

СЛОБОДАН ГРУБАЧИЋ

КЊИЖЕВНОСТ И ПАНСОФИЈА

Милош Црњански и Die Pan-Gesellschaften.
Пансофија Л. Клагеса, теософија Јулијуса
и антропософија Р. Штајнера

1.

Када би звук телефона усталасао тишину собе и запретане слојеве личности, „која је волела још само цвеће и месечину”; када би продро у дубину свести још сасвим независну од сваког убеђења – Милош Црњански би, управо тада, „задрхтао од додира разума”. Признајмо: није тек бизарна околност да српски писац неке од кључних ставова своје поетике износи у разговорима *на телефону* оно што највише подсећа на досетке европског експресионизма. На склоност да, у *Хиперборејцима*, о непосредним догађајима каже мало тога, а да онда, на телефону, или у писму, исцрпно, до детаља, изнесе ставове који чине основ читавих поетика или светоназора. Да, чак, једна техничка околност постане идеална разговорна ситуација за „вечне истине” и фингирани „дискурс начела” – за утисак, најзад, „да се у Риму никад не разговара тако разборито, као телефоном, ноћу”.¹

Напети по синтакси, психологији и запажању, по брзини, пре свега, са којом се из литерарне сфере премештају у политичку, из срца у главу, из ока у душу, текстови Милоша Црњанског, и по много чему другом, најпре призивају у сећање немачки

¹ *Сабрана дела Милоша Црњанског*, Просвета – Матица српска – Младост – Свјетлост, Београд – Нови Сад – Загреб – Сарајево 1966, VIII, 33. Сви наводи ће бити преузети из овог издања.

експресионизам. Некадашње „берлинске полемике” покушавале су да одреде суштину новог прозног и лирског дискурса. Из једне старе вајмарске шкриње извучена је двадесетих година максима коју су били сковали немачки класици: „Не би требало да књижевник пише о необичним, изванредним стварима. То је посао новинара.”

И одмах је томе супротстављено ново поимање прозног канона, у коме се – већ и по природи свога журналистичког позива – препознао и српски писац, настојећи да стил историјских хроника, актуелни цивилизацијски тренутак и митске паралеле, ту „ватру на којој бакље палимо и сада”, на духовит начин стопи у једно. Чак и онда када то истовремено чини на два наративна разбоја. Када, на пример, у Европи види неку врсту музеја, већу верзију Венеције, издвојени атол узвишених вредности, а потом описује германски свет као моћни „континент идеја” који, изгубивши сјајну традицију, безглаво јури у своју пропаст, у шпенглеровском стилу. И када, с друге стране, пожели да се, пун дивљења, полако, врати коренима, миленијумској култури иза које види стварни подстицај: „ту грозну виталност, надмоћност те расе”.² Да, другим речима, бежи од тог хладног света, а одмах затим, претражује на Југу места где „има трага Нормана – које волим, јер су са Севера”.³

Иако се не може сматрати доживотним вазалом експресионизма, зацело је помна лектира имала удела у свему томе, као што се то догађало Томасу Ману који је читао увек исте странице у Гетеовим *Сродствима по избору* да би се отргао од утицаја – натурализма. И као што је, с друге стране, пишући *Чаробни брег*, читао заборављеног нобеловца Паула Хајзеа преузимајући, свесно или несвесно, из његове прекомерне књижевне продукције не само мотивски спој „завејаног брега” и кобне плућне болести, него и наративну матрицу његових новела.

Но ако је цео један систем паралела и веза између култура или људи, постао предмет искиданих разговора приповедача и осталих лица из Црњанскових успомена, лако се може поставити питање: да ли се у њима уопште оцртава нека синтеза лирско-симболичког, експресионистичко-епског, реалистичког и есејистичког израза? Нека синтеза која, у низу варијација на исте теме, нуди неки конститутиван увид. Или, пак, његове текстове одликује антитетичка структура што сва гледишта чини релативним, претварајући у мистификацију сваки покушај да се дискурс

² VI, 247.

³ VIII, 12.

Црњанског коначно и беспоговорно одреди. И која проблем ауторовог „нереда у реченицама” најпре тумачи као последицу „нереда у мислима”.

Знамо да се све то на посебан начин одвија кроз доминантно експресионистички стил у коме је нашао прави тон за сећања и кратке огледе, пуштајући да плима асоцијација ослобођена преграда и засуна свести, стопи стварно и фиктивно *йойуи* растућег таласа, да се језик обруши свом силином у његовој лирској прози. Успомене из детињства, али и честа „путовања у сновима”, у *йоларне йределе*, у плаветни свет окупан бореалним светлостима, носе у себи црту меланхолије и „раних јада”. Мало су *хийерборејске*, окренуте будућности, а мало су *сеобе* у прошлост и естетски апартне вредности које, у налетима, одасвуд и једва чујно, доносе обнову неоромантичног стила. Али су на „немачки” начин повезане и са псеудоеротским сновиђењима и пренагљеностима удвострученог лика Чарнојевића под маскама панонског Хамлета или Демијана, у хабиту „сина боли”, Одисеја.

А када је, у галицијског блатној равници, призвао блистави снег са Урала, наративни двојник Црњанског је у ратној болници, „манастиру модерне”, већ упрљао удобне чаршаве детињства опсценостима, извукао мајчино доње рубље и на свој елегични начин испричао своју верзију Великог рата, о коме говори као да се битка одвија у души – снажно и без оклевања, „са грмљавином топова, које још увек, ноћу”, сања – као да у јуришу осваја *масив романа*, да би га, већ у следећем тренутку, спутала апатија, окувао дефетизам. Готово у стилу мрачне романсе, бизарне потребе да читалац осети бол сазревања и оштрицу патње отелотворену у парадоксу дивље и тегобне лепоте.

Томе су се придружили додатни мотиви. Својим целокупним делом, Црњански је без комплекса мање вредности пред Европом, ковао планове да се уздигне на европски и светски ниво. Покушавајући да се афирмише преко берлинских књижевних познанстава, он је умногоме следио тамошње матрице управо тако што их је укрштао и богатио новим мотивима: час проглашавајући укрштај супротности за свеопшти принцип универзума, заговарајући јединство, равнотежу оностраног и оностраног, духа и душе; час тонући у снове који сами себе тумаче; час нестајући у вртлогу пансофијских визија, чије неуротичне облике психијатри називају – *folie circulaire*. У исти мах, његова паганска природа се огледала у томе да буде нешто друго, да мења духовне омотаче, да изађе из своје чауре, а да, притом, нека друга бића и ствари учини јунацима, да им залепи крила, да их учини боговима и анђелима.

Лако се међу њима препознаје и лик митског Пана, омиљене иконе европске књижевности – живописни лик који заносном свирком, са погледом у вечност, оглашава енергију жудње за свеповезаношћу света. Писац и Пан су као сазвучје гласа и инструмента: моћно сугласје у знаку Пансофије као имагинативне суме уметничког искуства описаног у „космичком сензибилитету” једног Карла Шпителера. Митски Пан је истовремено савршени књижевни симбол у коме је сабрана и материјализована идеја опште, пансофијске повезаности. По Хегелу – слика свега постојећег. Јер управо је Пан тај што уноси у природу „смисао”, а његов лик се „спознаје” тако што се за њега везује субјективно маштање (Einbilden). Чак нам и популарност *Панових друштва* у Средњој Европи, сугерише да је пресудни моменат у процени рецепције Пана код Црњанског – био управо сам чин и начин посредовања: медијација.⁴

„Земља је један пастир”, изричит је Црњански, „пастир који лежи полеђушке у трави и свира у фрулу”.⁵

Ово је, знамо, само једна од бројних слика у којима се, заједно са Земљом, и сâм песник приказује као свемоћно и – у исти мах – доброхотно, допадљиво, *хиџонско* митско биће, коме је „одвајкада” било дато да „загрли цео свет”. Да „засвира, као у фрулу, у потоке плаве”.⁶ Има, разуме се, у тој слици чаробне фруле и неке старе магије као најаве повратка Златног доба из окултне традиције ренесансног хуманизма, нарочито из оних облика философског окултизма који афирмацију људске моћи – настојање да се овлада не само властитом личношћу већ и околином – доводи до логичког екстрема. Могло би се из два разлога помислити да је реч о некој врсти *радикалне антиројософије*, јер он не само што не признаје границе у сазнавању, него их, лако и неосетно, отклања помоћу култних радњи: песмом и свирком, додолски обредно, летећи „на крилима буба” – ка Тоскани, ка небеси ма „као на некој вечној љуљашци” и ка неком „животу у коме сенке нема”.⁷

Све се, наоко, раствара у фантастичном, ирационалном и подсвесном, у коме симултаност разних осећања и потенција у човеку обавија мистична магла бизарних аналогја. Као што би

⁴ Уп.: Anne Schulten, *Eros des Nordens. Rezeption und Vermittlung skandinavischer Kunst im Kontext der Zeitschrift Pan*, 1895–1900. Farnkf. am Main 2009. У складу са погледом на свет, часопис *Пан* је програмски захтевао „органско прожимање свих уметности”. Уп.: *Pan*, 1. Jg. 1895/96, S. 30.

⁵ VI, 80.

⁶ VI, 77.

⁷ VI, 64.

се могло претпоставити да „архетипска основа” сврстава овакве текстове у *визионарска* књижевна дела која свој извор „имају у колективном несвесном”.⁸ Или да је реч о песничкој антиципацији неких темељних антрополошких теза у духу једног Леви-Строса о вајкадашњој јединствености и репетитивности мисли коју верно изражава формула „слободне размене појмова и сећања”. Тако гледано, може се показати да код Црњанског не постоји само једна, него две и више великих сабирних линија.

Једно је сигурно: пресудан је био огромни утицај Паџанизма, такозваних паганских идеја Лудвига Клагеса и његовог „Космичког круга”, који на еруптивне симптоме модернизма реагује доследном регресијом – заједно са ексцентричном „ритуализацијом” литературе као одговором на друштвени и културни процес модернизације. На присилно осиромашење душевног живота у свету који увек некуда жури, у коме се цери тријумф технике а човек плаче за својом изгубљеном душом. Заједно и са ексцентричним облачењем припадника круга окупљеног око часописа *Пан* који су носили своју „генијалност” као костим, круга коме су уметност и сазнање били опојност, грч, омама. Заједно, најзад, са обожавањем полумрака, тотема, свећњака и љубичастих столњака.

Не само што је Црњански у сопственим очима *ultimus paganorum* – он, попут представника руске авангарде, преузима и друге идеје из *Космоџинијског ероса* ничеанца Лудвига Клагеса, сенатора минхенске Академије и најагилнијег „путујућег предавача” прве половине XX века, који је играо крупну улогу у филозофским и идеолошким контроверзама,⁹ посебно у расправама вођеним између „верских специјалиста” који су, по социологу Максу Веберу, припадали оном сугестивном типу „харизматских ликова са нарочитим религијским искуствима”.¹⁰ Оном типу харизматских ликова, уосталом, од којих ће Валтер Бенјамин, посредно, преко Клагеса, преузети у своју естетику и један фасцинантни Шулеров појам, без њега се не може замислити савремена уметност. То је појам „ауре”.

Па ипак је од једнаке важности и тематско-мотивски значај представе о митском Пану сликара Беклина (Böcklin), Фидуса и толиких других уметника епохе, у којима кулминира њен

⁸ Иван Настовић, *Сеобе Милоша Црњанског у свейлу снова Вука Исаковића*, оглед у: *Лейњи сан Исидоре Секулић*, Прометеј, Нови Сад 2011, 289.

⁹ Ludwig Klages (1872–1956), *Der kosmogonische Eros*, Leipzig 1922. Основе његовог погледа на свет најсажетије приказује књига *Vom Wesen des Bewußtseins* (Leipzig 1921).

¹⁰ Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, 5. Aufl. Tübingen 1972, 346 ff.

декоративни дух, будући да се у тој представи о ведрој пансофијској „мирноћи, свемоћној и свезнајућој”,¹¹ уједно крију и сви други, сродни мотиви *свезавичајности* у којима Црњански подсећа да је укрштај супротности, у ствари, свеопшти принцип васељене. Сасвим у складу са Хегеловом тезом да слику античког Пана прати и „објашњење” онога који га спознаје. Стога се идила буколике код Црњанског не може растумачити као пуки *locus amoenus*. Још мање као *dulce refrigerium* хришћанско-азијатских митологема или у грчко-римском контексту,¹² јер је у исти мах могла бити одјек лирског заноса малармеовских и неоромантичарских струјања која, на прелазу века, теже васпостављању „златног доба” и његовом конкретизовању у пасторалним стањима.

Али је суштина, ипак, садржана у тезама о космогонијском еросу Клагесовом, који визије паганског *идеалног сјаја* Алфреда Шулера,¹³ „последњег европског Катара”, преводи у специфичан философски систем, непрекидно прогонећи мноштво невидљивих непријатеља, које зове „модерним идејама”.

И као што се у Тракловом изразито експресионистичком *Псалму*, да наведемо само један од сличних примера, појављује Панов син („Der Sohn des Pan erscheint in Gestalt eines Erdarbeiters”),¹⁴ тако се и код Црњанског за овај лик везују *хитонске*, митске и пансофијске представе о „вечном јединству земаља”, које као да изговара неки *Comenius redivivus*:

А све те везе су, у ствари, једно једноставно и вечно јединство земаља, брда, уметности. Земља је један Пастир, а не два, који лежи полеђушке у трави и свира у фурулу. Лепи и чудни збир бројева, што повезан трепери. Давно сам знао да испруженом руком, ако је блага, могу да помилујем чак Урал.¹⁵

¹¹ VI, 77.

¹² Драгош Калајић, „Мит о Хипербореји”, у: Антологијска едиција *Десеј векова српске књижевности*, М. Црњански III, Матица српска, Нови Сад 2011, књ. 59, 487–493.

¹³ Код Алфреда Шулера (Schuler, 1865–1923) се, уосталом, прво јавља и појам *Eros Kosmogonos*, који ће прославити доцнијег популаризатора његових идеја и блиског пријатеља, Лудвига Клагеса.

¹⁴ Цит. према: Олга Елермејер Животић, *Сивараоци и посредници*, Београд 2007, 43. Сличност између Тракла и „суматраизма” Црњанског ауторка види у Тракловим стиховима: „То је острво у Јужном Пацифику ... / О наш изгубљени рају!” Стварни утицаји приметни су и у вези са другим песницима, пре свега са Дојблером.

¹⁵ VI, 80. Уп. и: „Свуд стојим загледан у небо, и провлачим руком по ваздуху, и милујем га, милујем га” (VI, 50).

Пан, тај свемоћни „пастир”, како га види Црњански, тај добри шумски дух што „лежи полеђушке у трави и свира фрулу”, одвајкада је третиран само овлаш и узгред, као лични фантазам Црњанског. Такорећи као приватни митологем песников, иако је више него очигледно да тај „рогати бог што иде преда мном, а ја за њим погнуте главе”, поприма, ако боље погледамо, једно далеко шире, неопаганско значење, које се у великој мери изједначаје са алегоријом Пансофије. Тај „лепи и чудни збир бројева, што поваздан трепери” била је и Теслина пансофијска порука да живот има смисла, да у свему, крај свих супротности, постоји вечни склад, и да је лепота узрок и последица стварања. Панова свирала призива кружење звезданих небеса које покреће само једна врховна енергија са бесконачним бројем манифестација живота.

И није, отуд, необично што Црњански једну од својих пансофијских и антропософских инкарнација види у живописном, митски динамичном *пойомку* Великог пастира: „Потомак пастира, са мало разумљиве афектације знам да су плави зидови небеса огромнији: видим звездане површине река, шума и гора, и осећам да ћу једном, тешким кораком, ходати по њима, давно заборавивши све ово.”¹⁶

Сеоба душе више није пука метемпсихоза. Као што је природа, у неку руку, продужење тела, тако и душа ураста у шири енергетски простор у потрази за новим идентитетима и надстварностима, који су тоталитет, али и нека врста напoja и синтезе. Њен „глас” и „извршилац надличних моћи”, понављао је неуморно Клагес,¹⁷ може бити само песник, ма колико замагљен и далек му тај циљ изгледао. Не чуди што је трезвени Карл Шмит, након читања Шулерових списа, цитирао Леона Блоја: „Своја најлепша путовања провео сам на лоше осветљеним путевима”.¹⁸ Тај енергетски простор је космичко плаветнило (*Kosmische Bläue*) које симболизује природну катарзу и растерећење психизма. Плаво у души и душа у плавом – мирски и небески план мешају се у химничкој похвали азура.

