvdје чак имамо и примјере гдје се парцелација реченице јавља и као парцелација пасуса, па се дио реченице јавља не само као посебна реченица, него и као почетак новог параграфа.

Дакле, поступке осамостаљивања у тексту Милоша Црњанског препознајемо као:

- а) осамостаљивање простим издвајањем синтаксичких јединица;
- б) осамостаљивање с пермутацијом;
- в) осамостаљивање помоћу интензификатора;
- г) осамостаљивање дијела реченице (парцелација реченице);
- д) осамостаљивање пасуса (парцелација параграфа);
- ђ) осамостаљивање пасуса парцелацијом реченице;
- е) осамостаљивање већих цјелина од пасуса (глава, поглавља).

Показаћемо ово на следећим примјерима:

а)

Примјер 41)

Никад, /нигде, /то, /није, /пре, /чуо.

(Роман о Лондону, 16)

У горњем примјеру имамо потпуно рашчлањену структуру комуникативне реченице. Све синтаксичке јединице издвојене су простим осамостаљивањем – сегментирањем зарезима. Пресупониран субјекат (3. л. једн. м. р. – *он*) – није изречен, али је одређен на основу морфолошких карактеристика глаголских облика (лице и број помоћног глагола; лице, број и род радног глаголског придјева); у примјеру имамо извјесна одступања у односу на уобичајени ред синтаксичких чланова у реченици; прије свега, прост глаголски предикат, који се састоји од сложеног глаголског облика (перфекта) рашчлањен је тако што између презента помоћног глагола у одричном облику (није) и радног глаголског

придјева (*чуо*) стоји прилошка одредба (прилог *пре*), одвојена зарезима; осамостаљен је и објекат (показна замјеница *то*), који је у овој реченици у позицији испред глагола, као и оба прилога у почетној позицији (*никад, нигде*). Овдје, дакле, имамо осамостаљене језичке јединице у истој функцији (сложени глаголски облик у функцији предиката: *није, (...), чуо*), у међусобно дистантној позицији, као и синтаксичке чланове у допунској и одредбеној функцији, одвојене знаком интерпункције од глагола који допуњавају, односно одређују – што је одступање од ортографске норме, али одступање са изразитим стилским ефектом, и могућношћу додатне семантизације исказа.

Реченица је рашчлањена тако да сваки члан бива подједнако истакнут, добија се низ изометријских цјелина, реченичних „тактова“ који структури дају уједначен и успорен ритам. Међутим, сваки дио те структуре носи и подједнак потенцијал да буде интонационо и значењски истакнут, што код уобичајеног реда ријечи и интерпункције која прати уобичајену интонацију и реченични акценат – не би било могуће (хијерархија језичких јединица била би фиксирана, што умањује могућност избора и слободе у налажењу интонационо-значењских варијација).

У овако лабавој структури реченични чланови постају слободни да се међусобно повезују на различите начине, и да сходно томе истичу различита могућа значења и значењске нијансе:

НИКАД НИГДЕ то није пре чуо.

Никад нигде ТО није пре чуо.

Никад нигде то није ПРЕ чуо.

Никад нигде то није пре ЧУО.

Ово су неке од семантичких нијанси и реченичних акцената који се могу наметнути у перцепцији реченице у којој је сваки члан подједнако (не)истакнут јер је сваки члан осамостаљен - поступком простог издвајања синтаксичких јединица (овдје, правописно обиљежје поступка осамостаљивања је зарез).

У сваком случају, подједнака важност која се на овај начин – разбијањем хијерархије – даје сваком синтаксичком члану - истиче важност цијелог исказа, који је структуриран тако да се и дословно може читати уз подједнако наглашавање сваке ријечи.

а)

У примјеру који слиједи простим издвајањем зарезима осамостаљени су синтаксички чланови који у природној интонацији реченице, а такође и с обзиром на њихове синтаксичке функције – не треба да буду ни интонационо ни интерпункцијски (правописно) одијелени од околне структуре:

Примјер 42)

Мој поглед је, међутим, прелетео Тибар, /и кровове Рима, који су и сами као нека река, /румених, /кровова, која протиче, /између седам брежуљака римских. Лепо је то, /што се сви ти кровови завршавају зеленом линијом брдашца, а над њим, /неким плавим морем. То је небо.

Објекатска допуна глагола „прелетео је“, синтаксичке јединице повезане координатором „и“ (*Тибар и кровове Рима*), одвојене су зарезом (*Тибар, и кровове Рима*); метафорична зависна синтагма (*река румених кровова*) такође је рашчлањена издвајањем сваког члана (*река, / румених, / кровова*); метафора се развија у субординираној релативној клаузи (*која протиче између седам брежуљака римских*), гдје такође налазимо издвајање предлошко-падежне синтагме са прилошким значењем и функцијом (*која протиче, / између седам брежуљака римских*). Неочекивано (са становишта нормативне ортоепије и ортографије) јесте и издвајање релативне зависне клаузе у наредној реченици (*Лепо је то, /што се сви ти кровови завршавају зеленом линијом брдашца ...*)

(Хомофункционалне јединице у другој реченици (синтагма инстр.+инстр. + ген. - *зеленом линијом брдашца*, инстр.синтагма – *неким плавим морем*) – које би могле бити координиране и везником „и“ као координатором - нису у контактної,

већ у дистантној позицији. Овдје већ готово да имамо примјер за осамостаљивање с пермутацијом, јер „уметнута“ предлошко падежна конструкција прилошког значења (над њим), која анафорски упућује на појам из претходне конструкције (*брдашце*), уз везник *а* који „скреће пажњу“, појачава значење – чини да зависна синтагма у инструменталу (*неким плавим морем*) буде посебно истакнута. Оно што је такође истиче јесте њена финална позиција у реченици. Дакле, осамостаљивање последњег реченичног члана – зависне синтагме у финалној позицији, дистантној у односу на претходну хомофункционалну зависну синтагму – приближава нас другом типу осамостаљивања, који ћемо анализирати у наставку.)

б) осамостаљивање с пермутацијом

Изразито стилематични могу бити поступци осамостаљивања, са истовременим онеобичењем реда реченичних чланова.

Примјери 43 – 46)

Увек сам желео да останем на месту, /споредном, /*посматрача*.

(Ембахаде, 58)

Кад Балугџић није написао своју биографију, не мислим да треба, /ја,/ да је причам, /сад.

(Ембахаде, 32)

Цео тај крај Берлина, /док ово пишем,/ рушевина је и дим.

Све је то што причам сад, /прошло, /заувек,/ као што је прошла и вода испод Бендлеровог моста, а нема ни Балуга.

(25)

в) осамостаљивање интензификатором („осамостаљивачем“)

Налазимо у тексту и примјере за осамостаљивање интензификатором. Овдје су те јединице додатно фокусиране финалном позицијом и цртом која наглашава претфиналну претфокусну паузу

Примјери 47), 48)

Штреземан се руковао, поштено, обема рукама.

Бријан је био нацртан како пружа руку /– **али једну**. Другу је сакрио иза леђа, обучену у боксерску рукавицу. Спрема да, / *из потаје*, /удари.

(Ембахаде, 54)

Око свог, старог и младог лица, руменог као руже из Шираса, Балуг је носио дугу косу, која је била седа и дуга као у Тургењева. Вели: није Тургењева, него Карла Маркса. Велим: није Маркса, него Лем Едима!

Балуг се смејао на инсинуацију Јовановићеву, да је јерменског порекла. Вели: Слободан навија, на то, да ми је име, пореклом, Балугцијан. То није истина. Моји стари су се звали Балугције, Балугцићи, а име нам је турски надимак, и значи „рибар“. Слободан, вели, има право, /– **али за Пашића**.

(Ембахаде, 28)

г) осамостаљивање дијела реченице (парцелација реченице)

Парцелација реченице је један од изразитијих типова осамостаљивања синтаксичких чланова (истицање болдованим курзивом):

Примјери 49 – 56)

. Питам Ларку за официре, /који су, за време балканских ратова, били дошли, /у Србију, а за које ми Ларка каже, /да су заборављени,/ и, /да би им требало дати нешто ордења.

Понашали су се врло пријатељски и говорили о нама пријатељски.

Већина, каже, живи сад, у једном, /гарнизонском, /месту. /**Шведске, пензионисана**.

Све до тих ратова, у Шведској се мало знало о нама.

(241)

Ето, господо. Нисмо изгорели! Хтео сам само да вам покажем мој стари трансформатор. Чарлс тврди да ће ме мој стари трансформатор, једног дана, убити. Моје струје не убијају. Питоме су као јагањци. */Као фонтане. /Као звезде на небу. /Што и јесу. (Седа на фотељу.)*

(Тесла, Дrame, 312)

Ја сам дошао да купим вашу нову лампу. Ваше фантазије и каприоле ме не занимају. Занима ме стварност. */Лампа.*

(Тесла, Дrame, 313)

Показаћу вам сутра, пред вашим хотелом и лампу. Припремио сам и то, како сам обећао. Уверавам вас да светли, */над улицом, /као Месец,/ скинут с неба. /Што и јесте.*

(Тесла, Дrame, 313)

У подне, под нашим прозорима, сваки дан пролазио би, туда, почасни вод војничке страже немачког министарства одбране. */Кад се смењивала стража.*

(23)

/Исакович онда рече да то не може одложити. /Нико.

//То су путеви војени.

//Него, биће да се њој, /са њим, /не полази, него ће га заборавити кад оде.

(Сеобе 3, 17)

Национ сербски, као и остали мали народи, само су притоке, које би требало да се, што пре, сретно и задовољно, улију у велико море росијско. */У силни, бескрајни, безбројни, росијски народ!*

(Сеобе 3, 85)

Зато се двоструко дивим елану оних „песника“ који су тада почели да се купе у Београду. /У кафани „Москва“ (у којој су гореле свеће). /Да би живели за књижевност.

(Есеји, 79)

д) осамостаљивање пасуса (парцелација параграфа)

У посљедњем примјеру под г) имали смо, осим парцелације реченице (истицање болдованим курзивом) и примјер за осамостаљивање пасуса (двје косе црте и курзив).

Препознајемо поступак осамостаљивања језичких јединица на надреченичном нивоу – осамостаљивање реченичне цјелине која по смислу припада контексту пасуса из којег је „отргнута“ и смјештена у нови пасус; некада сама образује тај пасус, а звучи као стих или рефрен)

Примјери 57 – 62)

Пре рата, пре овог, прошлог, рата, Југославија није имала посланика ни у Шведској, ни у Норвешкој, ни у Данској. Наш посланик у Берлину био је акредитован, /код краљева скандинавских, /у поменутих државама.

//Посланика смо имали само у главном граду Финске.

//Он је био уво, које ослушкује Совјетску Русију.

//Осталу Скандинавију нисмо удостојили министра.

Сећам се како сам, /тако, /- са 13 новинара из целог света, - три године раније, /и ја путовао, /кроз Шпанију, као гост владе чији је председник био, /Азања. Азања, близу шездесете, боксер, ожењен младом женом, /однедавна, /причао нам је куле и градове, /о томе, /како је СВА Шпанија левичарска. А кад сам га питао, - ја једини, - зар се не боји скретања надесно, приликом идућих избора, /општинских, /под притиском жена и

реакционара, сећам се како ми је Азања подвикнуо: „да је он највећи реакционар“ кога има Шпанија.

//Трајао је ДВЕ године после тога.

//Толико је, после те посете, трајала и влада Стојадиновића.

(Ембахаве I – III, 255)

Идући дан вечеру приређује посланик Чехословачке, Хурбан.

То је весео човек. Ја му причам да је, /у мом детињству, /био омиљен један роман, који се звао *Суха грана*. А писац тог романа, Хурбан Вајански.

//То је била, у мом детињству, дивна књига.

//Он ми каже да је тај писац, /његов отац.

//Пијемо затим и певамо, /песму, /која је и мени мила: „Њитра, мила Њитра“.

//Пита ме, /откуд ми та песма?

//Кажем му да сам био једном делегат, при откривању споменика палим србијанским војницима, сахрањеним у вароши Оломоуцу. Тамо сам завршио у веселом друштву из Ханачке.

//А био сам, у детињству, и у туристичком Светом Мартину.

//И тамо сам певао.

//Где све нисам био.

//Моја се ситуација у Шведској поправља.

(Ембахаве, I- III, 238)

Прелазим, /затим, /из руку Ларкиних, /у руке великог, /шведског,/ индустријалца, Јохансона, који је врло крупан, - председник Олимпијског одбора, - а зида електричне централе у нашој земљи; у Панчеву и Лесковцу, ако ме сећање не вара.

//Узимам од њега податке о неким његовим тешкоћама.

//Син и снаха Јохансона спремали су се, те године, на Јадран.

//Један шведски принц, био је створио читаву моду Јадрана.

//Ларка ме пита, /да ли могу,/ да им кажем нешто о летовању на Јадрану

//Ја им онда обећавам читаву литературу,/ о Јадрану,/ туристичку.

//А додајем, /да се Јадранско море никад више не заборавља.

(240)

//Павле је у том друштву јахао међу посљедњима.

//Све што се, затим, још одиграло, у Миргороду, доживео је, /као у сну.

//Топови су грували негде, иза варошице.

//Команде су одјекивале на сокаку.

//Хусари појахаше уз лупу бубњева и песму.

//Костјурин се, код кола, праптао, од Бибикова и Гљебова.

//А затим поздрави, и Хорвата и Шевича и Прерадовича.

(Сеобе III, 391)

Вишњевски је тврдио да је несрећа Срба, који се селе у Русију, у томе, да не виде да су стигли у Русију, кад стигну у Русију.

//Говоре свима и свакоме да су дошли, зато, да Срби остану.

//То је непаметно.

//Треба да се пожуре и претворе што пре, у Русе.

//Петерсбург је, каже, за странце, пакао!

//Иако их је у Русији много!

//Има их и на двору!

//Али сви су сумњиви, а неки су већ загатали врата у Сибиру!

//Он жели својим бившим сународницима добро. ...

(Сеобе III, 84, 85)

ђ) *осамоштаљивање пасуса парцелацијом реченице*

Налазимо и примјере истовремене парцелације реченице и пасуса. Једну такву парцелисану реченицу-пасус имамо и у горњем примјеру, под д). То је осамоштаљена зависна концесивна клауза, издвојена и премјештена у наредни параграф са допусним зависним везником, субординатором *иако* (субординатор увијек стоји на почетку зависне клаузе, као њен структурни дио).

Синтаксички члан који припада једној реченичној структури и пасусу, издваја се и премјешта у наредни пасус. Овдје такође, као и под в) разликујемо примјере у којима је дио који се издваја зависна клауза као конституент надређене реченице и дио структуре зависно-сложене реченице, или независна, често редукована клауза, синтаксички и смисаоно врло повезана са структуром из које је издвојена - од примјера у којима се конституент просте реченице издваја и прелази у наредни пасус.

Примјери 63 - 65)

Балуг је мени одредио собу, поред своје канцеларије, ваљда да има с ким, и приватно, да поразговара.

//Кад је на спрату.

(Ембахаде I - III, 23)

Радо бих о томе, /са својим комшијом Маринетијем,/ поразговарао, али,/ кад се нагнем, /тако, /полуго,/ надесно,/ видим, /да код њега још нису отворени прозори. Можда

је некуд отишао? Можда се још није пробудио? Можда, по добром, /старом,/ римском обичају, /лети,/ и не отвара прозоре? Можда је умро?

//Можда ужива, да хода, бос, по хладним плочама у свом стану?

//Нечујно.

//Сви они, са којима сам, /у то време,/ у Риму,/ живео, ходају сад у сећању, /тако,/ нечујно.

(Код Хиперборејца II, 15)

Лохнера сам, тада, кад је пролазио кроз Лондон, опет видео.

//Он је био у униформи америчког ратног дописника.

//А ја на улици, на просјачком штапу.

//Лохнер је у Немачкој тада пронашао, некако,- мемоаре Гебелса.

//Па их је штампао.

//Ја, у потпуну аутентичност тих мемоара, нисам веровао.

(I – III, стр. 183)

е) надовезивање, а истовремено одвајање, већих и удаљенијих дионица текста, такође налазимо код Црњанског, и то су примјери који се могу подвести под категорију поступака осамостаљивања.

Друга књига Сеоба почиње поглављем насловљеним прилично необично – с обзиром на то да је ријеч о првом поглављу у књизи:

Примјер 67)

Али све је то само омама љуских очију.

(Сеобе II, 7)

Адверсативно *али* овдје се јавља као текстуални конектор, али – без антецедента. Семантика овог везника, премда редукована (што важи за везнике уопште) – ипак је препознатљива и изван контекста (а то већ не важи за све везнике). Ако претпоставимо да антецедент мора постојати у тексту (а не само у референтној стварности) – онда би то могао бити завршетак *Прве књиге Сеоба*. Наслов првог поглавља *Друге књиге Сеоба* заиста можемо читати као наставак, са врло необичним одабиром лексичке јединице у иницијалној позицији – везником који координира завршетак једне и почетак друге књиге.

2.3. Анализа неких примјера рашчлањене структуре

Примјер 68)

Ходамо на Бледу, око језера, а он ме гледа својим крупним, сањалачким очима, које су биле врло умне, *и врло лепе, тужно*.

(Ембахаде I – III, 182)

У наведеном примјеру, измјештање (пермутовање) и осамостаљивање реченичног члана, прилошке одредбе (*тужно*) - усложњава план значења. Рашчлањена синтаксичка структура отвара могућност вишеструког комбиновања синтаксичких јединица, па исказ можемо читати на неколико начина:

Он ме гледа *тужно*
ГЛАГОЛА

ПРИЛОГ КАО ОДРЕДБА

Биле су (очи) *тужно* умне

..... *тужно* лепе

..... тужно умне и лепе
ПРИДЈЕВА

ПРИЛОГ КАО ОДРЕДБА

Пермутацијом и финалном позицијом фокусиран прилог, осамостаљен и правописно обиљежен зарезом, постаје наглашени реченични дио, слободан да се повезује, функцијом и значењем, са три синтаксичка члана – глаголом друге клаузе, и хомофункционалним придјевима у оквиру сложеног именског предиката треће, релативне клаузе. Осим тога, координиране синтагме у оквиру именског предиката релативне клаузе (*врло умне и врло лепе*) такође су наглашене свака понаособ поступком осамостаљивања, тако да је цијела конструкција на прелазу између зависне релативне клаузе са сложеним именским предикатом – и двије релативне координиране клаузе (уп.: *које су биле врло умне, и (које су биле) врло лепе*).

На тај начин се значење оба придјева подједнако наглашава, а тиме и њихове могуће комбинације са одредбеним чланом – фокусираним прилогом.

Ова тежња за подједнаким наглашавањем реченичних чланова, за неутралисањем и релативизовањем хијерархије реченичне, такође доприноси рашчлањивању, „разбијању“ структуре, а што је, како смо видјели, и што ћемо даље доказивати бројним примјерима, између осталог – пут ка ослобађању значењских поља и њихових могућих релација у сазвежђу реченичних и текстовних веза.

*

Поменути поступак – релативизовања хијерархије синтаксичких јединица њиховим осамостаљивањем и разбијањем структуре – пратимо и у сљедећем примјеру:

Примјер 69)

Ја сам запрепашћен предлогом Алфијерија, али, /с обзиром на његов,/ и мој ранг, таква се понуда не одбија, /на служби у иностранству.

(Ембахаде I - III, 331)

И овдје поетска функција правописа долази до изражаја. Зарез је спољашње, правописно обиљежје поступка осамостаљивања синтаксичких чланова у овом, као и у бројним другим примјерима (касније ћемо видјети да нису тако ријетки ни примјери поступака осамостаљивања помоћу интерпункцијских знакова који имају већу раскидну моћ од зареза). Подједнако истакнуте бивају сљедеће структуре као носиоци одређеног смисла у реченици – од којих сваки има једнаку могућност да избије у први план:

ТАКВА СЕ ПОНУДА НЕ ОДБИЈА (уопштена констатација)

Таква се понуда не одбија С ОБЗИРОМ НА ЊЕГОВ РАНГ

Таква се понуда не одбија С ОБЗИРОМ НА МОЈ РАНГ

Таква се понуда не одбија НА СЛУЖБИ У ИНОСТРАНСТВУ

Дакле, осамостаљене синтаксичке јединице у „лабавој“ структури реченице могу да граде различите значењске спрегове, да се повезују као неким невидљивим луковима, на различите начине. У чврстој организацији реченице, са строгим и уобичајеним распоредом јединица који је обиљежен уобичајеним интерпункцијским рјешењима – то не би било могуће.

*

Паралелизам значења у осамостаљеним и финалном позицијом фокусираним члановима узастопних реченица запажамо у наредном примјеру:

70)

То је човек сујетан, натмурен, меланхолик, али великог искуства, и пун успомена. Европа, коју он зна, и воли, је прошла.

(Ембакаде, I – III, 332)

Кумулација пермутованих атрибута у овом примјеру је изразито стилогена. Координирање претпоследњег члана низа супротним везником „али“ има више стилску него семантичку вриједност јер је међусобно адверсативно значење узастопних координираних чланова врло дискретно присутно. Значењски је јаснија копулативна координација везником „и“ између претпоследњег и последњег члана низа (свакако је израженија истосмјерност значења *искуство* – *успомене*, него адверсативност између појмова *сујета*, *натмуреност*, *меланхолија*, и – *искуство*). Но, паралелна употреба супротног „али“ и саставног „и“ доприноси избалансирани рашчлањене структуре, њеном уједначеном, умјереном, сегментирањем реченице испрекиданом али усклађеном ритму. Та два семантички различита конектора овдје као да вагају ритам кумулираних, пермутацијом измјештених и сегментирањем осамостаљених атрибута (и тамо гдје је координација обиљежена везником), и доводе у исту равну квалификативу који, као мајсторски брзи потези кистом – заокружују један кроки-портрет. Но, стилогеност поступка нарочито је наглашена додавањем слjedeће реченице. И овдје можемо доводити у први план свако од присутних значења, тј. функционалних и значењских комбинација:

Европа КОЈУ ОН ЗНА (тј. ОНА КОЈУ ЗНА) је прошла.

Европа КОЈУ ОН ВОЛИ (тј. ОНА КОЈУ ВОЛИ) је прошла.

Европа,/коју он зна (= А ОН ЕВРОПУ ЗНА),/ је прошла.

Европа, коју он воли (= А ОН ЕВРОПУ ВОЛИ), је прошла.

(ТА) ЕВРОПА ЈЕ ПРОШЛА.

ЕВРОПА ЈЕ ПРОШЛА.

Наравно, уобичајени функционално-граматички поредак подразумијевао би овдје, с обзиром на одвајање релативне клаузе зарезом, функцију накнадно додате односне реченице која би била супституентна координираном независном релативном клаузом, то јест – која би имала само значења – А ОН ЕВРОПУ ЗНА, А ОН ЕВРОПУ ВОЛИ. Но, како је ријеч о стилском онеобичајењу интерпункције које је код Црњанског присутно свуда у тексту, а с обзиром на обогаћени смисао

који се да наслутити (и истовремено усложњавање плана значења које је донекле обиљежено и самом поетском функцијом интерпункције) – доминантно је ово друго значење, а истовремено присутна – оба, и *сва*. Дакле, ова релативна клауза може се читати као атрибуцка (тј. Европа - *она/онаква коју/какву воли/зна*) и као апозитивна (тј. Европа - *а он је воли/зна*). Глаголи воли/зна могу се доимати као паралелни координирани чланови сложеног глаголског предиката релативне клаузе (уп. горенаведени примјер), али и као глаголски предикати узастопних хомофункционалних релативних клауза (уп. *коју зна, и (коју) воли*). Тако се могу ослушнути и у јединству, и у одвојености појединачних значења.

Глаголски конституентски облик (перфекат глагола – предикат „*је прошла*“) дистантан и осамостаљен од субјекта (*Европа*), задржава положај помоћног гл. као проклитике, који би био уобичајен у контактної позицији субјекат–предикат, чиме се још више пење интонација ка фокусираном члану, тј. пунозначном глаголу – *прошла*.

Оно што свакако поентира ову малу, за ову прилику из контекста издвојену стилску структуру – јесте паралелизам значења чланова у финалној позицији узастопних реченица:

ПУН УСПОМЕНА – ЈЕ ПРОШЛА

Именица *успомене* и глаголски придјев *прошла*, који се налазе у финалној позицији узастопних реченица, у савршеном су семантичком, синтаксичком и стилском сагласју.

*

Комбиновање поступка осамостаљивања и поступака понављања пратимо у примјеру који слиједи:

71)

Охрабрен, ја му онда кажем да ми се, /много штошта, /у Берлину, /у нашем посланству, /НЕ допада. /Да ми се много штошта, /и са овог пута, /НЕ допада. /Да ми се нарочито његова околина НЕ допада. Кажем то врло учтиво, врло уздржљиво.

/Вели, ја сам хиперкритичан, ја сам хиперкритичан.

(Ембахаде I - III, 254)

Запажамо и синтаксичке и лирске паралелизме, палилошка понављања у комбинацији са поступком осамостаљивања. Осамостаљује се прије свега изрична „да“-клауза која, поновљена, премда зависна, представља реченичну цјелину правописно означену на почетку и на крају (велико слово, тачка). Међутим, у оквиру те структуре запажамо врло занимљиво варирање *теме* (датог, поновљеног) и *реме* (новог). Ниједном се, наиме, ова структура не понавља у потпуно истом облику и значењу. У оквиру прве реченице, одредба мјеста представља синтаксички и лирски паралелизам: понавља се, координирано, предлошко-падежна конструкција у + локатив. У наредној „да“-клаузи ово мјесто припада реми која се истиче у односу на дато („и са овог пута“). У обје прве реченице ова ремска мјеста су одвојена зарезима. У трећој, умјесто одредбе ремско мјесто заузима глаголска допуна („његова околина“), зареза нема (уобичајено га и иначе нема када је допуна у питању, али то не важи за текст Црњанског), прилошка конструкција „много штошта“ уступа мјесто прилогу „нарочито“, док се дато као оквир понавља.

Дакле, стилска и семантичка спрега датог и новог производи значајан ефекат. Стилска функција правописа у овом примјеру присутна је и као својеврсно правописно интензивирање употребом великих слова у истицању одричне рјечце (негације „НЕ допада“ чије се значење наглашава још и понављањем у оквиру *теме* - *датог*) . Поменимо и то да је овдје присутна класична симплоха као фигура понављања. У посљедњој реченици првог пасуса јавља се поново синтаксички паралелизам – координиране прилошке синтагме са поновљеним првим чланом и у карактеристичном – прилошком – облику, тј. исте су функције и сличног звука. Својеврсну паралелу представља и понављање у

другом пасусу. А само осамостаљивање пасуса на неочекиваном мјесту такође је једна занимљива стилска особеност текста Милоша Црњанског. Као правописно обиљежје умјесто зареза (тачке, црте и сл.) – сада се јавља нов ред, а када се у том новом реду још нађе само једна реченица као осамостаљена цјелина, она често звучи као стих.

*

Наредни примјер, са узастопним осамостаљивањем пасуса на неочекиваним мјестима и узастопно осамостаљеним реченицама-пасусима – показује како таква структура и у мемоарској прози Црњанског може да звучи као пјесма:

Примјер 72)

Сарајево, после Београда.

Немци се интересују за сарајевски атентат и мост Принципа.

Увече, у једном задимљеном локалу, близу Позоришта, наилазимо на Тина Ујевића, у крпама. Он седи са једним младим човеком, а на столу лежи његова кожна ташна, пуна књига, као купусара.

Пита ме где сам ја?

Велим, у страним земљама.

Може ли да буде флаша жилавке, на мој рачун?

Велим, може и неколико флаша.

Његове зелене очи гледају ме захвално, а затим се даље, не интересују. Џаба.

Немци ме питају ко ми је то?

Велим, то је један од наших највећих песника. У младости, то је био леп, чист, уредан, човек, - Паризлија. За време првог светског рата, он је ставио своју главу у торбу и дошао, на једној француској оклопњачи, до Котора, - да „диже побуну“.

Немци ме питају, па зар никог на свету нема?

Велим, и не треба.

И у овом примјеру поступак осамостаљивања дијелова структуре (на нивоу и реченице и текста) комбинован је са поступком понављања (интересантно је ритмично понављање глагола *пита - велим* у размацима који наглашавају лирску интонацију текста).

Специфично палилошко интензивирање, стилска понављања проведено кроз веће цјелине текста Милоша Црњанског, кроз језичку структуру цијелих романа на примјер, представљају посебан изазов за истраживање на нивоу лингвистике текста и лингвостилистике. У литератури је често помињана синтакса реченице као основа за синтаксу текста, тј. као методологија и апаратура која може бити примијењена (не сасвим, разумије се) и у лингвистици текста. На сличан начин синтаксостилем реченичног ранга постаје стилем и на нивоу текста (текстуална фигура).

Поступци осамостаљивања, палилошких понављања и сл. (уопште – *поступци пермутације и интензификације*), као текстуалне фигуре, још су ефектнији када су скривени у дубинама текста, када се јављају у већим размацима, бивајући и средство кохезије и стилско средство, јер одвајају/повезују велике цјелине, „блокове“ текста, снагом стилемског потенцијала и сталног семантичког обогаћивања. А, као што је истицао С. Улман, „семантички и стилистички фактори толико су испреплетени да се готово једни без других и не могу разматрати“ (в. Улман, 1980). Поменимо овдје и Ингардена и структуралисте, који су умјетнички текст видјели као цјелину која се састоји од више „међусобно дејствујућих слојева“, те се план звучања и план значења, слој идеја и слој предметности, схематизованих аспеката и сл. – међусобно условљавају и потпомажу. Наша анализа је превасходно језичка и стилска, али, не губећи из вида речену условљеност, међусобно дејствовање односно испреплетеност слојева текста – стилски план текста Црњанског доводимо у везу, природно и прије свега, са *суматраизмом* као кључном одредницом ове поетике. *Свеопшта повезаност свијета* као суматраистички принцип савршено

кореспондира са „свеопштом“ повезаношћу семантичких поља и стилских структура реченице и текста.

3. Фокусирање осамостаљеног члана

Премда смо у овом раду, анализирајући поједине примјере, већ помињали истакнутост језичких јединица сегментираних поступцима осамостаљивања – држимо да, ради пуније систематизације оваквих примјера, на овај умјетнички ефекат треба и посебно скренути пажњу.

4.1. Свака језичка јединица у структури, без обзира на њен језички ранг, ако по својој функцији, а у складу са нормативном употребом језика, не треба да буде знаком интерпункције одијељена од јединице са којом је у спрези – бива додатно наглашена ако се правописно означи као издвојена, сегментирана. То нарочито важи за *субјекатско-предикатску* везу (осим када је неки од та два најважнија дијела реченице сувише дуг па се чини да слаби смисаона и структурна веза: у том случају стављамо знак интерпункције, најчешће црту, која подејећа да ту почиње дио у другој важној синтаксичкој функцији, и истовремено отклања евентуалне нејасности), као и за реченичне чланове у *атрибутској* и *прилошкој* – одредбеној, и *објекатској* – допунској функцији. Разумије се да су ту укључене и зависне клаузе са оваквим реченичним функцијама, изузев када је инверзија у питању (тј. у том случају је употреба зареза уобичајена, нормативна). Зависна клауза структурно иначе припада вишој (или главној) реченици као надређеној структури, и представља заправо један њен структурни дио, уклопљена је, субординирана. Ако је притом још и атрибутска, прилошка или објекатска – зарез би био врло необичан. На тај начин се прекида јединствена структурна нит, ритам и смисаоне везе.

4.2. Примјери из текста Милоша Црњанског показују умјетничко „нарушавање“ управо таквих нормативних граматичких и правописних принципа (а граматика и правопис су неодвојиви – друго произилази из првог – јер није

неки реченични члан издвојен зато што је зарез ту, него је зарез ту зато што је тај члан издвојен – баш као што нека ријеч није властита именица зато што смо је написали великим словом, него је пишемо великим словом зато што је то властита именица). Умјетнички текст, колико год са једне стране утиче на норму, успоставља је – с друге стране – не подлијеже јој обавезно, већ је надилази, са естетским оправдањем и упориштем, дакако. Оно што називамо естетским бићем (умјетничке творевине текста), а које има сопствена правила, превазилази уобичајену нормативну употребу језика – произилази управо из укрштања језика као основног кода (првостепеног система) и другостепеног моделативног језичког система као умјетничког, стваралачког кода. Овај други има упориште и у овом првом, али у естетици - прије свега, тако да на крају, у односу на први, увијек „значи један степен више“ (баш као и *душа* у *Прологу* Милоша Црњанског).

4.3. На чему се заснива специфична правописна сигнализација у тексту Милоша Црњанског. Прије свега, управо на унутарњем синтаксичком устројству, структури која је „у себи“ рашчлањена – ритмички, мелодијски, смисаоно – што је у тексту означено одговарајућим спољним, графичким обиљежјима. Тако осамостаљени чланови постају семантички богатији, њихова „валенца“ – способност да се значењски комбинују са другим осамостаљеним јединицама структуре – сада је већа, иако је сама синтаксичка структура „разбијена“, па оставља утисак да су и везе међу синтаксичким члановима покидане. Дакле, управо супротно – могућност повезивања у неким вишим сферама текста тек сада је знатно већа, а мелодија реченица пуни се лирским звуком, ритам је такође онеобичен у односу на уобичајени природни ритам говора.

У сваком случају, а да у контексту анализе поступака осамостаљивања, односно – рашчлањених структура, не бисмо изгубили из вида цјелину проблематике, подсетићемо на сљедеће:

а) рашчлањена структура разбија се на већи број изометријских цјелина које представљају реализован принцип ритмичких (и осталих) еквивалентности, а поезија управо томе тежи; на овај начин текст се прије свега ритмички и мелодијски обогаћује, пуни лирским звуком;

б) оваква структура отвара могућност да сваки осамостаљени члан буде *истакнут*, да добије посебан реченични, често и емфатички акценат и ефицијентну вриједност; истовремено, и семантика осамостаљеног члана бива наглашенија; осамостаљивањем истакнуте јединице додатно се и лексикализују, чак и када је ријеч о непунозначним и помоћним ријечима;

в) рашчлањена структура, управо тиме што су синтаксичко-смисаоне везе привидно „лабаве“ – отвара могућност такође за једно накнадно повезивање осамостаљених језичких јединица као чланова синтаксичке структуре, и то у великим луковима, на широком плану текста – чиме се умјетнички текст додатно семантизује, смисаоно и значењски обогаћује: текст се пуни смислом.

Дакле, издвојени реченични члан постаје истакнут, фокусиран. Уколико су сви синтаксички чланови издвојени простим сегментирањем, онда су и сви истакнути на неки начин, тако да је ритам успоренији али и наглашенији. Посебно се истиче онај члан који је и осамостаљен (издвојен) и пермутован, тако да и та измјештеност оставља утисак необичности и фокусира пермутовани члан. Уколико се уз то ради о члану који је издвојен у поступку парцелације реченице, а не само простог издвајања реченичног члана (зарезом, на примјер) – то ће ефекат бити додатно појачан. Међутим, осим описаних поступака којима се издваја и (често) фокусира синтаксички члан, треба поменути посебну (у контексту измјештања, пермутовања, онеобичења распореда синтаксичких јединица) – финалну позицију синтаксичког члана – чиме се он фокусира, као и претфиналну претфокусну паузу која појачава стилски ефекат.

Већ смо и у претходним поглављима овог рада напомињали да се паузом, емфатичким набојем, фокусирањем, одређена јединица, чак и када је више граматичка него лексичка, када је по природи својој (тј.с обзиром на врсту ријечи којој припада) - непунозначна – лексикализује, пуни значењем, постаје лексичка колико и граматичка, а да и њен гласовни састав просто почиње да емитује значење. Када је лексичка и/или синтаксичка јединица у финалној позицији, у фокусу, па још наглашена претфокусном паузом која појачава тензију, емфатички

набој – њено значење почиње да прожима и околни текст – све до бјелине маргина.

Примјери 73), 74)

Кад је уведен у ту зграду, Исакович је био задивљен, не само многим фењерима, који су осветљавали спратове, као неко цвеће сјајно, него и безбројним канделабрима, који су унутрашњост те зграде претварали у нешто натприродно, трептаво – у **бајку**.

(Сеобе III, 33)

Јахачи на коњма, које је видео, нису за за Исаковича били ништа нарочито, али коњи, ајгири, и кобиле – који су у арени играли, тако рећи, полонезу – **били су чудо**.

(Сеобе III, 34)

4. Фокусирање граматикализованих и непунозначних ријечи

Посебно мјесто када је о описаном поступку ријеч – у тексту Милоша Црњанског припада поступцима осамостаљивања и/или пермутације издвојеним и/или измјештеним граматикализованим ријечима, као и ријечима са редукованом семантиком. Дакле – ријечима више граматичким него лексичким.

У том смислу, посматрамо прије свега стилематичност осамостаљених прилога у тексту Милоша Црњанског. Они се врло често, иако им је функција у реченици таква да их најчешће, према системским правилима граматичке и ортографске норме - не треба издвајати од околних јединица текста – управо у тексту Црњанског налазе издвојени, изоловани различитим поступцима осамостаљивања.

Упоредо са прилозима, налазимо на сличан начин осамостаљене, издвојене, и различите врсте замјеница: именичке, придјевске ... Замјеничке ријечи, упућивачке ријечи, врло су и фреквентне и стилематичне у тексту овог писца.

Остале непунозначне ријечи, лексичке јединице редуковане семантике, те помоћне ријечи (поменимо да су овдје, уопште узев, обухваћени *везници, рјечце, помоћни глаголи, глаголи непотпуног значења* који у структури реченице захтијевају још неки глагол као лексичко-семантичку допуну – такође су веома често подвргнути сличним поступцима, а што ће рећи – осамостаљивања, издвајања, фокусирања – чиме су, у умјетничком тексту као другостепеном моделативном систему и богатије функционализовани него у првостепеном језичком систему, с обзиром на функције које им ту, по природи њиховој – уобичајено могу припасти.

