

ЖЕЉКО СИМИЋ

ОСЛОБАЂАЊЕ ЗАБОРАВОМ: ЦРЊАНСКИ И ТАРКОВСКИ

Неопходно је да невеликим фокусирајућим уводом објаснимо најдубље разлоге посезања, у контексту разумевања дела Милоша Црњанског, за естетским билансом уметности и веома прецизним аутопоетичким размишљањима Андреја Тарковског. Мишљења смо, наиме, да они могу послужити као незаменљива аналошка пратња проницању у срж стваралачог поступка и пресудно онтолошки оријентишућих домета Црњанских стваралачких стремљења. Наравно, основ оваквог схватања мора бити доказивање јединствене сродности ова два ствараоца, такве која превазилази и неутралише разлике у дисциплинарним доменима. Два су тематска састојка таквог основа сродности, и показаћемо да су она потпуно међузависна: 1) софистицирано „заборавна” непосредност израза, као исход врхунског емпатичког захватања у асоцијативни универзум онтолошког јединства, и 2) непрестана употреба временске организације као својеврсне „сонде”, како за понирање у тај универзум онтолошке свеповезаности, тако и за посредовано предочавање, без губитка у преносу, његовог онтолошки резонантног дејства на уживаоца.

С обзиром на прву сродност, питање које се само по себи намеће гласи: које ћемо, дакле, руководеће упутство следити, претрпевши га из разговетних поетичких исказа Тарковског о уметничкој веродостојности?

То је упутство о *креативном заборавау*. *Заборавићемо*, наиме, у овом огледу на свакако главни циљ критике уметничког дела: његово декомпоновање до главних састојака који, разврстани, помажу смештању општег утиска у развође даље употребљивих

искуствених препознавања. *Заборамићемо* утврђивање хијерархије идејних страгатама и стилских захвата (или стилема) употребљених за ефективан пренос првотног доживљаја уметника. *Заборамићемо* на откривање носећих значењских оса композиционе конструкције или изабраних елемената сугестивитета који творе оно што се назива „језиком” дела. *Заборамићемо* и на лоцирање и процену конститутивног утицаја дела према неком од (арбитарно дефинисаних) покрета одговорних за профилисање општеодређујућих „духовних ситуација” епохе. Укратко, вероватно смо овим набрајањем покрили највећи део референтних поља драгоцених тумачења великог и разубуђеног дела Милоша Црњанског. Постојећа изузетна исцрпност и проницљивост анализа ових аспеката готово да чини излишном ма коју амбицију већу од секундарно полемичке у односу на третиране предмете. У овом огледу, међутим, сугеришемо једну наизглед непримерену и, верујемо, неиспитану могућност одговора на изазове сличних приступа: тај се одговор састоји у томе да их, поновимо, треба – *заборавићии*.¹

Одмах морамо додати само једно ближе одређење или, тачније, просто подсећање: да би се нешто заборавило, наравно, потребно је да најпре буде упознато. Не сугеришемо, дакле, да, у потрази за водичем до пуноће бартовског „уживања у тексту” Црњанског, треба *заобићи* (то јест, колоквијално, „’заборави’ на то и да покушаш”) горе побројане и сродне аспекте као битне. Напротив, њихова се вредност – кад је реч о таквим врхунским остварењима каква су Црњанскова – управо и састоји у томе да буду пажљиво упознати како би однеговали и изоштрили способност увиђања потребе њиховог заборављања. Јер, шта уколико сви ти аналитички и интерпретативно позиционирани углови сагледавања, чак и узети заједно (премда се често узајамно дисквалификују) остављају нерасветљеном област из које нам у утиску доспева – назовимо је тако стручнопсихолошки