Све су то, иначе, заједно са звезданом површином река, наслови песама њиховог савременика Теодора Дојблера, смештених у збирке песама које, за разлику од космогонијских епова овог тршћанског Немца – коме је, као и Готфриду Бену, духовни завичај била *Ииџака* – откривају стишани лиризам: *Пуџи џосуџи*

¹⁶ VI, 20.

¹⁷ Уп.: G. H. Schröder, *Ludwig Klages. Die Geschichte seines Lebens*, Bonn 1966, 329.

¹⁸ Son oeuvre me rapelle a le mot de Léon Bloy: „J’ai fait mes plus beaux voyages sur les routes mal éclairées”.

звездама (*Der sternhelle Weg*, 1915), *Дејџе звезда* (*Das Sternkind*, 1917). Но већ давно пре експресионизма, давно пре романтизма, код Дојблеровог ренесансног претка, „чаробног доктора” Теофраста Бомбастуса, званог Парацелзус, у пансофијском делу посвећеном *Тајнама ствари* (*De secretis creationes*), „права плава боја, лепа до бола”, као гласник наде, чистоте и духовности, садржи светло неугасле ватре, а скривени сплетови муња што наносе бол нашем физичком оку, преламају се у сјају што разбија „мрачне скривене супстанце”. Као да би се овом стилском комплексу најпре могла одредити суштина овако: *йесимисџи на земљи, у микрокосмосу, људи су ијрансенденџијални оиџимисџи у космосу*. Пакао као Овоземаљско одговара Рају као небеској утопији. Но свему томе као да се не назире ни почетак ни крај, јер и за Агрипу фон Нетесхајма човек је микрокозам, свет у малом. А свет је – *makanthropos*, увећани човек. Он је прави „потомак великог Пастира”.

Као скривени облик радикалне антропософије која не познаје границе сазнавања, Урал је већ знао да „помилује” и Парацелзус: што је природа у стању да чује на сто корака, то је магија у стању да види и додирне на даљини од хиљаду километара. Па и да чује глас с ону страну окена.¹⁹ Сви окултни напади на социјалне, политичке и религијске хијерархије радо се хране духом субверзије оличене у лику доктора Фаустуса – опште субверзије наслеђених, школских мудрости. Пансофијска *magia naturalis* руши њихове границе и омогућава потомку великог Пастира да непосредно инокулира не само духовни, трансцендентни свет, већ и природу, да је досегне, све до „снежних врхова Урала”, да је појми и – опонаша. Носи га, надахњује, фаустовска жеља да сазнаје, тачније, да магијски упозна искон и склоп света, да активно учествује, понекад у лику демијурга, Пана и шумских вилењака.

Ово није место на коме се намеће анализа окултизма према радикалном индивидуализму и утопијским идејама, али нема сумње да је то *фаустовско* питање слике о Човеку и Богу у исти мах: да ли је човек проста биолошка направа и потпуно детерминисан, или он има и неки квалитет више? Створење што хули на

¹⁹ *Pansophia* је код Парацелзуса на делу и у кључном елиптичном исказу „ein theil ist deß Himmels / ein theil ist der Erden/ und in einander vermischt / wie Fewr unnd Holtz”. Цит. према: *Paracelsus. Theophrastus Bpmbastus von Hohenheim, 1493–1541, Essential Theoretical Writings*, ed. Andrew Weeks, Leiden 2008, 120. Уп. и одговарајућа места у: *Pansophia prodromus, Schola Pansophiae*. Види о томе: Will-Erich Peuckert (1895-1969), *Th. Paracelsus*, Stuttgart, 1941, 246. Као и најважнију Појкертову студију: *Pansophie – ein Versuch zur Geschichte der weißen und schwarzen Magie*, Stuttgart 1936 (прво издање).

Бога, а опет, већ у следећем тренутку налик на њега, на дух који у себи мирује, који *себи стивара свеи* и људе, да би сам себе могао да посматра у намерној будности, да се посвети самом посматрању у „хотимичном бдењу”. Све је ту живо и одуховљено: камен, биљке, звер и човек. Неоплатонизам је очигледно у корену свега, како то може посведочити и Гетеова омиљена лектира – *Нејрисџрасна исџорија цркве и јереси* (1699) пијетисте Готфрида Арнолда, књига коју су гутали либерални духови осамнаестог века. Сматрана најбољим делом ове врсте, готово равним Библији, објашњавала је шта су паганизам и херметизам, шта су магични склопови, реинкарнација, мистика у елементарном, видљивом свету. Од ове необичне књиге кретали су најсамосвојнији умови, од Сведенборга,²⁰ преко Гетеа до Фројда.

Од ње нам стиже и предзнање о циљевима *розенкројцера* и *марџинисџа*, чији ће предводник, езотерик Папис (Papus) у Петрограду узалуд упозоравати на погубан утицај Распућина на двору цара Николаја II, који је и сам припадао ложи мартиниста, док ће розенкројцер Тренкер (Tränker, 1880–1956), пријатељ прашког мистика Густава Мајринка, гласовитог творца вештачког натчовека (*Golem*), угасити берлинску ложу *Pansophia*, 1926. године.

Очигледно је да се код Црњанског ради о пансофијској визији која надмашује слику што се код многих савременика јавља као залудни Пан у медитеранској омами; као *свирач на сириџи* из Крлежиних симфонија; као сетни, докони вилењак. Или као углађени, достојанствени Пан, који изгледа као да је на котурнама дошао право из класичног Вајмара. Овај Пан се дрзнуо да преузме прерогативе Зевса и Перуна. Јер, понекад је, у призивању те обновљене земаљско-космичке религије, у алегорији Пансофије код Црњанског оличена и „паганска укупност” – митско заједништво Словенства – као у следећем познатом примеру:

Рогати бог игра пред нама, а ми селјаци, напојени биљем и крвљу животињском, играмо, скачемо, урламо имена река. О, Словенство, обухвати обема рукама земљу, притисни је: сок сазрелог грожђа поцуриће под шакама твојим, сви ће јарци поскочити по трави.²¹

Живои је риџам који све џовезује. Али не као пуки симбол, као слика пастира чија жестина је мера послушности његовог

²⁰ За Појкерга су, поред Коменијуса, важни Парацелзус, Гутман, Беме и розенкројцери. Уп.: Siegfried Wollgast, *Philosophie in Deutschland zwischen Reformation und Aufklärung*, Berlin 1993, 105.

²¹ VI, 75.

стада. То је алегорија Пансофије у којој лик Пана не долази равно из мита, безвременски, идилично, иреално, а ипак израстао из земље. Украшен је и опремљен нечим важнијим и, за анализу поетике и ауторовог погледа на свет, занимљивијим од ове драматичне сценографије пуне еротског набоја. Занимљивијим и од судбине славенске душе из које сада избијају праслике што попут шумског вилењака улазе у аутора и говоре језиком легенди – као да је нека врста медијума кроз који говори прошлост архаичним патосом. Јер, под своје су га узеле и неке *невидљиве виле*: скривене везе, „досад непосматране”, које имају своју вољу, а поступају сврсисходно. Магичне силе, оличене питагорејске идеје, које се морају спознати као тајанствене сродности, афинитети – као „паралеле личности, судбина, и потпуна, *пйшшагорејска* (подвукао С. Г.), понављања, и реинкарнације”.²²

Познаваоци пансофије у тумачењу розенкројцера одмах ће препознати ову инспирацију Црњанског: она има свој извор у тзв. питагорејским учењима, која су, током времена, код розенкројцера, постала *неошйшшагорејска докйшрина* о „средствима по избору”, из које наш писац, као што ћемо видети, преузима и нумеричку интерпретацију идеја и ствари. То је колоритном нарацијом и митском фантазијом обogaћено, окултно знање које ће касније преформулисати у постулат у духу једне од најважнијих теза розенкројцера: треба „говорити кроз параболе”, будући да је свет алегорија чије тумачење подразумева и нумеричке аспекте.

Сасвим је, такође, могуће да је Црњанском, читајући Моргенштернову *Меланхолију* постао близак дискурс пансофије и антропософије његовог блиског пријатеља Рудолфа Штајнера (1861–1925), јер она прожима како паганску идолатрију „слатког рађања” у „мирноћи свемоћној и свезнајућој”, што се у *Пушйшисима* јавља као „небесна, сферска, музикална утеха”,²³ тако и представе о *Породиљи* у цветној Тоскани, о реинкарнацији и невидљивим или непрепознатим траговима бивших ствари које се на више места указују као један од средишњих пансофијских, мистичних симбола: озарених, смиренних и величанствених – као „лепи и чудни *збир бројева*”.

У истом тренутку, наиме, четири века после Диреровог „збира бројева” у магичном квадрату на зиду иза леђа женске персонафикације Меланхолије на истоименом бакрорезу (1514), у предавањима Паула Клеа на школама Баухауса у Вајмару и Десауу, преовлађују бројке које немају везе са математиком, већ служе за

²² VIII, 317.

²³ VI, 77, 78, 116.

демонстрацију успостављања реда и „космичке хармоније” – у грађењу композиције се остварује слог монументалне звучности и ликовности. Никола Тесла, омиљени узор Црњанског, формулисао је то недвосмислено питагорејски: бројеви су знаци којима се обележава *музика сфера*; неугасле ватре и сплетови муња су исписане ноте небеске партитуре. Они служе алегорези, недокучивој динамици космоса, а бројеви откуцаја срца, како сва питагорејска учења тврде, само су делови те симфоније на Земљи. Отуда, вероватно, толики контрасти што на читаоца Црњанског делују магнетски – очаравајуће, својом полифоном имагинацијом: када песник тражи уточиште у азурно модром пространству по коме се расипа сјај растопљеног сребра и „руменог злата” свих „загонетних звезда” у бескрају свемира, када настоји на моћном *форџисиму*, што у акустичном простору космоса делује још импресивније, једнако као и на свемирском *џијанисиму*.

Умејнички инструменти дао му је у руке Клагесов „Fernschaugabe” – дар телескопирања. Овај дар гледања на даљину, постаће један од важних, још нерасветљених временско-просторних механизма Црњанског. Он не покреће само процес носталгичне регресије, повезујући прошлост и садашњост. Његова магија чини да се као реалне и логичне прихвате још најмање две ствари. Човеку се отвара свет као „стварност слика”, а у исти мах му се дарује моћ да ствара, па и *додирује* симболе. Исте оне „реалне симболе” што обнављају паганско Откровење природе и бића – чим „превучемо разблудном руком по свој збрци у свету коју смо затекли”.²⁴

Ово је Клагес. „Разблудна рука” ероса открива се као „ерос даљине”, из којег се уједно изводи суштина екстазе. То је „губитак себе” (*Entselbstung*) као претпоставка за настанак симболике. Но за ту претпоставку потребан је значајан отклон. Толико велик да подразумева и незнатно отискивање од Клагесовог архитектста. *Племенићи дивљак* Црњански доследно „одбацује књиге” где се „у центру налази Исус”. Уздиже пророчицу из Делфа која му се, у парафрази Езре Паунда, указује на далекој грчкој обали. И коју *заиста види*, као „и све њене боје”, баш као што се и чаробница метаморфозе, Кирка, кћи бога Сунца изненада јавља између две пиније, док „иза ње светлост сија”. „А та светлост *није од зала-ска сунца*”.²⁵

У добу лишеном богова, мит треба да надокнади изгубљену религију којој „недостаје машта”. Ту се крије узрок његове

²⁴ VI, 72.

²⁵ VIII, 326.

обнове и паганског култа откровења, сваког надземаљског привиђења, али и песништва и уметности у целини. Душевне силе не опажамо, изричит је Клагес, зовемо их сликама, јер се могу приказати у чулном облику *као бића*, као ликовни одраз анималних и вегетативних процеса у нама. Појмовно сазнање треба замени-ти мишљењем у сликама што појмове претапа у „чулне мисли“: у знакове, метафоре, парадоксе и симболе. Из бројних симбола изведених из предмета – неког античког стуба, на пример – песник спаја неспојиво и препознаје аналогije кроз епохе и културе у низу далеких, али непрозирних опала речи.

Митове душе што су израстали на крилима сећања Клагес повезује с предметима свакодневног живота, само радикалније него што то чине симболисти, понекад у густој магли натегнутих тропа и оксиморона. За разлику од Ничеове догме о вечном повратку, Клагесово „кружно време“ подразумева сталну обнову незадрживе *мајице слика*. Њу је, пак, авангардни режисер Сергеј Ејзенштејн одбацивао као „Клагесову легенду“. Код Црњанског, за којег је религија такође митологија, то изгледа јасније: на делу је експресионизам. Магија приближавања има карактер стварног илузионистичког спектакла, са необичном последицом додиривања удаљених планина и водених површина.

Способности визуелизације омогућава да се чује и види, на даљину, оно што други не чују и не виде, сасвим у духу својства које Бајронов духовни противник, Томас Карлајл, зове визионарским. Она усмерава све психичке и интелектуалне енергије, настојећи да постигне потпуну власт над осећањима. А то што у фигурирању те способности у лику Пана одјекује и романтичка представа о природи као производу чаробне фруле или рога (*Des Knaben Wunderhorn*), не мења много примењујући је на ствари, будући да је и тамо на делу парадоксална представа „насликаног звука“, као јединства означитеља и означеног, као идентификациони концепт на бази пансофије, утолико што је и сам произашао из ње. Изразито визуелан тип попут Гетеа, за кога је ухо било „немо чуло у поређењу са оком“, Црњански притом, дајући душу камену и дрвету – говорећи, пред „зачуђеном“ супругом, о „браку биљака“ и „венчању дрвећа“ – нигде не пристаје уз шарену фатаморгану новорођеног анимизма и култ фолклорне свечаности. Уз колективни *имаго* оностране наде као помодну, окултну реакцију на рационално друштво, у шатрама и кабинетима за консултације видовњака свих степена и врста.

Слике света се и код њега налазе у процесу општег прожимања – али на начин пансофије, у којој су све ствари теофаније. Упола су визије, упола лирске опере. Саздане на уверењу да ће

цео свет да створи „напором воље, сугестије и зеница упртих у звезде”. Да ће „цветањем и опадањем лишћа” владати – „дугим задржавањем даха”²⁶. Илузију тог света производе два брушена стакла: простор и време. То је простор премрежен зрацима звезда и Месеца, интелигентно а зачудно уређена природа, нелинеарне трансформације, *земљин магнетизам*, бројеви и планете у бизарном сагласју астралног и хтонског.

За мене је све што ће ми се догодити свеједно, јер сам давно увидео да је сваки живот ту само да се стресе до јутра, да прође кроз вече, да у поноћи сагледа звезде. Да кроз њега теку потоци, и зраци месеца, што као плаве жиле пузе, кроз румен лед, на врховима земље.²⁷

2.

Овде се, најзад, мора указати на посредан, али и пресудан утицај *Теософског учења Јулијуса (Theosophie des Julius)*,²⁸ једног од фундаменталних дела нововековне теософије. Оно је буквално обликовало знатан део средњоевропске духовности и извршило преважан утицај на формирање посебног начина мишљења који се, неминовно, одразио и на литературу. Уз неизбежну опасност поједностављења, може се рећи да је и за Фридриха Шилера, у ширем историјском контексту његове „спиритуалне авантуре” (*О лејом*) која ће га оспособити за особену философију љубави, ова, Јулијусова теософија, била исто толико важна колико и један од њених извора – хришћанство. А по својим философским концепцијама, једнако је битна као и такозвана „просветитељска метафизика” или цео класични немачки идеализам – у првом реду, тада већ објављена Кантова *Критика моћи суђења*.

Зато се Шилеров поглед на свет данас тако често упоређује, или бар доводи у везу,²⁹ са загонетним Јулијусом и његовим још тајанственијим ментором Рафаелом, чију је преписку, под насловом *Философска писма*, Шилер објавио у часопису *Талија (Thalia)*, 1786, у свом „лајпцишком периоду”, управо у време на-

²⁶ VI, 131.

²⁷ VI, 50–51.

²⁸ Julius (пуним именом Hamberger, 1801–1885) остаје и данас у највећој мери упамћен по делу *Physica sacra. Monographie über die himmlische Leiblichkeit* (1869).

²⁹ Уп. нпр.: R. Safranski, *Friedrich Schiller und die Erfindung des Deutschen Idealismus*, Hanser: München / Wien 2004.

станка чувене, општечовечански надахнуте *Оде радос̄ти (An die Freude)*.

