творчасці, тыповых для беларускага народа вобразаў і сімвалаў, тым самым ствараючы адметную асаблівасць ідыястылю У. Караткевіча, яго фальклорна-этнаграфічнага адлюстравання аб'ектыўнай рэчаіснасці.

REFERENCES:

1. Ababurka, M.V. (2011). Suchasni litaraturna-mastacki raspoved Magileŭ: UA "MDU imya A.A. Kulyashova", 260 s. (in Bel.).
2. Yachmyanova, I.M., Borbat T.I. (2018). Ab pismennickai individualnasci Ul. Karatkevicha. Komparativni doslidjennya slov'yanskikh mov i literatur : pam'yati akademika Leonida Bulahovskogo : Zbirnik naukovih prac. Vipusk 34, 226 – 231 (in Ukr.)

Брадич С.

к.філол.н., доц., Університет м.Новий Сад (Республіка Сербія)

Bradich S.

PhD, assistant professor, University of Novi Sad (Republic of Serbia)

СТРУКТУРИРАЊЕ ЧУЛНОСТИ У ЛИРИЦИ ИТАКЕ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

STRUCTURING THE SENSIBLE IN THE LYRICS OF ITHACA BY MILOŠ CRNJANSKI

Цей нарис аналізує структурування чуттєвості у знаменитій збірці віршів Ітака Мілоша Црнянського. Підхід є міждисциплінарним і базується на концепціях сенсорної історії, психоаналітичної теорії Жака Лакана та філософії Жака Рансієра. У статті проаналізовано розрив із домінуючою чуттєвістю, чи то в царині еросу, урбаністики, чи воєнного насильства, на місці якого ліричний суб'єкт встановлює новий режим взаємодії зі світом – суматраїстичний чуттєвий режим. Ця стаття, таким чином, має на меті показати, що чуттєвість - це простір конфлікту між різними ідеологіями та інтерпретаціями дійсності, тим самим поглиблюючи розуміння творчості Мілоша Црнянського, а також модернізму в слов'янських літературах загалом.

Ключові слова: суматраїзм, сенсорні режими, розподіл чуттєвості, символічний порядок, великий Інший.

In this essay I analyze the structuring the sensible in the canonical book of poetry Lyric of Ithaca by Milos Crnjanski. The approach is interdisciplinary and based upon the conceptions developed by the sensory history, psychoanalytical theory of Jacques Lacan, and philosophy of Jacques Rancière. The essay focuses on the staged split with the dominant regime of the sensible, in the experiences of love and sexuality, urban spaces, and war, in whose place Crnjanski's poetry attempts to establish alternative modes of interaction with the world, which can be recognized as the "Sumatraist" regime of the sensible. Consequently, sensory reality will be interpreted as a space of contention between different poetics and ideologies, which will further the understanding of Crnjanski's poetry, as well as modernism in Slavic literatures in general.

National language is an important part of the spiritual culture of every nation. And its units, such as phraseologisms, have long been a powerful means of knowing life, they truly reflect the thoughts, aspirations and hopes of the people, contribute to the cultivation of aesthetic tastes and ideals. It is they who have absorbed all the vital wisdom of the Belarussian and Ukrainian peoples, have been able to reflect their worldview in the smallest detail and are still widely used both in speech and in literature.

Key words: *Sumatraism, regime of the sensible, distribution of the sensible, symbolic order, the big Other.*

Пре него се упустимо у анализу конкретног текста, неопходно је изложити одређене методолошке претпоставке на којима приступ проблематици чулности у овом раду почива. Као једна од основних полазишних тачака може се издвојити идеја историје чулности (Smith, Paterson, Classen, Jütte итд) према којој се перцепција схвата као просторно и временски опосредован процес, будући да се чула разумевају као „историјски и културно произведени начини спознаје и разумевања“ [Smith, 2007: 3]. То значи да је чулност увек већ организована у одређене структуре [режиме чулности, перцепција и представа] засноване на технолошким, метафизичким, психолошким и друштвеним претпоставкама, путем којих се регулише оно што се може опазити и исказати. Уколико песништво у овом контексту разумемо као естетску праксу можемо очекивати да она нужно улази у однос са овим режимима, било на полемички или афирмативни начин. Сам појам режима чулности ослања се на филозофски приступ Жака Рансијера (Jacques Rancière), пре свега на његово разумевање поделе чулности (partage du sensible): „Поделом чулности називам систем очигледних чињеница чулне

перцепції, које разоткривају постојање онога заједничког... Ово парцелисање делова и позиција је засновано на поделі места, времена и форми делатности које одређују сам начин на који се оно заједничко испоставља за нашу партиципацију и начин на који различите индивидуе суделују у овој расподели“ [Rancière 2006: 12].* У Лирици Итаке, у складу са претпоставкама онога што Рансијер назива естетским режимом уметности, форме представљања стварности и сама чулна стварност коинцидирају,** чиме се истовремено уноси дисбаланс у доминантни режим чулности, пре свега уз домену уметничке продукције, али и у домену друштвености уопште.***

Познато је да је Лирика Итаке доживела значајну рецепцију након што је објављена, како сам писац наводи: „Међутим, противно очекивању, та збирка песама продавала се добро. О њој се много говорило . . . Моје песме одјекнуле су, нарочито, у оно време, на Универзитету“ [Crnjanski 1968: 179]. Разлози за то су многобројни, а ослањајући се на терминологију естетике рецепције, могли бисмо рећи како је она представљала један од кључних тренутака у померању хоризонта очекивања читалачке публике у српској књижевности тог времена. Превратничка и у формалном и у садржинском смислу, деловала је као једна врста (авангардистичког) шока. Упркос томе Светислав Стефановић ће навести да стихови ове збирке „спадају међу најлепше и најпесничкије ствари целе наше поезије, сасвим ретке и у целој нашој песничкој продукцији модерне“ [Stefanović 1994: 221], објашњавајући како су они засновани на једном новом духу који је „нов, наравно не апсолутно него релативно, према оном који је владао светом јуче, до рата, један век, или можда више. Он тражи нове живе форме да се у њима изрази, а свуда се спотиче на власт мртвих и прошлих и пролазећих који га спутавају“ [Stefanović 1994: 209]. Са данашњих позиција, значај Лирике делује можда још јасније него у време када је она

* Сви наводи са енглеског дати су у преводу аутора.