На овом мјесту истаћи ћемо неколико примјера, у којима су на описани начин фокусирани неки облици помоћних глагола, прилози *никада, увек*, те одрична замјеница *нико*, показна замјеница *то*, и општа замјеница *све*:

Примјери 75 – 87)

Он се сећа једног старог Јеврејина, који је свирао на улици, преко пута куће у којој су становали, у Кингсроду. Једном се пред њим заплакао. Некад је свирао у Бечу, у једном чувеном оркестру. Сад не може да заради, /**ни толико**,/ колико му треба за јело. Пати од грчева у прстима. Уосталом, и да не пати, оно што он свира, сад неће овде да слуша, / **нико**. Сувише је класично. **Тужно**.

(Роман о Лондону, 46)

Кроз десет година, можда, зарађиваће дванаест, недељно, али више на тим трношцима, у улици Светог Јакова, **нема, нико**.

(Роман о Лондону, 170)

Напротив, као демократ, он је искрено био на страни побеђених, у питању репарација, а то је, у оно доба, / **била**, /читава мода.

(Ембахаде I - III, 99, 100)

Оно што је Микеланђело рекао, у својим сонетима и мадригалима, то се не да научити, **никада**.

(Књига о Микеланђелу, 237)

Царства су пролазна, била су, и остаће пролазна. Чак су и судбине, како рече тај старац, /**само**,/ наставци судбина. Промене су **вечне, једино**. А Покровски се више неће вратити у Русију, /**никада**,/ а неће се вратити,/ ни из Русије,/ **никада**.

(стр. 642)

А зашто сам имала сузе у оку, то још не зна, /**нико**.

(Тесла, Дrame, 353)

Поступци осамостаљивања су синтаксостилемско средство које носи јаку умјетничку информацију у тексту Милоша Црњанског.

Јављају се на свим синтаксичким нивоима.

Као и у поступцима понављања, и овдје имамо проведен принцип еквивалентности као начело поезије.

Рашчлањене структуре чине лабавим синтаксичке везе, али на тај начин и отварају простор да се синтаксичке јединице слободно повезују и богатије семантизују.

Позиција осамостаљених фокусираних јединица, нарочито када је ријеч о више „граматичким“ и непунозначним ријечима – омогућује да фокусирана ријеч буде наглашена и емфатички и значењски.

IV ПОСТУПЦИ ИМЕНОВАЊА И ПРЕИМЕНОВАЊА.

ПРОНОМИНАЦИЈА

1. Фигуре именовања и преименовања имају значајну стилску вриједност у дјелу Црњанског. Именовати значи озваничити постојање, потврдити трајање, оставити траг. Номинавање људи, мјеста, свега што чини човјеков свијет јесте утврђивање у идентитету и борба против заборавља (пролазности). Ако је живот морао да се настави негдје другдје, субјект ипак има потребу да остане то што јесте. Идентитет почиње од имена, а оно (име) ипак еволуира. Тако се мотив сеоба усложњава, тј. прате га сеобе имена као знака. Сеобе су атак на идентитет, али истовремено изазивају отпор колебању идентитета. Стога су јунаци Црњанског тако осјетљиви на учесталу појаву погрешног изговарања и писања имена. То изазива потрес у њима самима, јер се често осјећају угроженим у својим егзистенцијалним основама, у свом идентитетском коду, а стална преименовања непрестано их подсећају на ту угроженост.

2. У тексту налазимо неколико стилских поступака које можемо сагледати као поступке именовања и преименовања, а овдје ћемо их класификовати на следећи начин:

- Пажљиво именовање ликова, неријетко вишечлано, уз навођење титула, чинова и сл. (овдје имамо поступак прономинације онда када се јављају варијације у оквиру тачно наведеног имена, па се негдје наводи само име, негдје и презиме, негдје само чин и презиме, али без преименовања које подразумијева грешку; и овдје инсистирање на властитим именима има стилску вриједност али и значење идентитета и ознаку постојања);

- Погрешно именовање ликова, буквално преименовање, као знак сеоба и колебања идентитета у простору и времену; пријетња пролазности и заборавља, стријепња да ће сеобе надживјети и обесмислити и избрисати све, па и само памћење;

- Инсистирање на топонимима: поступак учесталог именовања топоса (државе, градови, села), али и мањих топоса, нпр. објеката у којима људи бораве, на које наилазе, препознају их и памте (куће, хотели, улице, установе, шуме, брежуљци и сл.)

- Сеобе топонима (давање имена новим мјестима по оним старим; везивање идентитета за име и топоним)

Прије него што приђемо анализи описаних поступака у књижевним дјелима са фикционираним садржајем и фикцијским јунацима, скренућемо пажњу на детаљ из аутобиографске умјетничке прозе. Запажамо занимљиве подударности између онога што се догађа са именом – самом писцу, а онда и његовим јунацима:

Примјер 88)

Тих дана су фашисте, у Фиоренци, напали Главну пошту.

Ја сам покушавао тих дана да наплатим један чек, али то је ишло врло тешко. На чеку је моје име било овако писало: **Tsernianski**. А на пасошу, овако: **Crnjanski**. **Чинovníк ми рече да то није исто.**

Револвери су у том тренутку почели да пуцају.

Тек кад је пошта била заузета, наставио сам **преговоре о имену.**

Велим Талијану: је ли могуће да исте године, истог месеца, истог дана, два тако различита преваранта буду на истом месту.

Није, каже ми Талијан, паметно. Затим је чек исплатио.

Омогућио ми је да напишем Љубав у Тоскани.

Првих дана августа, у Дубровнику, објавио сам своју веридбу, у листу Политика, у Београду.

Код моје, покојне, таште, телефон је стално звонио.

Питали су је: **Црњански? Ко је то?**

(Уз поему „Стражилово“, *Поезија* 225)

У одломку примјећујемо три варијанте написаног имена: латинично, „погрешно“ – страна транскрипција: *Tsernianski*; латинично, домаћа, аутентична верзија: *Crnjanski*; ћирилично, домаћа, аутентична верзија. Ова посљедња праћена је питањем: **Ко је то?**

Заиста, и овдје морамо указати на паралеле са јунацима. На примјер: **„Рјепнин? Ко је то?“** (*Роман о Лондону*). Писац у ствари све вријеме и одговара на постављено питање, на загонетку човјека и његовог идентитета, на судбину имена. *Ко је то?* – многозначно је питање. Конотира различите садржаје. „Ми за њега нисмо чули“, „први пут чујемо“, „занима нас да сазнамо о њему нешто“, „тај човјек је загонетка, тајна, шта је он, ко је то?... – само су неке од констатација, дилема и претпоставки које питање у себи садржи. Стога Црњански тако богато и разноврсно именује своје јунаке, титулише их, представља, најављује. Његова имена су и објава и одговор – на оно кључно питање на које се никада до краја не може одговорити. А између оног Неко, и Нико, као између два пола које одговор у себи садржи, стаје читава одисејска судбина:

Примјер 89)

Човек је загледан у природу. Она у њега није. Ту, од њега, кроз који минут, кад оде, неће остати ништа, ни трага, - ни онолико, колико оставља мрав на песку. **Рјепнин**, - био он **принц**, или не, - **ко је то?**

Нико. Премештени Рус. Премештено лице, у Корнуалији. „Перемешченаја персона“, - чујем како мрмља, руски. (*Displaced persons.*)

(стр. 339)

Примјер 90)

„**Николај Родионович Рјепнин**, пробудите се, - па ви нисте *St. Just.*“

Њен муж јој на то, срдито, одговара: „Ко је ко био, никад се, пре смрти, не зна. Тачно је да нисам, на фотографијама, нити пред грађанским законима. Ја сам, /бивши, /штабни, /офицер, /Дјеникина. /Лункер./ *Можно*. Но, да сам са родио у Француској, могао сам бити и *St. Just.* Сасвим сигурно. Могао сам бити *St. Just.* **Нико није оно, што му име каже, у животу. Нити онај чије име носи.**“

(119)

Не треба сметнути с ума околност да Николај Родионович Рјепнин „говори све језике“, баш као и његова „сенка“, приповједач који разумије Рјепниново мрмљање и шапутање – јер „писци романа говоре све језике“

2.1. Номинација (именовање) као специфичан поступак Црњанског, понекад се удружује са кумулацијом као синтаксостилемским средством, као и са фонолошким еквивалентностима – творећи на тај начин структуре врло стилематичне и звуком врло раскошне. Примјер који слиједи управо показује то обиље музике која извире из поступка кумулације личних имена абecedним редом, заправо - списка имена са понављањем гласовних елемената које је у таквом редоследу очекивано, али које се не да увијек ускладити тако да личи на ритмички говор и музику:

Примјер 91)

Он се зачудио, највише, женским именима, која треба уметнути у мужевљево адресу. Тако су романтична. Ето, на пример, неколико, која је исписао данас на једну цедуљу, у азбучном реду: *Alice, Ami, Ann, Arabella, Aurora, Beatrice, Caroline, Cecily, Clarissa, Clementine, Constance, Daphne, Deborah, Delia, Diana, Eleonor, Elvira, Emily, Esther, Felicity, Georgina, Geraldine, Harriet, Irene, Jenny, Kitty, Laelia, Lavinia, Leah, Lella, Margaret, Marianne, Mary, Maud, Molly, Naomi, Philomela, Phoebe, Porcia, Priscilla, Rachel, Rebecca, Rose, Ruth, Sarah, Silvia, Theodora, Thisbe, Victoria, Vivian.* Као да гугутке гучу. Као да тице певају.

(Роман о Лондону, 152)

Структура је заокружена парним синтаксичким паралелизмом у којем је присутна готово потпуна еквивалентност елемената (Као да+субјекат-ном.+презент глагола): Као да гугутке гучу. Као да тице певају.

Дакле, еквивалентности другог типа заокружују структуру, што је још један лирски потез додат да се подвуче поетичност структуре.

У наредном примјеру, као у једном од бројних у *Роману у Лондону*, име је повод за чуђење (видјели смо да се руски принц у Лондону иначе осјећа као да је доспио у какву *земљу чуда*, а имена и презимена са чудним денотатима – често преводи, и не престаје да се чуди):

92)

Трећа је најзанимљивија, и најпривлачнија. Њено **име** не зна, само се њено, чудновато, **презиме**, помиње, кад је ословљавају. **Miss Moon**. (Да неко има презиме: **Месец**, - и тога има у Енглеској.)

(153)

Истаћи име обавеза је према онима који заслужују са буду упамћени. У завршном поглављу Друге књиге Сеоба, наслов – *Нико не зна Јоана Текелију*, управо на то упућује (у примјеру су подвучене и карактеристичне еквивалентности које наглашавају поетски принцип):

93)

Зна ли, каже, **Јоана Текелију**? Је ли чуо за *Јоана Текелију*? Није? Чуо је свакако, за великог дуктора војски, принца Еугена Савојскога?

Зна га цела Европа!

Чуо је, сигурно, да је то човек, који је спасао Европу од Турака!

Спасао Беч!

Освојио Београд.

Умало није продро до Стамбола!

(...)

Победа принца Евгенија била је потпуна.

Цео свет слави сада великога ђенерала, принца, бога рата, идола Европе, а нико не помиње, нити зна, Онога, који му је омогућио победу и који је, у тој страшној ноћи, кроз мрак и воду, према звездама, провео армију у леђа Турака.

Текелија је знао да нађе пут **према звездама**.

Савојски само **према картама**.

Текелија је препливао разливену Тису, **на гривама**.

Својски је стао **пред поплавама**.

Да није било **Текелије**, Савојски не би био, идуће године, могао да сиђе до Турске.

Да није било **Текелије**, Турска би трајала још столећа.

Па зар није неправда да се **име Текелије** не зна?

(...)

Волков је тешио Павла да је свака победа, обично, дело онога чије се **име** не зна.

Сеобе II, 461

94)

Павле му је на то одговорио, набусито, да се он родио у Бакићевој земљи, да му је мати наденула име **Павла Бакића - Paulusa Bachitiusa**, како Ђурђе има обичај да каже – па да он не намерава **то име** да изневери, нити материно млеко заборавити.

(Сеобе II, 120)

95)

Бригадир је постао: **Константин Николаевич Јузбаша**.

И његов друг **Родион Степанович Пламенац**.

То нису, сви **ђенерали**, који су **ђенерали** постали. Чему их ређати?

Њихова имена нестала су у прошлости и тишини смрти.

Забележени су и многи **пуковници**: **Радулович, Цветинович, Ивалов, Косавчич, Давидович, Петар Шејтани, Ефрем Ранкович**, а забележени су и **потпуковници**: **Чорба, Вуич, Штерич, Ожегович**. Било је и **мајора**: **Вукович, Алексеј Требињски, Букшан, Жигич, Црнич, Станкович, Вуич, Голуб, Милорадович, Маркович, Миокович**.

Чему ређати неке, а изоставити друге?

У дворској гарди, у Санкт-Петербургу, најлепши **капетан** био је: **Павел Чарноевич**. Нема, међутим, ни трага **вахтмајстеру, Пивару**. Нити знамо како је завршио, **вахтмајстер, Попов**, из Кикинде.

(Сеобе III, 481)

У сваком случају, пажња се усредсређује на имена, поступку именовања приступа се врло детаљно.

2.1.1. Запажамо присуство својеврсне прономинације као стилског манира, и духовите, помало ироничне игре ријечи, управо тамо гдје се „денотат“ имена (условно речено – јер „денотат“ личног имена је особа којој то име припада, не и денотат из стварности којим је име инспирисано) – узима као само име, односно – план израза се мијења према референтној стварности симболично утканој у име као знак.

План израза преноси се на план садржаја, денотат имена узима се као најважнији аспект језичког знака, битан план имена, а само име као мотивисан језички знак, што није уобичајено, посебно кад је о властитим именицама ријеч.

Тако онај ко се зове *Mr. Green* бива преименован (*прономинација*, *антономазија*) у „зелени господин“ (малим словом) или пак *господин Зелени*, а његова супруга, *Mrs. Green*, постаје „жена зеленог суседа“ и сл. Слична игра ријечи, манир именовања и преименовања, заступљени су и када је ријеч о другим именима:

Примјери 96 – 98)

„Његов десни комшија звао се: „зелени господин“, - јер и тога у Енглеској има: *Mr. Green*. А тај човек био је чиновник неког, погребног, предузећа. Ћутљив човек. Омањи, црвен у лицу, задригао од пива, са кораком, тешким, упадљиво кратких ногу. Носио је неку **меланхолију** на леђима, иако је у куће залазио, скоро **непролазног осмеха**. Био је једном у посети и код својих суседа. Тражио је да позајми **машину која шиша траву**. Био је и други пут у посети. Понудио им је абонман на сахрану, у крематоријуму, - али је комшика, на то, ужаснута, цикнула. Узалуд јој је **зелени господин** доказивао да муж треба својој жени, завремена, да скине бар ту бригу, **будућности**, са врата.

(Роман о Лондону, 24)

„Сусед са лева, звао се **господин Божић**, јер и тога у Енглеској има: *Mr. Christmas*. То је био човек шездесетих година, **необично лепог понашања**, а висок, прав, какви су Енглези који пију много чаја. Био је благајник неког превозног предузећа у Лондону. **Одлазио је свако јутро, тачно**, подземном железницом, у Лондон, као и комшика. А враћао се, **тачно, увече**, из Лондона, као да има **хронометар** око врата. Ти странци нису знали да **господин Божић** ради, то, већ скоро четрдесет година, - **сем за време божићних празника**. Са црним мелоном на глави, и кишобраном у руци, сваки дан, просед, са лепим

лицем шкотских војника, а безазлених плавих очију, тај човек је од почетка уживао наклоност своје комшике, која га је сматрала за необично пријатну појаву, и доброг човека. Кад би **мистер Кристмес** срео њу, нудио би се, учтиво, да јој понесе кутије до воза, или од воза. Исто је тако **љубазно поздрављао** и њеног мужа, коме би, каткад, кад би се враћали истим возом из Лондона, тутнуо у руке, своје, - већ прочитане, – **новине**. Све те **каритативне функције** у животу, **мистер Кристмес** је вршио, са неколико **љубазних, увек истих, речи**. Његово познанство са комшиком завршило се, међутим, брзо.“

(Роман о Лондону, 25)

„**Мистер Кристмес** се пренеразио, кад је видео своју комшику, разбарушену од ветра, а кад чу шта му тражи, узвикнуо је: **о не, - oh no, оу ноу**. И **окренуо јој леђа**. Од тог дана почео је, и њу, и њеног мужа, да избегава.“

„**Жена зеленог суседа** била је пуначка женица, врло љупког, дечјег, лица, каквих има, много, код жена у Енглеској, - а лице на ружу, од папира. Чинило се као да је процветала, лист по лист.“

„**Mrs. Green** била је једном, у посети код свог комшије, кад је био сам и питала га: где му је жена? Молила га је да јој причува мачора док буде, - мачор – сам. Муж јој је отпутовао у род, а и она ће сутра.“

„**Mrs. Christmas**, међутим, - жена комшије са десна, - није била таква. То је била жена, као и њен муж, високог, правог, стаса, а млађа од свог мужа. **Господину Божићу** је могло да се деси, да га, - у европским земљама, - сматрају за лорда, а његовој жени, да помисле, да је једна од оних, имућних Енглескиња, којима је, - ко зна зашто, - драга, нарочито, Италија, и Шпанија. Тамо путују на летовање, - саме.“(26)

2.2. Погрешке у именима, нарочито у антропонимима, али и у именима и називима уопште (уп. горњи примјер из аутобиографске прозе) – веома често у тексту Милоша Црњанског прате сеобе ликова, њихова кретања, путовања, промјене у

животу. Нико да им научи име, да га правилно изговори или напише. Име Вука Исаковича стално су „преводили“, према скривеном денотату имена, Павле Исакович има ту потешкоћу да му име не изговарају тачно, а највише гријеше у изговору имена руског принца, у *Роману о Лондону*.

Примјери 99 - 101)

Кад је, из даљине, чуо, да долази воз, питао се, и то, како ће се попети у вагон, овакав, ћопав. При тој помисли испале му из руке и штака, па се сагиње тешко. Међутим, кад је експрес дојурио, Рјепнин се попео у воз лакше него што је очекивао. Помогли су му. Из кола за спавање узвикнуше **чак и његово име**. Овако: **Мистер Ричпејн**.

Грофица Панова омогућила му је да може да спава, до Лондона. Наместили су му и постељу, и ногу на постељу, водоравно, а донесоше му и чај. А после, и један ноћни суд, од порцелана. (**Порцелан Енглези зову: Кина, Чајна**, а тако зову и шоље чаја: *china*.)

Кад је остао сам на постељи, тај Рус, опет, мрмља, љутито, своје **име, које не знају да изговарају у Енглеској**. Да, да, - чујем како мрмља. Он је сад, у Енглеској, човек састављен од богатства и бола? А каткад се претвара у иглу. **Мистер Ричпин**. А **реч прах**, међутим, - то га је зачудило, - ту, на крај света, - **руска реч прах**, значила је **и у старом говору Корнвала: прах**. (Све је на свету лудо.)

(Роман о Лондону, 339)

После тога, међутим, преписка постаје све замршенија, са тим дамама, као у неком општем вртлогу, јер имају по неколико имена, која су исто лице, а у рачунима, бар по имену, неколико. **Mrs. Bucknell**, на пример, била је у књигама, пре тога. **Mrs. Drummond**, затим **Mrs. Drummond Payne**, тако, да је Робинсон у рачунима направио велико замешатељство. **Грофица Сан Елиа била је, пре тога, на истом рачуну: Mrs. Hodum**, а пре тога **Mrs. Maes**, а пре тога, **Madame Villeneuve**, **Madame Premosel**, а пре тога: **Vorontzov**. Перно је све

то побркао. (као да је реч о неколико удадби? Неколико бракова? Можда и обрнутим редом? Рјепнин се више не распознаје у тим рачунима. Хвата се за главу, очајно.)

Роман о Лондону, 370

Кад га је вратар, *Mister White*, угледао, идући дан, погледао га је нехатно. Срећом, Рјепнин га је то јутро ословио вратаревим правим именом, а није рекао: „Добро јутро, *Mister Blake*“. **Мистер Блек** је био пиљар. Нико не воли, кад се зове **црни**, да га ослове, „**бели**“, а нико не воли кад се зове „**бели**“, да га ослове „**црни**“. Међутим, Рјепнин је **стално мешао та имена**. Вратар га је, због тога, избегавао. Сматрао га је за лудог Пољака.

Роман о Лондону, 495

Класичан примјер прономинације имамо и у сљедећем одломку текста, гдје се заједничко име (титула) замјењује за властито, уз преименовање типа варијације имена, титуле и имена на страном језику:

102)

Тек после тих празника, сав тај мир, и Она је била дознала да је **Рјепнин** отпуштен из оног подрума седлара и обућара, близу дворца Светог Јакова. Тражила је **Рјепнина** у радњи, једног дана, нестрпљиво, па је свратила лично у радњу Лахира, а тамо су јој рекли да њега, код њих, више нема и неће бити. Зар Нађа то не зна? - питала је мисис Крил, у телефону. Па то је страшно, узвикивала је та Корнуалка. Капетан Билејев рекао јој је, да ће *Prince Nicholas*, /сад, /видети, шта значи бити незапослен у Лондону – шта значи, /незапослен, /странац, /у Лондону. Мистер Фои јој је рекао да ће **књаз**, /сад, /имати времена да слуша Москву. Зар то није страшно? /Да су мушкарци такви.

2.2.1. Грешка у имену као знак да нешто са идентитетом није у реду – у одломку који слиједи емитује цинични, ругачки потенцијал, нарочито у

понашању онога ко бирократски одбија да чује јасно предочене чињенице. Грешка у имену – или необичност имена - помјера идентитет Рјепнина, од руског принца до Пољака, и озбиљно угрожава његову егзистенцију:

Примјер 103)

Каже своје **име**. Предаје своју пријаву. Прича, како је, већ годину дана, и више, без посла (...) Чиновник га прекида и узима испуњени формулар и нестаје некуд, иза ормана, откуда се враћа, срдито, тек после добрих десет минута. Њега у списковима нема! Како му се **изговара** име?

Рјепнин му онда каже: „**Рјепнин**“ – и показује, на папиру, како **пише**.

Тумачи му да је то **име руско**, па се почетно слово изговара као енглеско „р“, али не као сугласник, него као самогласник, а слово идуће „ј“, не као енглеско „ј“ у енглеској речи, цот, него као у речи за „јахту“, јот, то јест у речи, **yard, yell, yes, you, young, youth**. Писар онда, сав црвен, виче: **Now, now, now**. Из које је јединице расељеничког кора, **Пољака?**

Рјепнин онда каже да није служио ни у каквој, пољској, јединици, него је био придодат једној дипломатској мисији Пољака. У Лондону је сад упућен у Министарство рада, ради новог запослења, а одатле су га послали, овамо. Већ је годину дана без зараде. **Беда. Беда**. Писару се на то сужавају зенице, - како се сужавају само код Енглеца, испод наочара, - а затим му каже да је, прво, тврдио, да је из пољског, расељеничког кора, а сад каже да је дипломат. Опмиње га, / да не говори којешта. Треба да даје тачне податке. **Официр, дипломат? Шта је?**

Ко је?

Сав црвен у лицу, **Рјепнин** му одвраћа, да **није тврдио да је из пољског, расељеничког, кора, нити да је Пољак. Он је Рус**, а био је преводилац, код Пољака, у Паризу, са рангом официра. А био је руски официр, у Првом светском рату. Савезник Енглеца. Вади при том своју

карту идентитета, издату у Лондону, на којој се још види, прецртан, **потпис** енглеског министра спољних послова, и **печат**.

Писар му, мало љубазније, довикује, да њега неће заплашити ничији **потписи**. Него нека донесе, прво, документ, од **пољског**, расељеничког, кора, па ће му онда, сасвим сигурно, наћи запослење. Зна он да се они, **Пољаци**, љуте на њих, што **не знају да изговоре та њихова, пољска, имена, са „трш, прш, мрш“**, - али то му не даје права да диже глас. Имају они овде друга посла!

Сетивши се онда своје жене, Рјепнин му, понизно, каже, да он разуме, да је тешко наћи, за њих, странце, посла, али да је он готов да ради,/ сваки, и мануелни, посао. **Зидара, лимара, поштара, водича**, само да би зарадио неколико фунти недељно. Ова је зима у Лондону страшна. Истрошио се. Тешко му је.

Писар му, на то, одвраћа, да је давно могао наћи рада, ако је хтео. Требао је да се пријави полицији, у Мил Хилу, па би му, брзо, нашли рада, - и за његову жену. У сваком случају, ето, нека оде у Полицију за странце, на Пикадилију, нека му одатле кажу, телефоном, само,/ да је,/ око његових папира,/ све у реду, па ће му, онда,/ он,/ наћи место. **Кад зна толике језике**, колико је написао на пријави, неће бити тешко. Овако не зна с ким има посла. Његово **име** не налази на списку. Нека дође **сутра**.

Рјепнин онда ћути, тренут-два, заморен, - а затим каже да ће доћи, **сутра**.

(стр. 131, 132, 133)

2.2.2. А није само антропоним подложен погрешном изговарању (глаголи *изговорити*, *писати*, често иду уз поступак именовања и преименовања). Називи фирми, установа, имена и називи уопште – трпе преименовања која настају као резултат намјерне или нехотичне грешке:

Примјер 104)

Кад отвори преписку, највише главобоље има са чековима за женску обућу, које шаљу, или враћају. Те жене, које те чекове шаљу, богате су, и расејане. **Обично изостављају, ово или оно, у имену *Paul Lahure & Son*, на кога чек гласи, а пишу често име радње, погрешно. Греше и у бројевима. И те како. А шест пенија, уопште изостављају.** У своју корист. Презиру, ваљда, тако мало. У књигама, међутим, у рачунима, то ствара велику главобољу. Забуну. Бива и то да те даме, у писмима, одбијају исплату.

(Роман о Лондону, 152)

*

2.3. Топоними. Име као објава:

Примјер 105)

Римска империја дала је била име том насељу, колонији Рима:
Florenzia.

Nomen est omen. **„Нека буде цветна.“ Име цвета,** да би процвала.

У Микеланђелово доба, у доба Фиоренце, како је Данте назива – види се првен крин. А што се тиче њеног **имена**, Тацит је пише тако, а не како је Плиније пише. **Њено ће име остати име цвета.**

У свом, дугом, животу, дошао сам до уверења – које није сујеверје, него искуство – да градови и вароши овог света, зависе, заиста, од свог имена. На северу Европе, та имена звуче као мук бродова, кроз магловита пристаништа. „Kjöbenhavn“. Као неког, топлог, насељеног, хума, испод снега, „Штокхолм“, или као шум вејавице у ноћи: „Осло“. А каткад, и као звук пуцкетања смрзнутих гранчица леда, у зори: „Хелсинки“.

Има и великих градова који су дело људских руку, па и дело једног човека: „Петроград“, „Лењинград“, „Стаљинград“.

Крин Фиоренце у њеном имену није случајан.

То је, после имена римске колоније, цвет, и наслага, средњег века.

Ништа није бесмислено у називима насеља, ни у пустињама. Као караване та имена пролазе, и дижу се и распадају, као да су од песка, али остају са **сенком**, и водом, **оаза**, као да су покривена бурнусима, **и гасе жеђ, пред крај пута живота**. Ја сам уверен да је Микеланђело, у имену места свог детињства, носио са собом, до Рима, и свог гроба, мирис крина, цвета.

Чак и данас, у доба кубова, спирала, асфалта, **имена чувају своју прошлост**, макар само као такт неког валса прошлог столећа – или такт салсапа, и кастањета. Мењају се тек кад стигну на обале Океана.

(59, 60)

Измјештени топоними чувају завичај и поријекло од заборавља. И то је један од облика карактеристичног именовања као стилског поступка што кореспондира са свим слојевима структуре текста:

Примјер 106)

Ти паори, међутим, који су своје кости посејали у земљу коју су **Новом Сервијом** називали, записали су имена својих села, која су у срцу носили. На географску карту **Русије, и Европе** – за вечност!

Када су Руси почели да силазе на **Балкан**, у ратовима, на картама аустријским пише, име **Сирк баре**, од **Алмаша** до **Чуруга**. Пише и **dominum Mitrovitz**. И село **Лаћарак**. И **regnum Sclavoniae**. И **ducat Syrmium**.

А на росијским картама пише, са сузама: **Сомбор, Мошорин, Чанад, Надлак, Печка, Глоговац, Павлиш, Сентомаш, Сента, Кањижа, Мартонош, Бечеј, Суботица, Панчево, Земун, Чонград, Вуковар, Вршац, Сланкамен, Ковин!** То пише на росијским картама, до XIX века!

Сеобе III, 482

У овом поглављу показали смо поступке именовања и преименовања.

Закључујемо, и на основу бројних примјера у тексту (од којих су овдје заступљени у оном броју који је довољно илустративан) – да се поступак именовања и те како повезује са идејама текста, те да га писац користи на различите начине, у врло стилематичним структурама. Такође - и поступак преименовања, који се повремено јавља и као „званична“ стилска фигура – прономинација.

СТИЛСКИ ПОСТУПЦИ У САДЕЈСТВУ.

СИНТАКСИЧКЕ И СТИЛСКЕ СТРУКТУРЕ – АНАЛИЗА ПРИМЈЕРА

1. На дужем одломку текста посматраћемо како удружено дјелује неколико стилских поступака, узајамно се потпомажући и прожимајући.

Примјер 107)

Сећа се онда да руских емиграната има, расутих, свуд, по свету, а ко зна како сад живе? За неке, који су били укрцани, са њима, у Керчу, чак и зна, како се пате, и изумиру. Налазе се и по неким варошима *Азије, Кине, Јапана*, чија имена памти само из својих школских свезака и географских карата. Шапуће их, каткад, тако, кад му жена заспи, а та имена му се чине, онда, тако чудна и музикална: *Пекинг, Киото, Сеул, Тиенцин.*

Зна да их има, много, већ упокојених, међу онима, који су стигли до **Црног мора**, са армијом, која се повлачила, и из **Сибира**, па замишља и та места, пуна Руса, избеглица. А та имена се љуљају у његовој глави као што се љуљају сурле младих елефаната, играчице јаванске, и алигатори, па их, и он, у себи шапуће и чује: *Манила, Хонолулу, Сурабаја, Синганур.* Има Руса, било их је, иако изумиру, и одлазе даље, и у **Индији**, по варошима, чија су имена лепа и религиозна. Сећа се да им је, - док је био у Комитету, слао, из **Лондона**, понеку, бедну, помоћ, у новцу. Можда им је тамо, и сада, боље, него њима у **Лондону?** *Бенарес. Калкута. Раипур. Лахор?* Ако ништа друго, имају тамо, у човеку, бар религију. Овде је све само трговина и чују само обећања. Да, да, свуд по свету има сад, „расељених лица“, Руса. Свуд на границама бившег силног руског царства. И у мухамеданским престоницама, чија су имена, као мирис вртова, одјек ратова, лепота цветова: *Кабул, Исфакан, Багдад, Мосуа, Дамаск.*

Сва су та **имена**, у **Лондону**, постајала **утеха** за њега као неког путника, који се тамо спрема. А завршавала су се ударцем војничких успомена, као ударцем у неки турски бубањ: **Истамбул**.

Сва је та **имена**, тај **јункер**, сад, мрмљао, у **Лондону**, по сећању из детињства. Његови другови, и он, желели су да оду у сва та места, па ето, није стигао до њих.

Сећао се како су, ти јункери, шетали, прстом, по тим географским картама, као затвореници по дворишту неких затвора, - пре стрељања, - како су се зарицали да ће, сви, заједно, посетити та места. Проћи ће кроз песак пустиња, чија су имена узвикивали, као и имена тих градова. Била су лепа и пуна оаза. **Та имена** су му, / сад, / звучала у сећању, као да су имена оних лепих, голишавих, Црнкиња, чије су слике, исечене из књига, кришом, показивали једно другом, испод клупа: **Момбаса, Мусумба, Лулуа, Јола**. А та афричка имена завршила би се као цвркутом тица: **Антананариво**.

Са тих путева, на које никад отишли нису, враћали су се, измишљеним караванима, кроз градове чија је **имена** сад шапутао себи у Лондону, као да се подетињио: **Картум, Мурзук, Бискра, Мароко, Могадор**.

А сат би, негде, напољу, или у радио-апарату у зиду, опет одбијао, девет. **Дон, дон, дон, дон, дон, Лон-дон, Лон-дон**.

Стр. 353, 354

Кумулација топонима на одређеним мјестима у тексту, начин на који су кумулиране јединице распоређене (свака група кумулираних топонима, слиједи иза двије тачке – као да се свечано најављује саопштавање тих имена; сви топоними на овај начин саопштени, наведени су у номинативу; њихова интонација је таква да звуче као ритмички говор и музика) – толико доприноси звуковној организацији текста, да читалац просто мора осјетити атмосферу географски удаљених ареала и чути „ударце у бубањ“ што прати изговарање ових ријечи. Изразита музичко-ритмичка организација текста постаје видљивија када

издвојимо само поменуте топониме, задржавајући знаке интерпункције, и представимо их без околног текста у којем се иначе у роману налазе:

Пекинг, Киото, Сеул, Тиенџин.

Манила, Хонолулу, Сурабија, Сингапур.

Бенарес. Калкута. Раипур. Лахор?

Кабул, Исфахан, Багдад, Мосуа, Дамаск.

Истамбул.

Момбаса, Мусумба, Лулуа, Јола.

Антананариво.

Картум, Мурзук, Бискра, Мароко, Могадур.

Дон, дон, дон, дон, дон, Лон-дон, Лон-дон.

Овај звук у чистом облику, план израза у чистом облику, који се удружује само са интонацијом, паузама, ритмом, творећи бројне гласовне еквивалентности из којих просто извире доживљај имагинарне семантике као *могућих значења* – уистину личи на пјесму. Први „стих“: четири топонима сегментирана зарезом и завршни знак интерпункције – тачка. Други стих: четири топонима сегментирана зарезима, четири слога више, тачка. Трећи стих: први топоним, тачка; други топоним, тачка; трећи топоним, тачка; четврти топоним, знак питања (спуштање интонације и пауза коју значи тачка - код сваке ријечи - претходи интонацији која се пење, упитно, код ријечи *Лахор*, чији је гласовни склоп стилотен, и у комбинацији са поменутом интонацијом као да цијели лексички склоп носи у висину, етеризује; са друге стране, гласовне и ритмичке еквивалентности – алитерациска учесталост неких гласова (нпр. „р“), три пута силазна интонација која претходи упитној, најзад - сама упитна интонација која се пење - појачава тензију и припрема промјену ритма). Четврти стих: пет кумулираних топонима

сегментираних зарезима, тачка (број слогова нараста, као и тензија). Пети стих („као ударцем у бубањ): један топоним. Тачка.

Друга цјелина је „дистих“. Први стих: четири топонима сегментирана зарезима, тачка. Други стих: један топоним од шест слогова, са интонацијом која просто подрхтава и трепери, и – тачка. Питки сонанти и вокали творе мелодиозност цјелине.

Трећи сегмент – један стих од пет кумулираних топонима, сегментираних зарезима. Алитерација која комбинује консонанте и сонанте (упадљиво је присуство сонанта „р“) наглашава тамне вокале „о“ и „у“ и рески тајновити звук имена далеких мјеста на глобу.

Четврта цјелина је повратак у *сада* и *овдје*, у свакодневицу. Посљедња цјелина носи ироничан призив. Лондонски сат, као равнодушно гвоздено срце Лондона – откуцава. То је свакодневица која протиче сваког тренутка, са сваким откуцајем који подсећа на по један слог топонима *Лондон*.

Ове цјелине, које овдје условно називамо стиховима, распоређене су у прозном тексту тако да им је учинак још поетичнији. Оне су просто, ритмички изводи прозних дионица текста, али семантизовани, упркос томе што су имена, а нарочито тако *доживљавамо* она далека и непозната – „немотивисани“ језички знак (макар им не можемо открити евентуалну мотивисаност) – сведена на план израза који везујемо за денотат као за план садржаја, јер је тако договорено, научно, конвенционално. (И овдје долази до изражаја она тежња умјетности да немотивисани знак претвори у мотивисани, те да унесе још значења која извиру из језика умјетности као другостепеног моделативног система, језичког, знаковног система вишег ранга који твори норму али је и изнад норме, надилази норму.)

Интересантно је како приповједач, служећи се необичним поређењима, асоцијацијама, метафорама – саопштава могући план садржаја ових имена (односно – онај денотат који би могао мотивисати такав језички знак као властито име, учинити да одређени фонолошки састав с разлогом, односно мотивом, буде ознаком баш тог топоса), или их пак укључује у одређено асоцијативно поље

сопствене меморије - док их истовремено катафорски најављује, представља, припрема се да их саопшти. Та најавна имена, својеврсна катафора, такође је изразито стилски маркирана. Нека су (имена) „тако чудна и музикална“; друга се просто „љуљају“ у његовој глави „као сурле младих елефанта, играчице јаванске, и алигатори“; има их која су „тако лепа и религиозна“ (овдје наратор уводи бинарну опозицију *религија – трговина*, а што ће рећи *духовност – прозаичност*, у склопу дигресије у којој се усредсређује на стварност у Лондону, подсећајући још једном на расељеност, измјештеност, расутост појединаца по свијету, на феномен сеоба); а онда – престонице, „чија су имена као мирис вртова, одјек ратова, лепота цветова“.