¹ Концепт „заборављања” којег постулирамо у овом огледу у многама је сродан аспектима са којима је овај појам у филозофију увео Ниче у једном од *Несавремених разматрања*, то јест у спису „О користи и штети историје за живог”. Не морамо далеко трагати за концизним представљањем овог појма – довољно је навести Михаила Ђурића: „Човек који нема снаге да се заустави ’на прагу тренутка’ и бар за часак заборави ’све прошлости’, који никако не може да искочи из круга ’туђих речи, туђег мишљења’ у коме се његово памћење неуморно врти, излаже се опасности да се изгуби у ’реци постојања’. Не само што такав човек не може бити срећан, него не може ни учинити ништа важно и велико што би усрећило друге... Већ самим тим што сужава поље знања, заборав отвара простор делању, јер под теретом знања човек може само да истрајава у неодлучности.” Михаило Ђурић, „Преображаји трагичке мисли”, у студији *Пућеве ка Ничеу*, СКЗ, Београд 1992, 102–103.

– *коенесїтейїчка* потресност дејствујућег ремек-дела? Шта, сажето речено, значи то да нам открића препоручених значењских углова и занатских рецептура можда ипак не уоквирују адекватно *хоризонї доживљајног расїона* – тиме га, следствено, заправо унапред сужавајући?

То, неминовно, упућује на одговор да за кореспондентно порекло хоризонта потресности мора бити одговорно нешто *сасвим* друго. И да, наравно, то *сасвим* друго почива у тајанственој релацији са *заборављањем* целог уредног, убеђујућег корпуса партикуларних проблемских аспеката. Дакле, то нешто *сасвим друго* настаје онда када једно врхунско уметничко остварење успе да у себе укључи све поменуте аспекте које брижљиво дешифрују марљиви аналитичари, али на такав начин да су они (аспекти) у његовој реализацији превазиђени, суштински неприметни, растворени у нечем што их превазилази, односно – заборављени. Како је то могуће?

Мишљења смо да ниједно дело и ниједно естетичко излагање не доказује ову могућност као они које потписује Андреј Тарковски. Подразумева се, већ из наслова овог огледа, да сматрамо како дело Милоша Црњанског дистинктивно прожима управо ово композитно („сасвим друго“) својство. Разлог, међутим, због којег – осим, поновимо, постојања савршено формулисаних размишљања управо о том својству – користимо Тарковског за разумевање Црњанског, а не обрнуто, почива у већој прозирности, односно лакшем дијагностицитету филма као медија у односу на критеријум суверене реализације тог својства. Погледајмо, зато, одмах како се то нешто „сасвим друго“ од предмета податних рационалној аналитици, притом оперативно реализовано као „ослобађање забором“, указује у режијским препорукама Тарковског. Штавише, можемо без одлагања, ради лакшег праћења развика поенте, најавити да за овог генија тим својством постаје оно што ћемо назвати *ресїиїуцијом онїолоцког реализма*, то јест такво изазивање чулних ефеката путем изабраног медија, које, мимо сваке дискурзивно-симболичке посредованости, афицира оне психичке одразе реалија какви су *їримордијално коресїонденїно* утиснути и у једном онтолошком споју повезани са одговарајућим емотивним реакцијама.

Тарковски истиче да за стварање аутентичног утиска (за који у филму и књижевности одговара драматургија) није важна *логи-ка* тока збивања, већ *начин* тока тих збивања, *развој* материјала, односно не логика, него трансформација осећања. Тарковски тврди да је изазивање веродостојне емоције кроз уметничко дело могуће само помоћу ремећења логичког континуитета – што значи

да у корену формалне процедуре мора бити остварење утиска *игре са предефинисаним континуитетом*, а не сам такав мерљиви континуитет. Не треба обавезујуће трагати за логиком, па ни причом, него за развојем емоције. Само када се материјал ослобађа надзорног лука „здрог смисла”, рађа се жива емоција у свом природном развоју и преображавању. Тарковски закључује: „Аутентичан уметнички израз не поседује рационално тумачење већ емотивне карактеристике, које не подлежу једнозначном дешифровању.”²

Овде, дакле, имамо увођење критеријума који је у својој суштини увек кореспондентан. С једне стране је *услов* нужног превазилажења навикнутог интервенционизма ма којег облика логичке континуалности – стога што управо током рутинизираних свакодневица ми пребивамо у непрестаности таквог захватања, како бисмо, с надзорним интересом, редуковали и схематизовали конкретну непоновљивост реалних природних процеса. Уметнички захват састоји се у начину организовања таквог „поремећаја” у каузалном очекивању помоћу једног новог утиска који, тако, има функцију „посредовања непосредности” – будући да је цензорна пројекција логике оно што се иначе умеће испред доживљаја реалитета и тиме, заправо, посредује саму себе.