** У овој светлости се може разумети и рано читање Црњанског као усмерено на „сировину, чулни факат, нервни рефлекс, нервно треперење у првом облику, 'динамичку сензацију'“ [Lazarević 1994: 174].

*** Зоран Глушчевић, у складу са тиме, иако ненамерно, наводи како је Црњански „препустио непосредним утисцима... да говоре о људској трагедији без посредовања било чега сем телесних сензација“ [Glušćević 1996: 22], са чиме се, дакако, можемо сложити само у оној мери у којој су саме телесне сензације опосредоване.

први пут објављена, па ће Гојко Тешић подвући како она „као манифест рушилачког, иновативног, шокантног, јесте књижевна чињеница која отвара једно ново раздобље српске поезије овога века“ [Stefanović 1994: 271]. Подељена на три циклуса: „Видовданске песме“, „Нове сенке“ и „Стихове улица“, она уводи политички субверзивну поезију, која није пука сатира, нови еротски сензибилитет, богат чулним сликама, и, коначно, истински урбане стихове, у којима се улице, саобраћај, градска популација и градска ноћ по први путу српској поезији јављају. Симболисти (пре свега Дучић и Ракић) су ове теме тек наговорестили, али се са њима нису доследно ухватили у коштац. На основу тога можемо идентификовати читав низ специфичних поља чулности.

Наш Бог је крв

Почнимо од прве песме збирке, од „Пролога“, која припада циклусу „Видовданских песама“:

Ја видех Троју, и видех све.
Море, и обале где лотос зре,
и вратих се, блед и сам.
На Итаки и ја бих да убијам,
ал кад се не сме,
бар да запевам
мало нове песме.
[Crnjanski 1994: 13]

Већ са првим стихом вид се уводи као централно поље обликовања искуства лирског субјекта. Али какав је ово вид? Могли бисмо помислити да је то вид којим се успоставља дистанца, те да је субјект пуки посматрач Троје и земље Лотофајана („обале где лотос зре“), односно ратних разарања Европе и живота који се водио непосредно пред ратно разарање (али и током рата, у областима која нису њиме била захваћена). Митске референце нам, међутим, сигнализирају да је лирски субјект сам Одисеј, односно, његов савремени двојник, те се ни посматрање не може схватити као дистанцираност, већ напротив, видети овде значи проживети, односно искусити поменуте феномене сопственим непосредним присуством, сопственом чулношћу. На овај се начин одмах успоставља једна суштинска опозиција – чулност света и чулност субјекта. Његов вид зато није хладни начин стицања знања или конституисања моћи, већ управо супротно, искуство ове моћи на сопственом телу и покушај отпора. Поглед из првог стиха је зато антагонистички поглед, супротстављајући поглед. Али чему се он то супротставља? Друга строфа нас о томе обавештава:

У кући ми је пијанка, и блуд,
а тужан је живот на свету, свуд –
изузе оптимисте!
Ја нисам певач проданих права,
ни ласкало отмених крива.
Ја певам тужнима:
да туга од свега ослобођава.
[Crnjanski 1994: 13]

Будући да је песма испевана са позиције Одисеја који се вратио на Итаку, мета његових напада је стање које је затекао. Његов антагонистички поглед усмерен је на „пијанку и блуд“, на „продана права“, „отмене криве“, али и на њихове певаче. А упућен је у име „тужних“, које ослобађа „од свега“. Видимо, дакле, на делу, поделу чулности – са једне стране су пијанка и блуд, продана права и певачи који их опевају и тиме учествују у конституисању ове опсцене моћи, а са друге оне тужне, оне који су и сами попут лирског субјекта осетили ову моћ на себи, у чије тело је она уписана, и чија права су заправо и продана. Антагонистички поглед лирског субјекта, према томе, већ у самом почетку прерасподељује, уздиже у поље видљивог оно што је потиснуто, а што бисмо могли назвати процедуру самообнављања опсценог поретка. Пијанка и блуд, опсцена тактиљност и густативност, карневал власти, прикривено су лице, а можда и сама сврха овог поретка – он се успоставља зато да би овај карневал могао да се обнавља, али под велом права (које га накнадно оправдава, привидом заснованости). Одисејевски поглед, који то разоткрива, сасвим у (политички) револуционарном духу захтева убиство, али у другом кораку, повлачи овај захтев у име песме. Песма постаје надомештање убиства. Уместо интервенције на реалном телу (политичког) непријатеља, песма је интервенција на његовом имагинарном и симболичком телу.* Поредак се и

* Појам симболичког поретка који сачињава један од ослонаца рада долази из лакановске психоанализе и означава поље у односу на кога се конституише изворни расцеп у субјекту, расцеп који узрокује „да се субјект као такав разликује од знака у односу на који се могао најприје конституирати као субјект“ [Lacan 1986: 152]. Симболичко је простор великог Другог, са чијом се позицијом субјект идентификује: „Он се види у простору Другога, а точка одакле се он гледа је такођер у том простору. Дакле, ту је и точка одакле он говори, јер утолико што он говори, на мјесту Другога почиње он успостављати ту истиниту лаж, чиме се привуче оно што од жеље судјелује на разини несвеснога“ [Lacan 1986: 155]. Симболички поредак је у том смислу простор означитеља, схваћеног у светлу

сам успоставља у ова два домена – у симболичком кроз продају права, а у имагинарном кроз његове певаче. Песма је напад на ова два тела, а тиме и положена у поље опосредоване телесности, тактилности. Уколико „туга од свега ослобођава“, она ослобађа и од забране/закона које поредак успоставља у ова два домена, па је и песма убиство Закона и Поетике (експлицитно у трећој строфи: „Нит марим за славу Поетика“).