„Свако стање људске душе има неку параболу у физичкој креацији”,³⁰ тврдио је Јулијус у писму ментору Рафаелу: време је река и живот тече са њом, вечност је кружница, истина стањује у сунцу, а тајна се раскрива у поноћ. Ова тајна се раскрива и Црњанском; она се и код њега ситуира на космичком, виталном и спиритуалном плану. Попут Јулијуса, који говори о светој физици, о „телесној природи неба”, српски песник позива на подвргавање природи, на једну врсту квијетизма, благодсти и коначног спокојства. Своје дисање, очи и уши човек мора да усклади са дисањем свемира. И знање долази из космоса, из огромног система матрица у који је положено све наше мишљење и деловање. Бог је Природа дата на симболичном језику једног другачијег алфабета, бројева и шифри – укупна „сума хармонијске активности” садржана је у њој, у безбројним облицима и нијансама, па су и све до сада написане књиге део неке велике, веома обимне словне једначине.

Наравно, док Јулијус говори, чини нам се да слушамо трактат који је давно сачинио „доктор обеју медицина”, Теофраст Парацелзус. Али је у том повезивању васељенске хармоније са божанском матрицом од не мање важности спој са моделом сеобе душа (*Seelenwanderung*) коју Црњански непрестано уводи у своје визије. А то значи: са метемпсихозом у пантеистичким циклусима, са реинкарнацијама. И није ствар само у томе да се овде више не разликује *блиско* и *удаљено*, *с̄иоља* и *изнујра*, *горе* и *доле*, да недостаје свака *дис̄танца*, будући да се у потпуности брише – источни грех индивидуације. Укидајући опреку између појединца и света, између хтонског и антропоморфног, вегетативног и астролошког, Црњански мисли да је свет истовременост, да историја заправо не постоји, да је све Сада, да свако сваком умире и да нико не умире, да је живот пуки низ менталних пројекција и да је коначно заживела позната изрека мистика Јакоба Бемеа: „Коме је време као вечност, / а вечност попут времена, / лишен је сваког бремена.”³¹ Видећемо и да све мисли Црњанског о релативности времена постају тако знак неког општег, неумитног закона – симултанизма.

Тиме се о̄ӣкрива завеса његове радионице. Као што повремено и с̄ам писац има утисак да се, изненада, осећа „као удво-

³⁰ *Thalia*, Leipzig 1786, 1, стр. 60 и даље.

³¹ „Wem Zeit wie Ewigkeit / Und Ewigkeit wie Zeit / Der ist befreit / von allem Streit.”

стручен”, тако да му се „све што се догађало и што се и даље догађа”, изненада „помешало у мозгу”; и као што, у исти мах, ове „неукротиве мисли” творе хармонију са непрестаним и неминовним нестајањем свега што се рађа, што расте и тежи да траје – тако у свему живом, напореда откривају да принцип смрти није ништа друго до принцип новог живота. Све то, разуме се, подсећа на магијске иницијације, на мистификације посвећености, на сва она прерушавања Црњанског, у којима је било неке тамне, непредвидљиве осмишљености. То нам не сугерише само да, поред искуственог, постоји и неко опште знање, нека Пансофија: неке истине које човек одувек поседује. *Јер, њресудно је да чак и њакозвано „незнајуће” знање, које смо сазнали и њре неђо ѡићо смо ѡочели да мислимо, може да нас води кроз живоѡи и ѡићиѡи.* Оваква веровања – жива у магији и обредно-обичајној пракси – доказују да њихова животност, и поред зачудне конструкције хронотопа и трансформација у ткиву мита, уједно даје подстицајан приповедачки импулс. Да једном успостављен литерарни свет током процеса писања намеће властите законе и логику и самим тим гради и фабулу. Приповедач избегава одговорност за логику приповедања која се осамостаљује, окривљујући за то – сопствено перо.

Након распада магије, уметност је предузела да даље баштини и ствара слике. На то непосредно указује и она Клагесова теорија о „стварности слика”. Оне ће обликовати свет помоћу визије, стваралачке слободе, разобрученог духа – помоћу активизма речи. Али је у свему томе пресудно то да Црњански, у суштини, сугерише једно расположење у коме свако Ја осећа општост бивства, Осећа блажено јединство постојања као такво – негде „испод времена”, као „вечно јединство земаља”, као биће утопљено у бивствовање. Његов је захват динамичан, сабласан, космички:

И као махнит, на врху ове цркве, чије је зелено камење некад било биље, негде, ко зна где, па се стабљике, чашице, лишће, сва виткост, још виде; пред којом би ме пре шест стотина година, јер хулим на Бога и јер ходим као вештац, спалили – ја пружам руке, и видим их рујне, просијане, тако да крв у њима, ружичаста као разблажено вино, сећа исто на биље, како дрхти без жеља и бола.³²

Искусѡиво му је ѡаѡанско. Природа је пут Црњанскове пути и крв његове крви. А свест о томе је реторта у коју се, убрзаним

³² VI, 51. Гласовите су слике космичке повезности код неоплатонисте Фичина (Marsilio Ficino) из 15. века: од звезда до ситних влати траве, све је прожето истом пнеумом, која лако продире и још лакше се шири свуда по телу.

ритмом, као на горњој слици, сливају рукавци постојећих филозофија и уметничких стремљења: све што је Европа артикулисала на трибинама, на позорници, у клубовима и кабарейма, где су, са свим драматуршким обртима, развијани дијалози о историји, религији и смислу постојања. Укидајући границе између субјекта и објекта доживљавања, где се његово биће *йрелива у биће сивари*, приповедач бира згуснуте слике и цитате из мистичке литературе. Настоји да помоћу језичке магије што делује готово неконтролисано, дочара и естетски фиксира један доживљај у коме удео мистичког искуства не може бити прецењен. Мистерије крви и путености, али и мистерија уметности, подразумевају оно дионизијско-стваралачко у човеку; сва та близина смрти у људској потресености уздигнута је до највишег степена вредности.

Тврдокорном се, међутим, показује навика да се овај радо цитирани пагански мотив објасни другачије: у смислу бодлеровских „кореспонденција” и далекоисточних митологема. Према да га убрајају у такве, а да никада није потписао тај имагинарни реверс, по којем се, као по лозинци, препознају њихови заговорници, Црњански заправо у препознатљивом руху слика варијације *својих* пансофијских искустава. Док се иза поменуте навике крије, али и препознаје, ускогруда намера: да се једнострано одреди слика света у смислу опште повезаности и „теорије суматраизма”, иако се лако може наћи безброј директних позива на неопитагорејско јединство у духу оног најпознатијег, из *Љубави у Тоскани*: „Везујмо мисли и не расплићимо их; мешајмо *йишјаџорејске* са готским; угушимо у себи хришћанске, провансалске и семитске.”³³

Црњански је у тим пасажима изразити антисубјективиста. Он се напросто *џуби у светиу* који приказује. Штавише, он се расплићава у космогонијској визији. Чезне за мистичним „додиром руке” према упутству Штајнерове антропософије, чезне да упије у себе „цео свет”, да га споји са божанским праосновом у дубини сопствене душе, али би корене његовог самопоуздања пред опасношћу призива произвољних представа ваљало потражити на другој страни, у својствима његове уметности, тамо где се остварује смисао и задатак његовог дискурса: да – као у *Девејшој елеџији* Рилкеовој – омогући неодољиви налог земље: „Земљо, зар није то што хоћеш ти: невидљиво / да нестанеш у нама? – Зар није

³³ VI, 80–82. Уп. и Ксенофаново одређење опажања на коме, као што ћемо видети, инсистира Црњански: „једно мноштво ствари, њихова променљивост, њихово постајање и настајање, и мешање”. Цит. према: Г. В. Хегел, *Историја филозофије*, I, прев. Никола М. Поповић, БИГЗ, Београд 1983, 210.

твој сан / да једном невидљива будеш? Земљо! Невидљива! / Шта је, ако не мена, твој неодољиви налог?”³⁴

Он је, другим речима, аутор, стваралац који допушта и да свет говори из њега, а не он о свету, и то управо онако како га видимо, несређеног, у брзој смени слика, људи, призора. И заиста: он сад у себи самом види хиперболичну алегорију – бога Пана. То више није онај лик из рококоа, у коме има нешто углађено и љупко, пријатно и подругљиво. Напротив, он себи приписује одлике које указују на нека другачија, архаична, хтонска и теретристичка божанства. На Бога који у себи мирује, сањалачког Бога, који себи ствара свет и људе, свој изабрани народ, да би сам себе могао да посматра. Јер, већ у следећем трену он је митски Пан који *изнова ствара свет*. Који је кадар да „покретом милоште” своје руке „напуни водом горске потоке”:

Принећу себе пролећу, ослонићу леђа о трешњеви и вишњеви
Срем и, невидљиво, ни хваљен, ни исмејан, састављаћу телом
својим, изнемоглим, блато и траве, брда и облаке, а кад буде готово,
духнућу, као што се духне на лист јесењи. Свет је лак и народ ћу
да створим.³⁵

Он је космос у њокрећу, митски творац који ће свету удахнути нови живот. Уз паганску веру да се свака жеља може остварити, и свака опасност отклонити, пуком жртвом замене. Али шта је онда он заиста? Ексцентрична, бизарна фигура Зевса или ренесансна карикатура: *figura eccentrica o tago sapace*? Ако сад, резонује Црњански, у свему томе неке разлике ипак постоје, „иако знамо да таквих нема”, онда за то мора постојати и неки нарочит разлог. А те разлике могу да виде само неке „старе универзитетске наочари”. Неки „уморни мозгови историчара уметности”, у којима се, сасвим безразложно, рађају и множе „безбројне хипотезе, огромна збрка есејиста”. Неће нам у томе бити од велике помоћи гласовити „немачки есеји, изврсно каталогисани”,³⁶ каже он

³⁴ Превод Б. Живојиновића („Erde, ist es nicht dies, was du willst: unsichtbar / in uns werden — Ist es dein Traum nicht, / einmal unsichtbar zu sein? Erde! unsichtbar! / Was, wenn Verwandlung nichtist dein drängender Auftrag”). Рилке је, иначе, са великим занимањем слушао Клагесова предавања (*Briefwechsel mit Maria von Thurn und Taxis*, Zürich / Frankf. a. M. 1951, Bd I, 409). Клагес је одбијао универзитетску каријеру, наступајући само као гост-професор, уверен да ће преко јавних предавања имати већи утицај. Чувена су била двосемстрална предавања у Минхену и Берлину.

³⁵ VI, 50, 121. Уп. и : „Понегде већ засвирах, као у фрулу... Народ хоћу да саградим” (VI, 77).

³⁶ VI, 89.

другим поводом, сасвим у духу Мартина Хајдегера, који је себи дозволио дрску реченицу: „Наука не мисли.”

Но како нам историја и свет, по речима песника, упорно „шаљу у сусрет своје облике”, и како се о њима људи решавају да изнесу своја осећања и мисли са извесним оклевањем, само се једним *пановским*, пансофијским, а то значи, свеобухватним погледом који брише све разлике, може сагледати, истовремено, све што постоји и што је постојало. Буднији за категорије времена, трајања и пролазности од многих својих будућих тумача, Црњански гради форме у покрету: појам мировања оне, *теситичким говором*, замењују појмом ритма или законом промене теме са варијацијама у знаку свеопште симултаности што фингира целину невидљивим нитима асоцијативно-дисоцијативних путева мисли. Стога се може рећи да је порекло оваквог дискурса еминентно пансофијско, премда у оквирима невероватне песничке слободе, са смелим паралелама, муњевитим алузијама и поређењима. Црњански га ипак раскрива у недвосмисленој форми писаног текста:

Равенски пејсаж са цртежом индијских пећина, Готика, пуна персијских утицаја, преко Сијера Неваде и Провансе, на љубавним сликама крсташког хришћанства. Никола Пизанац као Етрурац, Латин, Сицилијанац, геније, имитатор, хистерик. Треченто под утицајем јапанских лакова, Леонардови пејсажи под школом иранских примитива.³⁷

„Узалудан је”, по Црњанском, већ и сам „назив *renaissance avortée*: прекида у историји уметности никада није било”. Узалудна је сва та „збрка есејиста”, научника и професора који античку скулптуру читају вешто, попут старог текста, када се све на овом свету обнавља и нестаје некако „испод времена”, крадомице од нашег ока, по *принципу сјојених судова* у великој, премоћној визији земаљског, паганског бога Пана што као „рогати бог игра пред нама а ми сељаци, напојени биљем и крвљу животињском, играмо, скачемо, урламо имена река”.³⁸ Узалудна је и због тога што за уметност, једнако као и за религију и мит, владавина духа, рационалности, значи гашење исконских слика, нестанак богова.

Узалудна је, видимо, из више разлога. Најмање због оних рационалних. Али зато највише због оних што нас очекују на другој

³⁷ Види и: „Све је у вези, самоћа и нагост пустињака и румен и блудна збрка мозаика” (VI, 73).

³⁸ VI, 73, 75.

страни, у космогонијској и дионисијској екстази. Нема, не сме да буде, ничег другог до екстазе, само је у стању заноса могуће избећи „јарам појмова”, наглашава Лудвиг Клагес: „Још увек чекамо повратак Дионисија.” Бога што симболизује одмазду чула над духом. За противника „вековног дисциплиновања крви” од стране духа, које почиње са Анаксагором и увире у хришћанство, постоји само једна истина: „Чулна слика је смисао света.” Пре свега тамо где се већ осећа незадрживо надирање метафизике паганства.³⁹ Јер тамо где влада ужурбано комешање, „блудна збрка”, у „магли безбројних, нових живота, пред којима лете моји снови” – тамо нас очекује, изричит је Црњански, нестрпљива реакција „од стране света”; тамо нас непрекидно заплускују „хаотични таласи” што носе и онај Теслин „бескрај манифестација живота”, таласи са којима су већ „почела да нас прскају безмерна времена и безбројни животи што чекају да их загрлимо и саставимо”.⁴⁰

Деца Заратустре, пре свих Лудвиг Клагес, далеко више него Дојблер, Шулер или Георге, опседнута су овом идејом „безмерних времена” које заплускују „хаотични таласи” метафизичког дуалитета духа и душе,⁴¹ у чијем знаку се одвијала судбина Вагнеровог певача Танхојзера. То су и таласи разарања и обнове, победе и пораза, Југа и Севера, поларног и медитеранског сунца, леда и ватре. „Лед. Ватра.” – ове речи за Црњанског имају у себи „нечег хиперборејског”, неку погонску силу што покреће свет: „сваки који је зашао у то царство леда, постао је другачији”⁴². А сваки занос је окретање души, магији, митском и поетском принципу, „ноћном сунцу”.

Али који мит? Нови митови се могу календарски одредити, као што смо у међувремену научили. Постојао је, коначно, и Розенбергов *Мити XX века*, који није имао везе ни са Вагнером, ни са писцем *Сеоба*. Занос Црњанског је, рекло би се, оно старо порицање духовног принципа, свега разумског и апстрактног, по коме разум и није ништа друго до лудост. Дворска луда човечанства.

Кроз ту васиону без краја и имена, пободен је, од врха до дна, као стожер, мач од светлости – „пагански ерос”. Он ће пресећи нит ледене апстракције и ослободити свет безосећајног разума који је цео Млечни пут разбио у атоме. Славећи тај пагански ерос што опет спаја неспојиво: елементе антике, средњег века и ренесансе, Црњански се уклапа у снажну религиозно-митску

³⁹ Клагесов годишњак *Hestia* је у међувремену објавио све скице за *Метафизичку њапансџа* (*Jahrbuch der Klagesgesellschaft*).

⁴⁰ VI, 74, 117.

⁴¹ L. Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, J. A. Barth, Leipzig 1929.

⁴² VIII, 196, 41.