Задржимо се за тренутак код овог поређења:

мирис вртова, одјек ратова, лепота цветова

Овдје имамо изразито стилематичну комбинацију еквивалентности и опозиције. Свака од три узастопне, кумулиране и сегментиране синтагме представља конструкцију која се састоји од именице и атрибутског, присвојног генитива: имамо синтаксички паралелизам. Све осим једне су мушког рода (именица *лепота*, ж. р., једина ремети ову морфолошку еквивалентност). Управни чланови синтагме су сви у номинативу једнине, а зависни у генитиву множине (симетризам). Све именице у генитиву су у свом основном облику (номинатива једнине) једносложне, а у облику множине добијају исто морфолошко обиљежје, наставак *-ови* (ген. мн.: *-ова*), што је такође еквивалентност. Алитерацијско опетовање сонанта „р“ истиче се у ријечи „вртова“, гдје је „р“ слоготворно, стога и најизразитије – а опорост и рескост, праскавост звука појачава присуство консонанта „т“; овај звук се протеже и на паралелну лексему „ратова“ (гласовна еквивалентност), која је и семантички уклопљена у овакво звучање (имамо спрегу звучања и значења у самој овој ријечи). Звук се претаче у благе тонове у синтагми „лепота цветова“, гдје се вокали и сонанти просто сливају у мелодиозну асонанцу и алитерацију. Семантичка опозиција узастопно паралелних присвојних генитива *ратова – цветова*, (*рат – цвет*), ублажава се значењским сагласјем првог и трећег генитива: *вртова – цветова* (*врт – цвет*). Иста семантичка опозиција у ријечима *вртова – ратова*, такође, ублажена је фонолошким еквивалентностима о којима

смо говорили (гласовне подударности, алитерација, такође и асонанца). Дакле, можемо закључити да увод у набрајање имена није ништа мање постичан од самог стилематичног поступка именовања.

Почетке два узастопна пасуса која слиједе обиљежава релативни синтаксички симетризам (Сва су та имена... – Сва је та имена...), а упадљиво у првом пасусу присуствује лексема *утеха*, као једна од кључних у тексту Црњанског уопште. Имена су *утеха*. Исти пасус завршава се „као ударцем у турски бубањ“, именом преименованог Константинопоља.

Иза ове цјелине од два паралелна пасуса наставља се набрајање имена топоса. Но, прије тога имамо својеврсну разраду идеје *утехе* која долази од изговорених имена. Јункери су се, некада, шетајући прстом по карти, „као затвореници (...) - пред стрељање“ зариицали да ће обићи сва та мјеста једнога дана. „Проћи ће кроз песак пустиња, чија су имена узвикивали“... Поступак именовања се наставља, уз опетовање саме лексеме „име“, која се у облику „*Та имена*“ поново јавља и у овом пасусу, успостављајући релативни паралелизам са наведеним структурама на почетку претходних пасуса („Сва су *та имена*“, „Сва је *та имена*“). Бити јункер значи млад бити суочен са сталном пријетњом смрти, стога је ова космогонијска, суматраистичка визија што извире из звука имена далеких крајева – умирујућа, спасоносна, утјешна.

У самим кумулираним топонимима груписаним у „стихове“ распоређене по тексту, врло су присутне гласовне еквивалентности које смо примијетили и у синтаксичкој дионици која најављује име *Истамбул. Момбаса, Мусумба, Лулуа, Јола. /Антананариво*. „Питки“ сонант, билабијално „м“, у комбинацији са билабијалним звучним плозивом „б“ те безвучним фрикативом, зубним „с“ – подударају се у првој и другој ријечи, затим имамо потпуну еквивалентност вокала (асонанца, потпуни тросложни симетризам – у - у - а) у другој и трећој ријечи (*Мусумба, Лулуа*), али и присуство сугласника са вокалским особинама – сонаната („м“, „л“), док четврта као ехо задржава ту гласовну везу сонантом „л“ и самогласником „а“. Ову групу топонима приповједач најављује као имена која су *била* - „лепа и пуна оаза“. Употреба перфекта глагола *бити* као глаголског дијела сложеног именског предиката (*Била су лепа и пуна оаза*), иако је ријеч о именима

градова (која су, врло вјероватно, остала иста), упућује на сјећање, прошлост из које навиру, на оно што је млади јункер некада запамтио, а сад му се враћа у тој вези прошлости и садашњости – као *утеха*. *Имена су утеха* – идеја је која вишеструко кореспондира са слојевима текста, не само у овом одломку, него и у опусу Црњанског уопште.

(Име је знак које биљежи постојање, остаје да траје те и на тај начин побјеђује смрт. Затим, нека имена звуком својим, љепотом самог имена као *плана израза*, или и љепотом денотата на који се односе – предјела, градова и сл. – пружају утјеху. А има имена која су значењем прегнантна, значењем својим пружају утјеху. Сократ, Микеланђело, маршал Неј... – јесу имена којима се побјеђује и страх од смрти, па и сама смрт. А то је највећа утјеха за човјека, па и за фиктивног јунака Црњанског, па и за аутобиографског наратора, за свако „ја“ које се огласи шапатом о животу и смрти тражећи *утехе* – било да је фикција, аутофикција, или пак ауторско ја самог писца.) Млади војници, јункери које Рјепнин из прошлости извлачи, а којима је и сам припадао, иако још не знају да се именима побјеђује смрт – цезнули су за тим да посјете далеке градове. Чезњом за даљинама, за спајањем са њима (до оних безмерних јутарњих магли кроз које ће лирско „ја“ Црњанског једном назрети Суматру) – увијек има нечег од оне космогонијске визије и доживљаја свијета, која управо безмјерношћу, бескрајем са којим се имагинација људска стапа, бесконачношћу – одводи од мисли о коначности као усуда човјековог. Стога је и приказ Рјепнина (који, призивајући прошлост, а налазећи се пред одлуком о сопственом крају као „највластитијој могућности ту-битка“ и једином начину повратка модерног Одисеја на Итаку (која је Санкт Петербург) – налази у сјећању јункере, себе као јункера, и сва та имена удаљених мјеста као утјеху) - вишеструко знаковит. Јункер и смрт, туга мушког (која је негдје у позадини и оног „детињег“ призора додавања испод клупа кришом – изрезаних сличица голишавих црнкиња – на које имена далеких градова личе) - призива оне велике теме и других текстова Црњанског, у прози и у стиху. Сва ова музика и ритам ријечи које се сливају као слап – обавија, уздиже, зрачи суматраистички утјешним доживљајем свијета у његовој „свеповезаности“ и безмјерности васељене.

Име *Антананариво*, којим се пасус завршава, Рјепнин је најавио тако што га је, невјероватно тачно, „погођено“, упоредио са цвркутом птица. Топоним у себи садржи тако богату гласовну еквивалентност, танано и виртуозно поређане елементе асонанце и алитерације, да њихово пјевљиво низање заиста подсјећа на цвркут. (Збиља, шта све Рјепнин није чуо и видио у тим именима! Колико тога је примијетио, запазио и издвојио, од свих тих ствари које се „буне“ (неко је то тако назвао) јер их не примјећујемо иако их видимо, не видимо их мада су нам познате однекуд. Оку књижевног јунака или наратора не промиче скривена љепота и дубљи смисао, стога и сама та „побуна“ ствари у сусрету са литерарним свјетовима има смисла, јер у њима налази одговора. Црњански је један од умјетника који су понајбоље – врло увјерљиво показали да ствари које се „буне“ – с правом то чине, то јест – показао је колико тога се у њима скрива, као љепота, као порука.)

Док имагинација јункера враћа - са далеких путева, на које никад ни отишли нису – „измишљене караване“ имена, такође обиљежених алитерацијом и асонанцом, гласовним подударацима која се ланчано надовезују (*Картум, Мурзук, Бискра, Мароко, Могадур*), дотле га звоњава лондонског сата враћа у јаву откуцајима који се претварају у име Лондона разложено на слоге - изометријске цјелине, са готово потпуним гласовним еквивалентностима, усред којих тек једна фонолошка јединица врши дистинктивну функцију, због чега се топоним, са дистинктивним „л“ на почетку – још јасније истиче. То је звоно за буђење из једног сна. И звоно за узбуну истовремено. Звоно које звони једном Рјепнину, књазу, или принцу, официру, бившем јункеру.

Доминантан глагол говорења у овом одломку је *шапутати* (само на једном мјесту имамо глагол *узвикивати* и једном глагол *мрмљати*), који такође носи посебно значење и, баш као и *викати*, *орити се* и сл. (што смо имали у другом одломку) - изразитије скреће пажњу на садржај тог „шапутања“ од „обичних“, стилски необиљежених, уобичајених глагола говорења. Поступак именовања потенциран је употребом и саме именице *име*, доста честом иначе у тексту овог писца (не случајно), као што су и поступци понављања у тексту Милоша Црњанског негдје наглашени учесталом употребом глагола *понављати*,

понављати се – чиме се додатно потцртава мисао о судбинама, животима, смртима, сеобама – свему што се *стално понавља* у животу људском, а о чему је још „Омир“ пјевао, па се и пјесма понавља, сели у друге пјесме, и тако траје до данас, без прекида.

Прегнантна значењски, и виртуозно дотјерана стилски – цијела је наведена дионица текста примјер како међусобно дејствујући слојеви текста исијавају љепоту која извире из умјетничког поступка као спреге стилских поступака, и гдје постоји пуна дјелотворност она два принципа, иманентно поетског и иманентно прозног - принципа еквивалентности и принципа комбинације.

Дакле, у наведеном примјеру посматрали смо како се прожимају и узајамно потпомажу производећи умјетнички ефекат – сљедећа стилематична средства у поетици писца чији је текст предмет наше језичко-стилске анализе:

- стилски маркиран поступак именовања;
- набрајање и кумулација;
- семантичке комбинације (поређења, метафорична употреба ријечи)
- поступци понављања и осамостаљивања.

Употреба кључних ријечи и блискозначница из истог семантичког поља, дубинских сема текста које успостављају везе са текстом романа као цјелином, али и са текстом истог писца у другим његовим дјелима (нпр. лексичке јединице *име, утеха, расељена* лица, *расута* лица, *јункер* и сл.), у комбинацији са осталим стилским поступцима (нарочито са поступком именовања географских топоса) – упућује на кључне тематске и идејне сфере Милоша Црњанског, на *феномен сеоба* и *суматраизам*.

*

2. У примјеру који слиједи пратимо паралелизме, кумулацију, фокусирање реченичних чланова поступцима осамостаљивања, употребу неких маркираних лексема:

Примјер 108)

Његов отац, англоман, - поштовани члан царске Думе, - учио га је, / да је, / **идеал државе: Енглеска. Идеал човека: Енглеz, - либерал.** Рјепнин је, међутим, сад, хвалио живот својих мужика, **сећао се коња, жита, жетве, јесени, булки.** Летовање, по селима његове матере, трајало је **годинама.** Живот у Санкт Петербургу и Паризу, **кратко.** Отуда је, у њему, руско село, било **неко гнездо, у срцу, у ком тице певају, - а Санкт Петербург, само неки бал, у ком се све вртело.** **Цар, генерали, грофови, Рјепнини, лепотице,** које је тек био почео да осваја. Кад би се у мислима, међутим, преселио у Набережњају, све би било добро и лепо, као што је **летње вече и залазак Сунца, у Волгу. – Нешто светло.** Руска песма, па и руске сељанке, које су, у његовој глави, узвикивале, његово **име,** као да га зову, - бар му се тако чинило, - стизале су до њега, и у туђини, као испружене руке у загрљај. Било је смешно. Нађа му се чудила, јер су, у ствари, обоје **тај живот, то село, те мужике,** знали само као кроз доглед у **театру.** Ипак би ућутала, са сузним очима, кад би се, /он,/ за Набережњају, одушевљавао.

(Роман о Лондону, 393)

У архисемској основи структуре је поново – *повратак у прошлост.* Јавља се опозиција *прошлост – садашњост.* Касније ћемо видјети да се ту осјећа и нијанса суматраистичке везе прошлости и садашњости.

Апозитивна одредба уз субјекат у првој реченици (*англоман*) успоставља одређене гласовне еквивалентности и семантичку паралелу са именицама *Енглеска,* на крају реченице, и *Енглеz,* на крају друге, иначе осамостаљене, непотпуне реченице (која је по смислу и структури допунска, хомофункционална зависна „да“-клауза која припада структури прве реченице, као и претходна изрична „да“-клауза; уп.: *а да је идеал човека - Енглеz, либерал*). Осамостаљивање ове зависне клаузе, и њено истицање тим поступком, подређено је прије свега истицању самих синтаксичких јединица истог лексичког коријена: *Енглеска, Енглеz.* Синтаксички, ове јединице су истакнуте и финалном позицијом (уз другу

иде апозитивна одредба *либерал*, ријеч чије је семантичко језгро *слобода*, а што ће рећи – *Енглеz, борац за слободу*), и претфокусном претфиналном паузом обиљеженом специфичном силазном интонацијом која најављује и истиче оно што слиједи, а која је правописно означена одговарајућим интерпункцијским рјешењем, које је и стилски избор (двје тачке). Паралелни парни ехо, истовремено синтаксичку еквивалентност, представља употреба истог именичког појма - *идеал*, у истој синтаксичкој функцији, у обје хомофункционалне „да“-клаузе (друга је, дакле, редукована и осамостаљена). Напоменимо у вези са овом конструкцијом да је поступак осамостаљивања рашчланио и саму „недјеливу“ структуру - *...учио да је идеал земље...* – одвајајући зарезом допунску „да“-клаузу (изричну)¹⁸ од глагола *учити* чије значење допуњава (тј. саопштава садржај ситуације исказане глаголом: учио га је – *шта*, односно *чему*). И овим поступком управо тај садржај глаголске ситуације (тј. *шта је то чему га је отац учио*) - бива посебно истакнут.

Већ у трећој реченици маркантно осамостаљени реченични члан – прилог *сад*, враћа Рјепнина у ситуацију садашњости која актуелизује сјећање, и гдје долази до својеврсне замјене вриједности: отац је, *некад*, у Русији, хвалио Енглеску, а он, *сад*, у Енглеској, хвали живот у Русији. (Прилози су, као врло „граматикализоване“ лексичке јединице са одредбеном функцијом – ријечи које се ријетко када одвајају зарезима. У тексту Црњанског, напротив, оне се врло често осамостаљивањем истичу у иначе рашчлањеној и лабавој структури, што још једном потврђује да поетска функција правописа „нарушава“, то јест надилази нормативну употребу.) Бинарна опозиција *некад – сад*, односно *прошлост – садашњост* даље се реализује у тексту. Као рекцијска допуна глаголског предиката „сећао се“ јавља се низ напоредних, хомофункционалних именичких појмова у генитиву (сваки, укључујући и последњи, сегментиран је зарезом).

Кумулација напоредних јединица додатно је наглашена фонолошким еквивалентностима - понављањем одређених гласовних и морфолошких

¹⁸ Уп. правило у нормативној употреби: „Ако изрична реченица (...) долази на крају, она се, као допунска реченица, не одваја зарезом“ (Поповић, 2004, 306)

елемената у ријечима: *сећао се коња, жита, жетве, јесени, булки*. Прве двије ријечи имају исти морфолошки дио – генитивни суфикс –*а*; задње двије ријечи у низу такође имају исти генитивни наставак, а овдје је то суфикс – *и*; трећа ријеч једина има генитивни наставак –*е*, али ни овдје нема прекида у низању елемената који чине асонанцу, јер трећа ријеч се вокалом *е* који се јавља два пута у асонанци – спаја са наредном јединицом (тростројни генитивни облик ријечи – *јесени*) гдје се *е* такође два пута јавља, овог пута у првом и другом слогу, дакле – паралелно без прекида, спојено, чинећи непрекидни низ од четири иста гласовна вокалска елемента (*жетве, јесени*); трећи члан кумулираног низа, са друге стране је, опет одређеним фонолошким еквивалентностима повезан и са другим чланом низа, овога пута алитерацијски: задњонепчани звучни сугласник *ж* јавља се укупно два пута, оба пута у иницијалној позицији ријечи, што је, с обзиром на изразиту звучност и дифузност овог гласа – довољно да произведе звучни алитерацијски ефекат (*жита, жетве*); беззвучни консонант *к* јавља се у првом и посљедњем члану ове напоредне конструкције, и својом гласовном маркацијом заокружује низ. Како се звучни консонант *б* само једном јавља, и то у иницијалној позицији фонолошког састава лексичке јединице која се, опет, налази у финалној позицији низа кумулираних јединица (и читаве реченице) – то је звук самог сугласника утолико истакнутији, а тиме и утолико више истиче саму ријеч и њену „боју“ – баш као што се може рећи и за денотат на који упућује (*булка усред жита*). У питању је, дакле, кумулација као стилска фигура, која се у овом примјеру преплиће са фигурама (морфо)фонолошког нивоа језика – асонанцом и алитерацијом, као фигурама понављања које, управо кроз принцип еквивалентности, наглашавају поетску природу текста: лирски звук, али и сама значења. Напоменимо и да су кумулирани чланови низа из исте сфере, семантички и/или асоцијативно повезани појмови, што кумулацију чини компактнијом, експресивнијом.

Наредне двије реченице у стилској структури наглашавају дужину времена, трајање „летовања, по селима његове матере“ и „живота у Санкт Петербургу и Паризу“. Ријеч је опет о бинарној опозицији (која на крају добија неочекиван епилог, јер је утисак о томе код Нађе сасвим друкчији). Опозиција прилошких елемената *годинама – кратко* (први је инструментал са прилошким

значењем, а други прилог) – указује на неко релативизовано, Рјепниново *вријеме*, које је мјера сјећања и емоције што их прати. Оба прилошка члана имају финалну позицију у реченицама, а притом је овај други и фокусиран, не само финалном позицијом него и зарезом као претфокусном паузом испред прилога. Реченице у којима се јавља ова бинарна опозиција одликују се структурним еквивалентностима – синтаксичким паралелизмима (нпр. распоред реченичних чланова и паралелизам њихових функција). На ову структурну цјелину, као на антецедент, упућује и прилог *отуда*, којим почиње наредна реченица; овом анафоричком текстуалном везом објашњава се и уједно надовезује садржај онога што слиједи.

Отуда је, у њему, руско село, било неко гнездо, у срцу, у ком тице певају, - а Санкт Петербург, само неки бал, у ком се све вртело. Цар, генерали, грофови, Рјепнини, лепотице, које је тек био почео да осваја. Кад би се у мислима, међутим, преселио у Набережњају, све би било добро и лепо, као што је летње вече и залазак Сунца, у Волгу. – Нешто светло.

Опозиција *руско село – Санкт Петербург и Париз*, наговијештена у претходним реченицама, гдје се великим градовима супротставља пасторални амбијент села и његова љепота, своди се сада само на опозицију која обухвата руске просторе: *руско село - Санкт Петербург* (структура се и даље реализује као доминантна бинарна опозиција *прошлост – садашњост*). Поређења и метафоре које затим иду уз први и други члан опозиције - постају стилски елементи који такође образују својеврсну опозицију:

гнездо, у срцу, у ком тице певају – само неки бал, у ком се све вртело

С обзиром на уобичајену симболику, али и на истакнуто значење лексеме *срце* у овом роману (нпр. Лондон се приказује као циновски град који „нема срца“, у једном тренутку се чини да га ипак има, Африка има „велико топло срце“, мис Мун – девојка која „нема срца, само вољу“, и сл.) – јасно је да се око овог појма групишу ријечи са великом ефицијентном вриједношћу: *гнездо* и *тице* јесу метафоре топлине, љубави, радости. То су значења која се везују за *руско село*. Наспрам тога стоје значења која се везују за Санкт Петербург. Прво, бал (управни члан синтагме *само неки бал*): отменост, елеганција, раскош, свечаност,

лијепо проведено вријеме. Ту се „све вртело“: разиграност, окрет, динамичност живота и догађања. А већ у наредној (непотпуној) реченици, која је осамостаљена као засебна синтаксичка цјелина – комуникативна реченица (иако по структури припада претходној реченици, гдје би природно могла да стоји послије двије тачке, као садржај катафорски најављен замјеницом *све*, и као објекатска допуна глагола *вртети се*) – слиједи кумулација именичких појмова уз које иде једна зависна релативна клауза:

Цар, генерали, Рјепнини, лепотице, које је тек био почео да осваја.

Чланови кумулираног низа представљају својеврсну хијерархијску љествицу, а цијела конструкција ове кумулације – својеврсну антиклимакс градацију – од *цара*, до *лепотица*. Писац као да је завртио и ријечи, и оне као да се претварају у покрет и окрет у простору, а сама кумулација дјелује као вртешка од ријечи, нарочито с обзиром на наставак – односну реченицу одвојену зарезом (*које је тек био почео да осваја*), која је позиционирана тако да би, с обзиром на сва интерпункцијска рјешења, могла да се односи и на посљедњи члан низа (*лепотице*), али и на цијелу синтагму. Овај наставак одређења лексичке јединице *бал* представља друштвени живот, друштвени успон, завођење и освајање свијета (*и лепотица*), дакле – конотације друштвене моћи су на овој страни. Овдје морамо обратити пажњу на уводну синтагму из које се цијела ова санктпетербуршка слика развија: *само неки бал*. Рестриктивно значење овог *само*, неодређена замјеница *неки* – указују на *неважност* или макар *мању важност* те раскошне вртешке балова и снова, освајања и успињања на љествици – у односу на пјев тица у срцу, у гнијезду, које је Набережњаја. Јасно је да *руско село* Рјепнин овдје, на некој својој скали вриједности, уздиже чак и изнад царске пријестонице.

Поетска слика се ту смирује, у Набережњој, као што се Сунце смирује док залази у Волгу. Дворекцијска допуна уз глаголску именицу *залазак* (*Сунца, у Волгу*) у финалној позицији, уз истицање осамостаљивањем друге допуне (предлошко-падежна конструкција у+акузатив – у *Волгу*), као и накнадно додате непотпуне реченице одвојене цртом (- *Нешто светло.*) – заокружује поређење које љепоту и добро као вриједност сликовито представља као благу свјетлост

љетње вечери, као приказ љепоте природе, као – *нешто светло. Сеоба, у мислима*, у Набережњају, доноси тај мир (суматраистички мотив).

Слика се даље развија као приказ руских сељанки што изговарају његово име и пружају руке, чак до њега, да га загрле, ту, у туђини. Ову, већ праву суматраистичку визију, прекида Нађа враћајући Рјепнина у реалност, будући га из сна својим чуђењем, јер су обоје „тај живот, то село, те мужике, знали само кроз доглед у театру“ (запажамо синтаксичке и лирске паралелизме кумулираних хомофункционалних објекатских синтагми – *тај живот, то село, те мужике* – уз неједнакост рода и броја напоредних јединица). Опаска да су обоје руско село знали „само кроз доглед у театру“ – метафорична је (знали су га само издалека, посматрали као представу); Рјепнинов почетни појам о нечему што је трајало *годинама*, у односу на оно што је трајало *кратко* још једном се показује као мјера неког унутрашњег, Рјепниновог времена, јер је релативизује Нађино чуђење. Ипак, ту се прије ради о квалитету емоције и доживљаја, него о квантитету, трајању (дужиниведеног времена), прије о љубави него о познавању - о чему говори и изразита ефицијентна вриједност лексике и поступка у посљедњој реченици ове структуре:

Ипак би ућутала, /са сузним очима,/ кад би се,/ он, /за Набережњају,/ одушевљавао.

Осамостаљивање чланова структуре, нарочито актуелног квалификатива – атрибутско-прилошке одредбе (тј. *она* - „са сузним очима“, *ућутала би* – „са сузним очима“), те субјекта зависне реченице („он“), на крају инверзија и осамостаљивање реакцијске допуне („за Набережњају“) и финална позиција глагола („одушевљавао“) – све су то поступци чија је ефицијентна вриједност велика (узимајући у обзир, осим реда реченичних чланова и поступака осамостаљивања – и саму семантику лексичких јединица).

*

3. Анализирамо још један примјер из истог романа.

109)

Где су сад његови школски другови, јункери, и та учитељица, која показује црвену униформу ирске гарде, на слици? Та скрлетна униформа и **име те вароши**, Рединг, остали су му, заувек, у памети. Били су, дакле, дошли по њега, у његово детињство, већ пре толико година, - само он то није знао? **Оно што је некад било, и оно што се догађа са њим, сад, у садашњости, у некаквој су, дакле, чудноватој вези? А он сад, ето, желео би да буде ојачар у тој вароши. Како је чудна та блискост, онога што се давно дешавало, и што је прошло, и оног, што се сад са њим догађа. Можда и с оним, што ће се догодити, у будућности?** Како су страшне те нагле промене у животу људи. Њих, дакле, није могуће предосетити, нити, - променом занимања, сустићи?

А **нема више ни тог Петербурга**, у ком су, у детињству, учили енглески, **нема више, ни те учитељице**. *Ујехал!* Све се мења, али он, ето, не може ни толико да се промени, да га приме, у Редингу, ојачари.

Чему онда да чита, и даље, те црне књижуринае, на столу, у којима траже запослење, и он, и ти Пољаци, који су га у Лондон са собом довели. Боље да се врати у онај, завејан, кућерак у Мил Хилу, где зна да га чека смрт, али где још има жену која га воли, а има и пријатеље у самоћи, - **књиге, које вуче са собом по свету**. (Те књиге му кажу, уосталом, да није тако тешко умрети.)

Јер, ето, док је склапао ове књиге, у којима се траже и купују **радници, и бербери, и ветеринари, и ојачари**, њему се чини да чује, уз глас Нађе који је чуо у глави, и **један, /миран,/ питом глас,/ старачки**. Док се он спрема, у том предсобљу, да изиђе, **говори му** у глави и **тај глас старачки, јасан и мио**. **Тај глас** га је, у последње време, често, **тешио**. **Тај** га не пита, како то, да врангеловци нису још више крви пролили, како то, да Руси нису још мало више крви дали?/ Него се ори, преко кровова, и, као да кроз прозор довикује: „Људи, Атињани, време је да се разиђемо! Ви да се вратите у Атину, а ја да пођем одавде у смрт! Али кога ће међу нама сматрати, да је био сретнији, то још нико не би знао рећи...“

Тако, некако, звуче, у његовој глави, старе, грчке речи, док, као у несвести, лежи и ћути у постељи, крај своје жене. Није јој причао, како је, слушајући те речи, прошао крај прозора, испод којег је био асфалт и испод којег, у дубини, саобраћаја, бучи. У његовој глави, сад, тамо, поред прозора у висини, као слапови, сливају се и прскају и други гласови, а после **Сократових**, и друге речи. Отац му из гроба **говори**, књиге му **довикую**. Неко **гласно виче**: „*Prince, vous êtes Roi et vous pleurez?*“ Све се то, међутим, догађало у присуству једне старе чистачице канцеларије, која је ушла **са кофом у руци, и са четком и метлама, а која га је запрепашћено посматрала, како сам себи, гласно, говори**. То је једна од оних старих, безубих, Енглескиња, које чисте себе, за две-три фунте недељно, - и рибају под. Она посматра тог човека, код прозора, зачуђено, а затим му **каже, полупрекорно, полусажаљиво**: „*Време је ручку...*“ „*It's lunch-time, Sir...*“ **Та смешна, остарела, жена, са њеним метлама и крпама, враћа га, из сна, јави**. Бацивши поглед још једном прозору, - обилази сто у том предсобљу, па одлази, журно, а извињава се.

Она је постојала мало, загледана, и прати га погледом, а затим, сагнувши се, посипа под, прахом, који се употребљава за чишћење и спушта се **на колена**, да ради.

(стр. 83, 84, 85)

У горњем примјеру пратимо више до сада описаних стилских поступака. Налазимо бинарне опозиције, карактеристичне поступке понављања, употребу стилски маркираних лексема и сл.

Опозиција *сан – јава* води невјероватном поетском узлијетању, а потом „приземљењу“ текста: од неоромантичарске загледаности у прошлост, коју прати мисао о смрти, мисао која Рјепнина све више опеједат и води га хајдегеровском крају (односно, за њега - повратку у Русију) - па до реалистички приказане слике свакодневља, гдје се грубост и бруталност стварности приказује Рјепнину (и доноси до читаоца) кроз приказ жене која чисти, а која ту ступа „на сцену“ са

својим инвентаром – крпама, метлама и четкама. Довољно прозаично да пробуди Рјепнина из сна и приземљи поетски узлет текста.

Гласови који се *сливају* као *слапови*, подвучени су цијелом синонимном палетом глагола говорења.

Глас Сократов, („миран, питом глас, старачки“; „Тај глас, старачки, јасан, питом и мио“ „Тај глас га је, у последње време, често, тешио“) *говори му, не пита (...)* *него се ори* преко кровова и као да кроз прозор *довикuje*. Запажамо контраст између атрибута који иду уз именицу *глас* (*миран, питом, старачки; старачки, јасан, питом и мио*) и глагола који су у субјекатско-предикатској спрези са овом именицом (*говори, не пита, ори се, довикuje*) чиме се заправо наглашава моћ и снага тог гласа. С обзиром на атрибутивне одредбе које прате именицу, очекивали бисмо да се такав глас огласи тихо, једва чујно, скоро немоћно. Само што се овдје дешава један метафоричан пренос, једна од бројних значењских комбинација. Глаголи *говорити, орити се, довикивати* (у којима запажамо извјесно степеновање интензитета саме радње као денотата израженог овим глаголима) – заиста се и не односе на физичку јачину и снагу гласа, већ на снагу поруке коју тај глас одашиље „преко кровова“, путујући по свијету. Стога је и поменути контраст и стилски интересантан и значењски пребогат. Стога и онај неко ко *гласно виче* јесте само неко ко је ту поруку, опомену, пријекор *изрекао*, и та опомена за Рјепнина има одређену, не малу – важност, снагу. Дакле, *викати гласно* није овдје плеоназам, када ову конструкцију читамо у контексту дјела као цјелине, и посматрамо је у вези са другим сличним конструкцијама и семантичким спрегама у тексту. Наиме, у Лондону гомила *виче немо*, што је оксиморонска спрега значења. Сам главни јунак, већ на првој страници романа, такође *виче, немо*. Дакако, и овдје видимо да је глагол *викати* употребљен у значењу *поручивати нешто*, нешто важно, значајно. *Нијема гомила* говори без ријечи, само што то треба умјети разумјети: њен нијем говор је опомињући. (Изблиза, *као у светлости калейдоскопа*, то је и говор појединца, онога што „у изношеном шињелу“ путује подземном железницом, као „сенка“: нијем говор самог главног јунака.) Отуда оно – *виче немо*. Као што му нијемо говори очев глас „из гроба“ и довикују књиге које тихују на полицама.

Дакле, глаголи говорења семантизују се шире него што се на први поглед чини, у сваком случају - превазилазећи опсег њихових основних значења и функција.

На крају ове структуре, Рјепнина, који је био утонуо у *сан*, жена која чисти враћа *јави*. Овдје имамо један од уобичајених глагола говорења: *казати*, „каже“. Презент глагола такође кореспондира са оним „сада“ и „овдје“, чему га тај глас враћа. Овај глагол говорења праћен је семантички прецизно одабраним прилозима, одредбама „полупрекорно, полусажаљиво“ (уопште, виртуозност Црњанског у налажењу праве ријечи, праве нијансе значења, и основног и пренесеног, изузетна је). Некога ко живи у свом сну, у свом Санкт Петербургу, а налази се у Лондону, мора неко да опомене да постоји стварност (а прије свега – да га подсјети на то које је вријеме, чему је вријеме, „сада“, у Лондону, и у његовом животу). Жена то *каже*, а онда почиње да *ради*, и то „на коленима“. Слика постаје симболична, исијава значења. Предлошко-падежна конструкција са прилошком функцијом („на коленима“) поприма пренесено значење. Рјепнин би можда и могао опстати у Лондону, када би мање живио у временима прошлим, а више се управљао према времену на чије га протичање стално упозорава откуцавање великог лондонског сата. Призор који је пред њим симболично га опомиње и *како* би могао опстати у тој чудовишној вароши: „на коленима“.

*

4. Анализирамо краћи одломак из истог дјела.

Примјер 110)

Цони му **виче** у уво да, /нимало,/ не треба да се стиди,/ што је **руски емигрант**. **Руски емигранти** су научили свет **балету, певању, у Паризу, у Америци, у театру**. Чак и **Шекспиру**. /А сиромашни, стари, космати, /руски професори, /напунише, /у туђини, /књигама, /катедре и универзитете, као некад **Грци**, кад је **Константинопољ** пао.

(443)

У горњем примјеру посматрамо врло занимљиву комбинацију поступака понављања и осамостаљивања. (Ова ужа цјелина припада опширнијем сегменту текста у којем Рјепнин, главни јунак *Романа о Лондону*, води раздирући унутрашњи дијалог са собом. У наративном поступку, разговор Рјепнина са самим собом приказан је посредством два унутрашња гласа (Џим и Џони), који се наизмјенично оглашавају.)

Мисао Џонијева, коју овај доноси до главног јунака, наглашена је глаголом говорења *викати* – „виче“. У структури прве реченице у горњем примјеру запажамо још неке, у овом раду описане стилске карактеристике: осамостаљивање прилога (*нимало*), као и допунске зависне узрочне реченице, која је заправо структурни дио сложеног глаголског предиката: *не треба* (глагол непотпуног значења), *да се стиди* (да+презент глагола који допуњава значење); клауза „(зато) што је руски емигрант“ јавља се као узрочна допуна другог глагола у оквиру сложеног предиката, и као таква, према правилима нормативне употребе, не треба да се одваја зарезом.

Слиједи двије реченице (друга и трећа у овом сегменту) са интересантним преплитањем поступака понављања и осамостаљивања. Друга почиње истом синтагмом којом се претходна реченица завршила (са одступањем сингулар - плурал: *руски емигрант*, *руски емигранти*), чиме је реализована анадиплоза (епианафора) као поступак понављања и линеарна веза реченица (уланчавање реченица на текстуалном нивоу). Именски дио предиката из претходне структуре на крају прве реченице (узрочне зависне клаузе) у финалној позицији, добија сада облик множине, и у том облику иста конструкција се јавља у почетној позицији, постаје субјекат наредне реченице. Структура предикатског дијела друге реченице, у стилски маркираној, значењски прегнантној комбинацији са трећом, осамостаљеном реченицом - посебно је интересантна. Наиме, овдје се набрајање, кумулција хомофункционалних јединица које су рекцијска допуна дворекцијског глагола „научити“ (*научити* – некога нечему: „научили свет **балету**, **певању**“) – прекида, да би се касније наставила у непотпуној реченици: *Чак и Шекспиру*. Цјела реченица, са правописним обиљежјима комуникативне реченице (велико слово на почетку, завршни знак интерпункције на крају) представља, дакле,

осамостаљену синтаксичку цјелину која структурно заправо припада низу хомофункционалних јединица, започетом у претходној реченици (уп. „научили свет **балету, певању, чак и Шекспиру**“); кумулација рекцијских допуна у дативу, дакле, прекинута је послије друге јединице, али се без прекида ритам набрајања, кумулирања јединица, наставио кумулацијом јединица са прилошком функцијом - у+локатив „у **Паризу, у Америци, у театру**“. Сваки члан и овог низа посебно је истакнут – пуном конструкцијом у+локатив и уједначеним сегментирањем зарезима, једнаким ритмом (уп.: у *Паризу, Америци, (у) театру*). Добили смо дакле изометризам кумулираних јединица у низу, од којих су прве двије рекцијске допуне у дативу, а наредне три, у непрекинутом ритму – прилошке јединице у чијој се функцији јављају синтаксички паралелне предлошко-падешке конструкције у+локатив (како се структура рашчлањује, разлаже тако да личи на стиховну, то се понављање предлошко-падежних конструкција оvdје јавља и као лирски и као синтаксички паралелизам; уједначеност изометријских цјелина чини да се и не осјети извјесна значењска асиметрија у посљедњем члану низа који слиједи послије два узастопна топонима: у *Паризу, у Америци, у театру*; лексемом *театар* обухваћена су сва набројена значења, јер театар није само мјесто, locus исказан локативом: полисемија ове ријечи (а она је, као што смо рекли, једна од архисемских компоненти у тексту Црњанског) - упија и обогаћује сва остала значења.

Низ јединица у дативу (иначе, као што смо показали – претходно повезан, стављен у исти кумулацијски низ са јединицама у+локатив) асиметрично је настављен у осамостаљеној реченици *Чак и Шекспиру*. Овај појам (властита именица – име великог писца) на овај начин постаје најистакнутији члан низа: истицање поступком осамостаљивања, измјештањем члана низа, финалном позицијом у низу – још је и потцртано оним „чак“ као интензификатором значења. Фокусирање јединице „Шекспиру“ изразито је и стилски и семантички маркирано у горњем примјеру.

Сљедећа реченица, чији је почетак (конектор *а*) и обиљежје текстуалне везе, конекција са претходно казаним, у оквиру субјекатске синтагме има кумулацију атрибута уз именицу *професори*: низ који се, послије набрајања

особина, тј. последије три квалификативна придјева у функцији атрибута, завршава једним, у неком смислу асиметричним чланом (који у овом примјеру није одвојен зарезом од именице коју одређује, што је нормативно, али не и у тексту Црњанског као особеном другостепеном моделативном језичком систему) – присвојним придјевом на *-ски* у својству другог типа атрибута: *сиромашни, стари, космати, руски професори* (што све додаје још једну значењску нијансу: као да синтаagma *руски професори* укључује, подразумијева низ претходно побројаних особина исказаних кумулацијом атрибута). Поступак осамостаљивања се наставља одвајањем сегментирањем предиката зарезом (*руски професори, / напунише*), чиме субјекатско-предикатска конструкција постаје „лабава“; директна допуна овог глагола - двије напоредне јединице у функцији правог објекта (катедре, универзитете) у дистантној је позицији у односу на глагол, док се у контактної позицији са глаголом, такође одвојена зарезима, као уметнути реченични члан, налази одредба мјеста (конструкција у+локотив у прилошкој функцији – у *туђини*, која је, мада дистантна, и у одредбеној функцији у другој реченици - паралелна са низом сличних конструкција из претходне реченице); слиједи рекцијска допуна глагола у инструменталу, такође дистантна и зарезима одвојена (*књигама*), а тек потом ближи објекат – позиционо удаљен и осамостаљен реченични дио који се састоји од двије напоредне хомофункционалне јединице; успорени ритам нешто дуже рашчлањене структуре овдје се не прекида, него се реченица наставља, сада копулативном поредбеном синтагмом (*као некад Грци*), такође сегментираним зарезима, а на прилог *некад*, као на антецедент, надовезује се зависна, такође осамостаљена, временска клауза (*кад је Константинопољ пао*). У функцији евокације прошлих времена јављају се властите именице *Грци, Константинопољ*, иначе маркиране лексичке јединице у тексту Милоша Црњанског. Финална позиција зависне клаузе у којој се јавља топоним (*кад је Константинопољ пао*) – преузима на неки начин и реченични и емфатички акценат.