Али на основу чега лирски субјект тако самоуверено одбацује доминантну поделу чулности? Сам први стих нам одговара – искуство Троје, односно, искуство Првог светског рата. Шта то значи постаје јасно у песми „Химна“:

Немамо ничег. Ни Бога ни господара.

Наш Бог је крв.

Завејаше горе међаве снега,

Несташе шуме, брда и стене.

Ни мајке, ни дома не имадосмо,

селисмо нашу крв.

...

Расцветаше се гробља и планине,

расуше ветри зоре по урвинама;

ни мајке, ни дома, за нас нема,

ни станка, ни деце.

Оста нам једино крв.

[Crnjanski 1994: 15]

Лирски субјект, у овој песми колективни субјект, ми, сведен је на сопствену крв. Односно, то је субјект који је искусио (ничеанску) смрт бога/господара,^{*} и који је сведен на голу телесност, на крв. Крв овде можемо читати као реално, чулно-конкретно, непосредовано тело, као агамбеновски голи живот, иако са собом не носи све његове импликације.^{**}

Сосирове лингвистике, као димензија знака која почива на непрестаној игри разлике. На основу идентификације са њим и можемо да констатујемо како се несвесно стурктурира као језик [Lacan 1986: 159]. Као што је познато, уз имагинарни и реални, симболички поредак сачињава једно од основних поља „класификацијског система, који омогућава истицање битних разлика између појмова који су, према Лакану, раније често мешани у психоаналитичкој теорији“ [Evans 1996: 135].

^{*} Хајдегер говори о смрти трансценденције, што би овде значило, ишчезавање трансцендентних основа поретка.

^{**} Агамбен [Giorgio Agamben] објашњава голи живот као „живот који може бити одузет али не и жртвован“ [17]. У том смислу „не пуки природни живот, већ живот

У рату се произвођењем живота изложеног смрти, свођењем популације на живот који може бити одузет (у правном смислу), односно на крв, која код Црњанског постаје Бог као једина вредност, заснива се моћ Закона. Тиме постаје видљиво да Закон мора самог себе да суспендује, односно, да мора да се покаже као неесенцијалан, арбитран, да би се засновао.* У овом процесу он производи голи живот. Ако је крв Бог, ако је једина вредност голи живот субјекта, онда је Бог-господар изгубљен, што, дакако, не значи да не може бити делотворан. Другим речима – бог-господар се показује као бог-убица. Он се таквим показује у претходној песми, на Итаки, на којој убиство није дозвољено управо зато што је монополизовано од стране Закона. У кући он је блуд, у политици продаја права, бог који није крв, бог који није тело, бог који се показује као апстракција, односно, лакановски говорећи као отац који је мртав иако овога није свестан. Зато туга од свега „ослобођава“, јер туга почива на спознаји да једини „бог“ који преостаје јесте сам голи живот.** Као последица бога-убице, Закона Итаке, овај бог доноси другу чулност – ишчезавање видљивог света који је претходни поредак држао на окупу: мајка, дом, природа, историја, стабилност и потомство нестају, бивају завејани. У наведеним стиховима, слично као и у Дневнику о Чарнојевићу, породица: отац (Бог), мајка и син су укинати, а оно што преостаје је крв, без порекла и без циља.*** Гледано са позиција психоанализе – субјект је десубјективизиран, избачен из механизма (породице) који га је произвео. Појавност се у односу на крв успоставља

изложен смрти (голи живот или свети живот) јесте оригинарни изворни политички елемент“ [Agamben 1998: 55].

* Занимљиво је приметити да управо на овом месту Црњански највише употребљава левичарски дискурс, односно, да показује како се поредак урушава захваљујући сопственим контрадикцијама.

** У складу са тиме, у „Објашњењу Суматре“ Црњански каже следеће: „Свет никако не жели да чује ужасну олују над нашим главама. Тамо се тресу, не политичка ситуација, нити књижевне догме, него и сам живот. То су мртви, који пружају руке!“ [Crnjanski 1968: 116]. Живот и мртви у непосредној су близини.

*** У песми „Робовима“, лирски субјект изговара на далеко драматичнији начин ову пацификујућу, политичку, димензију породице: „Не убијајте псето ни вука. / Нећете скинути јарам с врата – / нема слободе, / док вам рука / милује децу, и сестру, и брата“ [Crnjanski 1994:105].

као расуло зоре, али зоре која је цветање (ст. грч. актѐ) гробља, смрти.* Човек просветитељства, еманципације, напретка, је укинут, али ништа још није дошло на његово место да га замени. Снег који прекрива стари поредак и зора која доноси нови једно су исто кретање, положено у домен видљивог: крв, голи живот је, метафорички говорећи, сунце нове зоре, али и снег који прекрива категорије постојања које су јој претходиле, чиме се и сам голи живот разоткрива као основ политичког.