струју која – не само у Немачкој, али најорганизованије тамо – смера да врати у живот пресахли „зденац људског искуства”. Да успостави другачији, животворан однос према трансцендентном. Њој се по правилу указују визије „исконског доживљаја” света, *Urerlebnis*, узбудљиво описане у омиљеној антологији мистике *Екстајтичне конфесије* Мартина Бубера из године 1909. Моћне су то визије, кадре да песника у магновењу пренесу до најудаљенијег места у васиони, да га врате у време архајско-праисконско, а одмах потом, усмере ка будућим инкарнацијама долазећег нордијског мита, у готово правилним временским одсецима што, као у таласима, „потресају колена” нашег песника:

Као што се нада мном рађа снага, из свих ових заплуснутих валова, па се љуља и смирује, тако ћемо се и ми таласати над овим што је досад било, и смирити се у идућем столећу. Бог, који је играч, скаче витак и жудан, ено онамо, иза олтара, у ваздух, кроз апсиде, које личе на зидове цркава кијевских и рашких.⁴³

Пред нама је дијаграм једног менталног сјања: нагонског, елементарног, афективног. То је фуриозна, динамична визија каква се, после Парацелзуса, почев од седамнаестог века постепено обликује са делима протестантског философа Коменијуса и розенкројцера Андреје.⁴⁴ Незадовољна аристотеловском поделом наука што спутава целовито виђење ствари, надахнута пансофијом Јакоба Бемеа, мистичком философијом природе, неоплатонском и ренесансном метафизиком, европска пансофија се у старијој варијанти учења о кружењу енергије препоручивала као „универзално средство против лавиринтског доживљаја света” (Comenius, *Theatrum universitatis rerum*).⁴⁵ Та визија са окрепљујућом снагом мита и витализма, која је опет пред нама, визија предлогична, мистична и пророчанска, уз шум свемира и хук океана, заправо је непосреднији облик сазнавања, јер је у њој удео материјалног најмањи, а додир с невидљивим силама најпотпунији.

Невидљиви покретач се крије иза пустиловне маске шумског демијурга и „паганског светитеља”. Иза травестије бога што игра

⁴³ VI, 74.

⁴⁴ У својој аутобиографији, аутор инсоларне утопије *Christianopolis*, Johann Valentin Andreae (1586–1654) признаје да је управо он аутор дела *Chymische Hochzeit Christiani Rosenkreutz* (1616), иако га је често помињао као неозбиљни *ludibrium*, али не и творац *Fame*, једне од највећих мистификација у историји књижевности. Уп: М. Brecht: *Geschichte des Pietismus*, Göttingen 1993, 153.

⁴⁵ Уп.: ANA, *Magazin des Neuen Aeons*, Hamburg 2001, 4, 1.

„витак и жудан”, што ствара и одсликава посебно стање душевности, афирмацију света и његове снаге. Овде за тренутак треба застати. Овај бог је неки лакрдијаш, комедијант: и постоји, и истовремено га нема. Није ли онда реч о скривеном дијалогу са нечастивим, коме уосталом тај „витки” бог што скаче иза олтара, кроз апсиде, „у ваздух”, такође наликује? Или је то само персифлажа оног Флоберовог ђавола који, 1874, у *Искушењу светог Анџона*, додацује пустињаку, изложеном напастима свих облика јереси, многобоштва и – пансофије: „Ко зна није ли свет вечито струјање ствари и збивања, привид једина истина, илузија једина стварност?” Откуда то код Црњанског?

Прва претпоставка: са узвишеним патосом, налик на дискурс мудраца Заратустре, наш Хиперборејац одлучује да просветли људе. Да наступи као опуномоћеник провидности. Али његов наступ их оставља равнодушним, његов начин нико не разуме. Свет још није спреман за њега, и загонетни пророк се, схвативши да је претекао своје доба, повлачи у самоћу, *говорећи још само у џараболама*. Варирајући Ничеову примедбу да је рођен генерацију прерано („Неки се рађају постхумно”), Црњански себе заправо и доживљава као – „постхумног писца”. А то је већ поза у којој су, често и радо, хтели да се виде и књижевници са крупним поетолошким разликама у једном шароликом добу. Или – како је у нашем жаргону уобичајено рећи – у разноликим напоредним процесима у пољу српске наративне прозе.

Друга претпоставка: Црњански је стварао попут ученог боема, али је поступао као научник-културолог. Додуше, не као што то чине „уморни мозгови историчара уметности”, чије су мисли величанствено дубоке и досадне. Не као што то виде „универзитетске наочари”, јер зна да књишко знање убија, да је дрво сазнања отровано. Проучавајући документа чији садржај се пред његовим очима литерарно отеловљује, овај виртуоз афеката и мајстор избрушеног адјектива види целокупну историју уметности. Разорену, покидану, али ипак читљиву и живу – попут ликова са фресака који као да израњају са зидова здања, као да су пали са малтера и сишли к нама.

Уместо апстрактног бића, које по њему никад није постојало, види „вечито струјање ствари и збивања” у готово позоришној инсценицији. Обучени у театарско рухо, појмови излазе на позорницу као актери једне драме у којој учествују људи, природа и космос. Свет историје уметности у *Љубави у Тоскани* приказан је у споју појма и афекта који није само ванредно сликовит. То је афектима бременито естетско искуство, интензивно, шокантно, необично. Ако и не обезбеђује највиши положај на лествици

књижевних вредности, израз таквог искуства редовно подразумева сложеност књижевног дискурса који наговештава шири егзистенцијални контекст. Вечна је опсесија књижевника да се лично преточи у универзално.

Монтажа мотива, пак, у њиховом магијском својству, у њиховој неукротивој, „дивљој” субверзивности и њиховој криптичној ирационалности, била је већ након објављивања текстова проблем у тумачењу путописа и дневника Милоша Црњанског. Препирке и неспоразуми на домаћој књижевној сцени само су једна страна неспоразума. То што су се у приватне митологије Црњанског и његових немачких савременика умешали и неки утицаји са Далеког истока, могло је бити доживљено само као додатни подстрек. Човеку, по Црњанском, преостаје типична пансофијска нада. Њену дефиницију треба навести дословно:

Надати се оном што још никад није било. Смрти, једнодушној са тишином, али, пре ње, зачећу нечег што ће потопити телеса, као што ће земљу потопити вагра, или вода, пара, па ваздух, па тишина.⁴⁶

Смрт̄ӣ њокреће̄ њочак̄ живо̄ӣа. Апокалиптична визија, изнедрена изненада, једним готово симфонијским, у широком таласу наврлим симболичним језиком нуди слике које, ма колико различите, деле једну сличност. Постојање им се раздваја на два времена, прво је живот, а смрт само прелаз у оно друго што се зове вечност. Парадокс егзистенције као *живо̄ӣа за смрт̄ӣ* буди познате слике. Чини се да читамо Питагору. Тела и елементи, ватра, вода, земља и ваздух, прелазе један у други, састављају се да би створили један динамични космос у чијем се средишту налази Земља.⁴⁷ Према Марку Аурелију, људско тело је поток, а душа као сан и испарење. Оне најпознатије, Питагори приписане делфијске речи о нужном спознавању себе, наводе на помисао да Црњански

⁴⁶ VI, 137.

⁴⁷ Потврду налазимо код Хегела који, у *Философији исџорије*, помиње Емпедоклове стихове („Земљом ми видимо земљу, водом воду, / Ваздухом божанствени ваздух и ватром вечну вагру...”), тврдећи да се пагански дух „понаша према земљи сходно принципу земље, према води сходно принципу воде итд.”. Однос елемената сугерише наше учествовање у „митском схватању”. Уп.: Г. В. Хегел, нав. место, 266.

Црњански притом зна да и „Парменид говори на питагорејски начин”: свет је „Парменидова мешавина, воде и пожара” (VI, 445), па ће „на крају свог грчког пута”, „после једног бесмисленог живота”, остати меланхолија. Неће моћи „ништа утешно” да каже себи, „сем оног парменидског да су светлост и невидљива тама еквиваленти” (исто).

овде тежи гностичком самоизбављењу – неком помпезном „избављењу помоћу великог оркестра”, који би могао да понуди Вагнер. Оно нема чисто езотеријску и херметичку димензију, па зато, у својој мисаоној филијацији, гради мост ка неким хришћанским и антропософским верзијама. Али и ту само ка оном што је засебно и сасвим лично; оном што је већ помало заборављени лутерански термин означавао као сопствену, индивидуалну цркву у цркви. Као „црквицу унутар цркве”. *Ecclesiola in ecclesia*.

Ону другу, обећану земљу, невидљиву Хипербореју, коју је слутио у даљини попут Мојсија – земљу обетовану, против које се Ниче борио као онај други, осииони, Мојсије с *лучозорним анђелом* – Црњански није успео да „додирне руком”: као лаганим чаробним штапићем.

Недосегнута, неостварива, она је увек присутна у свом одсуству – сасвим друкчије него у другим секвенцама са истуреним приповедачем: када, „после страховите чулности и зверања, угашеним оком”, изненада „запева” и спусти руке на „испушчену планину Балкана”. Ничеанско казивање у првом лицу допушта притом солидарност са властитом оптиком. У *Љубави у Тоскани* се то одвија помоћу слика које сугеришу општост бивства:

Негде, под завејаним и слећеним Кавказом, поделише се светлост и мрак, брзо, као што се разилазе два коњаника на Памиру; добро и зло се поделише.⁴⁸

Манихејске поделе на добро и зло и њихово измирење, вера Зороастерова унедрена у човека под завејаним Кавказом самом природом, богумилски дуализам, „зелени богови” и фауни, тајанствене алегорије природе и све што се иза тога крије, невидљиво, а вечно, као светло и тама, тако да се после опет враћа, преиначено, у новим комбинацијама, неочекивано, у виду „немилосрдне љубави” – све се то слива у оне „везе, непротумачене, и неизвесне”. Што ће рећи, у Јулијусову идеју *свјетле физике*, у антропософијску визију неке удаљене и невидљиве силе оличене у појму Свезнајућег:

Има нешто свезнајуће и свемогуће, у даљини, што нас обасјава као Месец, мирно и хладно, умрло и вечно; што нас додирује планинама и биљем, које никад сагледати нећемо. У љубави нам

⁴⁸ VI, 76, 78.

африканске палме додаје, над смрћу нам снег Казбека навеје, у пролазност љубичасто, морско биље наноси. Име му је Неизрециво.⁴⁹

Свезнајућем је, знамо, готово увек „име Неизрециво”. Ко га познаје, не говори о њему, ко о њему говори, тај га не познаје. Барем је тако у мистици и свим монотеистичким религијама, али, и поред овако супстантивираниог придева, овде не може бити реч о „даљини” где се налази хришћанско свезнајуће божанство – око, како Лајбниц каже, око недремано, апсолутно, које гледа у сунце – већ о типично експресионистичким, псеудомитским, „неопитагорејским” уобличењима призиваним из далеких времена. О реинкарнацијама и „безбројним животима”, који су се неким његовим савременицима у Немачкој указивали као недопуштена, кобна мистика. Тврдили су да данашњем свету – „који је хаос јер је свет” – нису више потребни шарени калеидоскопи маште, него микроскоп и телескоп разума и науке.

Није ни ова помисао сасвим непримерена, будући да и Црњански настоји да оно што је „неизрециво” и „несликовито” фиксира једним описним, симболичним језиком који призива „безмерна времена”. „Из таласа хаотичних, безумних”, помаљају се, каже Црњански, „безмерна времена”. Нова врста питагорејства заступала је идеју да је свака самопостојећа душа, занавек или повремено, затвореник у низу тела. Инспириран, попут Соловјова, епохалним истраживањима Бахофена, његовом критиком хришћанства и митовима о Великој породиљи, о Природи која може само да се *доживи*, али не и *појми*, иначе омиљеној лектири *Космичко̄ крӯџа*, Црњански показује да се његов *regressus ad originem* не завршава као код Ничеа или Георга, у класичној Грчкој, већ у Бахофеновим култовима матријархата и Клагесовој *Magna Mater*.⁵⁰ Он слави *рађање* које су и сви мистици славили као „улазак у нову егзистенцију”: „Не чекају ли сад нас, пре осталих, бескрајна видеља, пре умирања, ради њега, ради рађања? У општем, вечном треперењу пролазности празнине, мир и бесмртност, у Породиљи.”⁵¹

⁴⁹ VI, 123.

⁵⁰ *Magna Mater* ће се код Соловјова указати у лику „Вечне женствености”, која је префигурирана у Фасту као *Das ewig Weibliche*. М. Стојнић престрого оцењује ставове Соловјова као комбинацију „орфизма, неоплатонског окултизма, Кантовог трансцендентализма, Шопенхауерове естетике, романтичарских тумачења лепога, Гогољевих мистицистичких заблуда и неких мисли Достојевског”. Уп.: М. Стојнић-Царичић, *Симболистичка докјирина Андреја Бело̄*, Београд 1971, 51. Тај противречни низ у великој мери је инспириран идејама *Космичко̄ крӯџа*.

⁵¹ VI, 116, 117.

Време је да изађемо из цитата и сажмемо: паганизму, космоизму, експресионизму и њима блиским струјањима, на различите начине, по свему припада пресудна улога посредника, који, имаголошки, распростире идеју Пансофије као вечитом ћутању бескрајног простора. Као неодољивој моћи нуминоза, безмерних светова и вангалактичких маглина. Огледа се, такође, у трајној, у нашој критици до изнемоглости цитираној фасцинацији Севером и његовом „бореалном” *лейоџом без људи*: „лепота ледена, мирних, чистих, огледала, у ком се види нека друга, хиперборејска, лепота”. Пресудно је, међутим, да се *ујравно ѿамо* крије светилиште паганског култа велике мајке: „почетак живота на Земљи, наша ПРАМАЈКА”.⁵²

Очигледно је, такође, да ова „лична” опсесија представља опште место. У европској књижевности „на рубу векова”, скандинавски и, у доброј мери, имагинарни Север на готово истоветан начин опседа не само знатан број највећих немачких експресиониста преко дела Ибзена, Бјернсона и Хамсуна, него и путописце из других „литерарних провинција”. Један од изразитијих примера у сазвежђу песника који се, надилазећи културолошке конвенције, уздижу до универзалног, јесте Исидора Секулић. Свако је тамо нашао оно што је тражио или желео – највише самог себе. Њихови дневници, додуше, често подсећају на *љубавна ѿисма из Скандинавије* са ликом Стриндберга који гледа са поштанске марке. Дневници су, обично, зачетак будућег романа, затварање круга песничке каријере, а некад само крст на гробљу ненаписаних књига.

У делу Црњанског највише се, међутим, осећа утицај Дојблорове ледене вертикале, његове *Идеје Северног свећла*.⁵³ Истоимена фантазмагорија, писана у подножју ужареног Везува, довршена 1910, прераста у еп од тридесет и три хиљаде стихова, постаје неизмерна, узвишена, прелази границе времена, одузима дах – чаролија визије делује на ствари, све се помера, помера се и свест до изван граница поимања, само Сунце остаје у средишту од којег је Земља, попут палог анђела, отпала, и сада покајнички, мучена носталгијом, чезне за својим исходиштем, да би, субли-

⁵² VIII, 261, 349. Види: „Греба отићи у један други свет, из наше стварности, да би се та стварност могла поднети и да би добила смисла.”

⁵³ *Die Idee des Nordlichts*, типоскрипт предавања које је у својству председника немачког Пена одржао у Берлинској академији, октобра 1930. Th. Däubler-Archiv bei der Akademie der Künste, Berlin. Дојблера је, по Карлу Шмиту, обузео „невероватан гностички утицај Бахофена” (C. Schmitt, *Däublers Nordlicht. Drei Studien über die Elemente, den Geist und die Aktualität des Werkes*. München 1916).

мирана, у последњој фази Северног светла, налик малом Сунцу, постала Звезда у бескрајном плавом кругу.

Духовна вертикала Севера присутна је и код Црњанског готово свуда – не само у Италији или Скандинавији, већ и у Немачкој, у Берлину и на Балтику; присутна је, разуме се, и у Копенхагену, у души Кјеркегоровој, присутна је, напokon, и на домаћој књижевној и публицистичкој сцени, кад год би наш Хиперборејац имао потребу да се „склони у поларне пределе” и уздигне у ледене висине чисте етике. А судећи по учесталости асоцијација, била је спремна је да му притекне у помоћ већ у *Дневнику о Чарнојевићу* у виду снега и леда, како би се душа песникова одбранила од хорде невидљивих „демона животних сагрешења”, ако не већ од оних што се буквално „међу собом кољу, кољу у урнебесу шума и блата, у агонији крвавих руку и мисли” – потискујући, успут, многе речи које не би рђаво стајале међу корицама Рајнера Марије Рилкеа.