Присутни су, дакле, у наведеном примјеру, готово сви (степеновани) типови осамостаљивања, од *простог сегментирања реченичних чланова*, затим *издвајања синтаксичких чланова с њиховом пермутацијом*, до *парцелације реченице*.

Поступци понављања јављају се и као синтаксички и као лирски паралелизми, а комбиновани су са поступком низања, набрајања хомофункционалних јединица.

Кључна значења истакнута су комбинацијом осамостаљивања, пермутације, парцелисањем реченице и присуством интензификатора (Чак и Шекспиру), као и финалном позицијом неких синтаксичких чланова (нпр. зависна клауза са топонимом).

Присуство неких кључних ријечи (*балет, театар*), маркираних у лексичкој структури дјела Милоша Црњанског, кореспондира са семантичким везама у тексту овог писца уопште.

*

5. *Театар* као глобална метафора на посебан начин учествује и у симболичким и вриједносним конотацијама текста мемоарске прозе Црњанског. Познато је да трагедија и комедија могу бити два угла сагледавања исте ствари. Црњански је свој изванредни дар за драмско представљање, у сликама, као да се све дешава пред нашим очима – испољио и у дијеловима текста мемоарске прозе, гдје не само да изванредно дочарава драму догађаја, драматичност збиље, него и актере политичких и ратних дешавања описује као *глумце* једне драме, са *улогама* које у свему томе имају, и у којима могу бити више или мање убједљиви (а најчешће смијешни и слаби, слабији него што би то ико могао помислити), доносећи бриљантно детаље који на то указују, као и комичан ефекат неких од тих детаља. Издвојићемо као примјер одломак из текста *Ембахаде*, у којем се извођење Хитлеровог говора – не случајно - упоређује са извођењем Вагнерове опере. Ову метафору писац даље развија у тексту, при чему важну стилску и значењску функцију има полиптотон, опетовање ријечи из семантичког опсега *театар*, из сфере позоришта, мајсторски контекстуализоване тако да појачавају конкретност, сликовитост представљања:

Примјер 111)

Као да се спрема **нека Вагнерова опера**, гужва је била велика и **на ходницима тог театра**, а недостајала је још само **позоришна завеса**. **У партеру**, сви у униформи, седели су „народни посланици“, очекујући сензацију, Хитлеров говор. Свега један био је у цивилу. **У једном реду**, међу првима, сам, **сред празних седишта** око њега, у оделу као да је тек стигао са трка, седео је Фон Папен.

/Усамљеност тог католика, великог интриганта, који је, /све, /преживео, била је дубок утисак, /за странце. **Галерија** је била претворена у **велику ложу дипломата**. **У густим редовима**, узалуд сам тражио Марковића, - највиднији био је посланик британски, Хендерсон. Био је закићен, у рупици капута, црвеним карамфилом, а кад би Хитлер почео да виче, дизао је очи према таваници и, - веровао читалац, /или не, - почео би да звиждука, - нечујно, разуме се. То је било **тим смешније**, /што је било,/ очевидно, /да Хитлер често погледа у њега и говори, тако рећи, њему.

Штампа, и аташеи за штампу, били су смештени, /**десно**, /од **позорнице, на првој галерији**. **Говорница** није била даље од нас, /од једно десет метара, /и, кад запеваше, могли смо да пратимо, /и уста, /генерала и адмирала, и министара, који су седели **испод позорнице**, у наставку Хитлера. Над главом Хитлера, **на позорници**, на месту председника, седео је, огромно дебели, Геринг.

Хитлер је говорио **при пулту диригента, на месту шаптача**.

Заиста није шапутао. Викао је. ТОГ дана још није био сигуран, /како ће се **опера којом је дириговао**, завршити. Био је црвен у лицу, ударао је и руком **по пулту**. Био је ван себе. Његова **улога** чинила се тим бурнија, /што је, /иза њега, /све стајало мирно. /Под заставама са муњама СС, и црним, бранденбуршким орловима, као на челу неких легија Римског Царства. А став мирно, у тим парадним јединицама, став је са раскреченим ногама. /Под шлемовима.

/У тренутку када је рекао, /да је дао наређење, /да армија поседне тачке демилитаризоване зоне (Рајну), у **гледалишту** је настао пандемониум. Стотине „народних посланика“ **поскакале су с места и**

поздрављале га. А затим је **цела Опера** запевала химну, /државну, /и химну партијску. *Horst Wessel Lied.*

То је било први пут, /да сам видео, /да партијску химну пева, /и армија и морнарица. /И генерали и адмирални. Једини који је **једва отварао уста**, /био је, /министар финансија, чувени банкар, Шахт (*Schacht*), - остарео, тек ожењен младом, лепом женом. Носио је старинску, тврду крагну. Глава му се у њој клатила. Носио је обућу на пертле. У мом извештају, ТО је била тачка, /која је нарочито одушевила мог министра спољних послова. **Понављао је то.**

(Ембахаде I - III, 224)

Дакле, опера је овдје та позоришна метафора, а у њој, као што смо видјели, не случајно, *диригент* држи говор (стаје при пулту диригента, на месту шапгача); слика се развија градационим реченицама као конструкцијом на текстуалном нивоу, са употребом стилски маркираних глагола говорења: *Заиста није шапутао. Викао је.* (уп.: Заиста није шапутао, него је викао); метафоричност лексеме *опера* нарочито наглашава денотат – драматичност ситуације у контексту стварности на коју се односи – у реченици којом се објашњава зашто диригент виче: ТОГ дана још није био сигуран, како ће се опера којом је дириговао, завршити. Графичко истицање почетка реченице – генитива показне замјенице (*тог*) великим словима, и стилематично истицање глагола *завршити* финалном позицијом и претфиналном паузом (зарез испред глагола) – наглашавају одређене важне моменте. Опетовање лексема из исте сфере (у овом примјеру - опере као позоришног музичког дјела) у садејству је и овдје са поступцима осамостаљивања, гдје ријечи и реченице, последије маркантних пауза, попримају неко посебно значење. Детаљ да Фон Папен сједи сам, да су око њега празна сједишта – указује у том пасусу на чињеницу да је он физички сам. Међутим, ту се јавља пауза – сигнализирана новим редом, новим пасусом који почиње ријечима – „Усамљеност тог католика, великог интриганта(...)“ – што физичку самоћу једног важног „гледаоца“ градира до категорије усамљености; то је поступком осамостаљивања истакнуто. Затим се прелази на перцепцију те

усамљености из угла гледалаца: ... „била је дубок утисак, за странце“. Ништа није промакло оку посматрача, почев од тога гдје ко у гледалишту *сједи*, затим како *опажа* оно што се догађа, па до тога како *реагује* и какву *улогу* у цијелом догађају има – било да је на сцени, за говорницом, или у партеру, или на галерији (израз „велика ложа дипломата“ поприма амфиболично значење).

Неке „ситнице“ везане за изглед присутних потенцирају семантику представе, спектакла. Каранфил у рупици на капуту британског посланика, те звиждукање говорника-диригента који стално гледа у његовом правцу као да говори баш њему – оставља утисак смијешног.

Пертле на ципелама банкара, Шахта – појединост која се у тексту овог дјела понавља (као нешто што је у извјештају запазио, и што је одушевило „министра иностраних послова“), премда такође није из семантичке сфере која је у фокусу ове анализе – веома је повезана са истом, јер је ова слика експресивна, а притом производи смијешан, комичан ефекат. То ће на другом мјесту писац и отворено рећи:

Ја онда путујем сам, /после Немаца, /у Немачку, /и, /у ноћи,/ размишљам како Стојадин, тако доброћудан, снажан, разборит, може да види питорескно, /пертле, /министра финансија Шахта. А не види да му ја описујем људе око Хитлера, /са детаљима, /да примети да је то **драмска група, драматична, драма.** (225)

Два придјева изведена са различитим суфиксима од именице *драма*, за различитим мада блиским значењима (*драмска, драматична*), први у комбинацији са лексичком јединицом група (зависна синтагма - *драмска група*), те и сама основна ријеч *драма* - кумулирани су на крају реченице. Кумулација јединица врло сличног значења и гласовног састава, концентрација еквивалентних звучања и значења (скоро до нивоа својеврсног стилематичног плеоназма), те финална позиција ових стилски маркираних лексичко-семантичких јединица – веома наглашава драматичност стварности, а нарочито драмске, каткад комичне

моменте у дјеловању *драмске групе*. Лексема *театар* као глобална метафора несумњиво је умјетнички активна и у овом тексту Црњанског.

Црњански указује на значење које емитује сваки детаљ, а у том поступку веома је наглашена стилска функција опетованих јединица из семантичког опсега позоришта и драме. На крају представе, оперске, глумци заиста и пјевају. Пјевање химне у којем неки стварно из свег гласа пјевају, доказујући тиме „лојалност“, а неки тек отварају уста – производи такође комичан ефекат. Слика којом су као глумци у пјевачким улогама обухваћени и генерали, и адмирални, и сви – доведена је до гротеске и дотиче питање апсурда једног времена.

*

6. Сва лексичка понављања у тексту нису, разумије се, условљена стилским разлозима. На примјер, опетовање лексема *Лондон* и *Енглеска* у *Роману о Лондону* – очекивано је и условљено тематиком дјела, без обзира на то што су топоними у тексту овог писца иначе стилски маркирани. Ипак, учесталост лексеме *Лондон* у овом роману, упркос томе што је из поменутог разлога очекивана – често заиста има дубљи ефекат и на нивоу стила, и када говоримо о семантичкој спрези и идејним слојевима дјела. То је, као што се из досадашњих анализа јасно види, и као што је већ истакнуто на почетку овог рада – неодвојиво – јер језичко-стилска средства и служе томе да се естетски уобличи мисао, а на који начин и сама умјетничка информација постаје богатија, добија на квалитету („сам језик носи информацију“).

Обратићемо пажњу на један од бројних сегмената текста у којима поменути топоним није опетован само зато што је сама именица најнепосредније повезана са предметношћу којом се дјело бави, него се ту заиста ради о једном стилском поступку понављања:

Примјер 112)

„Четири милиона душа станује у **Лондону**, а осам у **ширем Лондону**, али, у ствари, четрнаест милиона душа ухваћено је у **мрежу Лондона**. Живи **око Лондона**, долази у **Лондон**, пролази, ради, нестаје у **Лондону**, а нико никог не зна, у том астрономском конгломерату. Лаку ноћ, - кажу.

На први поглед, лексичка јединица се овдје полиптонски (позиционо неусловљено) понавља, премда је њено опетовање, с обзиром на то да је везано за клаузалне границе – логично одредити и као епифору. Како су клаузе уже синтаксичке и ритмичке дионице у структури комуникативне реченице, а како се у наведеном примјеру још ради о независним клаузама – што значи да имају не само формално-граматичко обиљежје реченице (глагол у личном облику, предикат – који је изречен или се пак подразумева), него и извјесну смисаону цјеловитост (релативну, дакако) – то је редупликацију и локализацију истог лексичког елемента у оквиру такве језичке јединице могуће термилошки јасније одредити. (Наравно, и зависне клаузе су у довољној мјери синтаксички и ритмички одјелите да се у њима препозна позиција опетованог члана као нешто што се понавља у правилним интервалима – као што је то, уосталом, и у стиховима могуће – али заиста је ту позиција, када је ријеч о оваквим поступцима – лакше уочити као разговијетну, јасну, врло је видљива – у оквиру независних клауза.)

У првој независно-сложеној реченици имамо три независне клаузе - прве двије у „псеудо-адверсативном“, а цијела та структура у адверсативном односу према трећој клаузи, а што је формално обиљежено координаторима *а* (који је, премда адверсативни, овдје прије неутралан, и чак замјењив копулативним *и*) – и *али* – које и изван контекста има препознатљиво адверсативно значење. Опетована лексема има финалну позицију у свакој од ових клауза. У другој сложеној реченици имамо пет независних клауза са глаголским предикатима – у саставном односу, сегментираних зарезима, и једну независну супротну клаузу координирану везником *а* који је у овој реченици прави адверсативни везник. Заправо, у овој сложеној комуникативној реченици посљедња независна, адверсативна клауза, стоји у супротном односу према цијелој конструкцији од пет кумулираних саставних клауза.

Опетовање лексеме Лондон јавља се овдје само у клаузама копулативног односа, и то у првој, другој и петој, такође у финалној позицији, а при томе трећи и четврти презентски предикат само су сегментирани зарезима. Цијелу структуру, обје сложене реченице и њихове предикате, обиљежава квалификативни презент. У неком смислу, понављање лексеме *Лондон* у другој реченици разједначава, разбија кумулацију предиката, која је истовремено кумулација квалификативног презента, такође стилски функционална. Трећи и четврти предикат као једини носиоци клаузалне функције, представљају онај прекид у низању опетованог елемента, оно нарушавање правила стилематичног поступка, што је опет својеврсни, у поетици овог писца, стилематични поступак, који смо већ препознали и у претходним примјерима. Лексема се, дакле, јавља шест пута, пет пута узастопно и шести пут после паузе, са дистанцом у односу на претходну редупликацију – обиљежену двјема клаузама без опетованог елемента:

Четири милиона душа станује у **Лондону**,

а осам у **ширем Лондону**,

али, у ствари, четрнаест милиона душа ухваћено је у **мрежу Лондона**.

Живи **око Лондона**,

долази у **Лондон**,

пролази,

ради,

нестаје у **Лондону**,

а нико никога не зна, у том астрономском конгломерату.

Представили смо структуру на овај начин како би финална позиција поновљеног елемента, у оквиру клаузалних граница, дошла до изражаја. Међутим, стилски учинак и његово садејство са семантичким потенцијалом поступка – интензивнији је када фигуру понављања посматрамо овдје у аутентичној, природној прозној структури, гдје је заправо и смјештена. Наиме, ова разасутост, ово кружење, распоређеност опетованог елемента, која графички, визуелно

оставља утисак позиционе неусловљености – кореспондира са идејом о циновском граду који све усисава, све у себе прима, гази, меље, одбацује. Све се дешава око Лондона, у кругу Лондона, све се слива у Лондон - а та идеја је наглашена употребом предлошко-падежних конструкција у+локатив (*у Лондону*), у+локатив (*у ширем Лондону*), у+акузатив+генитив – (*у мрежу Лондона*), око+генитив (*око Лондона*), у+акузатив (*у Лондон*), у+локатив (*у Лондону*). Дакле, овом разноликошћу падежних конструкција, са предлозима који све лоцирају у односу на Лондон, овим гигањима, помјерањима граматичко-значањским у којима је Лондон константа, овим неправилним „кружним“ распоредом у прозном тексту, који графички изгледа као затворена крива линија – овом *мрежом* конструкција у којој се све врти око једног знака – дочарава се заправо и идеја о Лондону у чију су мрежу ухваћени многи, у чијој се мрежи копрцају и батргају све те јединке као „гомила“, безлична маса. (На широком плану текста, оваква структура, и уопште – опетовање лексеме *Лондон*, понављање, кружење лексичке јединице у тексту, позиционо неусловљено, чак, симболично кореспондира са идејом о Лондону као циновској метафори који је мрежа, машина, машинерија, магнет, замка постављена да привуче гомиле, милионе, полип који све усисава и из којег нема излаза, најзад, велики крематоријум, и утјешно - осигуравајуће друштво.)

Дакле, граматичко-морфолошка асиметричност опетованог елемента (различите предлошко-падежне везе) и лексичко-семантичке еквивалентности – нису овдје случајно у спреси, већ су у садејству са осталим слојевима текста. Показали смо то на једном микро-сегменту, као одјелитој стилској структури, али ваља напоменути да се ове мреже значења и функције одговарајућих стилских поступака прожимају у цијелом тексту романа, да се као поступак протежу на цијели текст.

*

7. У примјеру који слиједи понавља се, позиционо неусловљено, предлошко-падежна конструкција „у Риму“, на који начин се наглашавају неке бинарне опозиције у тексту.

Примјер 113)

/Јутро је, међутим,/ у Риму,/ ванредно.

Сунчани зраци падају укосом, а благо, /као месечина,/ која се жути и која је топла, а ти зраци продиру у груди, /као неке пријатне стреле. То је једино **сунце** које сија и богаташу и сиромашу, и младом човеку, /и болеснику, /и старцу. **Сунце и Рим** стапају се у сећању, /у једно. Нигде у Европи **Сунце** не сија тако. Ни на један главни град земаља. Нити игде **фонтане** хладе тако лепо.

Сам тај факт, који се понавља /– **ујутро**, /у Риму/ – претвара се у дубоку људску срећу, а сви у Риму учествујемо, /у том балету,/ који носи наслов: **Il Giorno. Дан.**

Можда је то јутро, /у Риму,/ тај мир, /којим почиње дан,/ зато тако ведро, јер нас чека притајена **жалост смрти**, /у вечеру,/ у Риму,/ који је **највећа гробница** на свету. То **само у Италији** иде заједно. **Само се у Италији**, /у Риму,/ живот и смрт,/ тако мешају.

(Код Хиперборејаца, 15)

Понављање лексичке јединице *Рим*, односно поменуте предлошко-падежне конструкције, јесте она константа која упија и обухвата, уједињује нека опозитна значења: *ујутро* – у *вечери*; *дубока људска срећа* – *притајена жалост смрти*; *сунце* – *гробница*; *живот* – *смрт*. Ово спајање неспојивог, спајање два супротна пола, живота и смрти, најдубље се доживљава „у Риму“, који је позорница за велики *балет* (карактеристична лексема) звани „Дан“, а у којем „сви“ учествују. Отуда и опетовање лексеме „сунце“ (пријатно и благо „као месечина“), чије се семантичко поље шири и баца свјетло на координирани лексички низ, обиљежен оним „и“ чија је функција више прилошка него везничка (у значењу прилога „још“ или рјечце „такође“): „сија и богаташу и сиромашу, и младом човеку, и

болеснику, и старцу“. Божански дар сунца – да сија једнако, свима (а то је био и Теслин сан – даровати свјетлост и топлоту *једнако, свима*, што је Црњански описао у драми *Тесла*) - чини да се и у сјећању све стапа „у једно“, и везује за Рим. Отуда је и понављање ове језичке јединице (*Рим, у Риму*) обједињујућа снага текста и извор додатне семантизације. Њено присуство у стилски маркираној дионици текста (в. примјер ниже) дискретно је у почетним пасусима - у којима доминирају „свијетле“ кључне ријечи (*сунце, дан, балет, фонтане* – све иначе у тексту овог писца маркиране као симболи са позитивним значењима, са конотацијом свјетлости, среће, мира, љепоте, живота) - а фреквентније у пасусима који за њима слиједе, а у којима опозитне лексичке јединице уносе супротна значења у текст (*у вечери, жалост, гробница, смрт*).

Дакле, Рим је овдје не само топоним, не само име које локализује догађање дана и вечери, него и архисема која сва поменута значења спаја у једно, она је онај „најмањи заједнички садржај“ свеколиког доживљаја два супротна пола, двије противстављене сфере, догађања живота и смрти, и стога је њено опетовано присуство у тексту тако смислено: упућује на оно што је *бит*, на дубље слојеве текста. У посљедњем пасусу предлошко-падежна конструкција са топонимом *Италија* („у Италији“), такође поновљена (парно понављање у узастопним реченицама), симболично шире локализује ову поетску слику и значењски прегнантну структуру. Тенденција ка универзалном овим је благо наговјештена, упркос оном рестриктивном „само“ („само у Италији“):

*

8. У примјеру који слиједи запажамо више карактеристичних поступака описаних у овом раду: поступак именовања, бинарне опозиције, кумулација, поступци осамостаљивања и сл. Прва два пасуса истичу, прије свега бинарну опозицију *усамљеност – заједништво, појединац – гомила*, из којих се развија антитеза у другом пасусу, а иза чега слиједи спрега других стилских поступака:

Примјер 114)

Павле је био жељан, /пошто је био **усамљен**, пошто се био растао од **заједнице** својих сународника,/ у Бечу,/ да уђе у **гомилу**, у **братство** оних својих сународника,/ који се, као и он, **селе у Русију**.

Уживао је, при помисли, да ће, **одласком у Русију**, утонути у **једну бескрајну нацију, која се простире унедоглед**. Вишњевски му је, међутим, говорио да човек, **сам себи**, треба да створи **срећу, моћ, углед, положај у свету, богатство**, - тако рећи, сам себи да стави на главу, **круну**.

Исаковичу се било брзо досадило да слуша то, па је бежао од Вишњевског, **и крио се, одлазећи, чамцем, на реку, низ воду. Клизно је тако лако**, и, каткад, **далеко**. А често се, у тој млакој води, пред вече, и купао. На запрепашћење и увесељење становника Токаја, који су се питали, шта **тај росијски официр** ради у води, и врбаку. На још већу муку шпијуна општине, у Токају, који су те росијске официре пратили, и, са обале, гледали како се **Исакович** праћака.

А кад **Исакович** не би сишао на реку, читао би књиге на свом прагу, што је било, исто тако, **чудно**. Књиге му је био дао Вишњевски. Вишњевски их је био добио из Беча и наредио **Павлу** да их прочита. Не зато, што је хтео **да васпита Исаковича**, него зато, што сам није добро читао, него срицао, па је хтео да му **Павле** каже, и **толкује**, шта су. Те књиге му, каже, шаљу Аустријанци, а намењене су за ратну Колегију у **Петерсбургу**. Али он, Вишњевски, мора да нешто каже, уз то, кад их шаље Костјурину, у Кијеву. Па нека их **Исакович** чита и каже,/ шта да допишу,/ као пропратни акт, /и писмо.

На тај начин, сасвим неочекивано, **Исакович** је имао у Токају доживљај,/ **који је на њега много утицао./ Који после никад није заборавио**. Био је то свежањ лепо укоричених књига, **чувених војсковођа и ђенерала**, који су, у тим књигама, записали, /своје мишљење,/ како треба добити битку и како се побеђује у рату. /**Како се земље задобијају**.

Да он, **Исакович**, који је напустио своје **отечество**, и који се сели у **даљину непознату**, као што просјаци путују по свету – треба сад, у Токају, да чита и размишља, /о томе,/ како се осваја Галија, то му се чинило сасвим чудно. /**Да чита, како се примењује тактика шведског краља, из тридесетогодишњег рата**, а да неће моћи, ни малим прстом, да утиче на догађаје у Русији, и у свету, то се **Исаковичу** чинило, **прво, жалосно**, затим **и страшно**, а **на крају смешно и лудо**.

Исакович је, и **немецки, говорио** слабо, смушено, рогобатно, а **францески** је чуо само од својих заробљеника, у околини **Прага**. Није имао ни појма о томе шта пише у **францеској** књизи, коју му је Вишњевски дао, али је у њој загледао цртеже, /**дуго**. То је била историја францеског ђенерала, чије је **име Исакович** само **срицао: V-i-c-o-m-t-e T-u-r-e-n-n-e**.

/Немецке књиге ипак је добро схватао.

А највише му се допале, /слепе, /очи, /на скулптури – која је била цртеж бисте римског ђенерала, **који се Јулије Цезар звао**.

*/Читао је, /**Паја**/, како треба освајати Галију!*

*/**Како је тај ђенерал народе у Галији уредио**.*

/Уживао је и у књизи у којој је Монтекуоли описао како је битке добијао.

*/**Све је то за Исаковича** било ново.*

(Сеобе III, стр. 81)

Структура првог пасуса који се састоји од једне вишеструко сложене реченице, стилски је изразито обиљежена не само поменутом бинарном опозицијом (тј. употребом блискозначница из двије опозитне семантичке сфере), него и стилски маркираним распоредом синтаксичких јединица, са уметнутим

каузалним одредбама (међусобно координиране узрочне зависне клаузе) и дистантним положајем дијелова сложеног предиката са којим је уклопљена „да“-клауза као допуна именског дијела предиката (*жељан*), и предлошко-падежна конструкција у+акузатив+генитив као допуна глагола да-клаузе (*Павле је био жељан /(...)/да уђе у гомилу, у братство оних својих сународника...*), а са којом је конструкцијом такође субординирана и релативна „који“-клауза, издвојена поступком осамостаљивања (оних сународника, *који се, као и он, селе у Русију*). На овај начин финална позиција атрибутске издвојене релативне клаузе која се односи само на појам *сународници* (не сви, него *они сународници који се, као и он, селе у Русију*), последице дужег субјекатско-предикатског дијела са уметнутим напоредним узрочним клаузама између синтаксичких јединица које се налазе у јединству предикатске функције – бива фокусирана, а нарочито последњи њен дио: *селе у Русију*. Истиче се дакле оно што Павла повезује са неким сународницима и буди у њему жељу за стапањем са заједницом.

Бинарна опозиција *усамљеност – заједништво, појединац – гомила*, овдје се реализује употребом блискозначних ријечи. На једној страни је придјев *усамљен* (први пасус) и *сам* (други пасус), а на другој неколико приближних синонима који упућује на значењску сферу заједништва:

усамљен - **заједница**
сам **сународници**
 гомила
 братство
 бескрајна нација

Запажамо да се наспрам два усамљена појма са значењем усамљености налази скала појмова из супротне семантичке сфере која гради једну лексичку градацију на микро-текстуалном нивоу. (Међутим, запажамо и то да се уз придјеве са значењем усамљености слаже, иако није из истог семантичког поља – и употреба придјева у функцији именског дијела предиката (*жељан*), као и

глагола узрочне клаузе (*растао се*) – као да се и овим лексичким јединицама означава нека празнина, из које опет извире неко стремљење – овога пута ка *заједници* и ка *бескрајној Русији*, а ти се појмови опет стапају у један садржај – стремљење заједници оних који се селе у бескрајну Русију. Из овога даље, као градацијски климакс, произилази исходна тачка жудње за заједништвом – *утонути у једну бескрајну нацију, која се простире унедоглед*. Ријечи *баскрајну*, *унедоглед*, носе у себи нијансу оног суматраистичког значења бескраја, безмјерности, стога је и Русија, не само Суматра, суматраистички доживљај свијета и суматраистички топоним, као што је и Павле Исакович, једнако као и други јунаци Црњанског, и као и његово лирско „ја“ – суматраист.

Овом доживљају противставља се антитеза Вишњевског у којој доминира ријеч *сам*, али са значењем испуњености и моћи – насупрот празнине, јер срећа појединца не зависи од заједнице, него од њега самог. Дакле, *човек – сам* може много, а садржај те идеје наглашава се кумулацијом, згуснутим напоредним хомофункционалним блискозначницама: *човек, сам себи, треба да створи срећу, моћ, углед, положај у свету, богатство* – иза чега слиједи осамостаљена даклауза у финалној позицији, са претфокусном паузом (правописно означеном као црта), и њен посљедњи члан – објекат, именица *круну*, као јединица те зависне клаузе - и цијеле структуре реченице – такође у финалној позицији, са претфокусном паузом (зарез). Тако ова лексичка јединица постаје и најистакнутија, а смисаоно се надовезује на претходни кумулацијски низ као врхунац још једне лексичке климакс-градације, која значењски обиљежава антитезу у односу на смисао претходне структуре:

срећа

моћ

углед

положај у свету

богатство

круна (врх лексичке градације – лексичка јединица дистантна у односу на претходне јединице низа, у финалној позицији, са претфокусном паузом; дакле – најистакнутија)

У трећем пасусу бијег Исаковича од идеја Вишњевског представљен је сликом у којој је Павле опет – сам. Од идеје о моћи човјековој као појединца – Исакович бјежи у самоћу и природу. Поступцима осамостаљивања структура је рашчлањена, а осамостаљују се јединице различитих морфолошких и лексичких својстава и реченичних функција, које, тако издвојене, чине ипак један интересантан симетризам ритмичких еквивалентности, што звучи врло лирски: *и крио се,/ одлазећи,/ чамцем,/ на реку, /низ воду*. Све осамостаљене јединице припадају предикатском дијелу, као глаголски предикат и глаголске допуне или одредбе, али разлике међу њима постоје и у погледу њихове природе као врста ријечи којима припадају, и у погледу функција које имају (иако су све, дакле, обухваћене јединством предикатске функције): глагол, глаголски прилог садашњи, именички појам у инструменталу, предлошко-падежне конструкције на+акузатив и низ+акузатив – све су то јединице прилично различитог звука и лексичких и морфолошких карактеристика уопште, а све се претвара у један рашчлањени низ, слива у једну мелодијску линију у којој значења и функције просто остају у сјенци мелодије која је доминантна. У сличним структурама – а има их у тексту Црњанског још - све неуједначености уједначи и покрије мелодија.

Глагол *клизити* (*клизио*) у наредној реченици, те прилози *лако*, *далеко*, и, нарочито финална позиција прилога *далеко* уз поступак осамостаљивања (*Клизио је тако лако, и, каткад, далеко.*) – оставља онај суматраистички утисак лакоће лебдећег субјекта, што каткад као суматраистички „одсјај“ обасја текст. На тренутак, Исакович је сам с природом, препуштен неком флуиду, води, да га носи. За становнике Токаја он је само неки росијски официр: или им је чудан, или пак сумњив. У сваком случају, неразумијевање између мноштва и појединца – остаје. Павле је на тој води и у врбацама – сам. Идеја о усамљености, немогућности да човјек допре до човјека, нарочито ако је у питању релација *појединац – мноштво* – наставља се даље у тексту. У наредном пасусу, који иначе, као обиљежје

текстуалне везе има један карактеристичан, код Црњанског стилски обиљежен везник *a* - маркантна је у почетној реченици и финална позиција осамостаљеног прилога *чудно*. Поглед из другог угла – са становишта „већине“ која понешто опажа и површно закључује - укршта се са становиштем наратора који се лако измјешта кроз вријеме и простор, и лако емпатијом улази у сва стања и расположења ликова, и та вишеаспектност освјетљавања књижевног лика, укрштање и сливање различитих тачки гледишта – чини да Исакович буде донесен до читаоца и врло реално и врло луцидно, са елементима хуморним повремено, премда је неоромантичарска обојеност, или – *нијансирање* лика – несумњиво.

Поступак осамостаљивања маркантан је у сљедећем пасусу, гдје се реализује као осамостаљивање зависних клауза: прво простим издвајањем – зарезом (доживљај, / **који је на њега много утицао**), а потом и парцелацијом зависних клауза које се одвајају од надређене реченице чији су структурни дио и у којима заправо имају и своју конституентску функцију (**Који после никад није заборавио.**) Врло сличну комбинацију осамостаљивања синтаксичких чланова (у овом случају зависних клауза) простим издвајањем и парцелацијом реченице имамо у наредној реченици истог пасуса („записали, /своје мишљење, / **како треба добити битку и како се побеђује у рату. /Како се земље задобијају.**“) Дакле, синтаксички паралелизми на текстуалном нивоу, праћени поступцима осамостаљивања, овдје имају изразитију улогу и ефекат синтаксостилемског средства.

У наредном пасусу, међутим, инверзија удружена са поступцима осамостаљивања представља доминантан синтаксостилем:

Да он, Исакович, који је напустио своје **отечество**, и који се сели у **даљину непознату**, као што просјаци путују по свету – треба сад, у Токају, да чита и размишља, /о томе, / како се осваја Галија, то му се чинило сасвим чудно. /**Да чита, како се примењује тактика шведског краља, из тридесетогодишњег рата**, а да неће моћи, ни малим прстом, да утиче на догађаје у Росији, и у свету, то се Исаковичу чинило, **прво, жалосно, затим и страшно, а на крају смешно и лудо.**

Инверзија вишеструко субординираних клауза (изричне „да“-клаузе, међусобно координираних а у односу на ширу структуру субординираних зависних „који“-клауза, зависне поредбене клаузе субординиране везничким склопом „као што“, још једне „да“-клаузе као дијела сложеног предиката („треба да...“) гдје служи као допуна безличног глагола *требати*, те још једна изричне допунске клаузе са начинском нијансом („и размишља, /о томе,/ **како се осваја Галија**“) – у односу на главну реченицу („то му се чинило сасвим чудно“) припрема својом дужином и синтаксичким „акробацијама“ (у којима има „разбијених“, декомпонованих конструкција, са уметањем пермутованих чланова) – надолazeћи фокус, а у фокусу је цијела главна реченица и, нарочито, њен посљедњи члан – прилог *чудно*. Релативни синтаксички паралелизам представља и друга реченица истог пасуса, са сличним синтаксичким обртима – гдје главна реченица у финалној позицији, са својим лексичко-семантичким елементима – постаје додатно наглашена, не само фокусом у који је смјешта позиција, него и нешто дужом структуром својом у којој прилошке компоненте као допуна глагола непотпуног значења („чинило“) – постају свака понаособ осамостаљивањем и градацијом истакнуте:

(...) то се Исаковичу чинило, прво, **жалосно**, затим и **страшно**, а на крају **смешно и лудо**.

Декомпоновање ове сложене предикатске конструкције, и кумулирани низ чланова (прилога *жалосно, страшно, смешно и лудо*) чију необичну семантичку лествицу чини уочљивијом присуство координатора и конкретизатора значења које указује на временску сукцесивност низа (*прво, затим и, а на крају*)- све то заједно твори једну градацију на временској и оси значења. Синтагма координираних чланова *смешно и лудо* требало би да буде елемент на врху климакс-градације која започиње елементима *жалосно, страшно* (овај други је за нијансу јачег интензитета у значењу). Ми међутим имамо један обрт на врху градације, једну амфиболичност – као *страшни смех* који би могао надјачати и *жалосно* и *страшно*, али имамо и *смешно и лудо* које би могло релативизовати и једно и друго, а што се код јунака Црњанског јавља као став према свијету

послије тешких искустава, жалости, трагедија и неправди (уп. *Кад живот прође у трагедијама на крају постане комедија*. - Ембахаде).

Страшно је за Павла Исаковича то што може читајући књиге да сазна толико о највећим војсковођама, освајањима и побједама, а да је сам истовремено потпуно немоћан да утиче на прилике сопствене и у простору и времену којем припада. Немоћ појединца наспрам перцепције моћи којој се препушта, улазећи у све те за њега чудне и непознате књиге – јесте оно опозитно језгро из којег се развија контрастна слика. Овдје је имплицирана бинарна опозиција *трагедија – комедија, трагично-комично* (уп. идеју Аристотела – *трагедија је оно што изазива сажаљење и страх*; в. Аристотел, 2000, 76-80; на супротној страни је *смијех, смешно и лудо* на свијету). То да се *страшно* преобраћа у *лудо, тужно у смешно, жалост у комедију* – мисао је коју Црњански консеквентно провлачи кроз своје дјело. У овом одломку јавља се у нешто скривенијем, дискретном облику, но ипак знаковито у контексту идеја и значењских слојева у тексту Црњанског уопште. То је још једна мијена, промјена, преображај, у свијету, животу, и доживљају живота и свијета, којим се појединац брани од зла. Поставити сцену као комедију, значи бранити се од живота, па и од смрти.

Завршни пасуси у одломку управо потенцирају поступак именовања (уз присуство и саме лексеме *име*, и уз то глагола који се односе на писање, изговарање, срицање, читање – имена). Име као знак против заборавља, траг прошлости – покушава Исакович да изговори и запамти, служећи се језицима које је или врло слабо, или нешто боље разумијевао и говорио. Опет оно суматраистичко извире и из самих имена језика која упућују на туђе и далеке просторе који су са нама ипак у некој вези:

Исакович је, и **немцки, говорио** слабо, смушено, рогобатно, а **францески** је чуо само од својих заробљеника, у околини **Прага**. Није имао ни појма о томе шта пише у **францеској** књизи, коју му је Вишњевски дао, али је у њој загледао цртеже, / **дуго**. То је била историја францеског ђенерала, чије је **име** Исакович само **срицао: V-i-c-o-m-t-e T-u-r-e-n-n-e**.

/Немецке књиге ипак је добро схватао.

А највише му се допале, /слепе, /очи, /на скулптури – која је била цртеж бисте римског ђенерала, **који се Јулије Цезар звао.**

/Читао је, / Паја/, како треба освајати Галију!

/Како је тај ђенерал народе у Галији уредио.

/Уживао је и у књизи у којој је Монтекуоли описао како је битке добијао.

/Све је то за Исаковича било ново.

(Сеобе III, стр. 81)

Архаични облици *немецки, францески*, преносе нас (суматраистичком везом) и у неке друге просторе Европе, и у осамнаести вијек као историјско и романескно вријеме. Синтаксостилем – кумулација хомофункционалних јединица (прилога *слабо, смушено, рогобатно*) – ту је да нам дочара начин на који је Исакович *говорио* „немецки“. Сљедећи, поступком осамостаљивања издвојен пасус, каже нам, супротно, да је *немецке књиге ипак добро схватао. А францески* није знао уопште, али се над именом једног „францеског ђенерала“ ипак зауставио и срицао: **V-i-c-o-m-t-e T-u-r-e-n-n-e**. Графички на овај начин приказано *име* дочарава „срицање“ Исаковича, али и то како *име* очарава Исаковича, то јест - истовремено истиче и важност имена, у којем свака графичка јединица као да носи значење цјелине, свака бива понаособ наглашена, и са осталима истовремено повезана.