Управо се овај процес прикривања и разоткривања налази у основи погледа лирског субјекта из прве песме. Оно што је видео у „Троји“ управо је то да је једини бог/вредност доба модерности сама „крв“. Да су Бог и господар функције поретка који жели да се покаже као непорецив, заснован у оностранисти, али који се темељу на излагању смрти сопствене популације, на насиљу, односно, на телесности. Битан, ако не и пресудни моменат овог поретка је потискивање сопствене суштине из поља видљивости. Тако у песми „Вечни слуга“ субјект каже: „Окитиће мрамором сале / и спустити завесе жуте, / да лешине зидове не провале / и да ћуте!“ [Crnjanski 1994: 29]. Када је реч о дистрибуцији чулности, можда су ови стихови њено најбоље сведочанство. Продаја права, самопроизвођење поретка (који је анархичан, неоснован) почива на истовременом на потискивању из поља видљивог и аудитивног његовог суштинског насиља. Моћ, која се уписује насиљем на телу поданика, може опстајати само уколико прикрива своју арбитрарност, односно, ужитак (блуд и пијанка) који обећава својим повлашћеним агентима, могућа је једино кроз (уметничко) фалсификовање стварности. Поред естетизације простора, о коме је реч у наведеним стиховима, код Црњанског је реч и о одређеном историјском наративу, а посредно, и о песништву које га обнавља: „О Балши, и Душану Силном, да умукне крик. / Властела, војводе, деспоти, беху срам. / Хајдучкој крви нек се ори цик. / Убици диште Видовдански храм! / Слави, и оклопницима, нек умукне пој. / Деспотица светих нек нестане драж. / Гладан и крвав је народ мој. / А сјајна прошлост је лаж“ [Crnjanski 1994: 24]. Критичка оштрица песме је упућена одређеној историјској перспективи, која као носиоце националне историје види

* У „Здравици“ се експлицитно каже: „Да живи гробље! / Једино лепо, чисто и верно. / Да живи камен и рушевине! / Проклето што цвета у висине. / Ми смо за смрт!“ [Crnjanski 1994: 17]

повлашћене друштвене слојеве (аристократију), управо оне агенти моћи који продају права како би обезбедили свој класни ужитак. Овај дискурс, било у домену историографије или поезије (нпр. „Царски сонети“ Ј. Дучића), инструмент је моћи, механизам редистрибуције видљивости, који истинским носиоцима историјског догађања, најнижим слојевима (српског народа),* ускраћује приступ видљивости, историјске агентности. Истовремено, првобитни глас који прославља повлашћене слојеве управо јесте овај потиснути, подређени глас: „Дао је њиној души опроштај / гуслара сељачки пој. / У њивама ми је сахрањен лелек тај, / у проклети вечан зној“ [Crnjanski 1994: 27].

Према томе, можемо већ да назремо одређене одлике режима чулности са којим лирски субјект улази у полемику, сукоб и борбу на живот и смрт. То је режим заснован на насиљу и обећању ужитка, који своје основе прикрива путем производње у домену имагинарног, у области уметности, једнако као и у домену Закона. Он окупља и структурира стварност кроз категорије породице (мајка, потомство), историје, класе, завичаја (кућа, дом), оностраности (бог), везаности, мита, а да истовремено продаје права сопствених субјеката. Смрт која доминира „Химном“ разоткрива ниҳилизам, неоснованост и насиље у самом његовом језгру, али истовремено отвара простор за преображај. Јер уколико је Бог мртав, субјекти су ослобођени од њега и његових машина, јер „туга од свега ослобођава“. Ништавило поретка је истовремено простор слободе, простор промене перцепције, али још неусмерене перцепције и још празне слободе. На њено место већ „Пролог“ поставља нови циљ:

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.

[Crnjanski 1994: 14]

Амбиваленција ове слободе јасно је видљива – отворена је могућност за ново, за уздизање „значања“ душе ка небу, али она никако није историјска нужност. Наспрам вида и додирала небо постаје олфактивни феномен, чиме се у центар пажње доводи једна античка димензија мириса, према којој је

* Како се каже у „Спомену Принципу“: „Мој народ није стег царски што се вије, / него мајка обешчашћена“ [Crnjanski 1994: 25].

сама „душа нека врста парфема, јер . . . је повезана са дахом“ [Classen 1994: 15]. Такође, „мириси који су се ширили кроз ваздух према [античком] веровању привлачили су и обједињавали богове и људе, док је одсуство мириса имало супротан ефекат“ [Classen 1994: 16]. Небо које „звездано мирише“ постаје приступачно души на један, такорећи, материјалан начин – и једно и друго припадају домену мириса и тиме деле исту суштину. Прецизније говорећи, у антици душа припада домену аера, земаљског ваздуха, а небо домену етера, божанског ваздуха, које у Хесиодовој Теогнији раздваја Ноћ. Код Црњанског међутим, људска душа такође припада домену етера, па је можда баш зато суматраизам првобитно био означен као етеризам у истоименој песми (посвећеној Иви Андрићу). Човек, чак и када је сведен на крв, ипак је укључен у космички поредак, чиме се голи живот показује као производ друштвеног поретка у коме лирски субјекат обитава, али не и основ овог субјекта. Наспрам „страшног поноса“ крви и њене везаности за земаљско, налази се душа и њена мирисна усмереност ка небу (као сопственом пореклу). Оно што просветитељство именује човеком и што је доживело слом у насиљу Првог светског рата, увек већ има своју основу у етеру, космичкој ватри, самом основу космичког поретка.*

Нисам човек

Управо из опозиције космичког и симболичког произилази и суматраистичко уређење чулности, као њено алтернативно структурирање, омогућено управо овим суочавањем. Повезаност ратног насиља и новог режима јасно је видљива у песми „Серената“:

Чуј, плаче Месец млад и жут.
 Слушај ме, драга, последњи пут.
 Умрећу, па кад се зажелиш мене,
 не вичи име моје у смирај дана.
 Слушај ветар са лишћа светлог, жутог.
 Певаће ти: да сам ја љубио јесен,
 а не твоје страсти, ни чланке твоје голе,
 но стисак грања руменог увенулог.
 [Crnjanski 1994: 41]

* Црњански и експлицитно каже у „Објашњењу Суматре“: „верујемо у дубљи, космички, закон и смисао“ [Crnjanski 1968: 117].