С друге стране, овај захват „посредовања непосредности” не би био могућ да за њега не постоји спреман (иако у свакодневици утрнуо) препознајући супстрат у виду оног што Тарковски назива „живом” емоцијом – очигледно је разликујући од, нажалост, уобичајених афективних сензација, које су рационално баждарене како би одговарале логичкој експозицији једне атракционе, псеудолошке стварности. Веродостојна емоција је, дакле, „жива” по томе што, реагујући на позив једнако веродостојног уметничког посредовања, доспева до конкретности реалитета. Притом, *уметничко* посредовање – или, тачније, *уириличавање* – конкретности, принципијелно не сме да буде површно-миметичко или фотографско-копистичко у односу на нашу редовну перцепцију, а још мање производ спекулативних асоцијација. У тим је случајевима оно контаминирано логицизмом, те миметизам рационалног „реализма”, баш као и конструктивна усиљеност интерпретативног „симболизма”, заправо одражавају и консолидују само пројективни или комбинаторни капацитет рационалитета. По речима Тарковског, естетски принцип којим треба да се руководи уметник састоји се у налажењу и експресији форме „која је

² Андреј Тарковски, „Лекције из филмске режије”, у зборнику *Тарковски*, приредио Радослав Лазих, „Прометеј”, Нови Сад 1992, 32.

способна да изрази конкретност и непоновљивост реалне чињенице”, то јест: „незаобилазан услов сваке пластичности визуелне конструкције, састоји се од *живојне истинитости* и чињеничне *конкретности*”.³

Вероватно је сада довољно јасно зашто смо ово инсистирање на конкретности реалне чињенице оснажили одредницом *онтолошког* реализма – разликујући га од миметичко-фактографског или, најшире речено, симболичког, при чему мислимо на сваку „монтажну” комбинаторику. У оба потоња случаја доминира предефинисани конструкт о ономе што се мора постићи, у првом случају уоквирујући материјал (појмове, слике, звучање) у линеарно-каузални след, а у другом у статичну релациону матрицу. Приметимо да се у оба случаја извршава импутирање вештачког финалистичког *порека* чињеница, којима се одузима недокучива аутономија – код миметичности су оне задате гравитационо према поретку свакодневне перцепције, а код симболичке комбинаторике према калкулуму процене утиска. И наравно, у оба случаја је легитимно позвано откривање „шавова” којима се, промишљеним интервенцијама, чињенице „зашивају” за своје ново порекло.

Тарковски, пак, настоји да сачува неухватљиви аутономни дигнитет јединица стварности, то јест да им не угрози засебан онтолошки ауторитет пред нашим опажањем. Уколико се, приликом уметничког приступања преводу доживљаја, успешно опстане у забораву на прилагођавање ма којем комуникативном меритуму и процени циљаног одјека, тада се може пробудити оно што Тарковски назива „поетском логиком”, кадром да селекцију материјала препусти „поетским везама”, то јест дубоким онтолошким симпатијама које почивају унутар саме аутономије чињеница. Ове поетске везе се, пак, не могу легитимно и обавезујуће за све анализирати, будући да се и не обраћају умном тумачењу него успостављају исту такву поетску везу са филогенетски профилисаном емоционалном потком у човеку. „Преко поетских веза, осећања се повишавају и гледалац постаје активнији. Он постаје учесник у процесу откривања живота, ослобођеног готових дедукција и заплета и неизбежног ауторовог усмеравања. Он има на располагању само оно што му помаже да продре до дубљег значења сложених појава изложених пред њим. Сложености мисли и поетског виђења света не морају бити угуране у оквир очигледног. Уобичајена логика линеарног следа је у овој примени не-

³ Исто, 64.