Но, сљедећи пасус, који почиње ознаком спољашње текстуалне везе – везником *a* – доводи у фокус, позицијом, пермутацијом и декомпоновањем сложеног глаголског облика - највеће *име*, славно у свијету, а за које Павле Исакович по први пут чује: *име Цезара*. Зависна „који“ клауза, у финалној позицији у реченици, и у контактної позицији са антецедентом („римског ђенерала“), заодијева онеобичењем распореда чланова само *име Цезара*, којем сами пермутовани чланови у окружењу дају ореол неке древности: „који се Јулије Цезар звао“ (уп. *који се звао Јулије Цезар*). Приповједач представља славног Цезара као да ће читалац први пут чути за то *име*, и као што би представио било кога о коме

се углавном не зна. У ствари, наратор се уживљава у мисао Павла Исаковича и преноси његово чуђење пред свим тим о чему из књига по први пут сазнаје.

У читавом овом осамостаљеном пасусу, фокусиран је осамостаљивањем и атрибут (А највише му се допале, /слепе, /очи, на скулптури), али и цијела конструкција од двије међусобно субординиране релативне „који“-клаузе, истакнуте пртом као знаком претфокусне паузе, од којих је друга, о којој је овдје сад било ријечи – са именом римског ђенерала – изразито стилематична и ремом наглашена.

Цијели одломак иначе у завршном дијелу је ритмички рашчлањен на сукцесивни низ реченица-пасуса, који, сходно доминантном принципу (еквивалентности) подсјећа на стихове, а што је препознатљив манир у прози Црњанског. (Болдованим курзивом подвучен поступак истовремене парцелације зависно-сложене реченице и пасуса.)

/Немецке књиге ипак је добро схватао.

*//А највише му се допале, /слепе, /очи, /на скулптури – која је била пртеж бисте римског ђенерала, **који се Јулије Цезар звао.***

//Читао је, / Паја/, како треба освајати Галију!

//Како је тај ђенерал народе у Галији уредио.

//Уживао је и у књизи у којој је Монтекуоли описао како је битке добијао.

//Све је то за Исаковича било ново.

Наива са којом Павле прилази читању књига, дјетиња простодушност и зачуђеност, одсликава се и у употреби надимка изведеног од имена Павле: Паја. И само име у функцији субјекта истакнуто је поступком осамостаљивања који га одваја од предиката („читао је“) и од допунске клаузе („како треба освајати Галију“).

Поступак именовања наглашен је фреквентном употребом имена или презимена Павла Исаковича; на једном мјесту јавља се синтагма са именицом *официр* умјесто имена Павла Исаковича (*тај росијски официр – прономинација*), и

на једном мјесту надимак изведен од имена (*Паја*). Што именом, што презименом, надимком или официрским чином – приповједач у овом одломку именује или титулише Павла Исаковича чак шеснаест пута, овим редом (имена наводимо у номинативу):

Павле

Исакович

тај росијски официр

Исакович

Исакович

Павле

Исакович

Павле

Исакович

Исакович

Исакович

Исакович

Исакович

Исакович

Паја

Исакович

Најфреквентнија је употреба презимена, које се у одломку јавља 11 пута; име – 3 пута; само једном јавља се звање, чин, умјесто имена (*тај росијски официр*) и надимак (*Паја*). Од Павла, затим Исаковича, па „росијског официра“ до Паје – наратор просто инсистира на имену, које се појављује у варијацијама, а понегдје производи значајнији стилски ефекат у одређеном синтаксичком окружењу.

*

9. Анализираћемо и један нешто комплекснији примјер синтаксичке анафоре на коју се надовезује лексичка анафора. Полиптотон у наредном пасусу кореспондира са овим стилским поступком и по смислу и по интонацији текста.

Примјер 115)

Нема више повратка у Мил Хил, где га жена чека. **Нема више ни тог мајора. Неће чути више** ни: *What can I do for you?* **Нема више тражења зараде. Ни гладовања. Ни понижења. Ни мољакања. Тишина.** Није испричао жени ни то, да се испоставило, да је тај мајор био у Персији и да **зна руски**. Мало. Па се смеје речима, које, каже, **не би могао да изговори, ни да му пет фунти даду.** „*Увљекатсја. Предупредит. Осмотрителњост.*“ Понављао је да има чак и таквих, које су луде: „*ртут, ржавчина*“.

Били су се чак упустили у расправу питања, откуд да сугласник „р“, може да буде и самогласник? Мајор је тврдио да **тога има само у старом Египту и да руска реч „смрт“, мора бити, пореклом, египатска.** А није знао како да протумачи себи, шта је од њега мајор, заправо, хтео? **Реч „смрт“,** међутим, коју дотле није био приметио, чинила му се, после те дебате, лепа и драга. **Смрт? Како је то, кад се изговори, лепо!**

(стр. 82)

У горњем примјеру налазимо двије узастопне, синтаксички врло повезане анафоре у тексту. У првој је низање поновљеног елемента на једном мјесту прекинуто уметањем реченице са неизреченим граматичким субјектом, гдје позицију опетованог елемента заузима предикат „неће чути више“ (овај преокрет и „прекид“ дешава се као „упадица“, изненада, у часу кад се Рјепнин *досјетио* да неће више чути ону учтиву и лицемјерну енглеску фразу; овакве упадице неријетко прекидају слијед синтаксичких и лирских паралелизама у тексту Црњанског, уносећи извјесну асиметрију у симетризам који сличне структуре иманентно одликује); у конструкцији осталих реченица са опетованим јединицама

имамо логички субјекат у генитиву, а понавља се такође предикат, при чему се задржава одрични облик глагола.

Ова структура претаче се у наредну, гдје имамо три узастопне непотпуне реченице које представљају осамостаљене логичке субјекте исте субјекатско-предикатске (реченичне) конструкције („нема више...“), али са копулативним везником „ни“ као координатором који је сада обиљежје текстуалних веза – и који се понавља и формира нову анафору. Везници су ријечи са редукованом семантиком, али поменути координатор и изван контекста има препознатљиву семантику одричности, узастопне негације. На овај начин имамо својеврсну кумулацију и потенцирање те значењске нијансе. Синтаксички паралелизми су такође присутни, с тим што је симетризам синтаксичких функција у другој анафори потпун, а у првој непотпун, то јест – имамо оно већ поменуто „нарушавање“ цјелине фигуре уметањем у текст реченице са граматичким умјесто логичког субјекта, при чему и конструкција предиката бива промијењена, али уз задржавање неких сличности, еквивалентности (глаголска негација, прилог „више“). И у овом примјеру примјећујемо појаву истовременог присуства поступака понављања и осамостаљивања. Уопште, у тексту најчешће и налазимо комбинацију два или више поступака понављања, у садејству са још неким стилским средством које поспјешује естетски ефекат цијеле структуре.

Структура другог пасуса, позиционо неусловљеним опетовањем лексеме „смрт“ (полиптотон) успоставља сагласје са претходним *нема више... нема више... нема више..... ни... ни... ни* – у ланчаним анафорама из претходног пасуса. Атмосфера суматраистичког мира, присутна нарочито при крају пасуса, извире из *веза* на које упућује ријеч, коју Рјепнин изненада открива последице једне дебате о ријечима и језицима, и чију љепоту ослушкује пошто ју је изговорио – као да је изговара први пут. У поетском узлету остаје да лебди руско „смрт“, чију везу по поријеклу – са египатским језиком, суматраистички субјект осјећа и у простору – гдје спаја удаљене ареале, и у времену – гдје повезује древност и садашњост.

*

10. У примјеру који слиједи сагледаћемо једну епизоду текста из *Хиперборејаца* у којој се суматраистичке везе исказују низом описаних језичких поступака, па и употребом страних језика.

Прво што запажамо јесу *поступци именовања* и специфична синонимија, палилошко удвајање значења – на српском, и на страним језицима. Холанђани који су ишли „тамо“ (тј. у поларне предјеле), а о којима говори фиктивни „ја“-наратор (аутофикција Црњанског) – описани су у кратким потезима као суматраисти, са особинама сличним онима које препознајемо код јунака и лирског субјекта Милоша Црњанског. Ни они не одлазе (*отићи, ићи*, карактеристични глаголи са значењем кретања, путовања, који кореспондирају са општом тематиком сеоба и суматраистичке жудње за даљинама) – „само зараде ради“. Нису пуки материјалисти. Траже „нешто више“. Овај узлет у висину, прилогом „више“, који за тренутак звучи као да садржи нијансу нечег метафизичког, апстрактног, неизрецивог – врло брзо се конкретизује синтагмом „пут у Азију“, као реалним садржајем прилога „више“. *Тражење веза* ипак остаје она архисемска компонента ове структуре. Ту су и препознатљива семантичка поља лексичке јединице „лед“, као једног од облика праелемената (архисемско поље праелемената), као и лексичке јединице *Сунце* и *ноћ* – из међусобно антонимичних семантичких поља. У одломку запажамо и карактеристичне поступке понављања и осамостаљивања, који рашчлањују структуру чинећи је музичком, ритмичком, и уопште – врло поетичном:

Примјер 116)

Нису, међутим, ни Холанђани ишли, тамо, само зараде ради. **Jacob Naemskerc и Willem Barentz и van der Scheling и Jan Cornelius**, тражили су тамо и нешто више: пут у Азију. **Per mare Hyperboreum ad Orientalis orbis navigari. Ad Cathajam & Indiam.**

Каква **чудна имена** имају ти људи, каже Неаполитанка. Нико та имена у Неапољу не би могао **изговорити**. Па јесу ли успели?

Нису, кажем. **Бле**, каже, са уздахом, да је све то било **узалуд**. Пут у Азију, кроз то **царство вечног леда**, нису нашли. **Узалуд** су покушавали и животом својим плаћали. - **In vanum tentatum fuit**.

Трудна госпа ме онда пита, а да ли су бар знали шта их тамо чека?

Не, кажем, нису могли знати, **одлазили су у непознато**, у **Хипербореју**, из **које повратка нема**. Знали су само толико, да су то **поларни региони** и да их чекају **ледена мора**. **Frigus**. Источну страну Шпицбергена никад видели нису. **Двина - Dvina flu** – чинила им се **крај Европе**. **Terminus**.

Шпицберген, међутим, знали су, добро.

Бле спомиње, на својој карти, такозвани **ледени залив**. **Eysand**. **Зелени залив**. **Grenharbor**. **Магдаленин залив**. **Magdalenen Bay**. Сва је та пристаништа обишао и мој брод.

Спомиње **Бле** и **Хиперборејце**. Није их, дабоме, видео, али **понавља** о њима оно, што су антички историчари говорили. На обали Азије, каже, станују **Хиперборејци**, тамо је **Сунце** несвакидашња појава, **ноћ је тамо без прекида**. **Nox continua est**. То су једино знали да му кажу, **већ и**, **Мела**, и **Плиније**, и **Солинус**.

У топографији тог Хоанђанина, још се осећа **страх у царству вечног леда**. За једно место каже само толико да је **велико брдо леда**. **Der Groote Ysbergh**. Али кад наиђу на **птице** тамо, кликћу. Један залив назива просто **птичји залив**. **Vogel Bay**.

Иако је, пре њега, **Julius Scaligerius**, писао да у тим **поларним пределима** ретко **ћарлијају ветрићи**, **благи** (**Adeo namque rari sunt Lephyri**), и, да је то **мрачна пустош** (**Vada infinita**), и да зима **траје**, **каже**, **тамо десет месеца** (**Hyems sevit dessem menses**), **Бле** пише да **Хиперборејци** ипак живе сретни. **Они живе**, каже, **негде**, **иза свега тога**. **Тамо где неко вечно Сунце сја**.

(...)

Набрајање имена као да су једна изговорна цјелина – емфатички полисиндет без зареза, у којем је опетовани везник *и* „брза“ и готово непримјетна проклитика – истиче поступак именовања, номинације, о којем је већ у овом раду било ријечи.

Неколико пасуса иза, сличан поступак има супротна интонацијска обиљежја:

То су једино знали да му кажу, већ **и, Мела, и Плиније, и Солинус.**

Овдје се везник интонационо наглашава поступком осамостаљивања (сегментирање зарезима елемената у набрајању). Истовремено, и сам везник на овај начин, као ријеч са редукованим значењем, постаје додатно семантизован. У истом тексту дакле имамо емфатички полисиндет као кумулацију имена у координираној структури без зареза, и на одређеној не превише удаљеној позицији – опет емфатички полисиндет – кумулирана имена, с тим што је сад координирани низ разбијен паузама, а сама имена су из неког другог језика и са другог простора (другачијег звука и графичког знака, тј. писма). Измјене ритма утичу на овај начин на звуковну организацију текста. Међутим, читав низ језичко-стилских поступака доприноси музикалности и ритмичности структуре, и у сагласју стоје са значењима.

Само у овом одломку налазимо дванаест пута антропониме – осам који се јављају једном, и један који се опетује у спрези са глаголима говорења (ријеч је о некоме ко о Хипербореји казује: *Бле, каже..., Бле спомиње..., Спомиње Бле....., Бле пише*).

Лексема *име* присутна је у тексту, у конструкцији са атрибутом: *чудна имена*. Уз то иде и глагол *изговорити* (имена), што је поступак који смо такође већ препознали. Туђа имена су чудна, неизговорљива. Наратор уводи слушаоце и на овај начин у неку даљину, Хипербореју, као у какву бајковиту земљу чуда.

Само у овом одломку имамо два наратора: један је већ поменути „ја“-наратор и главни лик романа, а други је Бле. Њихови гласови се готово стапају. Њих двојица заједно казују причу о далекој Хипербореји, коју су већ антички историчари спомињали, као да казују неку бајку. Слушаоци су Неаполитанци. Прича о *Северу* – људима са *Југа*. И поврмени глас слушалаца кроз доживљени говор стапа се са гласовима казивача:

Каква **чудна имена** имају ти људи, каже Неаполитанка. Нико та имена у Неапољу не би могао **изговорити. Па јесу ли успели?**

Амфиболична игра ријечи кроз постављено питање. *Па јесу ли успели?* – питање је које се позиционо надовезује на реченицу *Нико та имена не би могао изговорити*. – тако да се у први мах чини да се односи управо на то. Питање је међутим усмјерено на садржај из претходног пасуса; сама упитна реченица је у дистантној позицији у односу на антецедент, што је интересантна игра успостављања смисаоних веза између дистантних синтаксичких цјелина, у неком луку којим се повезују структуре „изнад“ текста.

Топоними су такође маркантно присутни, и такође упућују на међусобно врло удаљене ареале, што је још један у низу суматраистичких поступака. Њихови звукови који се у тексту мијешају, као и њихов различити визуелни израз (латинична писма и знак &, ћирилично писмо) – све се слива у суматраистичку причу о Хипербореји, успостављајући везе међу именима и људима са различитих простора и у различитим временима. Још су антички историчари (древност, Југ), описивали Хипербореју (*вечност, Север, царство вечног леда*), и све је то у вези са оним што много касније прича Бле (нека ближа прошлост), па и сам наратор Хиперборејаца (романескна садашњост). Тако се времена и простори претапају, сливају, а обједињујућа тачка им је Хипербореја која симболизује вјечну, свуда присутну човјекову тежњу да досегне оно „нешто више“.

И карактеристичан глагол „понављати“ у овој структури налази мјеста, оvdје са значењем које указује на лијеност људског духа и ума да о нечему што је

било - поново и другачије промисли и суди; дакле - на значење окамењених представа које се стварају безбројним понављањем нечијег (истог) суда или писаног трага о нечему, које стварају трајно ограничење људској спознаји и сазнавању прошлости (*повнављати као папагај* – конструкција је која се понавља у тексту Црњанског, са описаним значењем; напомнимо још једном да ова семантичка нијанса контрастира другом значењу глагола *повнављати (се)* – које указује на понављање искустава, истина, сличних судбина – „у безброј примјерака“).

Понављања као лирски и синтаксички паралелизми носе јаку умјетничку информацију у овом одломку, нарочито у комбинацији са специфичним узастопним парним понављањем плана садржаја и наизмјеничним смјењивањем плана израза у структурама са страним језицима (палилошка понављања, синонимија):

Бле спомиње, на својој карти, такозвани **ледени залив. Eysand.**

Зелени залив. Grenharbor. Магдаленин залив. Magdalenen Bay. Сва је та пристаништа обишао и мој брод.

Понављање ријечи *залив* на крају ритмичке цјелине са силазном интонацијом има звучне ефекте епифоре између чијих су чланова у низу уметнути синонимни чланови са другачијим планом израза (то јест – на страном језику), чија је интонација такође силазна. Цијела структура подсјећа на изговарање какве музичке дионице по такту, на ритмично тактирање.

ледени **залив.**

Eysand.

Зелени **залив.**

Grenharbor.

Магдаленин **залив.**

Magdalenen Bay.

Свака, само у плану садржаја опетована јединица (тј. – са истим денотатом, али на другом језику) звучи као талас који се повлачи, пошто је, надолazeћи у претходној ритмичкој цјелини свој удар и реченични акценат потврдио звуком који се понавља на крају ритмичке и синтаксичке дионице: *залив*. Међутим, и „тајанствене“ ријечи из страних језика посредством денотата се уланчава са претходном дионицом, тако да је структура истовремено ритмички рашчлањена и „скривеним“ заједничким садржајем повезана. На разним језицима – имена за исто мјесто на глобу, потврђују да је тамо крочила нога многих људи, који су тамо пристизали са различитих, међусобно често веома удаљених тачака. Ову имплицитну мисао на крају пасуса потврђује реченица:

Сва је та пристаништа обишао **и мој брод**.

Ријечи *пристаниште* и *брод* припадају пољу одисејске семантике (у тексту Црњанског присутне од прве пјесме, објављене под насловом *Судба*, 1904.године, гдје су *лађа* и *бура* кључне ријечи). Оно што је у овој реченици посебно знаковито јесте присуство везника *и* (*и мој брод*), који управо указује на *везе* – са онима који су на истим мјестима већ били.

У одломку запажамо неке изразито хиперборејске појмове – све личи на језу и зимску чаролију, што је поново асоцијација на бајку: *царство вечног леда*, *страх у царству вечног леда*, *велико брдо леда*, *мрачна пустош* – јесу изрази који садрже семантику *леда* и *мрака*, и као такви дискретно наговјештавају страх од смрти (не случајно – они који су тамо ишли – нису се вратили, одлазили су у *Хипербореју*, *из које повратка нема*, као да одлазе у какву зимску бајку, или у бијелу смрт, у смрт као у бајку; не случајно, на сличан начин завршиће живот и Павле Исакович). Семантичко поље праелемената наставља овдје са игром значења и семантичких комбинација. Страни језици – било да су у питању скандинавски идиоми или латински језик – уносе потврду тих значења и доносе атмосферу удаљених крајева свијета. Не случајно, исти пасус у којем се помиње „непознато“, тј. „Хипербореја, из које повратка нема“ (смрт је оно непознато – намеће се мисао, логично) – помиње се и *крај*, или „*terminus*“, а у латинском облику чак као осамостаљена, редукована синтаксичка цјелина.

Премда је у одломку врло уочљив систем бинарних опозиција (*дан – ноћ, лед – Сунце*) – некако их мири хиперборејска бајка која каже да ће улазак у вјечност бити обасјан Сунцем:

Бле пише да Хиперборејци ипак живе сретни. **Они живе, /каже,/ негде,/ иза свега тога./ Тамо где неко вечно Сунце сја.**

*

Овим, као и претходним примјером, анализирајући садејство, својеврсну синергију стилских поступака који се јављају удружени у синтаксичким и стилским структурама, истовремено смо отворили наредно поглавље – *Суматраизам и језик*.

СУМАТРАИЗАМ И ЈЕЗИК

1. Започећемо ово поглавља надовезујући се на претходно, тако што ћемо на овом мјесту анализирати још једну синтаксичку и стилску структуру - текст одломка из Друге књиге Сеоба, у којем су суматраистичка значења и одлике језика и стила - веома знаковите и илустративне.

1. АНАЛИЗА ПРИМЈЕРА ИЗ ДРУГЕ КЊИГЕ СЕОБА

У примјеру који слиједи посматрамо, на једном мјесту, сублимиране, готово све поступке о којима смо до сада говорили, а који се у поетици Црњанског имају сматрати не само стилски маркираним, стилематичним, него и – суматраистичким.

*

Књижевни јунак – суматраист, „заблент“ је у даљину. Не случајно – *заблент*: кад би био *загледан у даљину* – то би још могло звучати сладуњаво-сентиментално. Овако, са мало ироније и „подругљивости“ (скоро би се могло рећи – аутоироније) – писац „приземљује“ текст, а онда га пушта да се отисне у даљину, и да плови – суматраистички. Глаголи кретања као да покрећу и сам текст, чији магнетизам просто као да и читаоца вуче према тој даљини, тим кубетима, тој вароши на води која је никла из великог људског сна, из „росијске“, царске фантазије. Надајући се сусрету са руском царицом, којој ће предати „руку Лазареву“, Павле вјерује да ће његов живот добити свој коначни смисао, те да ће га у вароши великог „дара росијског“ – *као утеху завршити*:

Примјер 117)

Исакович је сатима седео код куће, **забленут у даљину**, и замишљао, /то, /како ће, /ипак, /стићи до **руске престонице и царице**.

Иако су то били плаховити, /неуки, /непросвећени, /људи, не само Павле, него и други Витковичеви официри, они су знали да је Петроград варош, каква није, ни једна друга, у Европи, и каква бити не може.

Друге вароши биле су, као и **Белград**, творевине рата: **тврђаве**.

//Или су биле, као и Вијена, бучна насеља, која су изриле кртице. Трговиште царевине, или краљевине. Постоје вековима. Слажу се, / као спрат, / на спрат, /цигле, /балвани, /сланине, / купусаре. Улице и куће смрде им на мокраћу, а ћошкови као латрине.

//**Варош Петра Великог**, међутим, никла је као што ничу **бајке**.

//Онако, како је замишљена, из људске фантазије, росијске фантазије. Њу је створио **Петар, цар**, несхватљиво, као из мађије.

Да хоће да га спрече, да до те вароши стигне, пре него што оде у Бахмут, на насеље – а зна да су други његови сународници стигли до ње – да неће да га пусте у аудијенцију, до царице, било је, за Исаковича, највеће **разочарење**, и **жалост**, на том путу, до Русије.

Иако су ти сербски официри живели у столећу просвећености, /у осамнаестом веку, /у доба рококоа, /нису они хтели у Санкт Петербург, зато, да у престоници живе и престоницу виде.

//**Него варош Петра Великог. На снегу, на леду, на мору.** Није то била жеља за раскошју, за вазама цвећа, које су као амрели, за фотељама, које се претварају, за госте, у постеље, нити за сунђерима, којима се трља – а који су били последња мода у купци.

(...)

Понешто о Европи, у којој су живели, чули су, и знали, и ти официри, па и Исаковичи, али су, углавном, то били припрости, неуки и неписмени људи, који су књиге срицали.

Није тај век у ком су живели било оно, што су тражили.⁴³⁷

Него су се тискали, ко ће бити први, да царици понуди, **руку цара Лазара**, коју су у Фрушку гору били пренели, и у Русију да понесу, **желели**. То је хтео и Исакович да понуди царици.

(...)

Па иако Исакович није никад био у Санкт Петербургу, он је, те јесени, нешто знао, и о тој вароши. У резиденцији, била је једна слика Костјуринова, коју му је био изradio неки Талијан, те године.

Исаковичи су били ту слику видели.

А Павле је, пред том сликом стајао, данима /- кад год је могао.

У мозгу, као лудаци, он је осећао да је већ био, у тој вароши, иако у њој никад био није.

Била је то варош, **на води**, као што су вароши **у сну**.

Исакович није знао да ли је она **на Неву**, или **на мору**, видео је само да је сва **на води**. Причали су му да је **од леда**, и **на леду**, зими.⁴³⁸

Стајао је на једној обали, а обала је била од камена, и на њој беху ограде гвоздене, као неки затвори, али, из којих се види некуд, /куд се не може никад стићи. Лево од места, где је стајао, био је зид, са бршљаном, неко жбуње дуж зида, и **капицик**.

//Као они кроз које се, **у причу**, улази.

Затим су, одатле, широке, камените степенице, водиле, на тарацу мраморну, која је била у кући, изнад које су били прозори и балкони, и, на крову, димњаци, тако огромни, као неке узане куле.

Одатле, видик је био **бескрајан**.

Куће, бескрај кућа, **на води**, а у даљини нека **кубета** као у магли.

Костјурин је Исаковичима био рекао да су те велике зграде, као што су **тврђаве Светог Петра и Павла**, или Смолни, замислили архитекти из далеке, /сунчане, /просвећене, /Италије, **Доменико Терцини** и **граф Бартоломео Растрели**, али су Исаковичи, па и Павле, та страна **имена**, били, давно заборавили.

Оно што су памтили, било је чуђење да **Петар, цар**, и његови потомци, могу, тако, да доведу, кога хоће, из далеких земаља, да њихове **снове** у камену оствари.

На тој слици, **на води**, пловили су и велики чунови, на Дунаву и Тиси, али су личили на талијанске дереглије, које су кирасири Сербелонија, на Бегеј, довукли.

Било је и неколико официра на трикорну на тој слици.

//Костјурин их је показивао прстом.

Причао им је, да је Преображенски пук био допро, у рату, већ године 1697, /тамо, /где ће они, /ускоро, /крв проливати – на Азову.

Цела је та слика још лепша, **зими, кад се заледи**.

Ето, у ту варош спремао се Исакович, те јесени.

Кроз ту слику, њему се, у даљини, причињаваху та **кубета**, која се плаве у провидној магли, а која су огромна – мора бити огромна – а, међутим, обичне замисли људске, **остварење жеља царева росијских**.

У вароши коју је Русија дигла, **као играчку, на мору, у леду**.

Тамо ће он, надао се, ипак, кроз који дан отићи, да царици каже, како њу, његов национ, очекује плачући, и како јој глас, **о руци цара Лазара**, доноси. Па ће затим клекнути, да јој руку пољуби.

Иако се ништа није остварило, од онога, што је обећавао братенцима, и од онога, што су обећавали гроф Кајзерлинг и Волков, у Вијени, иако је његов живот прошао, и види да ће проћи, и у Бахмуту се завршити, у тој **вароши на леду** он ће своје жеље испунити.

У тој вароши он ће свој живот као **утеху** завршити.

Она је ето, **на води, а на води камен** стоји. **Кубета** њена виде се, **издалека**, из веће даљине, него што човек може да замисли, и око да види. **Плаве се и зову га**, а знају да су они пошли, пре годину дана, а његов национ пре шездесет година, **и ишли, ишли**.

Према тим кубетима, према тој води, према тој реци, према том мору.

Према тој вароши, која је остварени **сан**, онога, на чију су реч, сви они пошли.

(Сеобе III, 436 – 440)

Укратко ћемо истаћи битне црте у умјетничком поступку.

У сфери лексике, то је употреба карактеристичних ријечи: *бајка, сан, кубе, вода, лед, даљина, бескрајан*.

На једном мјесту у тексту, појму *бајка* одговара приближни синоним *прича*, стилски истакнут појмом из претходног пасуса на који, дијелом, анафорички упућује (*капицик* – стилски маркиран турцизам) и осамостаљени пасус издвојен парцелацијом реченице, при чему је завршни знак интерпункције у претходном пасусу иза именице *капицик* (*Као они кроз које се, у причу, улази*).

Бинарне опозиције присутне су у супротстављању ових значења (а посебно апстрактне именице *сан*, чију семантику потпомажу, и у чију се значењску сферу сливају и све остале побројане лексеме) – појмовима из сфере материјалности и „корисности“. Такође их налазимо у супротстављању значења *просвећеност* – *непросвећеност*, бинарној опозицији која се реализује кроз синтаксичке фигуре – кумулацију и лирске и синтаксичке паралелизме:

(били су то) *плаховити, неуки, непросвећени, људи;*

припрости, неуки и неписмени људи;

(живјели су) *у столећу просвећености, /у осамнаестом веку, /у доба рококоа;*

(ту варош су замислили архитекти) *из далеке, /сунчане, /просвећене, /Италије.*

Из ове опозиције реализују се дубље смисаоне везе у тексту:

- *Неукост* и *непросвећеност* је подлога за дјеловање *несвјесног*, што је значење на које Црњански указује као на важно (уп. употребу глагола *мрмљати, бунцати* и сл.) – те стога радо приказује портрете неуких и самоуких, јер је њихов *сан* и доживљај свијета аутентичан;

- Неуки вјерују у *чудо*, а варош на води је чудо;

- Неуки имају заблуде: стварање и остварење сна и те како је потпомогла замисао просвећених и учених;

- Неуки ипак знају чији је то био *сан*: цара росијског, који може све, па и да доведе људе који ће му остварити сан;

- У вијеку просвећености и рококоа, то су људи који ипак не жуде за раскоши: овим се заокружује портрет суматраисте (макар био и *непросвећен*) – који није материјалист, не жуди за новцем, лукеузом и „корисним“ стварима, него иде за својим сном.

Поступци осамостаљивања као реализација парадигматског принципа еквивалентности – такође су проведени кроз цијели текст, и налазимо их на свим синтаксичким нивоима. Рашчлањивање, „разбијање“ структуре, сублимира сва значења и чини структуру прозирном, лебдећом, у ритму и мелодији која се суматраистички „слива“.

Централна осамостаљена цјелина јесте пасус издвојен поступком парцелације реченице и пасуса:

Него варош Петра Великог. На снегу, на леду, на мору. (...)

Око ове цјелине концентрисана су главна значења: адверсативно *него* као координатор у иницијалној позицији, не само реченице него и пасуса, одваја и

истиче оно што јесте сан, од онога што то није. У спрези са лирским и синтаксичким паралелизмима даље се развија ова изразито суматраистичка стилска структура.

Треба истаћи паралелизме:

На снегу, на леду, на мору.

Узастопно опетована конструкција на+локатив, истиче лексичко-семантичке варијације елемента *вода*: *снег, лед, море*. Анафора, синтаксичке еквивалентности и семантичка обједињеност именичких појмова – производе сагласје у потпуном ритму, чији ће се ехо, као рефренско, или полиптотонско понављање истих и сличних конструкција и значења – чути и читати у тексту на више мјеста:

На снегу, на леду, на мору.

на води ... на Неву ... на мору

у сну

на води

од леда, и на леду

на води

у даљини, на води

на мору, у леду

у тој вароши на леду

Ово синтаксостилемско, позиционо неусловљено понављање ријечи *на води*, као и синтаксички и семантички сличних јединица, расуто свуд по тексту („разливно“ *као вода*) поентирано је исказом са уланчавањем (типа анадиплоза) клауза – опетованим елементом *на води*:

Она је ето, на води, а на води камен стоји.

И ту се структура „зауоставља“, за тренутак постаје статична, да би нестварну прозирност воде на том мјесту замијенио други симбол: *кубе*.

Кубета њена виде се, издалека ...

Једна од кључних ријечи, симбол узвишеног, уводи се поново у текст. И ту структура почиње поново *да се креће*, заиста се готово и физички осјећа то *кретање* у језику, у спрегама значења – глагола кретања (*поћи, ићи*), и именичког појма који се на овом мјесту семантизује као *зов кубета, сјај из даљине*.

Апсолутно мајсторство у језику поентира завршетак одломка:

Она је ето, **на води, а на води камен** стоји. **Кубета** њена виде се, **издалека**, из веће даљине, него што човек може да замисли, и око да види. **Плаве се и зову га**, а знају да су они пошли, пре годину дана, а његов национ пре шездесет година, **и ишли, ишли**.

Према тим кубетима, према тој води, према тој реци, према том мору.

Према тој вароши, која је остварени **сан**, онога, на чију су реч, сви они пошли.

Плаво и далеко – као зов даљина (*Плаве се и зову га*) преливају се у семантику глагола *поћи* и *ићи*:

пошли (...)

и ишли, ишли (...)

Тај полазак и то кретање је као одазив на зов из даљине.

Као „завеслај“ који покреће сву ту спрегу звучања и значења – ту се сада, последије поновљеног радног глаголског придјева надовезаног на везник *и* (*и ишли, ишли*), у тренутку када асонанца тога *и*, као и сама семантика поновљеног глагола сугеришу *непрекидно кретање* – дешава пауза силазне интонације. Реченица се наставља у другом пасусу узастопним опетовањем финалног везника *према* у

синтагматским координираним конструкцијама, значењски такође „истосмјерним“:

Према тим кубетима, према тој води, према тој реци, према том мору.

Рашчлањена структура подсећа на стиховну, а понављају се узастопно елементи на почетку тих мањих цјелина (координираних синтагми са значењем циља), уз мање морфолошке не-еквивалентности у облицима опетоване показне замјенице (разл.у роду именица):

Према тим (...) према тој (...) према тој (...) према том

Именички појмови (*кубетима, води, реци, мору*) уливају се у исто семантичко поље, као у бајку. Још једна пауза силазне интонације припрема је за нови „завеслај“ као наставак кретања које не може зауставити више нико. Структура опетованих елемената (лирских и синтаксичких паралелизама) наставља се на почетку још једног осамостаљеног пасуса, издвојеног парцелацијом претходне структуре пасуса који је и сам осамостаљен парцелацијом реченице и пасуса (што је поступак који такође доприноси овом звуковном ефекту у језику који у спреси са значењима осјећамо као магнетизам у језику, који чак и физички (а звук је физичка категорија) – дочарава кретање, магнетизам поља (кубета - узвишено) према којем се крећу.

Варош Петра Великог је као бајка, и супротстављени су јој у овом одломку градови-тврђаве, „творевине рата“ („као Белград“), камена утврђења. Нарочито су јој супротстављени градови–трговишта, чије је грубе наслаге чврсте материје приповједач у језику материјализовао прегнантном и „тешком“ кумулацијом (*Слажу се, као спрат, на спрат, цигле, балвани, сланине, купусаре*). Санкт Петербург је нестваран као бајка, од камена је, а сав је на води. Тамо би Павле Исакович могао свој живот као утеху завршити.

Санкт Петербург, као чудо и остварење људског сна, јесте град-утеха за суматраистичке ликове Милоша Црњанског.

Рјепнин, дакако, има свој Санкт Петербург. Али, овај топос налазимо и у краћим прозним остварењима, у сновима епизодних ликова. И јунак приче *Сузни*

крокодил, има сличан доживљај „престонице свих Словена“. У његовим размишљањима Санкт Петербург се претвара у још једну метафору:

Примјер 118)

Свет је цео, рече у себи, као неки **Петроград**. Ваља га сазидати **жудњом**, вољом, силом, умом, **на ничему**. Ако је досад живео као пуст, науми да одсад свој живот подигне, да га начини раскошним, и на голој, смрзнутој тврдини. Ту, међу овим баруштинама, у видицима сивим. Сетио се, затим, како је некад ишао у походе свом пријатељу, у младости, у Петроград, који је тада био престоница свих Словена. У мислима је видео ред двораца, ванредно, гвоздено биље ограда и капија, исковано руком. Завејане извошчике и велике прозоре, замрзле, са **леденим цвећем**. Тешка **кубета** и огромне просторе тргова. **Смрзнуто небо** и **лед на Неву** и **крупни снег као вихор паперја**, који их је свуд пратио.

(*Сузни крокодил, Проза, 212*)

А овим већ улазимо у сљедећу тематску цјелину у којој ћемо у контексту суматраизма посматрати повезаност књижевних ликова Милоша Црњанског

*

2. Књижевни јунак суматраист. Свеповезаност текста

2.1. Књижевни јунак Црњанског је суматраист. Осјећа *везе*.

Жуди за безмјерним и узвишеним. Стога су лексичке јединице са тим значењем изузетно стилематичне и умјетнички активне. Прије свих, значење узвишеног носи лексема *звезда*, и симбол врло сличног упућивачког значења, врло фреквентан: *кубе*. Ову лексичко-семантичку јединицу запазили смо већ у наведеним примјерима. Налазимо је често у мислима, перцепцији и доживљају јунака Црњанског.

Ево како Павле доживљава Кијев (са везама које у простору осјећа са својим завичајем):

Примјер 119)

У снегу, варош и њена околина, личили су му на Белград, на његов мили Варадин, а дуж обале Дњепра на Црну Бару.

Кијев је био место које, и непознато, дочекује, као познато.

Исаковичу се учини **као нека фатаморгана, лепа, у снегу**.

(...)

Кубета која је на брду угледао личила су на **кубета** у Срему.

(...)

Павле није ни чуо, ни знао, да, те вароши, росијски инцилири граде, **према плану грофа Растрели**, Италијана, који је био дошао у Росију, а желео да оствари неку Италију, у снегу.

(Сеобе III, 204)

Суматраистички приповједач у *Хиперборејцима*, аутофикција Црњанског, истиче исти симбол: стално опетовање лексичко-семантичке јединице *кубе* уноси нова значења у текст:

Примјери 120 – 128)

Са својих прозора видим Борго, и **кубе цркве Светог Петра, замисао** Микеланђела.

Римљани га зову **la cubola**.

Код Хиперборејаца I, Стр. 9

Најбоље ће бити да после овог разговора са њим , и не идем кући и да ништа не кажем, о томе, својој жени, него да одем на терасу касина „Валадије“. Тамо су cannelloni изврсни. Ја му на то набусито

одговарам, да ја код „Валадијеа“ не идем да једем cannellone, него да посматрам са терасе „Валадијеа“, **кубе** Микеланђолово на цркви Светог Петра.

.....

Он се на то смеје и вели: врло добро. **Cubolu** Микеланђела ми нико не може однети.