Лирски суб'єкт, угрожени суб'єкт Првог светског рата,^{*} обраћа се драгој, са свешћу о сопственој смрти. Песма је постављена као лук који спаја онога који ће бити убијен и његову драгу, тако да он не наступа превасходно као ратник него као љубавник. Он је предмет љубави жене којој се обраћа, али је сам заљубљен у „јесен“ и „грање“. Његова је љубав исказана као одрицање од људске сексуалности и измештање додира у правцу биља. Ерос више није одређен допадањем усмереним ка објекту жеље, произведеног посредовањем механизма породице, као непрестано одлагање и трансцендентализација. Објект жеље је биље и тиме је суштински дехуманизован. Дехуманизација (или десубјективизација, слом саме структуре субјективности) субјекта је, као што смо видели, последица његовог свођења на/произвођења у „крв“, која нема породицу, порекло, а оно што се у овом испражњеном простору код Црњанског формира је нови тип субјективности, који је проширен изван антрополошког механизма просветитељства, а који доживљава природу (космос, етер) као изворну област припадања. Објект жеље према томе мења своје место – природа постаје објект жеље, чиме се истовремено остварује еротизација и десексуализација. Али оно што лирски субјект овде изговара није постојање два објекта жеље – жене и природе, где други замењује први, већ да је оно што је жељено, оно што је додиривано у сексуалности и оно што је пружало ужитак у њој нешто друго од непосредно присутног тела. На трагу Новалиса можемо да констатујемо да је управо смрт била оно што је субјект додиривао, са чиме је улазио у чулну интеракцију.^{**} На једном дубљем нивоу, дакле, љубав према природи, према „јесени“ и „увенулом грању“ јесте истовремено и љубав према природној нужности самог људског бића, односно према његовој смрти.^{***} Материја је овде само посредник онога што није материјално, али што људску субјективност

^{*} О овоме нам сведочи запис о години и месту настанка песме: „Поткамиен, у Галицији, 1915“ [Crnjanski 1994: 41].

^{**} У другој „Химни ноћи“ Новалис о односу људи и смрти каже следеће: „Они те не осећају у златном мору гроздова – у бадемовом чудесном уљу, и кестењастом маковом соку. Они не знају да то ти лелујаш око груди нежне девојке и њено крило претвараш у небо“ [Novalis 2012: 39].

^{***} Црњански о смртном нагону говори отворено у писму Јулију Бенешу, његовом загребачком издавачу Маске, када му шаље своју кратку аутобиографску белешку, у трећем лицу: „После је упознао рат и жељу умрети“ [Crnjanski 1994: 69].

суштински одређује. На исти начин на који лирски субјект* говори драгој, сама природа ће да јој се обрати након што он ишчезне, што значи да, адекватно овоме, природа увек већ говори у име мртвих и погинулих. Природа као естетски феномен, коме се у Дневнику о Чарнојевићу приповедач непрестано враћа и који супротставља бесмислу ратовања (у име Аустроугарске), у основи има управо ову танатолошку димензију. Чулност, дакле, није истоветна са непосредношћу, није интеракција са предметима који су једноставно присутни „пред руком и у погледу“ (Рилке), напротив, она је однос са нечим што је бесконачно удаљено и што не може ни да заузме своје место у присуству, будући да је сама одсутност. Закључни стихови би се према томе могли читати, на једном нивоу, као израз недовољности људске субјективности да уђе у љубавни однос са лирским субјектом, који је дехуманизован и понижен ратним насиљем. Али на другом, који допуњава први, дрвеће, будући да је глас мртвих, изједначава се са жртвама рата, тако да једино мртви, једино погинули, једино једнако разорени субјекти могу да буду узајамни љубавници (у Дневнику о Чарнојевићу ово ће место само делимично моћи да попуни неименована Пољакиња). Дехуманизовани субјект изједначен је са биљем, он више не припада антрополошкој машини која производи човека, позиционирајући га у хијерархију бића.**

Чулност која се на овај танатолошки начин заснива почива на категорији даљине. Можемо је прочитати у следећим примерима:

Далеко је оно, далеко,
што моје здравље пије.
Често зазвони у ноћи, мирисно и меко.
[„Ветри“, 1994: 68]

* Лирско „Ја“ Лирике Итаке требало би читати превасходно у моралним категоријама – поготово када је о ратном искуству реч – оно није строго ја пишчеве историјске личности, напротив, оно је ја повратника из сукоба, једна врста херменеутике овог разореног субјекта. Када писац га употреби он истовремено излаже садржину овог субјекта и показује да није изнад свог предмета говора, а на тај начин, да ни читалац то није. Разорени и разаралачки субјект припада свима, он је огољен/произведен ратом.

** Лишено непосредног ратног искуства ово се измештање може прочитати и у песми „Очи“: „О колико пута кад нам над постељом сат ућути, / и на твојм побледелом лицу / од миља / приметим досаду луталицу... / О колико пута тад устајем сам, / . . . / И осетим да ми није доста љубав невесела. / Разочаран од твог уморног тела, / радознало милујем блудне и меке / велике очи биља“ [Cmjanški 1994: 67].