Његов чувени Сјицберген била је, заправо, ојсервајторија – улазница за звездано небо, где све одјекује од песничког призивања Северног светла, сличног одржавању вечите ватре на посвећеном месту, испуњеног необичном мешавином прибраности, бестрасја, утехе и страхопоштовања (*Andacht vor dem Nordlicht*). Где се отварају путеви за нове метафоре и визије, вертикале, за сан, за нове митове, и нове демистификације, за стара сазнања и нову психологију, па и за све димензије текста и подтекста. Као и за „Одисеја немачке књижевности”, Теодора Дојблера, оно за Црњанског представља својеврсно вежбање у поковању вишем идеалу. Једну готово магијску или молитвену процедуру што буди наду да ће се из магли и испарења помолити *хомункулус* једне нове свести света.

Отуда је и ради разумевања духа експресионизма у делу Црњанског, важно имати на уму да Север понајмање може бити резултат уске егоцентричности ауторове маште; да је, другим речима, његов дискурс само највидљивији хоризонт једне комплексне матрице која је истовремено духовна, културна и естетска. Притом је очигледно и то да Црњански прави избор шта уврстити у текстове, а шта не, према критеријуму личног афинитета. У том смислу изостављања постају једнако значајна као и укључивања. Често ћемо чути шта мисли о лирици Тракла или Верфела, али се Дојблерово име неће појавити никада. Чак ни поводом исте страсти двојице пријатеља, великих заљубљеника у авијацију, Теодора Дојблера и уредника часописа *Наша крила*, Милоша Црњанског.

3.

Мисао Милоша Црњанског још увек многима изгледа пре-васходно естетски одређена. И то у двоструком смислу. Зато што се углавном одвија кроз тумачење туђих књижевних и философских идеја и текстова, и зато што се развија у дискурсима који подлежу веома упадљивој језичкој кореографији. Тај утисак је једностран. Није у њима реч само о проблемима поетике. Или о стихованом *Weltanschauung*-у. Мисао Црњанског је у сваком тренутку дубоко питагорејска, пансофијска мисао – увек на трагу противречностима, сукобима и напетостима у људском саморазумевању, у тумачењу испричаних збитија, неукротива чак и тамо где други подлежу захтевима за системом и јединством.

Иако лишен жеље да му текстови буду гаталачки, мудри, пророчки, Црњански је био дубоко свестан значаја философског мишљења и опасности којима је тај начин мишљења угрожен, налазећи да се такозвани универзални искази у његовим текстовима хране симболичним језиком, те да и он сâм спада у књижевнике који „мисле у сликама” – на исти начин, могло би се рећи, као што је, с обрутим предзнаком, философ Ниче био оптуживан да му је мисао „сувише књижевна”. Због чега је, уосталом, у новије време, с правом одбачена и једна доста тврдокорна критичарска предрасуда по којој аутор *Сеоба* „није мисаоно продубљен писац”.⁵⁴

Најпре, Црњански је философију уважавао као храбост и страст да све очигледности доведе у питање, свакако и као жилав напор да се докучи смисао човека и историје, а затим као пут преиспитивања постојеће основе света. Штавише, веровао је да је у томе философија незаменљива. Његовом циничном духу није, истини за вољу, измакла њена претенциозност: философија није апсолутна моћ и апсолутна страна мишљења; тај велики задатак је нерешив и неукидив, те стога и критичка слика епохе не може бити синтеза њеног смисла, већ слика њеног бесмисла.

Модерни прототип њеног, колико упорног, толико и узалудног *јонављања* најавио је, по свему судећи, Кјеркегор у истоименом спису *Gentalgelsen*. У њему младић поставља питање животног смисла свом кореспонденту са знаковитим именом Константин Констанцијус, једном од ауторових псеудонима: „Мој живот је доспео до границе, одвратна ми је властита егзистенција, безукусна је, без соли и смисла. Када ставим прст у егзистенцију,

⁵⁴ *Књиџа о Црњанском*, прир. М. Ломпар, Српска књижевна задруга, Београд 2005, стр. XI.

нема никакав мирис. Где сам? Ко сам?"⁵⁵ Сваки философ и свака генерација писаца, па тако и она која је дошла после Црњанског, она Пекићева, решавају тај задатак изнова и привремено, будући да је у њему оличен основни парадокс – „бесмисленост општег смисла”.

Отуда је значење философије, за њега, у исти мах сувише начелно и сувише апстрактно. Црњански је, знамо, упорно омаловажавао апстракције јер су саздане на „заблуди о својој важности”. По некој несрећној инерцији којој је, природом свог карактера, значајан допринос дао и сâм писац, тај стереотип се у тој мери раширио, да је тешко одредити да ли му је епитет „недовољно мисоно продубљеног” песника донела управо ова скепса или је то, можда, био његов начелни став да „размишља реченицу по реченицу, камен по камен”, то јест да тек у процесу писања схвата шта је заправо хтео да каже. У томе сасвим наликује Ничеу, „великом претходнику новог паганства”, и његовој познатој тези о *Заблуди философа* – „Философ верује да вредност његове философије лежи у целини, у здању: свет после њега мисли да је у појединачном камену са којим је градио и са којим се, од тог часа, може још боље градити: дакле у томе да се свако здање може разрушити, а да *пријом ипак* задржи своју вредност као грађевински материјал.”

И за Милоша Црњанског су философске тезе груба поједностављења на основу погрешно приказаних подударности. Штавише, философија је уклета, полазећи од саме њене унутрашњости у жељи да направи корак више у проблему који већ постоји. Шта је, онда, за Милоша Црњанског „философија као логичка дресура спекулативног ума”? Шта је, за њега, „философија као строга наука”?

То је већичији кошао њун смртоносних сујстџанци. Он није окрепа за дух, стимуланс за живот. Будући такав, он растаче не само поезију, већ и пуноћу и флексибилност здравог људског разума. На његово место ступају апстракције и норме – празне формуле без ватре и душе, формуле којима нововековни философи дају име стварност. Да би избегао тај „смртоносни захват уопштавања” и редукације, књижевник и историчар културе Црњански окреће се, с једне стране, симбиози лирског и философског, као у најстаријем системском програму немачког идеализма, а са друге, оној засебној специји философије живота која тврди да *осећања*

⁵⁵ Прво издање данског оригинала на који су се позивали Фројд и философи егзистенцијализма: S. Kierkegaard, *Gentelgelsen*, Trykt i Bianco Lunos Bogtrykkeri, Kjøbenhavn 1843.

и несвесно делују једнако живојворно као и сазнајно и свесно. Као у легенди о Фаусту, чисти разум је по њему „дело вражије”, а тежња за таквом спознајом слепа охолост. Судбина науке личи на Алберихов удес: осуђена је да буде без душе.

Зато су и анализе уметничке личности више покушај Црњанског да крочи у лавиринте душе опремљен осетљивијим инструментима. Оним којима Г. В. Пабст, у немом експресионистичком филму *Тајне једне душе. Психоаналитичка камерна игра* (1924), покушава да разголити психу и њене мистерије. Али за разлику од Сигмунда Фројда, који је годину дана касније, одбивши багнословну понуду холивудског могула Голдвина да напише сценарио за љубавни клинички случај, сматрао да је „апстракцију немогуће приказати пластично”;⁵⁶ да се његови непослушни следбеници, доктори Сакс и Абрахам, упуштају у немогућу мисију екранизације њих – Црњански је то остварио кроз типичан наратив „нове стварности”: у експресивном садејству свакодневице и брзих секвенци визије и сна. А то значи, кроз *ошеловање ајспракџиноџ*, кроз механизме чулног, еидетског, симболичког предочавања које би могло послужити као улаз, мала врата, приближавање оном што би се могло назвати метафизичком антропологијом.

Научне идеје су за Црњанскоџ џлавни јунак фуснојџе. Супроставио им је чулно, сликовито откривање ломности, моралног сноврата, идеолошке заслепљености, технолошке охолости и губитка човекове оријентације било које врсте – укључујући и ломност философских конструкција које би овакво стање да ублаже или укину. То је гест који урања у оно што је неодређено у одређеном. Гест који се за савремено искуство уметности показао продуктивним, будући да од читаоца захтева непрекидну деконструкцију појмова и тобоже коначних извесности. Шта бисмо, уосталом, могли уопште разумети од Црњанских текстова када их не бисмо разумевали као деконструкцију уобичајених начина читања? – По свему судећи, сваку бисмо страницу читали као бизарни аутопортрет.

Својим анализама менталитета Црњански је несумњиво нијансирао чула за уметничке операције. Мада је култивисање смисла за нијансирање херменеутичка вештина, његова мисао се ипак супротстављала философској херменеутици, чија

⁵⁶ S. Freud, *Gesammelte Werke*, hrsg. A. Freud u.a., Frankfurt. a. M. 1999, *Briefe* (Freud an Abraham, 9. 6. 1925). Др Ханс Сакс (Sachs) је, штавише, за Пабстов филм написао и пригодну брошуру, која биоскопској публици објашњава основне црте психоаналитичке теорије.

специјалност су „натегнуте аналогije, које ништа не објашњавају”. Стварни отклон, не само декларативни, осећа се тамо где се ова надвија над текстом искључиво да би се домогла његовог смисла. Постварење појма смисла Црњански је одбацивао на више места, помињући његову процесуалност: најпре у блиставом узлету инспирације, потом кроз њено унутарње бокорење, и најзад – бестелесно подрхтавање значења. Све то подсећа на став по којем смисао може имати само оно што није једнозначно. Он се позивао на филозофе Јасперса (по коме је и сваки велики човек *unendlich deutbar*) и Ничеа (чији *Perspektivenreichtum* је уважавао). А да је сазнавање бесконачан процес, то већ спада у радикалну критику традиционалне „метафизике значења” и строге рационалности дискурса. Ако је веровати савременицима, Црњански се ругао свакој врсти поузданости, сматрајући да од сувише учених коментара сва тамна места постају још нејаснија.

Није отуда необично што је његов *скривени духовни дом* заправо била философија Артура Шопенхауера која никада није престајала са преиспитивањем, и која би се из низија свакодневне мрзовоље нагло уздизала и притом толико згуснула да је свог аутора претворила у икону песимизма. Иако га искупљује елеганција сопственог ироничног самоомаловажавања, постао је трајан доказ осећања по коме је целокупни наш бесмислени живот – одлагано самоубиство. Осећања које прераста у *нихилизам*. Понегде у космички очај. Обичан човек је „фабричка роба природе”, неспособан да сагледа варљиву слику света, њену театарску илузију, празан хијероглиф ведрине. Слична је, уосталом, и судбина фамозног прста судбине. Као метафизичка сила над силама, он се, додуше, понегде јавља и као случај комедијант, али далеко чешће као случај трагичар, услед чега још већу, „завршну” тежину добија *судбина судбине* код самог Црњанског – да је у њој нешто записано вечно.

И за поборника *суматраизма* ће свет који га окружује бити пука илузија, „само представа”, у тренутку када му постане јасно да „познаје само једно око, које види једну руку, која осећа земљу”, како гласи уводна поставка из Шопенхауеровог најпознатијег дела. То је додуше само једна од поставки „негативног метафизичара”: градећи на наслеђу иделизма и мистике, поставиће лествице за узвишену сферу *есѿејскоѿ* која растерује демоне страха од живота. Али ни Црњански не би био Црњански када не би, у виду контрафактуре и противтега, назначио један сасвим другачији модел. Чине га представе о слободном, бестежинском *лебдењу* у времену и простору. Наизглед се тичу само пред-

мета спољњег искуства, а заправо су „посвећени део” његових конститутивних осећања и представа.

Некад имају двоструко језгро, Рајића и Чарнојевића, два лика, недокучиву земљу и несталу жену, а једну причу. Некад су, опет, део ширег космозиса пансофије, која све прометејско кроти и своди на орфејско. Оно је огромна уметничка *синестезија*: лако се препознаје и у Ничевим дитирамбима,⁵⁷ када борбени проповедник њене истине постаје – пансофијски рапсод са „сребрним луком”.

Оличен је у динамичној, узбудљивој слици митскога Пана. Магијској и опсесивној подједнако, најпре зато што *јесника* Црњанског претвара у античког демијурга, како га је Хегел замишљао док „ослушкује подрхтавање смисла Природе”. А онда зато, што и *паџанина* Црњанског чини „лаким, провидним, сулудим, болним блудником што млатара по ваздуху, све брка и све грли што се љуља у Богу и диже и спушта у ваздуху”.⁵⁸

У једном латинском епиграму, Агрипа фон Нетесхајм, који је заједно са Парацелзусом служио многим као фаустовски модел, описује самог себе: „Агрипа је философ, демон, херој, Бог и све.” Као мера свих ствари, истурени приповедач Црњанског ступа на место сведржитеља, а поглед на свет, раније теоцентричан, сада постаје антропоцентричан и геоцентричан. Земља је потиснула небо. Штавише, видели смо да, заједно са њим, цела земља постаје „један пастир, а не два, који лежи полеђушке у трави и свира у фрулу”.

За тренутак би се могло помислити да је у таквој слици затреперио хајдегеровски мотив *јасџира самоџ Бића* – философски мотив коме је до аутентичности егзистенције, а не до површне психологије. То је, додуше, слика којом се пансофијски надахнути песник, равнајући се према логици што лежи у основи чак и најбизарнијих митова, одлучно отискује од реализма који се „данас зове психологија”; слика што претвара „мозак у неку врсту калеидоскопа, већ ко зна који пут,” али уједно и слика чију пансофијску суштину чини магични спој великог и малог, блиског и удаљеног, прошлог и будућег: „свет у коме су се Исток и Запад, као бродови, састајали”. И, још важније – свет у коме опстају

⁵⁷ „Jenes freie, furchtlose Schweben über Menschen, Sitten, Gesetzen und den herkömmlichen Schätzungen der Dinge”. С друге стране, летеће Павла Исаковича у сну, као и сан о лебдењу у бескрајном плавом кругу, најпре ваља тумачити сведенборговски – као чудесно лепу, али и нуминозну симболику што сама себе објашњава: као компензација за све смислено, драгоцено и недохватно.

⁵⁸ VI, 76.

магичне „паралеле личности, судбина, и потпуна, питагорејска, понављања, и реинкарнације”.⁵⁹

Стара је то визија, стара тежња да се космос усклади са „питагорејском”, пансофијском основом: од античке хармоније сфера и средњовековних пансофијског начела тајанствених сродности и мистичних афинитета, *similia similibus*, до барокне монадологије. Наравно да се и *додиривање и померање* удаљених предмета,⁶⁰ одвија у складу са славним учењем аутора *Свеиџа као воље и њред-сџаве*. Потакнуто осетом вида, оно се уствари одвија у глави. У мајушном камерном позорју на коме се, као на покретној, „стварној” позорници померају брда и шуме, а ипак све остаје у кући.⁶¹ Па тако и обични камен може постати *lapis philosophicorum*, који нагло разоткрива све тајне света. Као што чаробна фрула више није орган, део Пановог тела, него он, Пан, постаје органски део свог инструмента.

Трећу класу чине представе што нуде двоструко сазнање, умно и опажајно, у коме се, опет, обликује резигнација у односу на свет. Тиме се постиже двоје. *Глориола њисца* који не распиње пречисто тело богиње уметности чавлима апстрактног мишљења, и друго, нека врста *чаробног шџџаџиџа* што повезује и принцип хаоса и прицип вечите хармоније, оваплоћене по узору Пансофије у Клагесовом симболу „светске душе”. Хармоније, која по дефиницији не подлеже „социјалном магнетизму”, што опет води суштинском помирењу, превазилажењу воље, будући „да је заправо сав живот патња”. Противречне какве су биле у својим захтевима, какве се исказују у дискурсу, ове максиме се тешко могу објаснити јединственим мерилима, али бар не могу прикрити чињеницу да њихов аутор за резигнацију и разочарења, за стања у којим се „расплинуше моја уображења”, користи идентичне слике. Да све неизрециво, чак и изречено, остаје у истој сликовно-језичкој формули матријархатске регресије. Да барата истим оним метафорама које су биле у служби моћних пансофијских визија.

Двозначност се ипак огледа у томе што чулне слике стварности у једном случају имају нешто несупстанцијално *као да се кроз њих може њроћи руком*, док већ у другом та магија нестаје

⁵⁹ VIII, 322, 317.

⁶⁰ Од пресудне је важности да смо и овде на трагу познатог поетолошког механизма Милоша Црњанског који ставља у погон и све оне ледујаве видике и *џокрејџне крајолике* које песник покушава да ухвати руком, све оне пределе, обухваћене појмом „пејсажи душе”: „Свет се љуља и разлива, узалуд га самртник милује...” (VIII, 138).

⁶¹ Schopenhauer, нав. место, 26.

– „Нити се може на нечему саздати свет, нити се у туђини налази топла падина брда рађања, са које све може да се дохвати и помилује руком.”