Код Хиперборејаца I, 11

Одлазим и даље, сваки дан у сластичару „Бемингтон“, а одлазим и на терасу „Валадијеа“, где налазим да су cannelloni изврсни. Седим тако каткад и о поноћи, загледан у **кубе** Светог Петра.

Код Хиперборејаца I, 15

Пошто моја жена није у Риму, ја одлазим код „Валадијеа“, и по ноћи и по дану, па седим сатима, загледан у Микеланђелову „**cubolu**“. осећам да ће и то бити кратко и да сам само пролазна сен и у Риму, као што сам био то и у Гранади, и у Рејкјавику.

Код Хиперборејаца I, 15

Купола Микеланђела, у ноћи, над Римом, има боју плаву, сребрну, сферичну. Кад звезде почну да трепере изнад ње, она са те терасе изгледа, као да је сва од стакла и да ће, на месечини, зидови да јој прсну. Ја седим код „Валадијеа“, сатима, тако, загледан у ту куполу.

Код Хиперборејаца I, 17

После нас је домаћица, одвезла, на моју молбу, на Пинчо. Да гледамо **куполу** Микеланђелову. Код Хиперборејаца I, 57

Изнад мене, изнад каскада кровова предграђа Трастевере, плави се, ту, тако близу, огромно **кубе** Микеланђела. У тренутку кад улазим у санаториј, док ме стаклена и бронзана врата окрећу, као игру, ја сам желео, да ми то **кубе** остане у очима, кад будем умирао – као посљедња успомена из Рима. Ако то јест, такве слике остају на зеници мртваца.

У чекаоници болнице, све је мрамор, помпа, парада.

Кубета у магли стално су пред очима и принцу Рјепнину, у сјећању.

Примјери 129), 130), 131), 132)

Берзин је, у револуцији, имао само једну жељу: да, из револуције, оде у Италију, као да се, око њега, не догађа ништа ново, страшно, ни тужно. Желео је, просто, **да отпутује**. А куда? Из Русије, у снегу, у сунчану Италију! Као да револуције треба да буду подстицај за путовање. Пронашао је, да је Исакијевски одбор, са својих осам колона, и, са огромним **кубетом у висини**, позив, у Италију. /У своме стилу.

Роман о Лондону, 678, 679

Рјепнин се, онда, у том возу, слабо осветљеном, сећа, те велике цркве, и клупа испред цркве, па и жбуња у зеленилу, и, као да види, опет, то огромно **кубе**, напољу, у мраку, крај којег је, он у возу, зачудо, тако брзо, пројурио и прошао.

Роман о Лондону, 679

Кубе је симбол узвишеног, а јунаци Милоша Црњанског траже путеве „према звездама“. Берзин је, у револуцији, имао само једну жељу: да, из револуције, оде у Италију, као да се, око њега, не догађа ништа ново, страшно, ни тужно. Желео је, просто, **да отпутује**. А куда? Из Русије, у снегу, у сунчану Италију! Као да револуције треба да буду подстицај за путовање. Пронашао је, да је Исакијевски одбор, са својих осам колона, и, са огромним **кубетом у висини**, позив, у Италију. /У своме стилу.

Роман о Лондону, 678, 679

Рјепнин се, онда, у том возу, слабо осветљеном, сећа, те велике цркве, и клупа испред цркве, па и жбуња у зеленилу, и, као да види, опет, то огромно **кубе**, напољу, у мраку, крај којег је, он у возу, зачудо, тако брзо, пројурио и прошао.

Роман о Лондону, 679

*

Шта још одликује суматраистичког књижевног јунака?

Има посебан доживљај природе, неоромантичарски, суматраистички.

Нису само Исаковичи ти који жуде да додирну *безмерне даљине*, бескрајна пространства: налазимо и епизодне ликове који говоре о сличном сну – о жудњи за великом словенском земљом, и међу онима који нису Словени.

133)

„Енглеска је само дивље острво.“ „*Англија дикиј острво*“, - рече. Парк је **изговарао руски, добро**. Био је прешао у разговор на руски, а први пут се и насмејао.

Рјепнин је био изненађен руским изговором сер Мелколма, као и његовом благоглагољивошћу, али се и даље смешкао. „Шкотска је“, рече Шкот, „сиромашна земља у Европи“, - „*бједнаја страна в Европе*.“ **Шкоти су зато радо одлазили у бескрајну Русију.**

Суматраист осјећа везе и у простору и у времену, и живи за свој сан, посвећен умјетности, науци, или каквом другом племенитом циљу:

Примјер 134)

Микеланђело је израдио једну Мадону – са дететом у крилу.

Она је 1506. продата у **Фламанску, у Бриж**.

Дирер је видео ту Мадону године 1525.

Видео сам је и ја, био сам у фламанској вароши **Бриж**. Од свих вароши које су, у ствари, музеји, **Бриж** ми је био највише изненађење. Видео сам **Тоди, Ното, Равену, Ротенбург, Толедо**, али ниједна, међу њима, није тако, кад сумрачје пада, један други свет, **прошлост**, привиђење.

(Књига о Микеланђелу, 123)

Примјер 135)

ТЕСЛА

Реците му, Чарлс, да сам **пацифист**. Ратови ме не занимају. **Везе** међу континентима ме занимају. Та моја **мрежа** пријемника и отпремника, коју бих желео, да прострем **по целом глобу**. Постоје **везе** на целом свету. **Струје у мору, струје у ваздуху, могућност преноса без жица: струје, светлости, гласа – преко океана, планина, граница, народа, земаља**. Нисам ја у том чланку говорио само о експлозиву. Ја сам рекао и то, да ће **светлост озарити цео свет**, тек онда, кад се сви народи стопе у један народ и све земље у једну земљу. **Живим као у сну**. Много сам се променио од кад сте ме упознали у Сен Лујису (*Тесла каже тако.*). Откад сам боље упознао Њујорк постао сам, Чарлс, пацифист. Кажите, то, адмиралу.

(Тесла, Дrame, 388, 389)

То да је наука Теслин апсолут (сваки јунак-суматраист Црњанског тежи апсолутном) – показују и ове ријечи:

Примјер 136)

Зашто да тужим господина Марконија? Свако има право да се бави науком, и, да, ако уме, проналази. Уосталом, шта вреди тужити? Зна се како се пише историја. Кажу да је у Енглеској још горе. Тамо судије носе на глави перику. **У науци Чарлс, ипак нема преваре. Наука је отмена, чиста, велика, верна, богиња, која не трпи лажљивце.**

(Тесла, Дrame, 391)

Кумулација атрибута уз именицу *богиња* (семантичка комбинација *наука – богиња*), уз осамостаљивање, одвајање атрибута (последњег у низу, у контактної позицији) од именице – чини да сви елементи низа буду подједнако истакнути (ритмичке еквивалентности), и да фокусирани синтаксички члан и носилац реме ипак буде клауза у финалној позицији: *која не трпи лажљивце*.

Тесла се и овдје приказује као један од морално узвишених јунака Црњанског, који имају сан, и желе да он остане чист. У томе је и њихова изузетност, и њихова трагедија.

Примјер 137)

Реците јој да и Тесла зна, да женама треба љубави. Он, међутим, није погодан за то. Елен је дивна жена. Палма је, међутим, најлепша у олуји. Брак у мом речнику не постоји. Можда је то старомодно, али ја сам на брак мислио само у својој првој љубави. Мој приватни живот није интересант, нимало. Ја не кажем да није можда дивно живети за једну, вољену, жену, али има фанатика који живе, за свој **сан**. Остају **сами до смрти**. То доказују толики мртви у прошлости. (*Смеје се.*)

(Тесла, Дrame, 409)

Лексичко-семантичко поље *сна*, које обједињује оба пола – *живот* и *смрт* – показује се као испуњење једне судбине. Тамне обресе уноси семантика самоће, усамљености – „до смрти“ – али суморну слику релативизује смијех – и то баш онога ко носи једну такву самотничку судбину. Слика *палме у олуји*, и вјера у њену *највећу љепоту – у олуји* – представља ону семантичку комбинацију, ону метафору која крије тајну, имплицира објашњење тајне – због чега суматраист није способан за обичну људску срећу, или је, чак и свјесно, одбацује у име „нечег вишег“.

За Павла Исаковича зорњача је „непролазна надежда“. Та ријеч постоји и у Теслином речнику:

Цорц, треба се отети од тих тужних мисли. Ја волим ову неизвесност, уочи нове године. Хајдете да вам покажем мој нови аутомат. Показаћу вам и своје прве рентгенске фотографије. Да сам Рус, ја бих сваку нову годину у људском животу назвао: **великаја надежда**.

(Тесла, Дrame, 408)

2.1.1. То стално колебање суматраистичког књижевног јунака, између узалудности и надежде, осјећања бесмисла и вјере у смисао великог сна, као и великог прегнућа – дешава се као смјена дана и ноћи, свјетлости и таме. Но, изнад

свега, суматраист Црњанског је слободан човјек. Она слобода о којој је млади Црњански пјевао у *Лирици Итаке* – прелива се, некако смиреније и тише, у аутентичан профил суматраистичког субјекта, литерарног јунака-суматраисте:

Примјер 138)

Нећемо се покорити, Цорџ. **Слободни** смо људи. Мој живот је проћердан, али то не значи да је **узалудан**. Ако ме судбина, то јест Америка, победи, то не значи да сам се требао **изменити**. Не могу да поднесем мисао, да фамилије, Карнеги, или Рокфелер, поред кланица у Чикагу, добију и нас, као што су добили месо, угаљ, челик, железнице, бицикле, шећер. Ако до тог дође, сасушићу се као костур. Нећу моћи, у Америци, ни дисати. **Мени није стало до новца**. Имаћу увек доста за кров над главом, и храну, за своје голубове, а на крају крајева, ни Тихо де Брахе није имао много више, **на овом острву**.

(Тесла, *Драме*, 408, 409)

Запажамо неколико карактеристичних детаља који успостављају везе међу јунацима Црњанског: 1) слободни су; 2) одбијају да се *измијене* (Тесла – Рјепнин); 3) одбијају да им *новац* буде апсолут (Тесла – Рјепнин – Исаковичи); 4) имају неко своје *острво*, а из ове лексичке јединице извиру многа значења (*усамљености, изолованости, судбинског изазова*).

Они су, упркос наглој и бруталној дехуманизацији свијета, још увијек способни да буду људи:

Примјер 139)

„**Обећавају. Обећавају.** Гаљичину је за све нас **обећано**. Питање је у **новцу**. **Новац** има, у времену у ком живимо, **снагу Сунца, снагу**, коју сузе више немају. **Срећа људска** је сад у **новцу**. Енглези су од трговине начинили религију. Кад се у Лондону пита, **ко је ко, колико вреди ко, - 'how much is he worth', - мисли се: колико има? Колико фунти? А ми, у руској емиграцији, сад, не вредимо ништа.**“

„Не може бити **срећа** у новцу. **И овде** живе људи. **И овде** има суза.“

2.2. Новац није апсолут јунака Црњанског. Сузе су људскост.

Стога се ове двије лексичке јединице често у тексту супротстављају, јављају се као лексичко-семантичка опозиција. Међутим, јунаку Црњанског, будући да је по сензибилитету умјетник – неће промаћи нити један вид љепоте, па ни оне која изражава апсолут новца:

Примјер 140)

А док чека, и нехотице мора да чита плакате, који су на зиду, а то су позиви општине Лондона, која позива сваког становника вароши, да буде штедљив. (Рус се, док то чита, горко смешка.) Општина, која води кампању за потпис неког унутарњег зајма, од СТО милиона стерлинга, тражи, од свакога ко то прочита, да допринесе нешто.

Плакат је пун знакова фунте: ££££££.

Том руском емигранту се тај знак чини, по форми, нека **врста виолончела**, који и њему свира. (...) Читајући те, за њега астрономске, бројеве, Рјепнин се присећа, да присуствује апелу, који је, у ствари, пропаганда, патка, јер је та гомила, од сто милиона, давно уписана од банака, а ово је само нека врста **МОРАЛНОГ** апела, на становнике Лондона, па и на **ЊЕГА**:

Оно што га, - бескућника, - опет зачуђава, то је **калиграфска лепота стерлинга**, тог романтичног слова у очима Енглеца. То се чини нека **музикална арабеска**, али није почетно слово ни речи **Слободе**, - **Liberté**, - ни шпанског, - **Libertad**, - ни енглеског - **Liberty**, - него речи **libra**. **Мера**.

(стр. 129)

141)

Идуће писмо је од једне чувене глумице, коју зна, из новина. Има секретарицу. Дужна им је £ 88-18-0. /Већ давно./ Није платила./ А

сад, шаље чек на £ 50. – Оно што је Рјепнина задивило, био је стил, којим је то писмо написано. Појавио се, каже, чек на £ 88. Мило јој је да пошаље £ 50. **Рачун је, каже, изишао, на свјетлост дана! Како је то лепо речено! Као да су ишле у школу венецијанских поклисара.** (The enclosed account has come to light.)

(Роман о Лондону, 368)

2.3. Као модерни „Робинсони“, јунаци Црњанског доживљавају велеград као пусто острво, на којем је судбина људске јединке умножена „у милион, милион примјерака“, а сваки се појединачно у том мноштву осјећа бескрајно усамљеним. Доживљај циновског града као полипа, аждаје, чудовишта које све гази и све усисава, повезује поново јунаке из контекста савремености – Теслу и Рјепнина:

Примјер 142)

А што се тиче те ваше људске заједнице, о којој то заједници говорите у **Њујорку**? О **заједници милионера**? Да, има тога. Остала **четири милиона**, међутим, **појединци** су, који се и не познају. Трчкарају по улицама, по цео дан, за насušним хлебом. Трчкарају **као мрави**, па се сударају, а толико су ситни, да постају **невидљиви**, кад их згазе.

(Тесла, Дrame, 385)

Примјер 143)

„**Четири милиона** душа станује у **Лондону**, а **осам** у **ширем Лондону**, али, у ствари, **четрнаест милиона** душа ухваћено је у **мрежу Лондона**. Живи **око Лондона**, долази у **Лондон**, пролази, ради, нестаје у **Лондону**, а нико никог **не зна**, у том **астрономском конгломерату**. Лаку ноћ, - кажу. Лети су та мала места, а нарочито Мил Хил, идилична, - тице у њима певају, свако има своју баштицу; црвени елефанти, - то јест црвени, тешки, аутобуси, - пењу се на брдо. Над аеродромом висе, као китови на небу, **велики балони одбране** од

напада из ваздуха. Били су сребрни. Крај свега тога, узалуд **би неко тражио то место, на картама,** на британском острвљу. Исувише је **безначајно.** Уосталом, **кад ратови прођу, и чувена места се забораве,** и она која су вам била драга, - па и она за која смо рекли да ће се **памтити, вечно.**“

(Роман о Лондону, 15)

Као и Рјепнин, и Тесла има два доживљаја великог града: бајковитост – чудовишност/усамљеност.

Примјер 144)

Била је зима. **Њујорк** је био **завејан, бео, чист, тих, миран.** Кад бих прошао, кроз парк, радовао сам се да угледам, већ из далека, осветљене прозоре на вашој кући. Знам да је напољу пролеће. Кад сам, последњи пут, код вас долазио у посету, **фонтане** су биле прорадиле у вашем парку. Пљуштале су. Шумеле су. Прскале су пенушаво, тако **високо.** Застао сам и слушао. Ви знате да ја, већ годинама, живим у овој **страшној, ужасној, бескрајној, вароши, усамљено.**

(Тесла, Дrame, 339, 340)

И Њујорк је, као и Лондон, био *завејан*. И Њујорк, као Лондон за Рјепнина, тако бајковито завејан – подсећао је на неке слике зиме из прошлости. И Њујорк, као и Лондон, јесте један *град-поли* – ужасан, страшан, у којем се појединац, усред милиона, осјећа усамљеним. У горњем примјеру опозиција кумулираних блискозначница дочарава ова два паралелна доживљаја циновског града:

Њујорк је био **завејан, бео, чист, тих, миран.**

`(...) живим у овој **страшној, ужасној, бескрајној, вароши,** усамљено.

Вишеструка бинарна опозиција обухвата елементе: *завејан, бео, чист, тих, миран* (Њујорк); *страшна, ужасна, бескрајна* (варош). Прилог *усамљено*, у финалној позицији, дистантан у односу на глагол (*живим*), и сам је изолован, удаљен, те и сопственом позицијом у низу синтаксичких чланова - потцртава слику те усамљености. Као и Рјепнин што је у Лондону *нико*, тако и Тесла о себи каже да

ће живјети као и милиони других – усамљено, и да је „један Нигер више у Њујорку, досељеник, *нико*“ (340).

Тесла каже:

145)

Ја желим само да заборавим Њујорк, и да мене забораве у Њујорку.
Живим на дну мора. **Полипи** ми се не допадају.

(Тесла, *Драме*, 382)

Полип, чудовиште, пусто острво, јесу и метафоре које се у роману о руском принчевском пару везују за Лондон:

146)

„Треба да се навикнемо на тај осећај, да смо **сами, самцити**, на овом **пустом острву**, на ком **живи педесет милиона**, људи и жена. Замислите само, сами, самцити, немамо никога, не пита за нас нико, ником до нас није стало, међу тим милионима људи и жена.“

147)

„**Лажу**, Николај. **Лондон** је, и те како, **магнет**, који су поставили, као своја **гвожђа** за хватање зечева. **Личи на полип**, погледајте га на карти. Ја га, каткад, посматрам, сатима. Видим да се никад више нећу вратити, тамо где сам, са вама, била сретна.“

(Роман о Лондону, 23)

И Тесла, и Рјепнин, и Павле Исакович, и главни лик-наратор Хиперборејаца, али и епизодни јунаци у прози Црњанског, имају своју визију фонтана и њиховог пјенушаваг воденог скока пуног свјетлости, које везују за „повлашћене просторе“ свога сна.

Сваки од њих има неку своју космогонијску визију, и неко своје Сунце:

Примјер 148)

Показаћу вам какав ће глоб бити кроз једно сто година. Сијаће као Месец. Као **Сунце**.

(Тесла, 419)

2.4. Њихово осјећање заједништва и суматраистичке свеповезаности свијета постоји упоредо са осјећањем самоће:

Примјери 149), 150)

Мени је овде добро. Бавим се, као што видите, соларним експериментима. Као да сам Аристарх, или Хипарх. Струје ме сад занимају, и у Сунцу, и у мору, и у ветру. **Оне свет везују**. У њима је будућност. **Не примам више посете**. Кажите то ујаку Еустахију. (*Тесла каже тако.*)

(Тесла, Дrame, 383)

Кроз који дан бићу у Колораду. Отићи ћу у посету самом себи, и **Сунцу**, а не Чарлсу. Отићи ћу, сад је то сасвим сигурно, у **самоћу**.

(Тесла, Дrame, 375)

2.5. Сви они сањају повратак, Рјапнин је сваког дана помало мислима у Санкт Петербургу, Тесла се радо враћа прошлости и Смиљану, а ту су и споредни ликови – да у кратким потезима још једном нагласе ову људску потребу за повратком, макар онда када се животу ближи крај. Тако епизодне личности постају ехо једне велике идеје о одисејству и судбини људској, чији су носиоци, прије свега, главни ликови, литерарни јунаци – суматраисти:

Примјер 151)

Умро нам је, имењаче, прекјуче, Никола. А до судњегга је часа помињао тебе. Благосиљао те. Све се надао, јадан, **преболеће**. А кад преболи **путоваће**. Ићи ћу, вели, Тесли, да ми плати вапор. Да се вратим кући. **Да умрем као човек у нашем Смиљану**.

(Тесла, Дrame, 322)

Парни синтаксички паралелизми као да дочаравају путовање, повратак (*преболеће... путоваће; Да се вратим, Да умрем*). Умријети „као човек“ значи умријети „у нашем Смиљану“, тако да ова синтагма уједно означава поенту ове мале синтаксичке структуре у драмском тексту. Повратак свему даје смисао, баш као што то бива у животу и судбини пјесниковог лирског „ја“ у поеми *Ламент над Београдом*.

У *Роману о Лондону*, то је Француз који послије живота проведеног у лондонском подруму и посвећеног умјетности обућарства – сања повратак у завичај:

Примјер 152)

Време је да одем из Лондона. Хоћу да завршим свој живот, **тамо**, на брду, у Прованси. Тамо сија **Сунце**. Имаћу велики, сламни, шешир на глави.

(...)

Да, ја сам велики **патриот**. Волим Француску. Природно је да желим да се **вратим кући**. Осим тога, ми смо и остарили. */Уморни*. Имаћу своју баштицу. */Велики сламни шешир, који ће да ме сенчи*. */Да ме од Сунца чува*. Тако је то кад се оћелави. **Никад се више** у Лондон нећу вратити. **Доста ми је** Лондона, у магли. Не желим, ни у Бриселу остати. **Доста ми је** вароши. **Доста ми је** и жена. Четрдесет година ја пипам њихове чукљеве на ногама. Свака мисли да је Венера. **Бићу сретан, тамо**, на брду, изнад Монака, куд нико не долази. **Идем кући**.

(Роман о Лондону, 148)

Лексичке јединице *патриот, кућа, Француска, Прованса* - јасно упућују на семантичку сферу повратка у завичај, која се и овдје повезује и укршта са лексичким јединицама које припадају сфери свјетлости (*Сунце*), али и са слутњом о крају живота.

И синтаксостилемска средства у овом одломку кореспондирају са стилски обиљеженим поступцима које препознајемо у структурама Милоша Црњанског.

Потреба да се *оде* са једног мјеста, без поновног повратка, наглашена је семантички и стилски маркираним јединицама – прилозима, односно прилошком синтагмом *никад више*. Емфатички нагласак, изразитији емотивни набој – претвара се у ритмично ращчлањивање посредством лирских паралелизама – синтаксичке анафоре са „прекидом“ – уметнутом реченицом („Не желим, ни у Бриселу остати.“) - која уноси асиметрију и у извјесној мјери ремети „правилност“ стилског поступка (а што је, како смо описали у овом раду – такође једна од маркантних стилских одлика у тексту овог писца). Сличан умјетнички ефекат производи и осамостаљивање синтаксичких чланова парцелацијом реченице (издвајање дијела сложеног именског предиката – придјева *уморни*, као и објекта *велики сламни шешир*, уз који је именички појам субординирана „који“-клауза, са конструкцијом „да“+презент у функцији допуне помоћног глагола у оквиру глаголског предиката. Још једна хомофункционална конструкција „да“+презент парцелацијом је такође осамостаљена као засебна реченица, и додатно обиљежена стилематичном пермутацијом синтаксичких чланова).

Дакле, како лексичко-семантичким тако и синтаксостилемским средствима писац дочарава једно „одисејско“ стање душе, у жудњи за повратком – сваког на своју Итаку. У том смислу „одсјаји“ који се јављају и у „минијатурним“ приказима људских судбина – као стремљења, мисли и осјећања епизодних ликова – само потврђују основну мисао наратора и лирског субјекта Милоша Црњанског – о судбинама које се стално понављају, „у безброј примјерака“, те су тако у вези, непрекидној, суматраистичкој.

Но, јунак Црњанског као суматраист има и свој, не само космополитски, него и космогонијски доживљај свијета, тако да се његов завичај лоцира, односно простире, од једног мјеста – па до космоса, обухватајући „успут“ цијели глоб. И на примјеру овог епизодног јунака, Француза, Провансалца, кроз одговор који му се у дијалогу упућује поводом његове жеље да *оде*, односно да се *врати* – сагледавамо тај, опет суматраистички, космополитски поглед на свијет, уз

примјесу горког песимизма, особито у контексту специфичног профила човјека који је *суматраист*:

Примјер 153)

„Обућари, Жан, **не треба да буду патриоти.**“ – Чује се како виче Зуки. „Обућари **немају отаџбине. За њих**, кад цркну, **нико не пита**, ни у отаџбини. Они немају места у својој земљи. Ни у мимози. **Они су код куће свуд на свету.** Боље да сте у Лондону остали. (...)“

(Роман о Лондону, 148)

2.6. Долазимо до онога што повезује једног Зукија, или Жана, једног Италијана и једног Француза, умјетнике у обућарству, са једним принцом Рјепнином, али и са Микеланђелом, на примјер, а онда и са другим ликовима у поетско-прозним остварењима Црњанског. То је посвећеност нечему, нечемо што је напоран рад, али и што је Љепота, понекад чак узвишена љепота као мисија на Земљи. То је, затим, њихова преданост послу дан и ноћ, живот у „подземљу“, рад буквално под земљом, у обућарској радњи, или у каменолому, као у рударским јамама, гдје остају до касно у ноћ, а онда се враћају кући „подземном железницом“ (Роман о Лондону), не видјевши сунца.

2.7. Најзад, сваки од њих има неки свој однос према имену и памћењу:

Примјер 154)

ЧАРЛС

Добро, Тесла. Ја ћу сад отићи. Кајаћете се. Ви ћете ући у амерканску историју као **безимен**. Ваше ће **име** остати **записано на води**. Кад моји синови буду у школи учили о ирадијантној **лампи**, неће о Тесли учити. Него **име Чарлс Браш**.

ТЕСЛА

Верујте, Чарлс, да то, мој **пепео**, неће нимало ражалостити. Сва су **имена** људска, и најславнија, **записана на води**. Судбина и ја се рвемо, али не на научном пољу, него на пољима **сна и будућности**: **Сунца, воде, небулоса, телеграфа без жица, у Азији**. Нека само деца у

будућности, у мом завичају, буду сретнија, него што сам био, ја, у мом детињству – па и деца овде – макар моје **име** и не учила, него **имена: Бел, Чарлс, Глајден, Сирус, Мек Кормик, или Елијас Хов. Имена се заборављају**. Ни ви сад сигурно не знате **име** онога, који је вашим рударима пронашао безопасну лампу. А ти рудари вас богате. Досељеници у мајни. Оставите ви мене на миру. Молим вас да идете.

(Тесла, Дrame, 392)

3. Веза удаљених ареала. Бинарна опозиција *далеко – блиско*

Суматраизам Црњанског био је нешто у тој мјери ново у српској књижевности да је уредник *Српског књижевног гласника* затражио од пјесника да напише уз пјесму објашњење. Тако је настао текст *Објашњење Суматре*, у којем пјесник напомиње још једном да ново вријеме тражи нов израз, а да ће „хипермодерна бунцања“ најбоље изразити доживљај свијета оних који су у протеклом рату (Први свјетски рат) на својој кожи и те како осјетили „хипермодерне сензације“. Рецимо одмах да и овдје (или – нарочито овдје) ваља обратити пажњу на ријеч „бунцања“. То је једна од важних ријечи које писац користи у свом тексту повезујући је, некад имплицитно а некад и врло разговјетно, са сопственим поетичким кредом.

Један мирнодопски воз враћа пјесника кући после рата (а повратак из рата је најтужнији догађај у животу човека, како је Црњански написао; в. *Кратак приказ књижевног дјела, Поезија*, у првом дијелу овог рада). Призори биједи, изгубљености и очаја људског, осјећање да су све везе међу људима покидане, да је све бесмисао, незнађе и патња – у једном тренутку чине се неподношљивим. Мисао о Суматри, врховима Урала и Месецу са запетим луком – јавља се неочекивано, одједном, и почиње да обузима пјесника. У његовој глави лебде слике сњегова Урала, и он са њима, зачује се жубор далеког потока, зарумене се корали у далеким и дубоким морима као трешње у завичају. Све је у вези, све се слива. Безмјерне даљине постају огроман мир и утеха.

Цацић истиче неке од основних одлика суматраистичког доживљаја свијета. Произвољност географског појма, гигантизација субјекта у пјесничкој слици, осјећање суматраистичког мира и блаженства – јесу неке од битних карактеристика тог специфичног стања суматраистичког субјекта (Цацић, 1976, 50).

Заиста, *Суматра*, *Урал*, јесу топоними изговорени *несвјесно*, као у „бунцању“, као случајно, и као да је умјесто њих ту могао лако доћи и неки други географски појам. *Гигантизација субјекта у пјесничкој слици* несумњива је („и милујемо далека брда, и ледене горе, благо, руком“). Суматраистички субјект је свеprisутан, бесконачан, што му даје карактеристике божанског. Осјећање пријатности и мира, лакоће - проистиче из могућности налажења утјехе у далеким чистим предјелима, који смирују, блаже („Сад смо безбрижни, лаки и нежни./Помислимо како су тихи, снежни, врхови Урала.“)

Бинарна опозиција *далеко – блиско* реализује се у суматраистичком тексту Црњанског као једна од најважнијих. Али, то је опозиција која у суматраизму бива помирена, релативизирана, доведена до идеје да блиско може да постане далеко (мирнодопски послератни воз, призори биједи и несреће, изгубљености – јесу оно „сада“ и „овдје“ које се више не може издржати, реалност од које се поетски субјект удаљава имагинацијом, визијом, сасвим особеним доживљајем свијета. Појмови које почиње да бунца несвјесно јесу вјероватно „случајно“ изабрани, али вјероватно нису случајно тако удаљени: призори које је поетски субјект *Суматре* угледао везују се за далеку планину, далеко острво, далека мора. Острвље између Индијског и Тихог океана довољно је далеко да постане извор мира и утјехе. Другим ријечима – да постане блиско.

Стога се и бинарна семантичка опозиција *далеко – блиско* у суматраизму ублажава, скоро да се и брише – јер суматраистичком духу ништа није далеко, он жуди за далеким, он је свуда у завичају, и свуд завичај свој види.

Семантички сродна бинарна опозиција *туђина - завичај* бива такође на овај начин превладана. Не само у Суматри („по једна љубав, јутро у туђини, душу ми увија све тешње, бескрајним миром плавих мора из којих румене зрна корала као

из завичаја трешње“). Семантичке комбинације *трешње – корали, Арно – Дунав* и сл. - превладавају базичну семантичку опозицију *далеко – блиско* и у поеми Стражилово, гдје мелодија такође мири све супротности. Бинарне опозиције *туђина – завичај, радост живота – туга раног умирања, прошлост – садашњост, живот – смрт, елегија – дитирамб* – мири прије свега та суптилна мелодија поеме, та музика стихова која држи на окупу све елементе ломне, филигранске конструкције *Стражилова*.

Премда је та структура лабава, рашчлањена, „разбијена“, са честим неочекиваним паузама – при чему важну улогу има поетска функција интерпункције - она је и довољно везана бројним еквивалентностима (гласовним, ритмичким, мотивским, лексичко-семантичким, синтаксичким) – које не дозвољавају да ни у један кутак те чудесне грађевине продре ентропија и учини да се читава структура „распе“, или да крајности бинарних опозиција негдје зазвуче као дисонанца и несклад. Мелодија је помирила све супротности, превела све антонимичности у хармонију.

Суматраистички доживљај свијета чини да се туђина и завичај слију у једно, радост и туга у музику, живот и смрт у вјечност и сан. Сјетна мелодија лебди над дионизијском опијеношћу животом и не дозвољава да се ова радост претвори у сувише гласан дитирамб. Тиха мелодија над стиховима о болесној младости не допушта да се туга раног умирања доживи као трагика. Свеопште јединство свијета какво осјећа суматраистички субјект увијек рађа хармонију у којој је далеко блиско, а блиско далеко, и у времену и у простору. Тако се и опозиција *прошлост – садашњост* претвара у суматраистичке везе, у заједницу завичајних и иних пјесника, у поезију која се писала, пише и увијек ће се изнова писати.

Суматраизам успоставља *везе* између два пола бинарних опозиција на начин да се једно значење прелива у друго, једно у другом огледа, да се сва та значења шире и разливају свеколиким простором, а надасве просторима текста.

Сама лексичка јединица *везе* у тексту Милоша Црњанског јавља се као знак суматраистичког доживљаја свијета.

3.1. Бинарна семантичка опозиција *отићи – вратити се, сеоба – повратак*, такође је у суматраизму помирена. Јунак Црњанског, истина, увијек осјећа далеко за блиско, гоњен неком потребом да крене, оде, смири се на неком другом мјесту. Међутим, он исто тако, далеко од завичаја, жуди да се врати на своју Итаку.

Ова жудња за повратком у *далеки* завичај (дакле – опет је у питању неки вид жудње за даљинама: непознатим, космичким, када се *одлази* – физички, или у сну, или пак завичајним – када је субјект обузет сном о *повратку*) – код јунака Црњанског везана је за слутњу умирања, али и за визију свијетлих, лијепих, „повлашћених“ простора дјетињства и младости; за Исаковиче, *сеоба* (у Русију) уједно је и *повратак* прапостојбини, завичају далеких предака. *Сунце, звезда, фонтана, ватра и лед, снег* – јесу најчешће лексичке јединице које боје слику тога сна. Повратак завичају тако постаје својеврсни повратак вјечности, праелементима, јер они су истовремено симболи исконске твари, поријекла, вјечности.

Помисао о удаљеним ареалима постаје утјеха. У суматраизму појам *утеха* достиже највишу тачку, тачку суматраистичког симбола. Сва важна значења, негдје стилски маркирана у тексту, хрле ка тачки суматраистичког симбола - гдје су имена утјеха, гдје је љепота утјеха, гдје је храброст и морал људски – утјеха. А ту се ријеч *утеха* и ријеч *смисао* сливају у једно.

Обратићемо пажњу на неке, изразито суматраистичке дијелове текста Милоша Црњанског (подвућени су топоними као карактеристично језичко средству у контексту поезике суматраизма):

Примјер 155)

„Збиља“, - каже себи полугласно, „зашто не тражим да нам помогну, да одемо у **Африку**?“

*Тада се на мрачним зидовима куће, у којој спавају, отварају, као неки далеки отвори и видици. Човеку се чини, у полумраку, да, као на некој великој, географској, карти, на зиду, **види Африку**, и њен облик људског **срца**, које је огромно. И топло.* Кад је то привиђење нестало, њему се чини да види, као кроз неку маглу и пару, језера и џунгле, а затим неку високу планину, која је ваљда **Килиманџаро**, који је учио у детињству? Или су то, такозвана, **Месечева брда, у Кенији**? Зарасла гигантским биљкама и шумама, изнад плавих језера. Пита се, је ли то, заиста **Килиманџаро**, у неком ружичастом мраку, над којим је **видно небесно плаветнило, и снег, на врху**?

Откуд то сад у његовом животу?

*Као да неки огромни облаци улазе, **из Африке**, у његову собу, у ту влажну кућу, па пролазе и кроз његову постељу. У даљини се појављује и жута, **безмерна, афричка, савана**, а газеле са белим пегима на ребрима прелећу, прескачу. Тако, да му се чини, да ће му, у скоку, додирнути чело. Најзад, као да и неке жирафе пружају своје дугачке вратове, чак на њихову постељу, у Мил Хилу.*

(48)

Блискост далеких ствари наглашава се између осталог, фреквентном употребом имена географских појмова. У наведеном тексту то су властите именице - *Африка, Килиманџаро, Месечева брда*, али и појмови као заједничка имена (високе планине, језера), као и именице везане за флору и фауну тих ареала: *гигантске биљке и шуме, газеле, жирафе, афричке саване, џунгле*.

Идеја да се изговарајући име једног далеког простора човјек наједном заиста и сели тамо, доживљавајући га интензивно, осјећајући блискост, топлину, мирисе - уистину је суматраистичка. Суматраистички доживљај свијета извире из језика, колико и из укупног чулног доживљаја, чулне материје која се преобликује у естетско биће текста. Отуда је властита именица тако важна лексичка јединица, а поступци именовања и преименовања изразито стилски маркирано средство. Наравно, као што смо већ показали у претходном тексту, ово се не односи само на географска имена, него и на лична имена, властите именице уопште. Видјећемо на

одабраним примјерима и да из језика уопште извире та веза удаљених страна свијета, и да суматраистичку визију праћену осјећањем свеповезаности може изазвати безмало - било која ријеч, било којег језика људског.

4. Суматраизам и страни језици

„Звона у Риму зазвонише на молитву вечерњу. Не вечерњу, него „вјечорну“.
Кажем вјечорнуЈедна једина реч једног језика довољна је, да би човек припадао једном народу.

Пољска.

Читава једна земља може, ма како то невероватно било, да стане, у једно једино срце људско. И да преживи вечно. Довољно је да кажем само једну једину реч – вјечорна – место вечерња, па да угледам, кад затворим очи, читаву ту земљу. Варшаву која гори, и морске таласе који се преливају по Поморжу. Да оживе читава села у бескрајној киши и снегу и да име Варшаве изговоре, на стотину језика, на свету.“

(Код Хиперборејаца I, 101)

Овај доживљај далеког простора који почиње изговарањем ријечи једног језика присутан је у тексту Црњанског, нарочито кроз поступак понављања који подразумијева специфичну синонимију – исти план садржаја (значење) и различит план израза (облик, звучање) ријечи домаћег и страног језика.

Примјера у дјелима писца Милоша Црњанског, без обзира на род и жанр – заиста има. Природно, они су најфреквентнији у оним текстовима гдје се литерарни јунак налази у страниј земљи, или тамо одлази, и/или се сусријеће са говорницима страног језика, разговара са њима, и/или чита нешто на страном језику и сл. – а то су безмало сва литерарна остварења овог писца. Његови литерарни јунаци су двојезични или вишејезични, знају језике, налазе се у страним земљама, одлазе у стране земље, читају текстове на страним језицима. Сасвим је разумљиво и да понекад размишљају „дуплирано“, двојезично, или да њихову мисао до читаоца тако доноси онај тако несвакидашњи наратор, „сјенка

сјенке“, што се лако измјешта кроз простор и вријеме, лако улази у душевна стања јунака, и готово непримијетно преузима тон, интонацију, ритам њиховог говора – преносећи његов садржај готово дословце, само у трећем лицу, што је код доживљеног говора уједно и једина разлика у односу на директан говор.

Када Павле Исакович угледа у ноћи „непролазну надежду своју“, „звезду Даницу“, а убрзо потом изговори, тихо, за себе: „*In Nacht ein Stern!*“ – он је већ у простору другог језика, али сваки је језички ареал довољно простран за сан о „звезди“.