Пробудимо се ноћу и смешимо, драго,
на Месец са запетим луком.
И милујемо далека брда
и ледене горе, благо, руком.
[„Суматра“, 1994: 145]

У оба ова примера на делу је рад даљине као нечега што ипак одређује присуство. У првом примеру даљина звони у ноћи мирисно и меко, дакле остварује се у домену звука, али у (синестетичкој) форми мириса и додира, док у другом лирски субјект има непосредну тактилну интеракцију са далеким брдима, додирује их. Даљина је на сличан начин обрађена у списима Валтера Бенјамина, и као таква везује се за феномен ауре. Аура (не само уметничког дела) је јединствена „појава неке даљине, ма колико [ствар] била блиска“ [Benjamin 1974: 120]. Код Црњанског се у извесном смислу изврће ова логика те се оно што је удаљено успоставља као блиско, а оно блиско поставља као удаљено,^{*} међутим, то није нужно супротстављено искуству ауре. Нарпотив, његова телесна интеракција са даљином је управо поступак очуђавања (Новалисовим језиком – романтизирања) стварности, поновно успостављање њене несводивости на било који (симболички) поредак. Његова је поезија својеврсна апологија даљине, као онога што је присутно у најнепосреднијој реалности која нас окружује.

Откривање даљине, њено додиривање и њене метаморфозе кроз различита поља чулности заснивају се на суматраистичкој спознаји да је „све у вези, на свету“ [„Објашњење Суматре“, 1968, 119], која се у књижевно историјском смислу може објаснити уз ослањање на Бодлера и његово разумевање универзалне аналогije, изложено у сонету „Сагласја“.^{**} Према Бодлеру, у основи стварног постоји „јединство мрачно и дубоко“

^{*} У „Објашњењу Суматре“ на пример: „У једном вагону су певали. Негде је плакало једно дете. Али сви ти звуци допипали су до мене као из неке неизмерне даљине“ [Crnjanski 1968: 119].

^{**} Није, дакле, реч о „синхронизитету“ Јунга и неким „генијалним интуитивним увидима“ [Раичевић 2010: 143] Црњанског, већ идеја о повезаности свега са свиме, која почива на дебати о природи чулности и која нас води у 18. век, до „Молинјовог питања“ [Patterson 2007: 8], али се тиче пре свега Бодлера, који је њоме наводно задужен код Сведенборга и његове универзалне аналогije, иако је једнако вероватно да је Бодлер у овоме пратио фуријеристе, и њихову материјалистичку верзију датог схватања [Leakey 1969: 176-177].

[Bodler 2004: 15], које је залог за једну врсту његовог априорног јединства, упркос његовој фрагментарној појавности у различитим чулним пољима. Управо због овог јединства могућа је преводивост једног чулног надражаја у други, али и семантизација чулности уопште. Код Црњанског се дато јединство огледа у космичком, етеричном (предруштвеном) основу стварности, одгурнутом у даљину али ипак делатном.* Истовремено, уколико се он занемари, једино што преостаје је површина, телесна и предметна, испражњена материја, која је испостављена на располагање моћи. Свођење на површину од човека производи „крв“, од ужитка „лијанку и блуд“, од политике „продају права“, од уметности идеологију. Моћ дакле преображава чулну стварност, пресецајући на сваком месту раздаљину и тако производећи површину којом може ефикасно да располаже.** Моћ лишава свет његове ауре, док суматраизм ради на њеном повратку, чиме јој се непосредно супротставља.

Човек се у светлости раздаљине и сам јавља као ауретично биће. И док се са једне стране он показује као конструкт (у домену друштвености), као нешто што је ратом разорено, као објект моћи, са друге се отвара сопственој даљини, која је као што смо видели смртност сама. Човек у рату и није смртан у правом смислу речи зато што постоји као увек већ убијен, односно, његова евентуална смрт није у правном смислу убиство (можда због тога у Дневнику о Чарнојевићу нема ни једног описа убиства, иако има описа умирања). Постоје дакле две димензије смрти које на битан начин одређују људско постојање. Прва је смрт којој је човек изложен од стране поретка, и као таква она спада у домен хегелијанске борбе на живот и смрт, борбе којом се успостављају релације доминације. Популација која је изложена смрти постаје слуга, а друштвена структура која је излаже смрти, господар. Јасно је дакле да лирски субјект не може да пристане на овакву поделу, и да је његово одбацивање историје као наратива о тријумфима

* Дакако не би требало поједностављивати ствари и констатовати како Црњански заступа непосредни, једноставни, супстанцијализам – против тога довољно сведочи његов исказ из „Објашњења Суматре“: „Не постоје непроменљиве вредности!“ [Crnjanski 1968: 116].

** У основи овакве стварности је поредак заснован на смртном нагону чему сам већ писао у раду “Режими чулности и симболички поредак у Маски Милоша Црњанског”, Савремена проучавања језика и књижевности, Година IV, Књ. 2, 2013, стр. 471-484.

аристократије нужна последица овог непристајања. Са друге стране, смрт којој је субјект изложен и који се за њу отвара (што је услов суматраистичке субјективности), једноставно иступа из структуре моћи. Више не постоји онај механизам који би га приморао на покорност. Овакав субјект поново задобија своју могућност самоопредељења, своју слободу. И на личном и на колективном плану. Народ који је изложен смрти (српски народ у Првом светском рату), добија могућност да изађе из сенке субалтерности (Спивак), на коју га је империјална политика осудила, и да се успостави као слободан.