Поглед тражи нова сазвежђа наде, послушкује гласове из космоса – што је, разуме се, начин да се не чују гласови сопственог очајања. Далеко исходиште овог осећања „активне пасивности” садржано је зацело у ставу да је човечанство предуго веровало да је господар своје судбине. „Песимистички случај” Милоша Црњанског може, међутим, некима бити занимљив и због тога што се код овог поклоника и преводиоца далекоисточне поезије, као и код његовог ментора Шопенхауера, препознаје аналогни утицај *џаоизма*. При томе је, опет, посебно упадљив *начин* на који се његов особени конзервативизам увезује тананим нитима источноазијског таоизма, тачније, на који је уопште начин нашао једно од својих упоришта „и у дубокој замишљености китајској”.⁶²

Одавно се претпоставља да је томе кумовала и општа опсеесија Далеким истоком, његовим идеалом равнодушности – тако неугасиво трајна и снажна у делу аутора *Светла као воље и њредсћаве* – која се пре свега у Европи појављивала у таласима, једна за другом: у делима позног 19. века, потом у философији Мартина Хајдегера, вероватно трајније опседнутог таоизмом од француских и немачких песника, премда никада није била тако нападано присутна на дневном реду културе као на размеђи векова.⁶³

Црњански ће ову моду одбацивати као површну и каприциозну. Пре свега у *Ирису Берлина*, где у „результатима тих веза”, „у масама”, види само пролазни каприц што долази у таласима, само помодни „подстицај за *џиноазерије*” – једнако као и помодни будизам тада веома омиљеног песника и његовог песничког кружока: грофа „Кајзерлинга и ’дармштатске школе”.⁶⁴ Црњански можда и није тежио за тим да у потпуности одгонетне будистичку мисао; још мање њену *chinoaserie*. Ипак, њен песимизам му је значио више о помодног орнаманта. Привлачио га је уверењем да је свет пролазан и нужно испуњен патњом, али да постоји из-

⁶² VI, 116.

⁶³ Одавно се истражују далекоисточни утицаји на теософско-окултистичке тенденције у европској књижевности и уметности (Уп.: *Pero Slijepčević, Buddhismus in der deutschen Literatur*, Inaug.-diss.–Freiburg, C. Gerold’s Sohn, Wien 1920). Довољно је подсетити на присуство магичне речи *Нирвана*, не само у поезији, код Диса, Дучића или Пандуревића, већ и у драмској уметности, код Нушића.

⁶⁴ VI, 271, 256.

лаз, премда је и он испуњен патњом, као и да се са сигурношћу не може рећи шта је тај излаз.

Али дубинску њену важност ипак је наслућивао иза допадљивих слика „мирисних грана” и „цветова трешања”. Јер „у том вавилонском граду, што непрекидно врви”, ако би „нагазио на празнину на дну свих тих његових ’пресудних’ и ’судбоносних’ догађаја политичких, саобраћајних, економских, то је било само зато што сам све више читао издања и књиге азијатске”; у њима се, наиме, отвара побожност пред бесконачним, у њима је седиментирана древна „китајска мудрост” – „на врховима планина бели се бескрајни будистички мир, и пут таоистичког сазнања”.⁶⁵

С једне стране, код Црњанског се, примера ради, лако препознаје запањујући таоистички став који на европским језицима гласи: „Es gibt nichts humaneres als die Bereitschaft zu töten und zu sterben, um den Sinn des Lebens sicherzustellen”; „Nothing is more human than the readiness to kill and die in order to secure a meaning of life”. А то значи – „Нема ничег хуманијег од спремности да се убије и умре са циљем да се обезбеди смисао живота”. Под условом, рекло би се, да тај смисао живота остане само пасивна, трансцендентална медитација, али не и упориште неког ширег, преображајног *деловања* какво се, на пример, неочекивано открива у Црњанској *Итиаци* и тамо артикулисаног регресивног фантазији, у неодрживом атавизму који слама све културне баријере, па чак и у бизарној спремности да се убије.

Управљајући руком у ваздуху по такту сетне кантилене, „додирујући” далеке пејзаже, Црњански говори и о великој људској илузији, генералној теми сваког *нихилизма*. Спреман да напише *ејшиаф издубљеној илузији*, он заправо говори о заблуди. Нема те акције којом се може стећи избављење. То је рађање меланхолије из духа *нихилизма*. А меланхолици су непокретни, неделатни, довршени, „са собом исти”. Њихова „црна жуч” је, по Ничеу, стање свих „довршених ствари” испод којих замире индивидуум. То је лагана смрт медитативног субјекта, његова немогућност: „Самообмана, која ме је дуго захватала, да патим, да би се нешто светло родило, да учествујем, да предњачим чак у стварању нечег бољег, ради чега је вредело живети, не хвата ме више.”⁶⁶

Скитница од најранијег детињства у тражењу истине и смисла живота, а притом вешт да сакрије изворе својих сазнања, Црњански долази до неочекиваног закључка. У свету чији је естетски и духовни живот одавно постао лишен смисла, *смрти* би

⁶⁵ VI, 266, 271.

⁶⁶ VIII, 346.

се, сасвим у духу философа Валтера Бенјамина, могла учинити као „једина радикална новост”, сензација која још може да уздрма, протресе савременог човека и да, управо као таква, као *factum brutum*, призове у свест неумитну чињеницу да је свака потрага за смислом ионако илузорна.

У овом парадоксу Црњанског занима околност да су илузије неизбежне, али и да оне притом неизбежно остају то што јесу, на име илузије, те их као такве треба прихватити. Оне су нека врста сна из којег је, заправо, немогуће прећи у будно стање. Тиме су ставови Црњанског задобили оштрину којом експресионисти одбацују површну емпирију и реалне односе у смислу Ничеовог биогенетског витализма, чију философију је Егон Фридел с правом назвао лабудовом песмом европског нихилизма. Јер, има ли већег нихилизма од потпуне, искључиве афирмације живота?

4.

И као што су схоластичари, средњовековни „реалисти” приписивали реалност општим појмовима, идејама, тако сад и Црњански, попут митологија древних доба, ствара бића, и назива их, именује, као да су нека жива индивидуа. Црњански мисли асоцијативно, у таласима осећања и слика, испресецаним цезурама, бројевима, симболима. Допадљива суштина ове прозе, незасите ако треба да се обогати неком тајном, побожне у својој невери, личи на сањарења која су добила контуру. Крије се иза тога старо веровање да *душа* мора наћи свој врхунац у неком великом знаку. У неком великом пориву који мора обузети срце света. А то је Пансофија, која разноврсности живота даје *привид* јединства у бићу. У такве маске-персоне спадају незаборавни тренуци, напрсле статуе, *дух месџа*, љиљани у пољу и сломљено крило галеба – једнако као и пансофијски произведени мутни ликови и симболи, матрице и утваре, богови и алегорије природе. Они исти што му постају реалнији од пријатеља и познаника из дневничких забележака, од људи који га окружују.

Процес је, дакле, обрнут. Док је апстракцијама некад приписивана реалност живих бића, сада ствари, објекти постају идеје, менталне слике, појмовне химере, веровања праћена фантомима рођења, смрти, видљивости, додирљивости, увек присутним попут хроничног бола. И, најзад, бића која верују да су људи само њихови далеки преци. Јединство с природом заснива се на повлачењу од људи. Мајстор „малих опажања”, Црњански притом открива шта је његов специјалитет. Онај исти који најављује већ

Лајбниц са својим *petite perceptions*. Интегрални рачун људске душе.

У духу Ничеа, али и пансофије која свет мери бројевима и кретањем небеских тела, Црњански је спреман да мери температуру муње, тежину и боју ноћних облака – као што је Паскал мерио тежину ваздуха, и тако мерио оно што је немерљиво. Свет је превирући, *плодни хаос* у коме се визионарском, дивинаторном снагом лако налази доказ да божанска моћ стварања није изван људског домашаја – свакако у духу Ничеа, мада то није онај што се првој генерација следбеника указао као Ниче *militans*, већ онај доцнији, Ниче *triumphans*, слављеник земље, живота, паганског и антиспиритуалног појма здравља, ведрине и лепоте. Јер само је тај свет онај „лепи збир бројева, што повезан трепери”.

Страст са којом се једна слика света – попут старе дагеротипије са јодиране сребрне плоче осветљене у мрачној комори – нагло покреће, оживљава и постаје слика превирућег, плодног хаоса, праћена у стопу утопијама и културним обрасцима, нађеним или само замишљеним у најудаљенијим просторима и епохама, речито говори да Црњански („Ваистину ми смо анархисте”),⁶⁷ попут својих немачких савременика, и овде развија једну *анархистичку теорију знања* у духу пансофије. И то се код свих оспораватеља Ума јавља као рефрен. Мада се њена интенција, што тако необично подсећа на постмодерну деконструкцију знања, несумњиво креће у правцу једне другачије општости и „укупности”.

Јер, као што је пансофија у прошлости смерала да премости јаз између античких знања и хришћанског наставка нововековних наука и философије, тако је и ова новија пансофијска и антропософска мисао, надахнута неоплатонском ренесансом и мистичком философијом природе, уобразица да омогућава целовито виђење ствари и феномена, *ошћиности бивства*. Митско је стварна погонска сила оваквих одломака. Као митска игра сенки у пасторалним костимима појављује се и садржај. И мада би се могло помислити да се Црњански приклања световној димензији животне истине по којој би човек морао да се више посвећује мисаоно мање захтевном, али никако и мање важном, обделавању земаљске стране „винограда Господњег”, сви ови наоко противречни дискурси усаглашени су у заједничком прегнућу: прожимању материје.

Њен крајњи циљ лежи вероватно у идеји обнове света као *наставака поезије другим средствима*. Шта год да је разлог, пада у очи да Црњански, у сагласју са експресионизмом, ипак не долази до основних поставки свог погледа на свет ни путем

⁶⁷ VI, 80, 18.

појмовно-логичког приступа, ни путем чисте феноменолошке „интуиције” попут Рилкеа, па ни у бизарном доживљају „астралних атака”, у сну, већ кроз разноврсне облике *йесничке екстазе*, односно, путем креативних визија.

То што могу звезде на небу, рибе у води и румене трешње у Срему, могу и речи у његовим текстовима – да помире све „видике мазовске, и карпатске, и рајнске, и лоарске, и дунавске” – да помере Арно до Срема и препознају исту слику: „у мрамору пизанском, у дивљој лирици арапској, у митологији норманској и чулности мисирској и у дубокој замишљености китајској”.⁶⁸ Линију набрајања прати снажан експресивни набој, све до опојне вибрантности, моћног ликовног ефекта. И, уколико „дух стилем бива” – до самог дна пансофијског устројства. Тек када се песник као мислилац – *der Dichter als Denker* – у потпуности сроди са тим основним механизмом, отвара му се могућност уклапања у космички ритам, у питагорејски процес вечитог умирања и обнављања, у *апокаџисапис*. У процес реинкарнације: *Смрти нема. Има сеоба*.

Окултни, митски мотиви исказани у маниру и дискурсу Заратустре, са нешто мање патоса и нешто више лиризма, на више места оснажују тему игре, животног експеримента, опита на самом себи. Живот, дакле, као испитивање могућности, мисао као опробавање, као *exerzitium* и увежбавање улога са другачијим маскама, коначно, као „живот” маске без лица: као спознавање захваљујући посматрању из различитих перспектива, како је то, године 1887, формулисано у гласовитој Ничеовој *Геналогји морала*.⁶⁹

Оба модела, наиме, морао би имати непрекидно у виду онај ко упорно настоји да код Црњанског, као уосталом и код Ничеа, види неку непостојећу „целину”, јер као поклоник и преводилац далекоисточне поезије, Црњански је и ону дубинску димензију таоизма лако и хармонично, не само припојио, него и уклопио у своје учење о „суматраизму”, о тихом мирењу са судбином и светом – у једној дисциплини духа која човеку помаже да задржи прибраност чак и у околностима из којих стално вреба нека опасност, али је у својој личној философији свакодневице негирао могућност колективне утехе након разорних ратова, непојамних окрутности, пропалих илузија и неостварених снова. Поричући чињеницу да срећи у људском животу припада неутуђиво место, он је, у ствари, свесно или несвесно, парафразирао некога

⁶⁸ VI, 116.

⁶⁹ „Die Verschiedenheit der Perspektiven und Affekt-Interpretationen”.

кога је, и иначе, волео да цитира – његову екселенцију, „великог господина, министра вајмарског и писца Ифигеније”, Јохана Волфганга фон Гетеа. Не само да смо несрећни, него смо и додатно несрећни јер смо свесни своје несреће.

Црњански најпре констатује колико је чудно и контрапродуктивно оно што су му о оптимизму говорили док је интелектуално стасавао. Овде би се могло уопштено рећи да је такву мисао додатно ојачала лектира: Гетеово „сентиментално васпитавање” читалаца заогрнуто често непрепознатим паганским начелима. У њима се подвлачи да човек с лакоћом замишља савршенство, али да проблем – грех, чак – настаје када он претпостави да то савршенство може постојати на земљи. Ништа људско није поштеђено недостатка. Нема краја потресима и пропастима.

Дубока веза између Црњанског и Шопенхауера, која се кристалише у појмовима узалудности, не почива на уским текстуалним подударностима, на читавању Шопенхауеровог философског система у песникову реч – дискурс Милоша Црњанског је у целости симболички фиксиран, фикционалан, чиме се супротставља начелима философског говора. Случај је то првог реда: мисаоност се не обликује у чврст и затворен систем, него у *ризом*, у *Holzweg*. У мрежу која по својој природи и могућој дефиницији није у себи заокружена, већ смисаоно разасута и начелно необухватна, сасвим у складу с његовим схватањем да су „синтезе” у песништву само „тренутне обмане и самообмане”, да се „једва шта може обухватити логичним и тачним мрежама речи, тврђења и помисли”.⁷⁰

Све су њо слеићи ѓрозори. Таква је и мисао зачета код Шопенхауера да се до истине долази кроз скептицизам, а не инфантилном жељом да нешто буде истина; да је истина сама по себи контрадикторна, да се не може изразити кроз догме или апсолутне исказе – што значи ни у теолошком ни у стриктно научном кључу. Тек би, међутим, упоредно читање могло доказати тезу о органском срастању, својеврсном еуритмијском усађивању немачког дѣла у српски текст, посебно када је реч о Шопенхауеровој теорији лудила и психологији стваралаштва. Резултат би били вишедимензионални читалачки модели, али беле мрље у истраживању остале би присутне. Сигурно је само то да се у њима донекле препознаје и оно што спада у елементе постмодерне поетике, у принципе *деконструкције*.

Мосѓове је саѓрадио још Ниче, да би, ѓпарадоксално, руѓио носеће исѓине. Знање је моћ, али моћ се злоупотребљава;

⁷⁰ VIII, 265.

контрадикција није нешто од чега треба зазирати; све може, а не мора бити; и напokon, границе између појава су више измишљена него објективна датост. За Црњанског у свему томе највећу мудрост представља прихватање невидљивости истине и различитости њеног тумачења. *Чувар нејрозирног*, окренут против апсурдног поверења у рационално и непроменљиво, против Молоха „појмовне апстракције” коју је већ Баумгартен сматрао „прикраћеном”, писац *Хијерборејаца* је, попут аутора књиге *С ону сџрану добра и зла*, сматрао нужним да постоји стварност у привиду, биће у лажи.

Није му био потребан Шопенхауер да би то искусио, али, размишљајући о томе како се стварна катастрофа може десити сваког тренутка, како би нам живот сваку наивност наплатио, Милош Црњански често и радо, у сваком случају чешће и радије него што је то са другим, тада актуелним „философијама живота”, случај, парафразира и неке омиљене сентенце Георга Зимела, који налази да и саму стварност красе збуњујуће чињенице: да ствари нису онакве каве изгледају, да је *свеи као њредсџава* само донекле предвидљив, да не постоји једна истина, да добро и зло понекад постоје у истој особи, да са једне стране имамо вишедеценијске континуитете и стабилност, а са друге – изненадне катализме, анђеле глади.