Када аутобиографски наратор *Хиперборејаца* с одушевљењем рецитије Кардучија, на италијанском, он доживљава своје припадање Риму далеко интензивније него што би иначе доживио тај простор.

Сеобе ријечи из језика у језик, њихово појављивање однекуд, ко зна одакле и из којег језика – нотирани су више пута у тексту Црњанског. Етимолошка тумачења неких ријечи из страних језика приписују се каткад наратору, каткад књижевним јунацима, а увијек су интересантна и појачавају онај суматраистички доживљај свеповезаности свијета.

Каткад Црњански, односно његов наратор, односно књижевни јунаци – износе одређене ставове према језику. На више мјеста у тексту, потцртана је, на примјер, љепота и мелодичност италијанског језика, пријатност тог звука.

Љепоту пољског језика – страшну, невјероватну – описује незаборавним атрибутима и другим фигурама, а не изостају ни опаске о руском, њемачком, француском језику.

Јунаци Црњанског, али и поетски субјект његових ванредних стиховних творевина – вишегласје претварају у богатство тонова који спајају ријечи нашег и страних језика, преносећи и на тај начин читаоца, са невјероватном лакоћом, у најудаљеније кутке земаљског глоба.

СИНОНИМИЈА – ПАЛИЛОШКА ПОНАВЉАЊА¹⁹

Примјери 156 - 232)

Сећам се како ми је, при расстанку, вечерас, онај новинар, мој пријатељ, пребацивао, што у Риму нисам задовољан. Вели, има информације да ће Французи бомбардовати Рим и Италију. А Италија је **тако лепа (La povera bella)**. Тачно је, вели, да је на Северу по кућама, лепо, **огњиште, и ватра**, али су људи тамо троми, а и жене. Италија је тако ведра. Рим има најбољу **одбрану од бомбардовања из ваздуха**. То је, каже, папа. Нема чега да се бојим, а та моја **меланхолија**, то је знак старости, **замор од живота - taedium vitae** – каже латински.

(Код Хиперборејаца I, 26)

Рим, Roma locuta, не може да пође са мном, морам отићи сам. Онда ће се **Сунце распрскавати над Римом, као бомба, у хиљаду варница, у хиљаду врста топлоте, врућине, жеге**. Ја ћу, тамо у Копенхагену одсести у „Hotel d’Angleterre“ и сићи да купим новине, код оног старог Руса, пред хотелом, који тврди да је некад био генерал. Сећам се да сам га питао да ли зна ко је био **Сократ**. И да је доказао да је читао Суђење Сократу. А живи од продаје новина и љуби у руку своју бабу, као да је царица.

(Код Хиперборејаца I, 26, 27)

Где да је чекам?

Кажем вам. **Код коња!**

Ја онда мислим да се синоћ ваљда и баба била напила, па сад трабуња. Причам то конзулу земље из које сам, он ми каже да је „коњ“ споменик краља Кристијана , пред „Hotel d’Angleterre“.

¹⁹ Осим основне појаве коју показују примјери (напоредна употреба два језика) – подвукли смо и још неке карактеристичне поступке и значења, као елементе контекста

Краљ седи на коњу и Данци зову споменик просто „**коњ**“ (**heste**). Споменик је од олова и лети, кад Сунце упече, коњ не може да издржи краља, него се мало скљока. (...)

(Код Хиперборејаца I, 27)

Кад се те ноћи вратих кући, седох да препишем почетак путописа са **Исланда**, који читалац, ето, сад чита.

(...)Кажу да су **антички Грци** знали о том острву само морнарске бајке.

Мислили су да тамо почиње неки непознати свет, где живе нека чудна људска бића: **Хиперборејци**. **Римљани** су мислили да је тамо крај света и звали су га, кажу: **Thule ultima**. **Туле, на крају**.

(Код Хиперборејаца I, 48)

У тој обући њена нога има божанску форму. Тај калуп је леп као да је ок кристала. („**Divine. Une jambe divine. Un embachoir divin**“) **Божанска! Божанска нога! Божански модел!** Све је то радио и шапутао, погнуте главе, **мрмљајући**, као да се моли некој богињи, или изјављује љубав, са учтивошћу неког француског маркиза коме ће да одсеку главу.

(Роман о Лондону, 180)

„До виђења“, - каже му она. – „**Хвала.Thank you.**“

(Роман о Лондону, 195)

Место да овде, у Риму, код „Бебингтона“ пијем свој чај, мирно и задовољно, ја бих желео да сам чак у Тронјему, и да опет седим пред старом командом места, у Тронјему. А кад сам тамо био, сећам се да ми је неки глас, из Шпаније, шапнуо на уво: **Живот је сан. La vida es sueno!**

(Код Хиперборејаца I, 16)

Стално се понављају речи, које сам, пре тридесет година, учио:
ТРАГ ЊИХОВОГ КОЊА ЗАВЕЈАЋЕ СНЕГ.

То кажу трансилваниски бунтовници, кад напуштају земљу и прелазе Карпате, повлачећи се у Турску. Они су отишли и населили се у Родошто, на Мраморном мору. Онај, који је међу њима последњи остао, седео је на једном камену, пред кућом и, усамљен, слушао шум морских таласа. Вели, у стиху: **EG YEDUL HALGATOM TENGER MORMOLA'SA'T...** Усамљен слушам мора мрмљање...

(Код Хиперборејаца I, 17)

Значи, зато, што је живот **ТАКО КРАТАК**, наш рад, наша активност, под старост, постају празни појмови. Зато сад мени, један глас, из Шпаније, шапуће: **La vida es sueno.**

(Код Хиперборејаца I, 20)

То су, каже, мали, плави, цветићи. **Kleune vlaeuwe bloemen**

(Код Хиперборејаца I, 68)

Већ скоро сто година, међутим, трајало је бекство из лековитих бања, у Европу, коју Енглези зову „Континент“. Они, који су били „бољи“, (не што се тиче главе, или срца, него у цепу), „**The Beters**“, - већ одавно су, на летовању, бежали од својих, „вулгарних“, гомила.

(Роман о Лондону, 234)

Цела Енглеска чека тај дан поласка на одмор, први понедељак, августа месеца, који се назива „празник банака“. „**Bank Holiday**“. Тог дана не раде чак ни банке. То је највећи празник у години.

(Роман о Лондону, 233)

Ти људи, и те жене, уморни су сувоземци, и не траже од одмора ништа, сем једну од оних столица за одмарање, којих има, у Енглекој, лети. Дуж обала, на милионе. Једну такву баштенску столицу. За коју се **шест пенија** плаћа. **Sixpence**

(Роман о Лондону, 237)

...а нарочито је понављао, у себи, из те књиге, наслов једне песме, коју је **Јелисавети Првој**, послао, један њен дворјанин, адмирал, који је **краљицу** звао: **Synthia**. Наслов песме био је: **Последња књига Океана Синтији. (The last Book of Ocean to Scinthia.)**

(Роман о Лондону, 239)

После дужег запиткивања, нашли су и хотел који је тражио. То је била нека врло чудна, стара, зграда, у камену, са трагом ренесансне архитектуре на себи над чијом је, гвозденом, капијом, у гирланди, било, златним словима, исписано: **КРИМ. The Crimea.**

(Роман о Лондону, 251)

Секретар му на то притрча.

Понављао је: **„Но, капетан, не грустјите по прошлому!“** а кад виде да га Павле не разуме, протумачи му, немески, да **не ваља враћати се у прошлост**. (Волков је рекао: **„Nein, du nicht hoffnungslos! Grubeln nicht gut!“**)

Волков је био сад насмејан, и, пришавши Павлу, чинило се да ће да га загрли. Његове очи су се смејале весело. Каже, и онје прошле године био у великој тузи. Умро му је отац. Не може се, међутим, вечно туговати.

Па понови опет: **Но, капетан, не грустјите по прошлому!“**

(Сеобе II, 271)

А сад је, Парк, тражио, да примети дубоку љубав Тристана, који оставља и лепу Изолду, кад је требало отићи у рат, **за свога старог краља и за своју земљу. For King and country.**

(Роман о Лондону, 304)

Кад је та жена, - њему се учини иронично,- поновила своју понуду, Рјепнин, хотимично насмејан, понови, да је задовољан оним што у Лондону има, - иако, дабоме, то, није место, где би се радовао да

живи, где би, имало смисла, али, и то је добро, за сада „У мом мрачном подруму **dans mon coin sombre**, - у мом мрачном ћошку“, - додаде – а приметио је, да она **не зна**, да је то **Молијер**.

(Роман о Лондону, 316)

...Оставите ту цигарету! Take away that cigarette! Чему причати, то, што је, већ само по себи, смешно, лудо, а што се, у животу људском, **понавља, вечно**.

(***)

Друго писмо је из варошице Тонтон. Дама се извињава што није одговорила раније и исплатила рачун раније. Тек се вратила из Америке. Са мужем који је тешко оболео. **„Ви, међутим, не кажете, ни реч, о мојим ципелицама од црног крокодила.“** „**You do not say anything about my black crocodile shoes?**“

(Роман о Лондону, 367)

Идуће је писмо било мушко. Од човека који носи **чувено име**. Једног председника енглеске владе 19 века. Неће да плати додатак који му траже, за неки додатак на голфске ципеле. Фунту и шест шилинга. Каже: **„Ципеле које је поручио, купио је као ципеле за голф. The shoes were bought AS golf shoes.“** А кад неко поручи ципеле за голф, онда је јасно, да плаћа ципеле за голф. А не неке, које тек треба претворити у ципеле за голф. Да, да, - чујем како неко **мрмља**. То је логично. Логично и у обућарству. **Рус, књаз, може се претворити и у обућара, али енглеска ципела за голф, мора да се роди као ципела за голф**, а не, да, тек после, за њу траже пете. Неће да плати фунту и шест пенија? Има право. (Да се њему, Русу, то десило, платио би и ћутао.)

Зар је једна пета тако важна? Уосталом, откуда је он умешан у то? Откуда он треба да пише одговор, /на то?

(Роман о Лондону, 367)

Дама, у идућем писму, протестује, што су за њене ципеле, бургундске, узели двадесет и пет фунти. Много је. Ипак, каже, шаље чек, - али га нема у писму. Како да књижи, то? **А тражи, међутим, и крокодил. “I want the crocodile too.”** - Тако каже.) Мора јој написати дирљиво писмо.

(Роман о Лондону, 368)

Дама, која одатле пише, тужи се, да су јој нове ципеле тесне и моли их, ако је могуће, да јој те ципеле продаду. Ако не могу, треба да их прошире, на калупу. Да јој јаве колико су добили за тај пар. Обукла их је свега једанпут. Ако не могу да их продаду, нека их шире, **али**, у том случају, **потребно је, заиста, да их јако прошире. (But it needs really a very big stretch.)**

(Роман о Лондону, 368)

Дама, у идућем писму, пише тужно. Враћа тесне ципеле. **Носиће, каже, старе три године. (“My three year olds”. – каже.)** Рачун за нове, од црног крокодила, одбија да плати.

(Роман о Лондону, 369)

Није згорег, ни идуће писмо. Бургундијске су **савршене. “Simply perfect.”** Шаље и други пар, да га оправе, / тако. **ОСАМОСТАЉИВАЊЕ ПРИЛОГА У ФИНАЛНОЈ ПОЗИЦИЈИ**

(Роман о Лондону, 369)

Као да се налази на неком, **Гуливеровом, путовању**, већ у идућем писму, супруга једног лорда, прети, да ће доћи да се обрачуна, лично. Упропастили су јој кожу, за три пара. **Њену, каже, кожу. „Her own skin.”** Доћи ће 20. новембра у радњу: у уторак. Рјепнин онда, збуњен,

бележи то у календар, али се чуди. Нити су они отворени 20. новембра, нити је 20. уторак. А пита се и какву је то кожу дала? Пише: „њену“.

(Роман о Лондону, 370)

Каквим правом мешају они мешају те своје црне крокодиле, у живот, и брак, тих дама, у том нереду? А мужеви тих дама? Где су сад? **Да ли је по њих дошла била смрт? Јесу ли мртви? „Смрт? Силнодејствујушча смрт?“** – чујем како неко, у Лондону, мрмља.

Tania Sharman каже да је последњи пар био безнадежан. („**The last pair have been hopeless.**“) Она му пише из хотела Ritz. Недалеко. „**Tania, Tania**, колико ствари има на свету које су **такве? Hopeless!**”

Рјенин онда каже себи, да је, за данас, то, доста.

(Роман о Лондону, 371)

Тај лекар, кога је био упознао у Корнуалији, радио је у једној болници, која је била недалеко од трга, који је **раскрсница** у Лондону, а **носи име: Елефант и Кула (Elephant & Castle)**, ваљда по некој, индијској, шаховској игри, неког махараџе? **Крилов** (чије је **име** у Лондону било **скраћено, овако: Mister Krill**) имао је кућу, - то јест његова жена, Енглескиња, имала је кућу, - у близини те болнице, где јој је муж радио.

(Роман о Лондону, 373)

Њена пријатељица, из Корнуалије, Мајјогу, пита за њега. „**Има ли шта ново о принцу Николи? – Any news about Prince Nichol**

(Роман о Лондону, 379)

Рјепнин је, изненађен, и збуњен, понављао, да је то **дивно**.
„Wonderful.“

(Роман о Лондону, 380)

Био је сломљен, душевно, сасвим. То се, у Лондону људима често догађа, а назива, фразом: **breakdown**. Сломом, - као што је расположење пре самоубиства. Седео је, тако, погнуте главе, добрих пола сата.

(Роман о Лондону, 387)

Он је књаз! Принц! „Marjory, this is Prince Nicholas.“ Тако га је представила.

(Роман о Лондону, 388)

„Господине **врапче**, зашто тако брзо? – **Monsieur Moineau?**“

Napoléon?

(Роман о Лондону, 389)

У својој глави, чим остане сам, Рјепнин, сад, све чешће, чује смех покојног Барлова, који му **шапуће** да пада, све ниже. Требало би убити ту вољену жену, а после и себе. Шта још чека? Већ је **пао, ниско**.
„**Bas, très bas, mon prince.**“

/То што је он доживео у Лондону, није **метаморфоза**.

/То је понижење, и **фарса**, за човека који је **потомак Аниките Рјепнина**. „**Farce, mon prince.**“

(Роман о Лондону, 391)

Двор је хтео да укине статус тог народа, које је био, како се у Бечу говорило, агта in агта.

(Сеобе II, 10)

Шта би они хтели, вели, зар се може и замислити да буду као нека држава у држави. **Status in stato?**

(Сеобе II, 13)

(Запажамо у горњим примјерима подударност синтаксичких конструкција – *arma in arma – status in stato*)

Ово је наша земља, **на сабљи добивена - Mit dem Sabel!**

(Сеобе II, 103)

...Седајући у своја кола, он је наставио да виче, тако да га је свако могао чути: „**Они мисле да им још и платим што иду у Русију, а па неће, од мене неће понети пара. Ja, sie denken wohl dass ich ihnen das Geld soll auf die Reise geben, nein, sie bringen keines.**“

(Сеобе II, 36)

А викао је из свег гласа. „**Показаћу ја вама да ћете да заборавите да путујете у Москву. Ich werde Euch das nach Moskan reisen vergessend nachen.**“ Гарсули је говорио неком мешавином немачког језика, који је био немачки са Крфа.

(Сеобе II, 35)

Апотека арцибискупије, која је била у комшилуку Кречаревича, звала се у вароши: **Die Alte Apotheke** – а у арцибискупији: **Pharmacopolium**. У сербској, називали су је, просто: **Травара**.

(Сеобе II, 152)

Павле је чуо сат, у предсобљу, како одбија један, а после га је чуо и одбија два. Све је било у кући заспало. Као на преноћишту у вароши Раб, из баште се чуо зрик попца. А из даљине, завијање пса. Он, међутим, видео је, и у мрачној ноћи, своју непролазну надежду: **звезду Даницу**. А пошто је, последњих дана, морао да **брбља** немачки, рече у себи немачки: „**In Nacht ein Stern!**“ **Павле Исакович био је сујета сујетства.**

(Сеобе II, 193)

Она је, са осмехом, који није био весео, превртала ту хаљину, донету из Темишвара и звала је: растанак са Павлом – или како рече немечки: Pauls Abschiedskleid!

Исакович је није никад помињао.

(Сеобе II, 256)

(...) Ја му одговарам да, ја, - јер сам странац – **волим сваку Италију**, а што се тиче **Кардучија**, и ја волим један његов стих, и говорим га себи, то јест Риму, често, ујутру, кад отворим прозоре свога стана, преко пута Сент Анђела. То је онај стих у ком Кардучи каже Риму: **Обухвати ме, Риме, плаветнилом. Сунцем ме осветли, Риме. Cingimi, o Roma, d'azzurro, di sole m'illumina, o Roma.**

(Код Хиперборејаца I, 180)

Нико више не збија шале на рачун заљубљеног пара. Ја седим код огњишта и читам записе **Микеланђела** и запрепашћен сам, кад наилази ред, у ком се каже:

Fra l'uno e l'altro obbietto entra la morte! Што значи: да се између љубавника,/ увек , /налази смрт.

(Код Хиперборејаца I, 23)

Сам тај факат, који се **понавља** – ујутри, у Риму – претвара се у дубоку људску срећу, а сви у Риму учествују у том **балету**, који носи наслов: **Il Giorno. Дан.**

(Код Хиперборејаца II, 15)

Агагијанијан тој жени довикну: **Анастас Велики! Anastasius der Grosse!**

(Сеобе II, 224)

Исакович на то рече, грубо: **Ја тако, а Ви како оћете! Ich so. Ihro Hochwohlgeboren wie Sie wollen!**

(Сеобе II, 308)

Кајзерлинг је љубазно посматрао Исаковича, бришући зној са чела и свог великог носа, па упита: знаш ли то – **in ultima analysis** – да капетан, као бивши, аустријски, официр, мисли да ће Аустрија – у случају рата са Турском – морати да изведе, на ту границу, мноштво трупа?

Исакович рече: „**Ja, gnadigster Graf!**“

Кајзерлинг на то заврте главом, па промрмља немецки: „**Schon! Schon!**“ А затим – погледавши Волкова:

„**Хорошо! Хорошо!**“

(Сеобе II, 453)

У биоскопу дипломата у Риму, приказују **филм о Варшави која гори.**

Пожар је пољска реч коју сам, од оца, научио, већ у дјетињству. Знам и да се каже да **још није Пољска умрла. Jeszcze Polska nie zginela.** То сам од оца научио. Из Пољске памтим само бескрајан ред јабланова у јесен, у коју сам, кроз попаљена села, ушао, корачам и сад, у сећању, **уз лупу добоша и грмљавину топова, служећи туђину.**

(Код Хиперборејаца II, 100)

Ја сам омиљен у том друштву. Прво, зато, што је **странац** у Неапољу омиљен, у пролазу,(ИРАЦИОНАЛНО, прим. Г. Л.) а друго и зато, што имам неколико хиљада америчких цигарета, којих више нема у Неапољу (РАЦИОНАЛАН РАЗЛОГ). Осим тога, тај све осећа, да га **ја волим, да Неапољ волим, искрено, због велике интелигенције, коју Неаполитанци имају, као и лепоту. А још више их волим због њихове меланхолије, која је на дну сваког Неаполитанца, и Неаполитанке. Кажу: Ако има лека, зашто**

бринеш? Ако нема, зашто бринеш? (Se c'è rimedio, perche t'affani? E se non c'è, perche t'affani?)

(Код Хиперборејца I, 60)

Не треба у Лондону стављати питања. /Да нас не би лагали. Енглези и сами имају пословицу о томе, па кажу: „**Не треба стављати питања, да вас не би лагали.**“ „*Do not ask questions not to be told lies.*“

(Роман о Лондону, 105)

„Шта могу да учиним за вас?“ „*What can I do for you?*“

(Роман о Лондону, 131)

Мис Мун каже, да је одавно требало отпустити „**ту рагу**“ – „**that neg**“.

(Роман о Лондону, 154)

Човек је загледан у природу. Она у њега није. Ту, од њега, кроз који минут, кад оде, неће остати ништа, ни трага, - ни онолико, колико оставља мрав на песку. **Рјепнин, - био он принц, или не, - ко је то?**

/Нико. Премештени Рус. **Премештено лице**, у Корнаулији. „**Премешченаја персона**“, - чујем како мрмља руски. (**Displased person.**)

(Роман о Лондону, 339)

Можеш у неки дом стараца. Имамо **слободну вољу**. Тамо ће нам залобаји испадати из уста. Залобаји имају слободну вољу. **Тако им је жао. So sorry.**

(Роман о Лондону, 353)

Вратару каже, свако јутро, исто, - љубазно: „**Ала је леп овај свет, Мистер Вајт.**“ „**What a nice day, Mister White.**“ Каже то и кад

пада киша, напољу. Вратар га, свако јутро, посматра зачуђено, па одговори исто тако љубазно: **“Indeed, sir.”** „**Заиста господине!**“

(Роман о Лондону, 361)

Сви су понављали, као неки рефрен, гласно: **„Ахилова пета. Ekills tendon.“** А нарочито љубазно, иначе тако охола, мис Мун.

(Роман о Лондону, 363)

Нико никога не познаје у том вашару, и, нико никога не поздравља, али зато сви зидови, сви излози, сва саобраћајна средства, носе натписе: **„Срећан Божић. Срећан Божић. Happy Christmas! Christmas!“**

(Роман о Лондону, 447)

Ко би све те људе и жене избројао и упознао? Ко би њихове радости и жалости избројао? Одлазе и кажу **'добру ноћ'.** **„Good night.“**

(Роман о Лондону, 167)

То је неки бивши официр. Ратовао је на страни Енглеза. **„У реду! He is all right.“**

(Роман о Лондону, 31)

А пише о њему, у једном папиру, да је био принц у Русији. Иако то не признаје. Кад им наредник то рече, мислили су да се шали. **„Bill, don't be silly.“** **Не буди шашав.** Затим су се разишли.

(Роман о Лондону, 31)

Примио би се за писара у неком хотелу. И за зидара. Шта је, то, што му смета да добије неки посао? Зашто прво обећавају, па после кажу да им је жао. **So sorry, - кажу.**

(Роман о Лондону, 79)

„Упражњена места. Situations Vacant“.

(Роман о Лондону, 81)

„Зар сте заборавили? Нудила вам је да се преселите у њену кућу. Да будете код ње, оно, што зову, **мешач чаја**.

Tea – blender“.

(Роман о Лондону, 91)

Знате шта Французи кажу: **Свака жена носи у свом срцу жељу за авантурама. – Toute femme porte dans son Coeur le gout de l'aventure.**

(Роман о Лондону, 92)

„Престани, престани. Не могу да те слушам. Та жена обилази оне старце, који су некад, у Думи, као и твој отац, били, за Енглеску. Каже им да не треба да очајавају. Срећа их можда очекује баш у Лондону. Можда већ ту, **иза ћошка. Round the corner.** А кад пође, оставља им иза врата, по једну конзерву, и пакет цигарета. Супу. А они је љубе у руку. Зашто не протестују? Зашто не вичу?

„Шта ти старци могу? Сви своје грехе плаћају. Енглези им, уосталом, стално понављају, **да им је жао. So sorry.“**

(Роман о Лондону, 94)

Калфе месара у предграђу Мил Хил, звале су њеног мужа: „Козак“. А њу:

“Наша пољска сирена“ „Our Polish Mermaid.“ Она то није знала.

(Роман о Лондону, 99)

Сви ти људи, који се враћају, купују новине, увек код истог продавца новина, годинама. Држе га се верношћу, које нема, ни у браку, у Лондону. **„Како сте Џорџ? - George, how are you?“**

(Роман о Лондону, 173)

Енглези сматрају баш такав, кишовит дан, као „**добри, стари, енглески дан**“. „**A good old English day**“, кажу. То понављају, кад кажу „добро јутро“.

(Роман о Лондону, 11)

Тако ми прича тај у вагону, док под земљом јуримо, и тврди, да је, док је трајао, било боље. „Egalite; Fraternite“, каже. Лондон је горео. Ватре су буктале уоколо. А сада, већ више од годину дана, нема никакву зараду. Разоружан је заједно са Пољацима, са којима је у Лондон дошао. Обећавају да ће их запослити. Обећавају. „**So sorry, тако им је жао**“, - кажу.

(Роман о Лондону, 12)

Поред таквих мисли у људском мозгу знам да се нижу и слике, као у неком калеидоскопу, - премештеном калеидоскопу, - **премештене персоне. Displaced persons**, - кажу.

(Роман о Лондону, 12)

Они који су у вагонима, под земљом, стајали стешњени, иако се не познају, кажу једно другом: „**Лаку ноћ**“, кажу, **good night!** Иако се не познају, иако то не значи ништа, то је пријатно рећи, и чути. Људи, на крају, желе једно другом добро. Желе једно другоме, на крајњој станици добро.

(Роман о Лондону, 13)

Мил Хил је летовалиште, - једно од оних лондонских предграђа која се тако називају „**пrenoћишта**“, - **dormitory**.

(Роман о Лондону, 14)

Прича се, после, да је за Флокијем нагрнуло на Исланд још много викинга, из Норвешке, где више није било слободе, јер је **краљ Харалдур, са надимком „Лепокоси“ (Halfranmarson)** био завео

тиранију. Ти слободни сељаци нису хтели да живе у земљи која није слободна.

(Код Хиперборејаца 1, 50)

Боже мој - Dio mio – каже, како су ти поларни предели леви.

Шетамо затим, прстима, по географској карти.

Ово су, кажем, Шпицберги!

Та острва, од четрнаестог августа 1925, припадају Норвешкој.

Дотле су та острва била ничија земља. Званично се зову – „Хладна обала“: **Svaalbard**.

(Код Хиперборејаца 1, 63)

Она ми, сасвим озбиљно, каже да би требало да одемо да живимо у једној кули светиљи, у Бретањи, где смо били у младости. На острву Јесан. Вели, да се већ смиримо једном. Мени онда пада на памет реченица на шпанском; **да се смирују само мртви - se quedan solo los muertos.**

(Код Хиперборејаца 1, 24)

Седам код једног празног стола, на улици, поред зида, и посматрам жути, мутни, **Тибар. Tiberis flavus**, кажем себи, латински, као у дјетињству.

(Код Хиперборејаца 1,26)

*

Вишеструко је функционална и умјетнички активна употреба страних језика у тексту Црњанског. И овдје морамо нагласити да се она јавља у већини текстова и несумњиво у свим жанровима у опусу овог писца. Налазимо је у аутобиографској прози такође.

У тексту *Маска Милоша Црњанског* Мирјана Миочиновић посматра сличан поступак у контексту речене драме, али и драме као књижевног рода,

истичући фонични ефекат²⁰ употребе страних језика. Позивајући се на Шкловског (Шкловски, 1969), помињући ону *опијеност звуком изван смисла*²¹, ауторка заиста дотиче управо оно *суматраистичко*, ону мисао коју је и сам Црњански исказао када је написао да је довољна „једна једина реч неког језика“ (њен звук, дакако, потом и значење) да бисте осјетили да припадате неком простору. Но, поступак коришћења страних језика код Црњанског далеко превазилази оквире једне драме, и драме уопште, и било ког књижевног жанра појединачно: представља једно од важних обиљежја поетике овог писца, књижевни манир, стил - и на нивоу опуса, укрштајући се и те како са програмским смјерницама те поетике, односно – доводећи се у везу са суматраистичким доживљајем свијета. Притом, ефекат који производе и звук и графички знак – не изостају ни у текстовима који нису непосредно намијењени сценском извођењу, односно томе – да буду изговорени.

Емпатични наратор Милоша Црњанског не само да се уживљава у начин на који се ријечи одређеног језика пишу, изговарају, чују и разумију, него и у ставове својих јунака према језику, а износи и ставове сопствене – према језику.

Енглески сусједи не разликују пољски од руског, што је отприлике и пројекција њиховог односа према ова два народа. Незаинтересованост, површност у перцепцији, те равнодушност према судбинама представника руске и пољске нације симболизује дистанца која се може мјерити способношћу (не)разликовања другости од другости: Свеједно нам је ко су они који нису ми. Ако је са одређене (овдје - енглеске) тачке гледишта пољски једнако руски, а Пољак једнако Рус, онда то значи да је и једно и друго у довољној мјери туђе да изазива само равнодушност и незаинтересованост.

Приповједач Црњанског, пак, и те како разликује ова два језика („писци романа говоре све језике“, рећи ће, а исту компетенцију приписаће и главном

²⁰ „(...)немачки језик, као узорак, и мешање језика, као говорни манир, и као знак о интернационалности личности долазе у други план, а превасходно значење добија (не треба заборавити да је у питању драмски текст, текст намењен томе да буде изговорен, мада се не сме занемарити ни графичка страна) управо фонични ефекат, „опијеност звуком изван смисла“ (будући да се претпоставља како највећи део гледалаца не разуме смисао изговорених реченица).“ (Миочиновић, 2005, 250)

²¹ Шкловски, „О поезији и савременом језику“, *Ускрснуће ријечи*, Стварност, 1969, стр. 28 (према – М. М.)

јунаку – принцу Рјепнину). И о једном и о другом језику говори са симпатијом, па и дивљењем, али се ставови према једном и другом битно разликују, у смислу доживљаја језика и описа управо *фоничних ефеката*:

241)

„Суседи, дабогме, нису могли чути, шта та жена и тај човек говоре, кад се затворише врата, али да су то и могли чути, не би били разумели, ништа. Разговор се водио на неком језику, за који су мислили да је пољски, - а био је руски. Чули би били и неколико уобичајених, француских, речи, али,/ све је, /остало, /био неки тихи, тужни, шушањ, љупких, меких, необичних, непознатих, руских, речи.“

Пољски је страшан и диван, звук му је невјероватан, као грмљавина, али то је и лијеп језик – мисли приповједач Црњанског

О италијанском – сам писац, као и његови бројни наратори и књижевни јунаци – изричу само дивљење и опијеност једним ванредним, мелодиозним звуком, који се стапа са љепотом Италије, љепотом која је у тој земљи стварана, са меланхолијом вечерњих сутона и радошћу рађања Сунца.

*

Говорили смо о томе да се суматраизам у тексту Милоша Црњанског не остварује само у простору (*далеко – блиско*), него и у времену, као веза прошлости и садашњости. О таквој суматраистичкој вези у претходном тексту говорили смо највише у контексту приказа поеме *Стражилово*, али смо помињали и неке суматраистичке моменте које садашњост повезују са прошлим – и у романима Црњанског, у размишљањима и доживљају књижевних јунака.

5. Лексичка структура и систем књижевних асоцијација

О повезаности пјесника свијета – кроз времена, Црњански је проговорио од својих почетака, указујући на везу са Хомером, чију *Одисеју* сматра „за највећу поему човечанства“, правећи у Лирици Итаке *хотимичне* „тројанске и микенске алузије“. Проговорио је, о томе смо такође у овом раду говорили – и о сопственој

невидљивој, суматраистичкој вези, у времену, са српским лиричарима романтизма, почев од Бранка и мотива „болесне младости“ у *Стражилову*.

Овдје се ни издалека не исцрпљују све књижевне алузије и асоцијације на које наилазимо у дјелу нашег великог писца. Велики број личних имена у структури именица чине управо књижевна и, уопште, имена умјетника, од древности до савремености. То опет, са друге стране, значи да је интертекстуалност битно обиљежје текстуалности Милоша Црњанског.

Овдје такође треба напоменути да имена из свијета књижевности и умјетности уопште – нису заступљена само у есејима и мемоарској прози – гдје их природно и очекујемо, с обзиром на тематику ове врсте текстова и конвенције жанра – него их сријећемо посвуда у тексту Црњанског, а то значи – готово ништа мање и у текстовима који настају уз удио фикције (романима, причама, драмама, поезији).

Шекспир, Сервантес, Пушкин, Достојевски, Бајрон, Џојс, Кардучи, Вергилије, Петрарка, Данте, Бокачо... – нека су од имена из свијета литературе које Црњански – свакако не случајно – помиње у својим дјелима.

Примјери 242 – 255)

Елен

(Веселије) Седите ту, Тесла. Узмите неку књигу. Имамо ту и **Еврипида**, кога, каже Роберт, читате у оригиналу. Чарлс зна да сте дошли. И ја знам сад, зашто бог **Дионис** никако није могао да се реши: шта је лепше, **Есхил**, или **Еврипид**?

(Тесла, Дrame, 353)

„Зашто нас лажу? Зашто нас понижавају?“

„Не лажу. Официр нигде није риба у води, кад изгуби отаџбину, него риба на песку. Енглези нам признају славу. У нама се клањају целом човечанству, као што се **Достојевски** проститутки клањао. Само не знају како би, у свом књиговодству књижили верност савезничку. На

свом трonoшцу, овде се, Нађа, сваки књиговођа, благајник, осећа, раван, Нелсону. Само примитивни народи цене официра. Овде цене стерлинг. А ми тога немамо. Све је потопљено у Азову. Цели флот је одвучен у Африку. Шта си донела у Енглеску? Једну књигу. **Пушкина**. Ни минђуше ниси имала. Оставила си их у Паризу.“

(Роман о Лондону, стр. 42)

Тражећи ваљда у очима Рјепнина знаке сажаљења, или страха, она му прошапута стих **Пушкинов** који је то јутро била научила, за њега, руски, као ђак, - при поласку на излет: „*Ја ње хачу печалыт вас њичем*“.

Поновила је то као да се боји, да га није био чуо.“

(310)

Уосталом, теткини ће им,/ чекови,/ омогућити,/ живот, у сваком случају. А кад осети да мужу узалуд говори и да он ћути, очајан, она му, као неком детету, почиње да говори стихове **Пушкина и Љермонтова**, које он воли, и које јој је читао кад су се, у Атини, били венчали. Уз то и стихове једног песника, које он не воли, које он исмева, али које она памти од оца. О некој **лампи која догорева**, а са којом догорева и она. Шапуће му у уши, смешно, нежно: „*Догорју, догорју и ја*.“

(стр. 353)

Пред њим, у мраку, слабо осветљене алеје, **фонтане Петерхофа** почињу да, и даље, прскају и скачу. Петерхоф му се враћа у мислима. **Беле се фонтане, и врте, и играју**, пред њим, у ноћи, као **балерине**, играју и расипају пену која се бели као снег. **Да, да, то је опет та пена, коју је видео и у Корнуалији, као неку, бескрајну, белу границу**, која дели два света и коју још нико није прешао, жив. Остаје вечна и после бурних валова океана, на песку. Још нико није успео да се из прошлости врати. Чак ни **Пушкин**.

(420,

421)

Велики углед Париза, у Лондону, није ништа ново. Већ га је и **Шекспир** знао.

(стр. 43)

„Треба прећи преко тога. Не треба такве појаве примати срцу. Енглези се понашају у иностранству, онако, како се у Енглеској не понашају. А ниједна жена није иста, на разним тачкама земаљског глоба. Енглезе, као и Русе, **заноси Париз, заноси ривијера, заноси Монте Карло. Италија. Вино.** Хоће да се жене. Одмах. Енглескиње у Италији, падају. Кад се врате у Енглеску, све то забораве. **То је био Шекспир. Сан једне летње ноћи.**“

(стр. 46)

Рјепнини су ишли на сичу. Татари не попуштају. Не знам куда ћемо, али не заборави оно што је њихов **Шекспир** – или, како га Барлов **изговара, Шакеспеаре**, - рекао, о људском животу: то је прича коју **бунца неки идиот**. Нас држи у својој шапи, сад, **један безмерни идиот**, - **Лондон. Бунца. Свира. Тресе се. Жури. Звони. Труби. Корача, корача. Иде горе-доле у лифту.** Не може да спречи да му се **не смејем, да га се не гадим, да га, каткад, не гледам**, са сузом у очима. Кад буде дошао април месец, ко зна шта ће нам **бунцати**.

(56, 57)

Шекспир каже да је то море њихово, сребрне боје. То зубима шкоди. Прија, међутим, морам признати, очима, и мисли. **Око нас је сад пучина, бескрајна**, а далеко су за нама остале **наранце Италије и лимунови. Ми** нисмо више у земљи, у којој би хтели бити. Ми се губимо у магли. Заједно ћемо **потонути**.

(62)

Писари, који раде тај посао саслушавања, нашли су се у чуду. То су људи са ћелавим главама, као у **Шекспира**, али са наочарима. Они се довикују преко столова.

(131)

(Тих дана, тако је кажњен, један од најчувенијих глумаца **Шекспира** у Лондону.)

(150, 151)

На обали, под стенама, под које је био стигао пре две недеље, Рјепнин је дочекао,/ залазак Сунца,/ сад,/ решен,/ да,/ место оне ружне речи,/ коју је, кажу, Камброн добацио, Енглезима, кад су га позвали да се преда, - каже, одсад, нешто друго. Да употребљава, полугласно, мрмљајући, **реч Шекспира**, - да треба умети ћутати. *The rest is silence*.

(334)

The rest is silence, - понављао је, кад би то помислио, да не би понављао оно,/ што је,/ Камброн,/ Енглезима рекао. Загледан, сад, у океан, у Корнуалију, у сну, чинило му се да би, тамо, крај мора, најлакше био свршио своју **трагикомедију**. Лакше, него у Лондону, и тише и лепше.

(342)

Зар би било вероватно,/ кад би испричао,/ то,/ да један чувен авијатичар,/ енглески,/ - а Рус, - може да мољака, тако, жену, која под њим пуши, - да му исплату зајма одложи? **Антички мудраци**, Рјепнин је то знао, веровали су, заиста, да жена доноси несрећу, и кад је добра и лепотица, и кад није, и кад је силом одведена, да постане браколомница, **као лепа Јелена, и кад чека, верно, десет година, да јој се муж из рата врати. Оставите ту цигарету! Take away that**

cigarette! Чему причати, то,/ што је,/ већ само по себи,/ смешно,/ лудо,
а што се,/ у животу људском,/ понавља,/ вечно?