На личном плану субјект произведен и укинут једном истом машинеријом моћи, више не мора да се врати под њено окриље. Он више и није човек (уколико је човек њен производ):

Нисам човек, крв ми је млака
само роса
далеких румених облака.
Развратан колут под очима мојим
печат је шума,
са болом својим.
Дрвеће пуно пупова и звезда
место мене живи.
Све што сам ја реко
шапутаће вам меко
даље ноћи.
Оне вас воде у моје
осмехе и грехе,
за мном далеко.
[Crnjanski 1994: 74]

Субјект и свет се идентификују и то је суштински покрет суматраизма. Уколико је у рату крв била бог, она је сада откривена као роса, која почива на облацима. Крв је доживела метаморфозу, или пак, трансупстанцијацију. Уместо традиционалног наратива ратоборности, мушкости и снаге, централна категорије су млакост, нежности, слабост, оболелост (кјеркегоровска болест на смрт). Основ за овај преображај чулности, можемо пратити све до римске књижевности и песника попут Катула, Проперција и Тибула, за које знамо да су заузимали значајно место у образовању Црњанског, и који се одиграва на линији тврдо-меко, односно,

durus-molitia (лат).^{*} Крв овај пут, а не само душа, има идентичну супстанцу са небом, она је консупстанцијална (*omousias*) са облацима, са етером, такода се и сама материја посматра кроз призму даљине. Суштаство (*ousia*) материјалног бића суматраисте јесте етер, читав космос је његово тело, а он је само упојединачење космоса. Његове очи носе печат шума, дрвеће живи уместо њега, а ноћи уместо њега говоре. Ја је дакле идентично са не-ја, а говор субјекта је говор космоса. Реч и ствар су идентични. Ово је, дакако, могуће само зато што постоји супстанца коју са светом делимо, из које сва појединачна бића настају и у коју теже да се врате.^{**} Али не треба заборавити да се ово јединство одиграва наспрам симболичког поретка, односно да се одиграва на пресеку (лакановски говорећи) имагинарног/песништва и реалног/космоса и да је свест о њему освојена тек кроз апокалиптично искуство ратног насиља.^{***}

Закључак. Суматраистичка чулност се према томе успоставља кроз супротстављање према чулности симболичког поретка имепријализма. Њене битне одлике су: присилно иступање из чулних релација опосредованих Законом, које за последицу има ослобађање од његових форми перцепције, односно отварање за нове форме; обнављање даљине, која постаје стратегија отпора, тако што се изнова додељује бићима („приметио сам везе, досад непосматране“); непосредна чулна интеракција са даљином, као изворни однос човека са светом, наспрам односа са површином, као последице посредовања моћи у пољу чулности; напуштање произведене људске субјективности и њена замена новом субјективношћу заснованој на даљини, на вери у космичку/етеричну

^{*} И у римској књижевности реч је о ратном песништву, односно о песништву које се успоставља у релацији са грађанским ратом који захватио Римску империју током 1. века п.н.е. Наведени песници као покретач ратног насиља препознају римски идеал мушкарца као чврстог, стабилног и послушног ратника. Управо у тој светлости можемо разумети и Црњанскијеве стихове „Тужно је бити мушко“ [Crnjanski 1994: 27]. Дакако, његово стварно искуство је ипак од пресудног значаја, али поткопавање патријархалне категорије мушкости код њега такође носи печат римске лирике.

^{**} Може се дакле тврдити да код Црњанског у схватању суматраизма постоји одређена димензија проистекла из класичног немачког идеализма.

^{***} Траума реалног ослобађа од симболичког и упућује на имагинарно, које нас враћа на реално, као њој идентично. Поново смо на трагу Новалиса и његовог фрагмента што песничкије то реалније.

основу людског бића, на закон који превазилази симболично; идентификација имагинарног и реалног, којом се форме стварности и њеног представљања мењају. Захваљујући овом иступању из владајуће поделе чулности суматраизам доводи у простор видљивости потиснуте феномене, како на личном, тако и на локалном и на европском нивоу. На личном се чулност јавља у парадоксалним, односно очућеним сликама, будући да захтева истовремену дистанцу и близину, па се видом пије, даљина се додирује, звезде миришу итд. Субјект који у непосредној близини сагледава даљину не жели да доминира над другим, не жели да њиме влада.* На локалном нивоу отвара простор видљивости за обесправљене, најниже друштвене слојеве, показујући их као носиоце историјских догађаја, нарушавајући аристократизацију (која се може разумети као последица примања империјалистичких форми перцепције) српске историје, односно додељивања пресудне историјске улоге повлашћеним слојевима друштва. На глобалном нивоу, у простор видљивости доводи релацију српског народа и имепријалних сила (пре свега Аустроугарске) које у њему препознају (делезијански говорећи) извор незаравњеног простора, којим њихова моћ не може да се неометано простире. У овом смислу балкански народи, а код Црњанског превасходно српски народ, као објект-узрок империјалне жеље Аустроугарске,** производи се као субалтерни.

Критиком стања модерности Црњански се придружује плејади модерниста, који су без обзира на своју политичку позицију једнако приступали овој критици, имајући у основи један утопијски план, који је данас у великој мери одсутан, онемогућен. Суматраизам је према томе израз суштинског захтева за слободом, ослобађањем на свим нивоима, али не и за урушавањем сваке уређености. У слободи борба никада није занемарена, односно, као залог слободи код Црњанског се увек јавља борба на живот и смрт (и са ове позиције можда треба приступити његовом

* Тако се у сексуалности, тактилношћу напушта, а партнеру се препушта само мирис, или се пак поглед природе еротизује.