удобна попут доказа геометријске теореме.”⁴ Укратко, јасно је да веродостојни уживалац уметности не *разумева* веродостојно дело, него бива укључен у размену са онтолошки засићеном поруком, таквом коју је успео да својом потребом привуче уметник кадар да изведе оно што је један изванредни тумач дела Тарковског назвао „приклањањем стварности”.⁵

Све ове одлике у потпуности налазимо у делима Милоша Црњанског – штавише, можда их нигде не налазимо тако као у његовим романима, чиме се намах другачије сагледавају стварно порекло и функција „поетизације” изразито присутне, на пример, у најзначајнијој – и отуда за вредновање приступа егземплярно-синтетичкој – Црњансковој прозној творевини, *Сеобама*. Нажалост, просторно ограничење чини да с овим огледом свакако не можемо имати амбицију дугог извођења доказа присутности *уйраво* консеквенци овде сугерисаног приступа у фактури *Сеоба*. Такође је немогуће упустити се у потанку полемику са идејно најпровокативнијим и најлуциднијим тумачењима тајанствене „формуле дејства” овог романа. Оно што, ипак, можемо, јесте да у виду пролегомене за темељнију разраду, скицирамо другачије оријентационо очекивање, па и својеврсну доживљајну припрему, као конструктивне осе *сћања* из којег се може сусрести пишчева монументално продужена и усредсређена експресија, као, такође *сћања* егзистенције пуног онтолошког дослуха са конкретним (у горе описаном значењу) чињеницама реалитета.

Пре свега, морамо одбацити већ уврежено схватање да се Црњанскова оригиналност поетизације значењски решава на нивоу реченице, то јест њене синтактичке структуре која, у Црњансковој обради, преузима на себе некадашњу улогу поетског метра. Тако је Црњански, по речима Новице Петковића, „у склапање

⁴ Андреј Тарковски, *Вајање у времену*, „Аноним”, Београд 1999, 18.

⁵ „Ако неко истински види и чује... кроз неки унутрашњи процес, тада оно што ће забележити на филму дотиче границе трансценденталног. Али да би се то десило, потребно је да види и да чује свом својом снагом, а нарочито својом унутрашњом снагом... И Хичкок вели то исто. Хичкок тврди да ако се неко уистину уплаши, а да тога тренутка може да види и да чује, односно, да сними један план или да направи читав филм, тада ће опет оно што прикаже на платну, бити нешто што дотиче трансцендентално. Биће то нешто што је веће од књижевности, веће од сликарства, веће од свих облика уметности, у оном смислу да је у већој мери непосредно. Видимо изненада некакву загонетну сцену на друму и остајемо без речи. То осећање, које нас обузима за тренутак и које пролази кроз некакав наш унутрашњи филтер, мислим да покушава да ухвати Тарковски. Из њега се рађа поезија. А из ње се рађа метафизика. Ради се о некоме ко непосредно покушава да види и да чује и да се потчини нечему, да се приклони пред стварношћу.” Христос Вакалопус, „Прецизно осећање за духовно код Тарковског”, у зборнику *Тарковски у огледалу*, „Простор”, Нови Сад 1994, 27.

реченица укључио ритмичка начела стиха”,⁶ чиме је, логично, од *Сеоба*, на једној значајној равни, створио поему. Ово, консеквентно, значи да се намера и дејство овог романа морају третирати с великим обзиром према начелима поезије, при чему свака реченица која носи иоле заокружену поруку показује као стиховни елемент.