(334)

У извјесном смислу, и са једног специфичног аспекта, цјелокупни опус Милоша Црњанског можемо посматрати као реализацију семантичког и асоцијативног поља лексеме „одисеја“, односно – Хомер. Пратимо поступак понављања, али овога пута не оног очигледног, упрошћеног понављања које се остварује и на плану израза и на плану садржаја (као, нпр., опетовање једне лексичке и/или синтаксичке јединице које се остварује у једној реченици или пак низу узастопних реченица) – већ једног структурно и стилски далеко сложенијег – понављања блискозначних и/или асоцијативно повезаних лексема и смисаоно-синтаксичких цјелина које произилазе као реализација текста из заједничке архисемске компоненте.

5.1. Лексичка јединица „одисеја“/“Одисеја“ (било да значи општи појам или указује на књижевни наслов), као и лексема (властита именица) Хомер – не јавља се тако често у тексту (име пјесника налазимо чешће, обично у облику Омир). Међутим, овдје несумњиво налазимо једну од архисемских компоненти текста Црњанског, из које произилазе и друге блиске семантеме које дјелују као кохезиона снага у тексту Црњанског, и као снага многозначног симбола из којег произилазе многа универзална значења (нпр., лексичке јединице *лађа*, *брод*, *море*, *океан*, *див* итд. – асоцијативно су повезане са семантиком луталаштва, одисејства као судбине, а врло су фреквентне у многим дјелима, и увијек нове у новом контексту.

Велелепну поему, роман Сеобе, баш као и луталаштво и жудњу лирског субјекта Итаке, Црњански је написао као још једну одисеју. Шта је то што указује на везу Исаковича са Хомером:

- Исаковичи су ратници. То су и Хомерови јунаци.

- Исаковичи лутају. Одисеј Хомеров лута.
- Исаковиче зове прадомовина иза Карпата. Одисеја - Итака.
- Везани су за животиње, нарочито коње. Тако је и у Хомера.
- Часног Павла Исаковича, и против његове воље, заводе ћудљиве „госпоже“. Одисеја – Кирка и Калипса.

У примјерима који слиједе везе књижевних јунака са Омиром (Хомером) сасвим су очигледне:

Примјери 256 - 258)

„Ники, ви преносите своје мисли у мисли других у Лондону, а мислите, да су сви **без куће, без породице, без своје земље, без смисла у свом животу**, зато, што се све то нама десило.“

„Нађа, ја сам у школи учио да је **Омир** рекао, да му се људски род чини као **лишће јесење**, опало, које ветар разноси. Ја проводим сад дан, тамо, у подруму, како би **Молијер** рекао „*dans mon coin sombre*“, па ми се чини да је и **Омир** имао право. Већ је **Омир** све о нама знао. Сва та људска бића, која се разилазе увече, са рада, у Лондону, сажаљевам и ја, сад, откад живим међу њима. (...“

(Роман о Лондону, 168)

Чекао је и видео је, у сумрачју, у даљини, неко плаво брдо и један црквени торањ. Океан је црвенео још на небу, а на земљи се мрачило. У једном дрвореду, иза станице, расуто по земљи, лежало је увело лишће, као после кише, гомила жутих лептирова, - који су мртви. Из станице се чуо **откуцај телеграфа, као неки ритам шивачице**. Јесен је, са сумраком, била већ стигла у околину. („*Осењ. Падајут листја*.“ – чујем како неко, **руски, мрмља**. А тај што мрмља, знам, то је јунак овог романа, који се враћа у Лондон, **сав промењен**.)

(стр. 337)

Зар није лудо, и то, да је он то **опало лишће**, - као да је неки **Омир**, - **упоредио са човечанством**? Са лишћем које разноси ветар. Чим човек покуша да мисли о целом човечанству, - чујем како мрмља, - почиње да личи на лудака, ма где био. Боље би било да се сети својих година, своје жене, и стене, са које је скакао, и морских таласа, који су га изнели у плићак. Како га је, при доласку, на станици *New Quay*, океан дочекао лепо, пуст, модар, као бескрај. А како га сад, ето, враћа и испраћа, са једним ноћним судом. (Иако је рекао железничару да њему ноћу није потребан.) Док је воз јурио обалом Корнуалије и Девона, тај Рус је стално мрмљао, тако, и загледао своју ногу, која се белела пред њим.

Знао је да ће бити отпуштен.

(стр. 339)

Као и у лирици, писац чини намјерне алузије на највећег античког пјесника. У стилу, сличности налазимо у употреби поређења, која су ванредна (стил Хомеров се такође одликује ванредним поређењима). Описи животиња, нарочито коња, такође су импресивни (Јупитер), а и ту се може успоставити паралела са пјесником „највеће поеме човечанства“. Јунаштво, част, луталаштво и жудња, одисејско беспуће и тежња за повратком домовини, препреке, пустоловине, искушења, борба – то су тачке гдје се укрштају свјетови Хомерових, и јунака Милоша Црњанског. Ипак, није све као у Хомера:

Павле има своју небеску драгу која га на некој далекој „звезди“ чека. Одисеј – стварну, овоземаљску Пенелопу, која га вјерно чека на Итаки.

Домовина коју Исаковичи сањају – апстрактна је, нестварна, далека; била то и бескрајна Русија, на крају се претвара у нешто много нематеријалније, метафизичко. Сањају прадомовину, исконску домовину, али су гоњени и неком сасвим неодређеном жудњом – за „звездом“, за „апсолутом“. Њихов повратак је повратак вјечности, праелементима: сјај вјечности материјализоване у слици као сјај „звезде“ која је *ватра* и *лед*. Хиперборејска „звезда“.

Домовина Хомеровог Улиса је овоземаљска Итака, а он - краљ њен који се враћа.

Павле је негдје на путу своје од некога чуо – да човек мора сам да се избори за срећу, да стави сам себи на главу круну. Круна Павла Исаковича биће та звезда у чијем ће се сјају завршити његов живот.

У животу Павла Исаковича, ратника који лута, нема живе, одане Пенелопе која чека у познатом дому. Павле Исакович има своју идеалну, „мртву драгу“, као у романтичарских пјесника (у српском пјесништву Костићева Ленка, или Ружа у Ђулићима увеоцима Јована Јовановића Змаја). Међутим, показаће се да се ни овдје не прекида веза са Хомером, да се хомерске алузије настављају.

Ако је Санкт Петербург та идеална земаљска звезда на којој ће Исакович срести Паладу у лику „царице свих Руса и свих Русија – Елисавете“ – овдје се све везе са Хомером сублимирају и попримају философска, симболична значења.

Царица Елисавета (лажна – што је ругање једном *сн*) у сусрету са Павлом Исаковичем изгледа као Палада.

Подсјетимо, код Хомера Атина (Палада) има коначан и најважнији задатак: да закључи мир. Тако се завршава Одисеја грчког пјесника Хомера.

Санкт Петербург је звијезда иза Карпата. На њој ће Павле Исакович наћи мир. То коначно смирење може бити смрт.

Ако је Санкт Петербург прадомовина (небесна Итака), ако је смрт – мир који доноси Палада, онда је „мртва драга“ она небесна Пенелопа, којој ће се „строги, морални Исакович“ најзад вратити, послије Кирке и Калипсе, послије прекрасне Наусикаје у лику младе Текле.

Најзад, негација смрти је исходиште, неочекивана поента, и једна зачудност на крају романа:

Има сеоба.

Смрти нема!

(Сеобе III, 483)

Разлику између оног јунака који је Црњански градио кроз све своје књижевне ликове творећи на тај начин сублимирану слику суматраистичког литерарног јунака и поетског субјекта – и оног другог – којег му супротставља, оног са смислом за реалност и срећу – писац представља и на тај начин што им супротставља симболе:

Примјер 258)

ЧАРЛС

(Седа на ивицу стола. Говори дрско.) Не разумем. Нисам начитан. Не читам, код Елен, **Еврипида**. Понешто сам, међутим, и ја прочитао, Тесла. **Дон Кихота**. О факирима у Индији. **Аристофана**, о ономе што, у корпи, виси, и соли памет свету. **Разлика** између нас, Тесла, своди се на **фонтане** и **кобиле**. Ви сте Елен заводили говорећи јој о **фонтанама њеним, како се зими смире, у леду, прсну и шикћу у вис**, у пролеће. Ја сам је водио у Вирџинију, у моју ергелу. (...) Ви ћете овде, ускоро, почети да разговарате сами са собом, а почећете да хватате и мушице у лету. Признајем, лепо сте причали мојим синовима, о Александру Македонском. О његовом путу у Азију, на Исток, у славу ка **Сунцу**. (Гласније.) Тесла, Америка је сад пошла тим путем. Ви ћете остати крај друма, у јарку, као **Диоген, у бурету**.

(Тесла, Дrame, 386, 387)

Разлика између једног Тесле и једног Чарлса своди се на *фонтане* и *кобиле*, поглед на свијет из угла трагедије (*Еврипид*) и комедије (*Аристофан*), или макар „трагикомедије“ (*Дон Кихот*); између сна о бајковитом узлету у висину (*фонтане*) - и живота у стварности која је сурова борба (*ергела, кобиле*); између сна о Сунцу - и спремности да се стварно крене „тим путем“. Суматраистички јунак Црњанског заиста јесте онај који утире велике путеве, али сам не дочека да ужива у слави, и, премда сања о заједништву људи и народа - остаје до краја *сам*, „као Диоген у бурету“.

Фонтане које се „зими смире“ подсјећају на зачараност и зимски сан. Чим се у прољеће пробуде, крећу у *висину*. Отуда су један од омиљених симбола књижевног јунака који је суматраист.

*

Пажљивијом анализом долазимо до имена која су најчвршћим суматраистичким везама повезани са самим аутором: то је, поред већ поменутог Хомера и лозе српских романтичара – прије свега Микеланђело – и као сликар и скулптор, али и као пјесник сонета.

Један од највећих умјетника које је имало човјечанство – Микеланђело – интересантан је Милошу Црњанском и као пјесник сонета (Црњански га сматра највећим умјетником, а то значи – уз Дантеа, и највећим пјесником ренесансе). Микеланђело је *див, гигант*. Ова ријеч такође је бременита значењем. Кубе је један од симбола његовог стваралаштва, а такође и један од најважнијих симбола у тексту Црњанског.

Размишљања о Микеланђелу, виђење његове умјетности, открива бројне паралеле, суматраистичке везе које извиру из *заједнице пјесника*:

Примјери 260 – 263)

Папа Павле III употребљава тог **гиганта** ренесансе од 1. јануара године 1547. као архитекту, при зидању цркве светог Петра у Риму. Има података да је, после тога, радио и на рестаурацији неких Папиних античких скулптура, али му се живот завршава у зидању највеће цркве у хришћанству, у дизању једног **кубета** – а **кубе** је симбол надземаљског – у логичном центру света оног времена. Мало је уметника у прошлости који су завршили живот на тако величанственом послу.

Може бити, али се не могу сложити да је то била срећа и **утеха** у животу.

(Књига о Микеланђелу, 201, 202)

С обзиром на његове године, траже од њега године 1558, кад је навршио седамдесет и трећу годину живота, да сачини један дрвени модел **кубета** цркве светог Петра, за Папу, који то припрема. Цеде га, дакле, „мецене“ као стари лимун, до краја.

Професор онда, завршавајући слаткише, каже, задовољно: допада му се што сажалевам Микеланђела, али претерујем. Несумњиво је, ваљда, било част,/ бити архитект највеће цркве хришћанства, у то доба, и урбанист, са планом једног новог,/ **Рима**. Микеланђело је, при крају живота, остварио оно,/ што рана смрт није Рафаелу дозволила – да буде архитект папа, да поправи архитектуру Рима. Дигао је огромно **кубе Брамантеа** на највећу цркву хришћанства, то јест – што је још лепше – припремио то **кубе**, да га други дигну, у **висину**, после њега. Тај завршетак у архитектури Рима, крунисао је живот Микеланђела.

Величанствен задатак. Несумњиво су други у ренеснси завршили горе. (...) Свет је зато запамтио Микеланђела који се ближио деведесетој години живота као срећног творца и поштованог архитекту **кубета** папа за које, сад, сваки народ на свету зна. Ја не знам много, управо ништа, о архитектури. А кад Микеланђело, после 70 година, почиње да уздиже архитектуру Рима, признајем, занемео сам од чуђења. Где ли је, и када, научио како се ствара то **кубе** које је подигнуто **тако високо, изнад Рима, до небеса?**

(Књига о Микеланђелу, 202, 203)

Шта може бити лепши крај у животу, од живота који се претвара у **Рим, у једну варош, у једну варош** у којој смо живели. Ја мислим да одсад тако тумачим,/ **неку веселост, неку радост, неку доброту**, која је била, очигледно, наступила,/ код Микеланђела, у последњим годинама његовог живота. Живот његов добио је био **смисла**. Све што је био препатио завршило се у неком смислу. **Рим**.

Није баш било сасвим тако, каже ми домаћин, **подругљиво** – ја сам **странац**, па ми се тако чини, али и **тај Рим, Микеланђелов**, остао

је неостварен. Као и његово **кубе** на Светом Петру, које је завршено тек после његове смрти.

Сасвим је то неважно, кажем. Он је то видео,/ све,/ у свом **сну**.

(Књига о Микеланђелу, 204, 205)

Лед. Ватра. То су речи које се налазе најчешће у Микеланђеловој поезији. Има у њима **нечег хиперборејског** иако је то неочекивано. Можда би могла да се сети оних стихова Микеланђелових, који говоре о највећем тренутку љубави, у животу људи.

(Књига о Микеланђелу, 262)

Архисемско поље праелемената и суматраизам, кроз простор и вријеме, показују се у наведеним примјерима, а у посљедњем и експлицитно – као важан знак поетике Милоша Црњанског.

Извјесне интертекстуалне везе са француским модернистима и руским и енглеским романтичарима, као и са Сервантесом (*Дон Кихот*) - повремено бивају чак врло упечатљиве, али остају у сјени Хомера и Микеланђела. Међутим, овдје треба поменути и једног древног мислиоца, чије је име такође „утеха“ – филозофа Сократа, чија је морална чврстина пред неправдом која му се чини, неустрашивост пред тужиоцима и пред близином смрти – извор надахнућа, храбрости и утјехе. Сократа радо читају главни, па и епизодни јунаци Црњанског, и помињу га у међусобним разговорима. Радо га помиње и сам Црњански у својој аутобиографској и есејистичкој прози. (Нека ми нико не дира, бар **Сократа**. Он је највећа **утеха** у људском животу. *Књига о Микеланђелу*, 219)

*

Хиперборејско, или – суматраистичко (а у неким тумачењима текста Милоша Црњанског ови појмови имају исто значење) – Црњански налази у Микеланђеловим сонетима. Оно што као читалац Микеланђелове поезије проналази – то су управо ријечи и мисли којима је и у сопственом дјелу дао суштинско значење. Отуда је и суматраистичка веза са италијанским поетом оно што се назире иза ријечи у *Књизи о Микеланђелу*:

Примјер 264)

Лед. Ватра. То су речи које се налазе најчешће у Микеланђеловој поезији. Има у њима **нечег хиперборејског** иако је то **неочекивано**. Можда би могла да се сети оних стихова Микеланђелових, који говоре о највећем тренутку **љубави**, у животу људи. **Кад** двоје, из **хладноће** међу обичним познаницима у животу, пређу на **љубав**. **Кад** се несаслушана **љубавна чежња** претвара у саслушану. **Кад** живот **усамљеног човека** прелази у срећу **љубавног пара**. Микеланђело је тај тренутак **везао за поларне пределе**, у фрази – ма колико јој се то чинило **невероватно**.

То сам, мора бити измислио? Чула је да измишљам такве **везе**.

Кажем: нисам измислио. Наишао сам на то, **зачуђен**. Зна и Микеланђело за **царство вечне зиме**, очигледно. За **самоћу**. А зна и како букне **ватра**, кад **пламен љубави** буде толики, колика је и лепота оне, коју **воли**.

(...)

Сва би се небеса – каже Микеланђело – **озарила и синула**. На свету не би више било **ледених предела**. **Синули би** као **зажарена стрела**. Non aurie'l mondo si gelata parte, che non ardessi com' acceso strale. Као што се види, Микеланђело зна да је је ЈЕДАН ДЕО света **леден**.

Било му је тада тридесет седам година.

Мисао, међутим, да **љубав**, мења, чак и **поларне пределе**, ту је.

Фрагмент текста у горњем примјеру показује одлике стила о којима смо у овом раду говорили. Из бинарне опозиције *лед – ватра* развија се овај лирски сегмент у којем се поменута значења полиптотонски обогаћују блискозначницама, али и приближавају, стапају, уз присуство још једног значења – које носи ријеч *љубав* и њој такође блискозначни појмови. Поетски звук текста доноси и присуство анафоре комбиноване са поступцима осамостаљивања узастопних зависних темпоралних „кад“–клауза са начинском нијансом значења. Поступке осамостаљивања видимо и у посљедњим пасусима који представљају осамостаљене реченице – пасусе. Стилематичан распоред синтаксичких јединица у посљедњој реченици-пасусу, уз истицање осамостаљивањем, нарочито посљедњег члана – прилошког предиката *ту је* – врло лирски заокружује ову структуру.

Једна страна бинарне опозиције полиптотонски се реализује посредством лексема и израза *лед, хладноћа, поларни предели, царство вечне зиме, ледени предели, леден*.

Друга опозитна значења носе сљедеће ријечи и синтагме: *ватра* (понавља се), *пламен (љубави), зажарена стрела* – уз присуство блискозначних глагола *озарити, синути*.

Семантичко поље које приближава и обједињује ова два пола (*лед – ватра*) јесте сфера љубави, те се у горњем примјеру оно такође реализује као полиптотон. Доминира ријеч *љубав*, која се опетује (јавља се три пута), а присутне су и синтагме *љубавни пар, пламен љубави*, као и глагол *волети (воли)*.

Треба нотирати и лексичко-семантичке јединице из сфере *усамљености (усамљен, самоћа)*, које се везује за онај први пол бинарне опозиције (*лед*), наспрам којег стоји симболика везе (*пар*) и ријеч *срећа*, у осамостаљеној зависној реченици: *Кад живот усамљеног човека пређе у срећу љубавног пара*.

Суматраистички знаковита ријеч *везе* такође наглашава и само значење ријечи *љубав*. Суматраистичка љубав је универзална, „бесполна“, божанска. Микеланђелови љубавни сонети, премда говоре о „стрелама љубави“ и могућој срећи љубавног пара, о моћи и тог, као једног од многих видова љубави – изражавају заправо, са становишта Црњанског – хиперборејски доживљај свијета (*Микеланђело зна да је ЈЕДАН ДЕО света леден*). Има у њима нечег хиперборејског – рећи ће писац. Има у њима, прије свега, елемената, твари, од којих и сам Милош Црњански гради свој етеризовани свијет. (*Лед. Ватра. То су речи које се налазе најчешће у Микеланђеловој поезији*. Показали смо да су врло заступљене и у поезији самог Милоша Црњанског.) Отуда сродност, пјесничка, суматраистичка. Отуда ријеч *везе* која овдје значи управо - суматраистичке везе.

Остаје још једна семантичка сфера коју у наведеном примјеру треба нагласити: семантика *чуђења*. Ријечи *неочекивано, невероватно, зачуђен* припадају овом појмовном кругу, и такође имају наглашено значење у поетици Милоша Црњанског. Мисао да има *толико тога невероватног на свету*, да је сам свијет невјероватан, чудо, чудесо, *бајка* – праћена је употребом ријечи, блискозначница из овог значењског поља. Мисао да Хиперборејци, иако се налазе у некој земљи вјечног снијега и леда, у ствари живе негдје иза свега тога, тамо „где неко вечно Сунце сја“ (Код Хиперборејаца) – призива онострано, зачарано, бајку. Вјечност. Отуда бајковите слике зиме – па и оне сурово ледене но ипак чаробне, као да зимску слику ствара какав зли чаробњак но ипак естетa – они *завејани* пејзажи којима почиње, или се пак наставља прича (*Роман о Лондону, Друга књига Сеоба*). И отуда *Сунце у сну* (санктпетербуршко Сунце – у Рјепниновом сну, Сунце које свима сја – у Теслином сну, Сунце над Римом, Сунце иза свега тога – Код Хиперборејаца; *Сунце се рађа у мом сну – Ламент над Београдом*).

То *нешто хиперборејско* код Микеланђела тако је неочекивано да је писац остао *зачуђен*. Суматраистичке везе на свијету, и у овом сегменту текста, чине се невјероватне. Свијет је чудесо, тајна, отуда је хиперборејско зачудно и носи конотације бајке. Глагол *измишљати*, такође опетован у горњем примјеру (*измислио, измишљам, измислио*) – упућује на имагинацију, фантазију, што се

такође може довести у везу са бајком. Синтагма *царство вечне зиме* као да је из тог контекста.

Дакле, размишљајући о сонетима Микеланђела, препознатог и познатог превасходно по вајарским и ликовним дјелима – Милош Црњански је највише рекао управо о сопственој поетици.

Обратимо пажњу и на следеће:

265 - 277)

Петраркина фамилија није имала да се стиди сонета, које је Петрарка Лаури писао.

Кажем: да ставимо тачку, једном за свагда, на Петрарку.

Нека она пристане да ми чита Микеланђела, а ја ћу њој признати Петрарку, који је крунисан за поету. Признаћу га, не због његовог садржаја, него због лепоте стихова, сликова, Петраркине форме. То је **велика лепота талијанског језика**. Признаћу јој, ето, да код Микеланђела нема много чега тога. Има мрамора. Да се оставимо и тумачења историјских и архивских података о сонетима Микеланђела. Чему чепркати по историјским подацима и о животу Микеланђела? Никада поезију не могу тумачити подаци о животу песника. Могу бити важни кад се ради о Микеланђелу у архитектури. Кад се ради о утицајима у његовом сликарству. О **везама** које има у својим фрескама, са Фиоренцом. Не кад се ради о тајнама његове поезије. Не знамо никад шта поет мисли, док говори у поезији. Шта је хтео да каже – јер има у томе много **несвесног**.

Има **нехотичног** чак и при најфиније промишљеним интенцијама поете.

Песник **бунца**. Историјски подаци помажу при проучавању владавине, на пример, његовог мецене, Лоренца Величанственог – уопште фамилије Медичи али не при тумачењу сонета. Да оставимо то.

Да читамо Микеланђела као непознатог. И тада ће то остати велика поезија.

(Књига о Микеланђелу, 252, 253)

Лексичке јединице *нехотично*, *несвесно*, те глагол *бунцати*, као и именица *везе* – све су то лексеме из суматраистичке сфере употребе ријечи. Суматраистички субјект смијешу се *несвесно*, осјећа *везе*, спаја са бескрајем, суматраистички наратор и/или лирски субјект приповиједа и пјева несвјесно, испушта драгуље од ријечи *нехотично*, успут, не знајући да, као чаробњак, оставља за собом свјетлцуви траг, приповиједа док *сања* и *бунца* (*в. Глаголи говорења и структура приповиједања*), уживљавајући се у романескне ситуације, просторе и времена, у душевна стања и осјећања, мисли својих јунака. Тако Црњански пише, а тако види и поезију најомиљенијег свог умјетника ренесансе, са којим, као и са Бранком, осјећа да га спајају суматраистичке везе, исте оне које спајају удаљене ареале, Тоскану и Стражилово.

И наредни фрагменти истог текста сигнализирају суматраистичке везе и сличности са умјетником у ком ина „нечег хиперборејског“:

Примјери 265 – 273)

За Микеланђела живот је **сан**. Да пређемо на стихове.

(Књига о Микеланђелу, 280)

Оно што се мени чини најважније, то је та **ЗАЈЕДНИЦА талијанских песника**, кроз толика столећа. **Личе**. Док сам слушао како професор чита те стихове, чинило ми се да би то могао бити и, Тасо. Као да чујем како, место тих шест редака, неко шапуће само реч:....., сенка. Тасо каже:, а ја онда осећам да је то, једино, што нас прати.

(282, 283)

Микеланђелови картони, на којима су, већином, његови стихови сачувани, упрљани су, испревртани, испоправљани, чак и избушени. Сведоци су **једног тешког живота**, а непрекидног **рада једног људског мозга**, који је велики, и **срца једног човека**, које је сачувало своју топлоту, и у самоћи. Микеланђело је исмевао сам себе, у Сикстини, у познатим стиховима о својој телесној деформацији, док је радио фреске, главачке, на таваници. А ипак остаје доброћудан, и уз те стихове даје себе, како, као нека рода – или пингвин, или марабу – стоји, сликајући фреске, које су **најфантастичнији успех сликарски**. Тачно је да пише Madonna, за жену коју воли, али, у ствари, то значи, код њега, само, да саставља Mia-donna. Зна он да је дао срце оној коју воли, али то срце онда, речима, не мази. Напротив. Уморило се, каже. Добила га је. Такво, међутим, његово више није. Il cor lasso con voi, che non è mio.

Слажем се, кажем задовољан. Рим и Фиоренца мислили су, и кад су га славили, да је Микеланђело онај, кога је Тромбончини преписао у ноте. А **Микеланђело, прави**, био је онај, који **пише себи, и ником другом, стихове, које је уопште тешко и разумети**.

Ни данас, после многог читања Микеланђела, и о Микеланђелу, ја се не бих могао кладити, да знам шта значи, кад изненада каже, да су његови мучитељи: **и море, и брдо, и ватра са шпадом**, а да сред свега тога, са њима и **смрт** налази. (...) Микеланђело ми се чини, каткад, **надреалист**.

(294)

У једном свом писму, у доба кад су око Фиоренце **горела села**, и људски живот вредео мање, од магарца, Микеланђело пише фамилији, да треба **побећи, одселити се**, већ при првом знаку нереда. Каже: више вреди живот од свега другога. Тек у старости мења то мишљење.

(312)

Речи мењају смисао кроз столећа. Пролазе као непознати пролазници. Ветар их односи као **жуто лишће**. (235)

Оно што је Микеланђело рекао, у својим сонетима и мадригалима, то се не да научити, **никада**. Ни од кога. Петрарка је стихотворац. Микеланђело Везув и лава. Вулкани немају учитеља. Уче Петрарке – од академија.

(237)

У свом чувеном сонету, у одговору Вазарију, Микеланђело назива **смрт: мирним пристаништем за све нас**, а у сонету који почиње речима: Приче овог света узеше ми... Le favole del mondo m'hanno tolto... ипак грли, још једном, живот пред смрћу. Тако каже. Ја га жалим. На једном другом месту за себе каже, да је **жар**, који је покривен **пепелом**.

(...)

При крају, у свакој канцони Микеланђела, он је **лед у ватри**, а каже и, да смо: **сенка у светлости и дим у ветру**.

(319)

„Само ја, **горим**, и у **сенци** остајем, при заласку **Сунца**. Сви други одлазе да уживају, а ја... Sol' io ardendo all' **ombra** mi rimango.“

Сенка је реч, која се у Италији, два пута **понавља**. Код двојице који су покривени **сенком** целог живота, иако у Италији, за сваког другога, има **Сунца**. То су Микеланђело и Тасо. Кажу: **сенка. Ombra**.

Није потребно у ствари ништа више рећи, о Микеланђелу. Довољно је рећи: **ombra**. Наставак **подземља**, у ком ни онај, ко је Ахил, тамо, не замишља ништа лепше од једног зрака **Сунца**.

(324)

Талијани су реалисти, а не, како ја мислим, сентименталци. Сви странци у том греше. Да ли сам икад размишљао о томе, где бих волео да завешим разгледање Рима, ако би, не дај Боже, ипак, дошло до рата, између моје земље и Италије?

Нисам размишљао о томе. Могу, међутим, да му одговорим, одмах. Код једног прозора музеја, у Ватикану. /Откуда се, по мом мишљењу, види, најлепше – из близине – **кубе Микеланђелово**. Мислим да је то, међу успоменама, које се могу понети из Рима, /најлепше.

Мени се чини да је **тајну** Микеланђеловог схватања циља живота, најбоље забележио, /Варка. Он каже, /да је Микеланђело једини **смисао** живота налазио, /у томе, /да се труди, /и упозна **мистерију**, /коју крије **уметност**, /и, да сазна **тајне** у природи, које још нису откривене.

Није, међутим, /ни то,/ што ме наводи, да га сматрам за **мислиоца** који је раван другима, и највећима, свог времена. Налазим доказа за то, не само у његовом сликарству, његовој скулптури, архитектури, фортификацији, него и у оној игри **Сунца и Месеца**, **ватре и леда**, кроз његове сонете.

(326)

Иако је то универзална тема скулптуре, Микеланђело, први пут, даје нешто СВОЈЕ у ренесанси. Сви то зову врхунац ренесансе. Ја то зовем први *барок*, у Микеланђелу. Хоћу да кажем: *нешто ново*.

Крај све **везе са фиорентинском прошлошћу**, нешто, већ на први поглед, **ново**. Микеланђело.

(...) Хоћу да кажем, да се Фиоренца наставља, да **прекида нема**, али има **промена**, потпуно. То није више скулптура средњег века, ни ренесансна, али је фиорентинска, **још увек**. Има у себи, /**још увек**,/ све,/ што је у средњем веку било дирљиво и страшно – **али има веза на целом свету**, и тамо где их, /у скулптури,/ дотле,/ није било. Са киповима азијским, грчким,/ и готским, али,/ **измењено**.

(...)

Зено кроз смех, каже:/ да и Бах, и вино, и веселост, трају **вечно**, а **чак је и пијанство веза**,/ **вечна**,/ у **човечанству**.

/Привремено. Оставља за собом,/ жалост, анималну, тешку.

(Књига о Микеланђелу, стр. 130,

131)

Нема шта, кажем срдито, Микеланђело да учи од Петрарке. Иако знам и ја да је, с почетка, читао и њега. Петрарка је стихотворац и никад није отишао саље од стихотворства. Микеланђело је, **пун неких кврга, апострофа**, али и оног, што су енглески песници звали: **ТРАНСЛУНАРНИ садржај**. Већ је сатирик, репати Берни, рекао, његовим савременицима, талијанским песницима, шта је разлика између њих и Микеланђела. Он каже **твари**, ви остали **речи**. А те „твари“ се не заборављају.

(236)

(362)

У овом, завршном поглављу рада, сагледали смо стилске поступке у свјетлу суматраизма.

Ово поглавље уједно представља синтезу онога о чему смо говорили у претходним поглављима, јер се карактеристичне одлике синтаксе и стила заиста могу посматрати као врло функционалне прије свега у свјетлу поетике суматраизма.

Рашчлањене структуре су синтаксостилемско средство, којим се отвара широк простор за суматраистичке везе које значења спајају у широким луковима, негдје у лебдећим и бестежинским просторима текста.

И други поступци, описани у овом раду, погодни су да изразе суматраистички доживљај свијета.

Поступци именовања и преименовања такође кореспондирају са суматраистичким осјећањем свијета.

Палилошка понављања – карактеристична синонимија – дуплирање плана израза, на нашем и страном језику, потврђују осјећање суматраистичког субјекта да је све у вези. Употреба страних језика може имати различит ефекат и значење, а једно од најупечатљивијих јесте свеповезаност свијета посредством језика, присуство удаљених ареала у самим ријечима, најзад - огледање човјека у другом човјеку, народа у другом народу, као што се језик огледа у другом језику.

Књижевни лик – суматраист у дјелима Милоша Црњанског има сличне особине, сличне жуди и доживљај природе, њених мијена и праелемената, хиперборејско осјећање свијета.

Слично се и пјесник односи према пјесницима кроз стољећа, налазећи себе у њима, суматраистички се повезујући са пјесничким судбинама и поетикама кроз времена. Кључне ријечи и пјесника суматраисте и литерарног јунака са хиперборејским предзнаком – указују се као значењем обогачене лексичке јединице – лед, ватра, лист, кубе, звезда, Сунце. У лексичкој структури текста Милоша Црњанског скривене су најдубље суматраистичке идеје.

Усамљена поетика једног Милоша Црњанског припада суматраистичкој заједници великих пјесника, који су умјели да кажу *твари* говорећи ријечи. Језичка структура Црњанског, колико музичка, толико и смислом и значењем испуњена – заиста крије филозофску димензију, и покушај да се допре до тајне, искона, космогонијске визије постања и судбине. Отуда и властита имена, поред имена праелемената, као важан дио те структуре: име значи оно што јест, оно што јест има име, бити изговорено значи постати, изговорено значи и оживљавање постојања, зато што је свако *јест* обиљежено именом.

НАПОМЕНЕ О ТАБЕЛАМА

Табела 1. Нивои бинарних опозиција, стр. 71

Табела 2. Семантичке комбинације, стр. 152

Литература:

Аристотел, 2002: Аристотел – *О песничкој уметности*, „Дерета“, Београд

Бркић, 1972: Светозар Бркић - *Музичке структуре и песништво, са посебним освртом на 'Стражилово'*, у зборнику „Милош Црњански“, Институт за књижевност и уметност, Београд

Ingarden, 1931: R. Ingarden, *Das litrarische Kunstwerk*

Јовановић, 2001: Јелена Јовановић – *Поетска граматика Васка Поне* – Филолошки факултет – Научно друштво за неговање и проучавање српског језика, Београд

Зборник „Милош Црњански“, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1972.

Киш, 2010: Данило Киш - *Живот, литература*, „Народна књига“, Подгорица

Књига о Црњанском (зборник радова) – „Српска књижевна задруга“, Београд, 2005.

Ковачевић, 2000: Милош Ковачевић – *Стилистика и граматика стилских фигура*, Крагујевац – Београд

Кристал, 1988: Дејвид Кристал – *Енциклопедијски речник модерне лингвистике*, Београд, Нолит

Крњевић, 1972: Хатица Крњевић – *Поеме Милоша Црњанског*, у зборнику „Милош Црњански“, Београд, Институт за књижевност и уметност

Ломпар, 2004: Мило Ломпар – *Роман о Лондону: Колико кишних капи? - поговор књизи Роман о Лондону Милоша Црњанског* (приредио Мило Ломпар), Београд, НИИ, Завод за уџбенике и наставна средства

Ломпар, 2000: Мило Ломпар – *Црњански и Мефистофел*, Београд, „Филип Вишњић“

Лотман 1976: Ј. М. Лотман – *Структура уметничког текста*, превод и предговор
Новица Петковић, Београд, *Нолит*

Милошевић, 1966: Никола Милошевић – *Филозофска димензија књижевних дела
Милоша Црњанског* – предговор *Сабраним делима Милоша Црњанског*,
„Просвета“ – Београд, „Матица српска“ – Нови Сад, „Младост“ – Загреб,
„Свјетлост“ – Сарајево; Београд, 1966.

Милошевић, 2005: Никола Милошевић – *Основне филозофске линије другог дела
Сеоба*, Књига о Црњанском, Београд, „Српска књижевна задруга“

Миочиновић, 2005: Мирјана Миочиновић – *Маска Милоша Црњанског*, Књига о
Црњанском, Београд, „Српска књижевна задруга“

Петковић, 2005: Новица Петковић - *Песник чулне истанчаности*, Књига о
Црњанском, Београд, „Српска књижевна задруга“

Петров, 1971: Александар Петров – *Поезија Црњанског и српско песништво*, „Вук
Карацић“, Београд

Симић, 1978: Радоје Симић – *Граматичка и интонацијска структура прозног
дела Милоша Црњанског*, Београд, Књижевна историја XI/41

Симић, 2001: Радоје Симић – *Опита стилистика*, Београд – Никшић, „Јасен“

Поповић, 2004: Живојин Станојчић, Љубомир Поповић – *Граматика српског
језика*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства

Уллман, 1980: С. Уллман, *Стилистика и семантика*, Москва

Џацић, 2005: Петар Џацић, *Град Сунца или Ламент над Београдом*, Књига о
Црњанском, „Српска књижевна задруга“, Београд

Џацић, 1976: Петар Џацић – *Простори среће у делу Милоша Црњанског*, Београд,
Нолит

Шкловски, 1969: В. Шкловски – *О поезији и савременом језику, Ускрснуће ријечи,
Стварност*, Загреб

Гордана Јањушевић-Лековић

Рођена 1962. у Новом Пазару. У истом граду завршила основну школу и прва два разреда гимназије. Матурирала у Титограду (Подгорица) 1980. године. Студирала на Филозофском факултету у Никшићу – Одсек за српскохрватски језик и југословенску књижевност. Као студент III године награђена за изузетно познавање француског језика. Дипломирала 1988. године. Добитник награде Задужбине *Милош Црњански* – “Стражилово”, за 1988/89. годину (награђен дипломски рад – *Поезија Милоша Црњанског*). Постдипломске студије (смјер – Социологија језика) завршила на Филолошком факултету у Београду. Магистарски рад под насловом „Синтакса реченице у писменим саставима ученика виших разреда основне школе“, рађен под менторством проф. др Милорада Дешића, одбранила 2002. године.

Живи и ради у Бару.

Пише и објављује критичке приказе и рецензије, есеје, стручне и научне радове из области књижевности, антропологије и лингвистике.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Тордана Јажушевић-Лековић

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Синтаксичке и стилске структуре
у дјелу Милоша Црњанског

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 18. XII 2012.

Т. Лековић

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Тордана Јањушевић-Лекковић

Број уписа _____

Студијски програм _____

Наслов рада Синтаксичке и стилске структуре у дјелу Милоша Урлићкој

Ментор Проф. др Телена Јовановић

Потписани Тордана Јањушевић-Лекковић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 18. XII 2012.

T. Lekovic

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Синтаксичке и стилске структуре
у делу Милоша Цурњанског

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 18. XII 2012.

Т. Лековић