** Према Жижеку, (империјална) другост је „објект-узрок (наше западне) жеље, препрека која успешно одржава жељу, и у чијем би одсуству наша жеља нестала. Она је објект жеље [...] у строгом лакановском смислу онога што одржава жељу, као метафизичка препрека пуног присуства *jouissance*, као оно што би се морало уклонити да би се припремио долазак пуне *jouissance*“ [Žižek 2006: 255].

амбивалентном говору о убиству и насиљу у Лирици). Уређеност која замењује разорени хуманистички поредак је заснован на космичком Закону, великом Другом космоса, односно, самој супстанци која је у основи реалног. У том смислу песништво Црњанског може се разумети, на трагу Рансијера, као песништво које се залагало за „аутентичну револуционарну могућност преображаја и отпора“ [Rancière 2006: 27] засновану на „произвођењу нових форми чулности и материјалних структура за један будући заједнички живот“ [Rancière 2006: 29]. Она учествује у пројекту „самообликовања живота“ [Rancière 2006: 27], који више не пристаје на форме које су му спољашње и које му се насилно додељују. Зато у „Објашњењу Суматре“ Црњански каже следеће: „Свет никако не жели да чује ужасну олују над нашим главама. Тамо се тресу, не политичка ситуација, нити књижевне догме, него и сам живот. То су мртви, који пружају руке!“ [Crnjanski 1968: 116], а потом: „Што се, пак, тиче наших, хипермодерних садржаја, ми их се не бојимо. За њима корача маса оних који су међу лешинама, под отровним гасовима, осетили и те како 'хипермодерне' сензације“ [Crnjanski 1968: 117]. Искусити стварност тако значи пустити је да се јави, сама од себе, као оно што јесте у својој многоликости, као насилна и смртоносна, али такође и као место у коме постоји могућност врхунског искупљења. Лирика Итаке посматра у оба ова правца, она управо долази из првог и позива у други, али без илузија, без једноставног оптимизма. Свет је ужасан, а поезија немоћна, али, код Црњанског, у основи бића увек опстаје позив неба.

REFERENCES:

1. Agamben G. (1998) *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford: Stanford UP
2. Benjamin V. (1974) *Eseji*, Beograd: Nolit
3. Bodler Š. (2004) *Cveće zla*, Novi Sad: Školska knjiga
4. Classen C. et al. (1994) *Aroma: The Cultural History of Smell*, London: Routledge
5. Crnjanski M. (1994) *Lirika Itake*, Beograd: Draganić
6. Crnjanski M. (1994) *Maska*, Beograd: Draganić
7. Crnjanski M. (1968) „Објашњење Sumatre“, *Lirika*, Beograd: Prosveta, str. 115-119.
8. Crnjanski M. (1968) „Komentari uz Itaku“, *Lirika*, Beograd: Prosveta, str. 127-187.
9. Evans D. (1996) *Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London: Routledge
10. Gluščević Z. (1996), „Magijsko-utopijska horizontala i zvezdano-eterična vertikala u novoj slici sveta Miloša Crnjanskog“, *Miloš Crnjanski: teorijsko-estetički pristup književnom delu*, ur. Miloslav Šutić, Beograd: Institut za književnost i umetnost, str. 21-33.

- 11.Lazarević B. (1994), „Predratna i poratna pričanja“, Dnevnik o Čarnojeviću, Beograd: Draganić, str. 171-177
- 12.Lakan Ž. (1986) Četiri temeljna pojma psihoanalize, Zagreb: Naprijed
- 13.Leakey F. W. (1969) “Nature and Symbol”, Baudelaire and Nature, New York: Barns & Noble, pp. 173-250
- 14.Novalis (2012) „Himne noći“, Antologija svetskog pesništva II, Novi Sad: Bistrica, 2012, str. 37-52.
- 15.Paterson M. (2007) The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies, New York: Berg
- 16.Raičević G. (2010), Komentari Dnevnika o Čarnojeviću Miloša Crnjanskog, Novi Sad: Akademska knjiga
- 17.Rancière J. (2006) The politics of aesthetics: the distribution of the sensible, London: Continuum
- 18.Smith M. M. (2007) Sensory history, Berg Publishers
- 19.Stefanović S. (1994) „Uzbuna kritike i najmlada moderna“, Lirika Itake, Beograd: Draganić, str. 208-221.
- 20.Tešić G. (1994) „Komentari uz Liriku Itake“, Lirika Itake, Beograd: Draganić, str. 233-290.
- 21.Žižek S. (2006) The Parallax View, Cambridge: MIT Press

Драгойлович Ю.

к.філол.н., доц., Белградський університет (Республіка Сербія)

Dragojlovic Y.

PhD, docent, University of Belgrade (Republic of Serbia)

АВТОІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ У «PAVIĆ'S PRODUCTIONS»

AUTOINTERTEXTUALITY IN «PAVIĆ'S PRODUCTIONS»

Реценсія Павичевих творів передбачає відчуття «дежа вю»: не лише герої, ситуації, мотиви мандрують з одного твору в інший, а й фрагменти або й цілі оповідання входять до структури різних текстів романної форми, зазнаючи при цьому певних трансформацій. У статті пов'язаність «свого» і «свого» у творчості Мілорада Павича представлено прикладами автоцитування та автоалюзій, що простежуються в його поезії, прозі та драматургії. Така автоінтертекстуальність забезпечує функціонування художньої реальності «Pavić's productions» як концептуальної цілісності, а актуалізація експліцитних та імпліцитних зв'язків між творами розширює міжтекстове семантичне поле письма-читання – інтертекст.

Ключові слова: Мілорад Павич, автоінтертекстуальність, інтертекст.