С овим се, рекли смо, не можемо сложити. Сагласни, наиме, са размишљањима Тарковског, за основну јединицу *Сеоба* (и других великих наративних целина Црњанског) уопште не сматрамо ни прозну реченицу, ни њен поетизовани стих-изотоп, па нити било какав граматички или формално-композициони облик, него *експресију*.⁷ Ова је састављена од непосредно предочених онтолошких чињеница, обједињених „поетском логиком” и насталих унутар узајамног магнетизма покренутог ауторовом изузетном моћи „приклањања стварности”. (Чињеница је, међутим, да се ове „експресије” углавном поклапају са непогрешивом „црњанскијевском” употребом пасуса, који, премда ретко, могу бити изведени из само једне реченице, па чак и из само пар речи.) Такве експресије предочавају сусрет чињеница сведених на њихов онтолошки констелациони потенцијал, састављених поетском везом и опскрбљених резонанцом кадром да покрене саобразну „живу емоцију” у читаоцу.

Ограничени простором, осврнућемо се тек на пример славан већ и по готово потпуно сагласном симболичком тумачењу – реч је о наслову прве (и последње) главе *Сеоба*: „Бескрајни плави круг. У њему звезда.” Можемо само упутити на бројна позивања на симболичко значење „круга” (појачаног тиме што се цикличност експлицира и понављањем наслова на крају књиге), на „звезду водилу” као симбол чежње, затим на „бескрај” као поуздани „суматраистички” одјек асоцијативне протезности. Штавише, овај фрагмент је и полазна честица за она тумачења која се упуштају у откривање мета-плана организације *Сеоба*, попут Радована Вучковића који од екстрахованих наслова поглавља, уместо садржаја уобличава једну језгровну песму, односно „језгровну метафору” у односу на коју се цели роман показује као разгранати

⁶ Новица Петковић, „Сан Вука Исаковича”, у: *Два српска романа*, Народна књига, Београд 1988, 236.

⁷ Појам „експресије” овде користимо као формални стилем, потпуно се разликујући од употребе истог појма код, на пример, Мате Лончара који тврди: „Евокација карактеристичних и особито интонираних уломака збиље постаје *експресија* доживљаја бића-свијета, кроз магму лирске стилизације.” Мате Лончар, „Обзори суматраизма”, у зборнику: *Књижевно дело Милоша Црњанског*, БИГЗ, Београд 1972, 103.

коментар.⁸ Овде истичемо и Мата Лончара који инсистира на лавијој „суматраистичкој” матрици метафоричких низова, при чему се „темељни суматраистички принцип свеопћих веза изванредно преноси и на облик, дакле, у тзв. изражајно-формални сустав”;⁹ или јеромонаха Јована Ђулибрка који разрађује заиста спектакуларну егзегезу по угледу на, рекли бисмо, Генонова тумачења хијератичко-езотеричке равни *Божанствене комедије*.¹⁰ Нама су, међутим, далеко ближе сугестије које исписује Светлана Велмар-Јанковић,¹¹ уздржавајући се од конструктивизма и тумачећи слике бескрајног круга и звезде у њему као експресију немогућности досега и запречености епифанијске жудње за миром под силама растројства земаљске пролазности (поменуте слике, наиме, усељавају снове Вука Исаковача недуго пре буђења).

За нас, пак, веродостојну употребу поменутих слика искључиво треба тражити у њиховој позиционираниости унутар дате експресивне целине – и ништа више. Та целина гласи: „А кад се заљуља, опет, у сан, запаљен и пун неких пламенова, тумба се у неком шаренилу у непрегледну даљину, у недогледну висину и бездану дубину, док га киша, што кроз трску прокишњава, не пробуди. Тада, помућеном свешћу, прво зачује лавез паса и пој петлова, да одмах затим широм, у мраку, отвори очи и не види ништа, али да му се учини као да види, у висини, бескрајан, плави круг. И, у њему, звезду.”