Није тек Бела Хамваш, као што се обично мисли, па и пише, сковао синтагму *свечана аџонија* говорећи о апокалипси европске историје, човечанства уопште. Најављујући „веселу апокалипсу” која се одвија без посмртних звона, велики, „завршни” европски романи, такозвани романи идеја, *Месечари* Хермана Броха и *Човек без својсџава* Роберта Музила, у сваком тренутку рачунају с најгорим могућим исходом. Музил ће у свој роман увести колоритни лик – пророка Мајнгајста – персонификацију Лудвига Клагеса, коју су дуго тумачили само у светлу ироничног отклона.⁷¹

Данас у Музиловој теорији „другачијег стања” препознају не само одјек Клагесове књиге о космогонијском еросу, него и основу за ново читање философски усаглашених тенденција у роману. И код њега, као и код Црњанског, постоји миленијумски расцеп између „разумског” и „душевног”, између рационализма и мистицизма, два, по Хусерлу, помодна и „данас непожељна облика

⁷¹ Клагес је овде лик о коме говоре две белешке: једна предвиђа „склапање личности од самих цитата”, а друга открива „да су људи потпуно састављени од реминисценција, које се међусобно не познају”. Уп.: R. Musil, *Tagebücher, Apophorismen, Essas und Reden*, Hamburg, 1955, 226; одн. R. Musil, *Совјек без својсџава*, Rijeka 1967, II, 902.

смисла”, те ће обојица, и Музил и Црњански, тежити остварењу једног „другачијег”, естетског стања, које своје једино упориште има само у том свом естетском екстракту недостижног људског идеалитета. Клагесова мистика је, притом, била полазна тачка и Музилове личне мистике.⁷² Она је психолошки и сазнајно одредила његову судбину: одлуку да се у животу, према мерилима космичара, определи за професију Песника, а не за неку од оних „савремених и држави корисних”, за које су га, по образовању, сматрали предодређеним: за научника, логичара, инжењера или математичара.

Истина, државе су се одувек уздавале у технички напредак, у генијалне математичаре који „кризу држе под контролом”, како је то формулисано и у кратким, продорним анализама у *Ирису Берлина*, али је Црњанском исто колико и његовим колегама у Средњој Европи – коју назива „континентом развалина” – било јасно да иза тих светлих перспектива, испод тог великодушног обећања среће, склупчана вреба велика неизвесност.

Аустријске лекције из песимизма потицале су, наиме, из два извора. Из ратова и економско-политичких криза. Јасно је да су Црњанском, као припаднику једне друге, мађинске нације, који је – ратујући у истој униформи, а стојећи срцем и душом на другој страни – учествовао у катаклизми Хабзбуршког царства, најдуготрајнијег државног конгломерата после Христа, морала указати, као у кривом огледалу, иста горчина, иста безнадежна слика паклених грозота Великог рата, ако његов поглед није био и скептичнији, разочаранији, неумољивији, посебно након слома његовог краткотрајног политичког активизма из тридесетих година двадесетог века, када се, на супротној страни теразија, појачавао онај младалачки иронични отклон према авети меланхолије која се ширила Европом: „откуд до врага *Weltschmerz* у Банату?”

Још суморнијим се чинила основна карактеристика епохе која се распада у простору и времену – *њена баналност*. Баналност није више само човеков други пад, после пада због првородног греха, како је говорио Хајдегер; није ни *баналност зла* о којој говори Хана Арент; то је плиткост, тривијалност као компонента духа: баналност као егистенцијални пад којим човек поништава себе као духовно биће. Веровање у философски докучив смисао обликовања историје, био он рационалан или метафизички,

⁷² Heinz-Peter Preusser, *Die Masken des Ludwig Klages*, in: Musil-Forum, Berlin 2009/2010, Bd. 31.

Колики је углед Лудвиг Клагес својевремено уживао, показује и околност да је естетичар Е. Ротхакер својевремено доделио аутору *Космоџонијеког ероса* место поред Хајдегера и Хартмана.

пољуљано је у темељу. Сенка галебовог крила на песку Балтика лајтмотивски подсећа Црњанског да је антејски везан за земљу, иако тежи духовном узлету.

Та сенка што се сели из једне књиге у другу – иза чега се види права сенка, сам аутор, као компаратив нечега чему се позитив још не зна, нити ће се до краја сазнати – покреће крупан егзистенцијални мотив који би да изрази суштину „бачености у свет”. Као и суштину оног „пада у завичај” који се у сећању *њише* у *колевици од звезда*. То је удвајање на биће и сенку, памћење и заборав, присуство и одсуство. Његово је биће једнако удаљено од ништавила, из којег је произашао, као и од онога, што је неизмерно, куда је бачен. Зато га и сагледавања суштине занима како појединац, „незаконито дете неба и земље”, лишен права на избор, носи своју судбину коју је први Хердер означио као „сенку”⁷³ што прати нашу моралну и духовну егзистенцију. Усуд човека: бити апартрид, човек који није на свом месту, иако је свуда у простору – то је основни метафизички став, у духу којег Црњански пише и размишља.

5.

Северно море има сјај ушћојије и слани укус нихилизма истовремено. На два често цитирана места подвлачи он свој песимистички кредо. Свој „сумрак идола”. Више не пита ни за богове Севера, ни за слатководно Лабудово језеро Лудвига Баварског, где је одржана премијера Вагнерове саге о невидљивим Нибелунзима. У дословном дублету, Црњански одбацује императив „да се живи са заносом и дубоко”, у непрекидном стремљењу ка вредностима, па отуд прихвата и своју судбину у знаку *amor fati*, о чему сведочи и често навођено место из *Хијербореје* које означава као *самообману* сваку активност, а посебно сваку жељу да „предњачи” у стварању нечег бољег, „ради чега је вредело живети”.

С друге стране гледано, као нека врста допуне, присутни су и они европски, барокни мотиви пролазности, који такође леже у корену меланхоличног импулса Црњанског. И то је најпре оно што књижевне ликове опхрване сетом претвара у портрет његовог двојника. Нецелисходно је, међутим, стављати аутора на биографски кревет за мучење. На Прокрустову постељу позитивистичких препознавања. Не само због ничеанске тезе да тек целовитост дела представља портрет аутора који се ионако држи

⁷³ Johann Gottfried Herder: *Das eigene Schicksal*, 1795, in: *Herders Sämtliche Werke*, ed. B. Suphan, Berlin 1881–1912, Bd. 18, 404–420.

Фенелоновог савета: писати за неког *свог* бога. Или због радикалне Флоберове тезе да „писац мора уверити људе да никад није живео”. Изглед књижевних ликова је оно што *нема* двојника. Нема га ни када, као код Томаса Мана, за узор служе стварни људи. А нема га ни код књижевних ликова Црњанског, чије ће мисли биографски инстинкт њиховог аутора, ако не измислити а оно барем преуредити.

Чак и данас, када је *нови исџоризам* парола с којом се маршира, с којом се у збијеним редовима ступа у сусрет академској каријери, увек треба претпоставити могући несклад између Црњанског од крви и меса и Црњанског од оловке и папира. Но кад је реч о мислиоцу који се декларативно одриче философских инсигнија, који не пропушта прилику да потврди своју приврженост питагорејским упориштима, треба призвати стару истину: нема тог књижевног дискурса, тог значајног текста који би био лишен скривеног дијалога са другим ауторима и њиховим мислима, чак и онда кад се одриче – својих идола.

Два божанства којима се клања његово доба су Жена и Природа. У Клагесовом *Космоџонијском еросу* смешано је обоје. Природа има женски принцип, она се не обраћа интелекту, духу и разуму, него души, емоцијама, животу, биологији, како то стоји и у петој књизи његовог најславнијег дела *Дух као њроштивник душе*. Све бледи пред снагом митова који воде стварању пансофије модерног типа, прихватљиве за савременог уметника који верује да је материјални свет само маска кроз коју еманира свет душе. Често цитирана Вајнингерова реченица која то казује из супротног угла: да постојање „без душе, јесте платонска идеја жене”,⁷⁴ сасвим је у духу Црњанског, с тим што је писац *Сеоба* још строжи од Вајнингера, јер увиђа да је пакао у самом сопству.

Оно што је Црњански чинио док је баук Лудвига Клагеса кружио око његовог писаћег стола – будући да је ионако радио оно на чему је *Космички круг* настајао: да мисли својом главом – јесте то да је о акутним проблемима човека проговорио начином који одбацује онтологију. Мисли су само сенке наших осећања, увек празније, увек простије. Мора да у мозгу постоји још неко складиште комплексних емоција, с оне стране свести, спремних да се у сваком тренутку построје и умарширају на позорницу свесног

⁷⁴ Уп.: Ото Вајнингер, *Пол и карактер*, прев. И. Шосбергер, Књижевне новине, Београд 1986, 258. Није неважно приметити да је Црњанског извесно време привлачила философија рано преминулог Ота Вајнингера. Подударности, међутим, на које се лако може указати, Црњански је, колико знамо, одбацивао, подсећајући да је реч о ставовима какве је заступао пре него што је могао знати за философију трагичног бечког мислиоца.

мишљења, нудећи радикалну философију уметника, онако како то налазимо формулисано и код Роберта Музила.

Црњанској би у романџици прогласили за пророка, а у класици за – философа без својства. Све оне, пак, који су склони да одбаце свако присуство философије у делу Црњанског, треба подсетити на одбрану ставова које су заступали и експресионисти: у њима се сажео дух доба, заједно са идеологијама што тврде да нас наука лишава природне оријентације у тајнама васионе. Да отупљује инстинкте којим настојимо да другим путем спознамо природу и продremo дубље, „вертикално”, кроз њену кору – у микрокосмос душе, у коме већ делују све космичке законитости као неки величанствени одјек. Помније анализе показују да је експресионизам само појачавао идеализам романтичара, будући да је тежио да се, визионарски, екстатично, стопи с битком космоса. Објашњење није могло бити простије: песништво је идентично с бивствовањем. Код Црњанског то готово увек изгледа као виталистички мотивисан антимоноотеизам.

Управо у томе треба видети и одбацавање тада омиљеног феноменолошког „сагледавања суштине”. Црњански доиста одбацује философију која тежи сазнању из логичког система, верујући да оно проистиче само из интуитивне, видовите, визионарске снаге којом експресионисти настоје да разбију окове тела и да се вину ка звездама, ка свемиру. Већ се веома рано пансофија супротставила интегралној науци: „Давно сам знао”, каже на више места, лајтмотивски, „да испруженом руком, ако је блага, могу да помилујем чак Урал.”⁷⁵ Тај симболични покрет руке доводи, готово илузионистички, до паноптикума у коме се, некаквим својим редом, или без реда, мешају светови и пространства. Тој способности Црњански дугује свој систем симболизације подсвести у сликама аутоматских кретњи појава, пејзажа и ентеријера, којима се открива суштина несвеснога, сањајући да она замени философију на „кормилу човечанства”.

Да закључимо: вера у мисију „велике немачке философије” очигледно није била слепа. Иако је Црњанског свагда занимала проблематика „критичког испитивања основе знања и сазнања”, иза тога се крила стајала бојазан да ће и онај немачки „смисао за синтезу” бити замењен техником и наукама о човеку. Остварењу овог хегелијанског мотива, мислио је Црњански, ваља се одупрети управо на начин значајних научних истраживања, којима се „умни Немци” ионако посвећују са „невероватном издржљивошћу” и са огромним „напорима што су скоро недостижни”. Реч је,

⁷⁵ VI, 80.

притом, о настојањима што превазилазе јаз између позитивизма и антипозитивизма, што крећу од апстрактног ка конкретном и од теоријског ка практично применљивом. То су настојања која би се могла показати „погодним да немачку науку оспособе за вођство” у многим областима, што је Немцима већ отворило „сасвим нове путеве, које свет има тек да упозна”. „Немачка”, категоричан је био Црњански, „има хиљаде младића, што се упорно баце, при оваквим приликама, у нове студије.”⁷⁶ Он сâм је, међутим, заснивао свој мисаони и песнички свет на темељима који се не могу наћи у философским приручницима за свакодневни живот и рад. На темељима једнако дубоким и моћним, али посве друкчијим: мистичним и пансофијским – хиперборејским.

6.

Хиперборејци су били немачка мода. Нема те идеје која је могла да се мери са „космичким Натчовеком”. Сматрали су га највећом идејом епохе, заправо свих епоха. Тако су чак и ликови Пана нашли свој пандан у *Хиперборејцу* Рудолфа Панвица – у космичком Натчовеку који се „смеје и пева”, повезујући своју „паганску природност” и слободу духа са хармонијом сфера. У оном истом полубогу што код Црњанског, у Тоскани, „скаче кроз апсиде” и нестаје „у ваздуху”, као што је већ Ничеов Натчовек „побегао кроз небеса”. Хиперборејац, „највиша личност живота”, припада невидљивом народу који има симболичко-алегоријску, односно митопоетску функцију у преко тридесет хиљада стихова Панвицових *Светих ђесама Хиперборејца*.⁷⁷ Свестан кризе европског духа, борац против модерног „привредног натурализма” и свих апостола рационалности што силују природу, он је синтеза старог Пана и – новог Адама.

У епохалној *Кризи европског духа*, давне 1917, Панвиц је први представио „постмодерног човека”.⁷⁸ То је нека врста вишег човека, нови сој који одбацује корсет индустријског друштва и ступа на први степеник што води још неоствареном Натчовеку, сасвим у духу самозваног „философа са чекићем”, оног што у

⁷⁶ VI, 271, 272.

⁷⁷ Сви објављени и необјављени Панвицови (Rudolf Panwitz, 1881–1969) радови архивирани су у Марбаху (Deutsches Literaturarchiv, Marbach a. N. Види: L. V. Szabó, *Der kosmische Mensch*, in: Nietzscheforschung, 18, Nr 1, p. 257). Тамо је и тестамент којим је овом Архиву завештано велико имање са вилом на острву Колочепу крај Дубровника, чије спровођење данас оспорава дубровачка општина.

⁷⁸ Rudolf Pannwitz, *Die Krisis der europäischen Kultur*, in: *Werke*, Bd. 2, Nürnberg 1917. („Der postmoderne Mensch”, 64).

царству Заратустре – на кога је већ „пао зрак азурног ваздуха” – „распиње на крст цео свемир”. Најављујући Велику промену, њен симбол се помаља управо у лику Хиперионових синова – Хиперборејаца, народа који одбија да умре пре него што га благослови лепота васионе.

Рудолф Панвиц је слику „космичког Натчовека” преузео из једне Пиндарове метафоре, коју помиње Ниче у првом пасусу *Анџихристџа*. Тамо се Хиперборејац јавља као виши тип човека у односу на цело човечанство. Његово духовно царство Панвиц изједначава са „Заратустриним царством”. У *Химни Заратустри* из *Трилогије животи*,⁷⁹ монументалном тексту у лирској прози, песник-философ показује на њега одлучним, патетичним гестом пророка: „Denn sehet, hier ist ein Hyperboräer.” Хиперборејаца је, видимо, било пре и после Пиндара. Проблем је, по Панвицу, што их нема данас. Бар не у довољној мери. Један од последњих, а први у исправности паганске вере „у истини својој”, био је Ниче.

Ничеов цитат, међутим, гласи: „Погледајмо се у лице. Ми смо Хиперборејци – доста добро знамо колико пространи живимо: ’Ни по земљи, ни по води нећеш наћи пут који води Хиперборејцима’: већ је Пиндар то знао о нама. С оне стране Севера, леда, смрти – *наш* живот, *наша* срећа.”

Тај пут, симбол неодољиве судбине који свако мора да нађе сам, идући за својом звездом, лутајући у мраку („Куда тако журно ти ратничке ходиш? Ка судбини!”), наслутио је, знамо, најпознатији српски поклоник поларне звезде и поноћног сунца. Јер, ако се такав пут, по Ничеу, не налази „ни на земљи, ни на води”, онда га, тврди Милош Црњански, треба тражити – „балонем. То јест кроз ваздух”.⁸⁰

Узнети се, расплунути, нестати у плаветнилу, у леденој красоти азура – то није само рефрен аутора који и сам постаје ваздушасто биће. То је и *cantus firmus* хиперборејске мисли што се успње у философске висине из фатаморгана ваздуха и земље, пловећи у неким небеским галијама из снова по којима се, „од силне самоће”, хвата лед. Визије, магични снови, тајанствена звезда што расипа светлост на цели свет, постају нека врста елементарне, природне појаве, мада су то апстракције, ништа мање нуминозне и несхватљиве него што је и сам појам божанства. У својој тежњи за истином, „аргонут идеала”, Хиперборејац Ниче не снебива се да нападне рационална учења, али дискурс проповеди која му пада у део често прелази у стање страсног узбуђења.

⁷⁹ *Zarathustras andere Versuchung*, in: *Trilogie des Lebens*, München 1929.

⁸⁰ VIII, 50.