Уколико читамо без предрасуда и става да текст мора бити манифестно упућивање до некаквих пресудних позадинских значења, уколико допустимо себи да се препустимо тачно оном доживљају сусрета са реалним изворима употребљених слика у којима је Црњански пронашао основ за непосредан, онтолошки непатворен отисак експресије доживљаја лика – тада ћемо лако пронаћи сопствену „живу емоцију” која остаје као нови искуствени траг, један у инвазионој седиментацији утисака уклапаних у покривеност целог једног емотивног живота којим „дишу” *Сеобе*. Укључени у струјање конкретних „слика” (при чему мислимо и на мелодију језика и на појмовна конотирања) није тешко *искусити* да сновна визија Вука Исаковича са бескрајним плавим

⁸ Радован Вучковић, „Основне црте симболике и структуре романа Сеобе Милоша Црњанског”, у: *Књижевне анализе*, Завод за издавање уџбеника, Сарајево 1972.

⁹ Мате Лончар, „Обзори суматраизма”, нав. издање, 109.

¹⁰ Јеромонах Јован Ђулибрк, *Црно сунце и у њему круж – геометрија једне шајне њесме*, издање аутора, 1991.

¹¹ Светлана Велмар-Јанковић, „Песник тренутка који нестаје”, предговор за *Сабране њесме* Милоша Црњанског, СКЗ, 1978.

кругом и звездом у њему, заправо представља израз јунаковог напора контрастирања слици из првог дела експресије – у којем се Вук беспомоћно „тумба”, захваћен, попут развејаног опрљка, у непријатељску „непрегледност”, „недогледност” и „безданост”. Слика плавог круга и звезде искрсава у полусвести као накнадно синестезичко амортизовање најпре кошмарног сна, а потом и какофоничног буђења у ковитлацу лавежа паса, поја петлова и прокишњавања коначишта. „Тумбање у немом шаренилу” се, напором чежње и „поетске логике”, онирички претвара у смирење у једнотонском плаветнилу круга, претећа негацијска одређења простора (не-прегледност и не-догледност) обуюмљују се и разрешавају апеиронским доживљајем бескраја који ипак остаје и персонализован присуством звезде, односно одразом исијавања сновног ума.

И то је све – али истински закупаљује у живи доживљај и потресно уверљиво поистовећење. Свеколика, пак, романескна „конструкција”, с изузетком основне овојнице фабулирања (која је, као што је познато, умногоме посуђена од *Мемоара* Симеона Пишчевића), своди се на изузетну усредсређеност у доследном низању оваквих доживљајних предочавања: поновимо, реч је о онтолошки прочишћеним констелацијама реалних предметних и природних датости у историјском контексту. У ствари, не само да на елементарну раван „поетике” Црњанског можемо у потпуности применити принцип онтолошког реализма Тарковског, него, по нама, начин организације епизода у *Сеобама* остварује исту ону пресађујућу моћ уприличавања и исијавања „поетичности” из безостатно реалистичног следа кадрирања, какву, као зачарани, упијамо из *Рубљова* Тарковског. Штавише, за поређење с овим филмом можемо посегнути и у одговору на питање: да ли то значи да одбацујемо садржај сугестија којима се инсистира на симболичким референцама у експонираним упризоравањима? Да ли мислимо да нема места (било због погрешности или излишности) сагледавањима употребљеног материјала у контексту симболичких аналогја и сажимања?

Не, то не тврдимо – јер уопште нема потребе порицати да је, на пример, на доживљај стварности Црњанског, у доба писања *Сеоба*, значајан утицај имало упознавање са поезијом и филозофијом Далеког истока – чији је, уосталом, био антологичар – те да су битне организационе представе тих и других искуствених извора налазиле легитимно место у његовом изражајном поседу. (Из угла процене интерполације природних процеса у одражавање расположења јунака *Сеоба*, посебно је занимљив јапански хаику, са његовим подизањем једноставних предметних „снимака” на