Узнемирене душевне дубине што измичу јасном исказу, тумаче се, отуда, најлакше и најбрже преко симбола.

Јасна је флукуација слика која води до Црњанског. Јер су и разлози за незадовољство постојећим били исти. У *Ирису Берлина*, модерни човек је у асени за суочавање са патњом егзистенције; он је машина која мисли; актуелни рационализам је механички процес; свет је огромна фабрика, па је и карактер човека пуки производ машине којој служимо као сировина за прераду. Излаз је у некој врсти екстатичког стања при којем однос према свету престаје да буде себичан, практичан, разумски и постаје налик на љубав без жеље за поседовањем.

Под утицајем двојице угледних чланова берлинске Академије наука на Париском тргу бр. 4 – председника Теодора Дојблера и Рудолфа Панвица, доцнијег песника-пустињака избеглог на далматинско острво Каламоту (Колочеп) крај Дубровника, где га је, наводно, посетио – Црњански је према превирањима у културном животу Запада заузимао став о коме се није расправљало много, мада су га, са различитих страна, узимали и за карактерну ману. Став отворен и стегнут у исти мах. Као што је писао са две руке, двама рукописима који би на крају ипак били један, тако је и ритам његовог животног осећања био смењивање екстрема, ниҳилизма и утопије. Већ тада је за Црњанског био важан њихов контрапункт. *Cornadentio oppositorum*. Нашавши се у свету „подједнако лако способном за канибализам као и за критику чистог ума”, показивао је пуно разумевање за чулно искуство експресионистичке визије у пределу мита и сна, да би, временом, услед друштвених померања „исклизнулих из колосека”, која су га подсећала на преувеличани *Sturm und Drang*, истакао тезу да „крајњи облик приказивања мишљења јесте његово превођење у слике”.

А то превођење у слике ће својом изражајношћу, својом снагом, распршити морално-филозофску маглу и над рушевинама позитивних наука насликати теорију Хипербореје, која ће савременог појединца, изгубљеног колико може бити, унети у себе као вртлог и неком неодољивом магијом утицати на његову свест. Што у ствари значи да је *уиџемељена на празнинама сиварности*. Њен *имаго* ће, неосетно, пренети од ретине до кортекса једну слободу свести у знаку нове моралности која – или сместа замењује ону рођену у оковима хришћанског монотеизма, или је тек покреће, буди, ударајући на врата и прозоре заробљеног ума.

Остало је још само нешто: да се пробуде и „снаге асоцијације” које почивају запретане у дну људских душа; да се те снаге једном покрену и доведу до новог пунолетства. Тада ће човек

наћи сагласност са праосновом постојања, а не празни сан о „срећи иза гроба”.⁸¹ И тек тада ће наћи велику Равнотежу коју су први схватили питагорејци: хармонију која је у стању да преокрене, преобрази све неприродности и природности органског и социјалног света. Али право име за то је Пансофија.

По патосу језичког геста школован на хиперборејским визијама, које су вршиле меродаван утицај на целе генерације, Црњански је склапао личну визију духовног интеграла. У природи, земљи, у космосу налазио је истинско биће, уздао се у енергију преображаја путем асоцијација, брзих и смелих, али готово увек тамних и вишеслојних. Нисмо ли тиме одбачени на отворено море? Или је намера ипак позната? Зар, налазећи истомишљенике у историји, преведећи старе побуњенике Хиперборејце на своје становиште, Црњански не покушава да од читаоца створи новог Хиперборејца? Није ли пред његовим очима лебдело васпитање „идеалног читаоца” какво ће бити развијано у естетици рецепције? Или чак сликовито Хаманово одређење говора као превођења са (хиперборејског) *језика анђела*, при чему до изражаја мора доћи и самостално „изборени смисао”? Или је, најзад, „нови сој” читалаца требало да се након хиперборејског доживљаја осећа онако како га је давно видео Шилер – „као најзрелији син времена, слободан својим разумом, снажан и јак својим законима, велики и богат својим благом; управо као господар природе”?

Најједноставнији одговор дао је сам Црњански: „То је свакако напор, духовни, подсвест, да створим себи у последњем тренутку, неки свет, иреалан, али који, и видим, и чујем, и волим, у ком могу да живим.” Овим је доспео у срце света. Тешко је замислити утешнију и човечнију философију. Све је ствар веровања што се јавља као спас – као „моје Гуливерово путовање, из стварности мог времена, и живота”, „нека далека *Hyperboreja*, у вези са свима нама”.⁸² Она даје основу и правац његовом утопизму. Па нека му онда моћна природа, како је давно певао гроф Платен, „буде средство да властитом снагом изгради свој свет”. При чему је он, уметник, у стању да предочи ствари које никада није видео, па и оно што ниједан човек није видео.

То је невидљиви савез духова, космос мандарина, вертикална заједница истомишљеника из разних епоха што живе „ванвременски истодобно,” наступајући под именом Хиперборејца, Илумината, Генија, Уметника и Мајстора игре стаклених перли. – Сви

⁸¹ VIII, 294.

⁸² VIII, 326, 353, 259.

они *паше* од једне *посебне болести срца* која се може *лечити само лепошом духа*. И сви се поново рађају и међусобно дозивају кроз еоне, као вишегласни акорд многих генерација, попут неке „републике генија” о којој говори Шопенхауер. Писац *Хиперборејаца* им је обезбедио „тајну везу”, какву је могао наћи и у представи о „вертикалној генерацији” Јасперсовој, инспирисаној Ничевим горостасима духа.

А Ниче је увек рушио да би градио: у рушилачкој књизи *Не-савремена размајрања*, тврдио је да они граде неку врсту моста преко пуне реке збивања: „Кроз празне просторе времена један див зове другога, и разговор високих духова тече даље а да га не омета обесна бука патуљака.”⁸³ Он даље наводи да су Питагорејци говорили како се „при истој констелацији небеских тела мора и на Земљи исто то до танчина поновити, па ће се тако стално, кад год се звезде нађу у извесном узајамном положају, стоик повезивати са епикурејцем и убијати Цезара и стално при неком другом стању Колумбо откривати Америку”.

Шта су Хиперборејци, то Црњанском, посредно или непосредно, казује Ниче. Но тај се *неоипијазорејски сој*, што тако лако прелази из сукцесије у симултаност као фатаморгана људског идеалитета, ипак не јавља прво код њега. Пут у обећано царство духа отворио је нешто „старији паганин” Гете, код кога је љубав, као код Црњанског, увек у вези са звездама.

У роману *Вилхелм Мајстер*, у тајанственом *Друштву из куле*, уконаченом, симболично, у једном високом торњу, „под звездама”, описана је тајанствена група Чуvara културе. Она се по својим пројектима и циљевима дубоко разликује од помодних потреба и општег нереда друштва. „Гурнута у страну”, у Ничевим терминима, али спремна на отпор свакој стихији, за чување најкрупнијих вредности, ова заједница ће код Црњанског попримити иста обележја и заговарати исте циљеве које има код Ничеа. Она се не одликује само међусобним пријатељством и знањем које су Питагорејци љубоморно крили. Изван времена и простора, она је и пансофијски искључива. Бићемо Хиперборејци, или нас неће бити.

Уосталом, и не тајећи ово сродство, већ покушавајући да управо на тај начин одреде природу „изабраних”, и Црњански и његови Хиперборејци, у чију душу није могао да уђе свако, стално призивају вековну традицију када траже доказе о мистичном искуству и његовој непролазној људској важности. *Из беживошине*

⁸³ F. Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen*, II: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, Kröner, Leipzig 1909, Nietzsches Werke I, 1, 364.

маса културног наслеђа „дивља мисао” ошима и гради сме-
ле синтџезе. Ту царује и пансофијска идеја која двадесетих годи-
на минулог столећа, у склопу теософских струјања, доживљава
ненадану ренесансу, пунећи књиге и часописе: ефикасан конти-
нуитет културе може бити обезбеђен само ако се, у непрекидној
секвенци индивидуа, не репродукују само генијалност, таленат и
поглед на свет, већ ако им је, кроз утопијски програм „једне још
недоказане будућности”, заједничко и то што су производ свести
која се не мири с постојећим.

Хиџербореја и Нихилизам су два њола, две сџране једне душе.
Према старој песничкој слици – једна је талас, друга сидро. Од-
носе се једна према другој као афирмација и негација, емфаза и
скепса. И напослетку, обе заједно упућују на треће. Јер слика не
би била потпуна ако бисмо превидели да је у њу уграђена и трећа
страна. Та душа има и врховну, пансофијску, „светску душу” која,
мирећи супротности, тајанствено лебди над временом.

О њој се води скривени дијалог између два говорника је-
динственог приповедачевог ега. Као што се у *Хиџерборејцима*
покреће бескрајни диспут у *еџеру*, телефонска расправа о умет-
ности са супротстављеним улогама Торстена и аутора, тако се у
целини опуса паралелно одвија *џодземно* супротстављање хипер-
борејске утопије и сетног нихилизма, у коме аргументују ауторов
еџо и *алџер еџо*.

Естетски приступ таквом психичком искуству чини од
Црњанског меланхоличног Јануса: лево и десно окренутог,
двостраног и двоструког наратора, час опуштеног резонера, час
будног посматрача, чији важни увиди искрсавају муњевито као
проста и јасна истина. У игри две равни настаје мешавина, ди-
намична целина велике уметничке снаге која отвара семантичко
богатство. Спрег у коме ванредни импулси, не увек јасни, на ви-
делу, крећу од тамних, песимистичких схватања неминовности
до утопијских покушаја да се она надвесе, од скептичне сумње
у вредности до заноса, дубоко мистичног и метафизичког, који
узноси човека у највише сфере идеалног. Моцартовске ведрине
космоса и туробна поигравања на жицама празнине прекривена
су зато привидним парадоксом – емотивним оксимороном: сви-
леном копреном горко-слатке еуфорије и сребрним велом ледене
екстазе („Лед. Вагра.”).

Или прецизније: комбинацијом хладне досетљивости и не-
жне лепоте која не зазире од лирске емфазе чак ни у опису смрти.
Комбинацијом коју писац *Сеоба* сматра достојном описа пред-
смртне визије госпоже Дафине док, лежећи „са бисерним ни-
зом капљица самртног зноја на челу”, гледа своју једину и праву

љубав „у надземаљском сјају” – у „вејавици пахуља снега и ковитлању пламенова”, у мешавини „небеских сазвежђа”, леда и ватре – да би све то, својом поетском магијом, добило улогу сличну мистици у католицизму и пијетизму у лутеранству.

Овај полихисторијски настројени, оштроумни и виолентни писац није се у потпуности открио никоме. Открити себе другима је увод у издају, а издају би представљало и одавање извора над чијом се тајном надвио попут змаја који чува своје благо. Велики путник, полиглот и познавалац историје религија, хтео је да људи у песништву виде библијски грм који се пали непознатом божанском силом. То се односи и на искушења философске мисли; за њега је она била *ancilla poesiae*, слушкиња песништва. И док је Хегел – експерт за дијалектику господара и слуге – говорио: где је била религија, ту треба да буде философија, Црњански је мислио да философију, као „производњу свиле”, треба познавати да би се превазишла. Она нема евиденцију и богатство садржаја којим се одликује жестина чулног предочавања. Књижевност је та која нуди директну везу са животом. Отуда у његовом дискурсу има тако мало логичког система вредности, а тако много Црњанског: песништву се приписује моћ да формулише проблем, да заустави време и оживи прошлост. Па тако и у парадоксалној формулацији: „Цео свет садашњости само је фикција о прошлости.”⁸⁴

7.

Три професора из Базела – Бахофен, Буркхарт и Ниче – пресудно су утицала на културноисторијску слику старог света. Бахофен „открива” матријархат, Буркхарт пише песимизмом натопљену културну историју Хелена, а Ниче, који је обојицу познавао, развија у свом *Рађању трагедије из духа музике*, концепт аполинијског и дионисијског, логоцентричног и биоцентричног. Црњански ће га преименовати у научно и уметничко. Са другим делом ове бинарне опозиције, уметничком спознајом, скепса често егзистира истовремено, попут два супротна звука на безгласним инструментима. Конфлику система вредности, дијалектици између нихилизма и хипебореје, духа и душе, њиховом међусобном условљавању што представља трајни подстрек за рефлексiju, одговара „симпоетско” стање у души читаоца, човека посрнулог у „срушеном свету бола и пораза”. Но, ако спаса нема на земљи, има га у космосу уметности. А тамо, као код Клагеса, песништво

⁸⁴ VIII, 322.

има краткотрајан, али *соптериолошки вид*. Јавља се као – епифанија. Тако се код агностика Црњанског Божија правда ипак намирује. Губи се понешто на земном тасу, али се зато, неупоредиво више добија на оном другом: уметничком, утопијском, небеском.

Нико не може са сигурношћу рећи шта је све Црњански преузео од *Космичког круга*. Али је лако доказати шта није узео: њихову „практиковану” религију која личи на неку врсту сталне литургије, изговор за необичне култове, ексцентричну театаралност и чувене *Lingualorgien*, говорничка надметања. Циници франкфуртске социолошке школе (Адорно, Хоркхајмер, Блох) налазили су у њиховим позама и физиономијама *више занимљивог него у њиховим делима*. Посебно када је реч о Шулеровом апсурдном покушају да аутора *Заратустре* излечи певањем – као што је то са болесницима чинио Питагора. Веровао је да ће „вратити памет” болесном Ничеу извођењем „дионисијских плесова”.

Стоји неоспорно да је Црњански у своју уметничку реторту унео елементе различитих веровања. Преузевши њихове *forme mentis*, и не презајући од тога што оне долазе у првом реду од мистичара већ управо фасциниран њиховим заједничким језгром које надживљује миленијуме и брише границе међу културама, он сâм закључује да ту нема ничег новог. Да је реч о некој врсти свесног утопизма, сложеног симболичког кода, хиперборејских доживљаја, оличеној *идеји њих самих* – налик сталном откривању духовног двојника, пуног реципрочног разумевања, који страх пред самоћом претвара у меланхолију самотничке здружености. Нова је, могло би се рећи, само комбинација ових позиција које редом потичу из философије живота на смени столећа.

Ко може да се подсмехне томе, већ се отео његовом ригорозном естетском захтеву коме је важнија била литерарна оркестрација ових идеја. Створио је непоновљиве слике атмосфере из области свести која се речима и разумским категоријама тешко испољава, уверен да тек симболи чулне стварности могу открити константе људске природе. Видели смо да је ово вербализовање, ова текстуализација света мотивисана посебном врстом *еројске чежње за додиром* и спајањем – жељом да цео свет припоји језичком делу.

Да није реч о уметности, сваки такав покушај да властитим погледом сведе бескрајни спектар универзума на слику јединственог, самоидентичног субјекта деловао би гротескно. Лако би му приписали неку врсту дивинаторског лудила и „херојског заноса” ока. Преузевши ризик да тиме ствара дискурс за одабране, камерну лирику за посвећене, свесно је уградио у њих својеврсне томе наших мисли и осећања, расејаних кроз поетичну нарацију,

готово немаран према њиховој драгоцености. Али „мудрост прикладну за друге” у њима не треба тражити. Револт естетe усмерен против свих трибина и олтара, нашао је у пансофији личну кулу исповедања. Целокупно дело његово служи, у ствари, подизању цркве чија је стена он сâм, Црњански.

Свако је, додуше, зајточеник сојсѣвеног живоѣа, још више ако му вера у његову задаѣносѣи предсѣавља рещеѣке менѣалног зајтвора. Философија песништва се зато указује као форма магијског еманирања личности која у уметничкој форми показује способност да се повеже са еманирањем Клагесове светске душе у размерама бескрајним, васељенским. Јер она се, тврдио је писац *Иѣаке*, „као космички закон”, „крз толика столећа, преноси у нас”. Књижевност нас „враћа космичким тајанственим висинама”. Њена пансофијска основа је у невиђеној слободи са којом меша елементе који припадају разни епохама и цивилизацијама, као да хоће да нађе заједнички именитељ свих ствари и свих појава.

Ако су, како је давно речено, философи насилници који немају на располагању војску, али цео свет потчињавају на тај начин што га затварају у неки (немачки) систем; ако су црквени оци моћници који га, додуше, не потчињавају, али га спутавају у координате неког божанског домостроја Спасења, онда су, по Црњанском, песници ти који јединственом комбинацијом исповести и пансофијских визија, урањајући у прошлост и будућност, омогућују да их свако доживи као окриће света, песничког света.