ниво опажајних не – симбола, него амблематских сценских афоризама, где једна природна сцена одговара једном расположењу посматрача.)¹² Слично као што је стварање *Рубљова* несумњиво прожето увидима у поетику иконописа, православну литургику или исихастичку мистику светлости, у односу на које се дефинисала „поетска логика”, такође је у искрсавању метафизичког доживљајног лика из наплавина удеса и сусрета *Сеоба*, нашло место свако искуство које је одговарало за ауторово руководеће расположење. Оно што, међутим, одбацујемо јесте да су на микронивоу (реченице, кадрирања) *Сеобе* или *Рубљов* извођени по ма каквом скривеном плану, да представљају стриктну материјализацију некакве рационално опредељене структуре (попут езотеричне геометрије или типски, узорно обавезујуће екстерне форме) чије спецификовано разложене захтеве минуциозно попуњавају.

Ипак, у *Сеобама* несумњиво постоји крајња формална строгост, али је она генуина, идиосинкратична, извирућа из промета заокруживања доживљајних мена, из такорећи органског надира *конкретног обистињања* првотног, аморфног, али управо зато онтолошки врхунски капацитивног уметничког порива.¹³ Да би се, међутим, разумело шта у формалној реализацији значи тај, наизглед крајње произвољан захтев конкретног „обистињања” (о значењу конкретности већ смо довољно изнели), поново је неопходно консултовати се са изванредним запажањима Андреја Тарковског.

Јер, за генијално дочаравање онтолошке непосредности материјалних одраза у речима (као јединицама медија), унутар Црњанскових експресија пре одговара једна постојано примењивана *формула*, него изумевање форми. Реч је о формули оног природно-реметилачког поигравања с временским континуитетом које смо поменули на почетку овог огледа. Управо то поигравање, које укида безлично рационално уоквиравање мерљивим временом, значи враћање онтолошког дигнитета објекталној чињеници, њено обистињавање у бивственој аутономији за редефинисање људског доживљаја. Црњанскове стилемске експресије успевају да обухвате корен веродостојне временитости, да пренесу независну динамику утиска којег изражавају, на начин који неоспорно

¹² Више него индикативно је да и Тарковски показује истоветно одушевљење непосредношћу хаику стихова: „Оно што ме привлачи у хаику поезији је њено запажање живота, чисто, танано и у јединству са темом... Ово је пример чистог запажања. Његова прецизност ће учинити да свако осети *живу слику* коју је аутор ухватио.” Андреј Тарковски, *Вајање у времену*, нав. издање, 65–66.

¹³ „Додирнута ремек-делом, особа почиње да послушкује у себи исти онај позив истине који је потакао уметника на стваралачки чин.” Исто, 42.

представља врхунац могућне литерарне моћи. Такве експресије – поготово њихово доследно низање у роману, којим се додаје димензија више сугестивности њихове темпоралне непосредности – приближавају дејство оном квалитету који је понајвише привилегија филмског језика, притом задржавајући повлашћену комуникациону интеракцију коју дарује само употреба речи.

Најкраће речено, Црњанскове стилемске експресије реализују оно што Тарковски открива као *утискивање времена*, инсистирајући на томе да оригинална ефективност филма као уметности почива у томе што *одговара времену*, што је као медиј у предности нераскидивог *сагласја са материјалном стварношћу* за коју је везан: „Време, утиснуто у опипљиве облике и испољавања радње: то је врхунска идеја филма као уметности.”¹⁴ (Овоме ипак треба додати да је, нажалост, то реализована врхунска идеја филмова Тарковског, и мало кога другог.)

Црњанскове стилемске експресије, дакле, успевају да досегну идеал којем је у секвенцама својих филмова тежио Тарковски: *време у облику чињенице* – или, по његовим речима: слика постаје веродостојна када не само да живи у оквиру времена, него и време живи у оквиру ње.

У одбрани свог схватања Тарковски неуморно понавља да се чистота уметничког израза не састоји у симболичкој прикладности слика изабраних по ма којем унапред припремљеном критеријуму (а о симболичности говоримо у ширем, структуралистичком смислу предефинисане везе означајуће–означено), него у моћи ових слика да изразе посебну, јединствену и стварну чињеницу, што је искључиво могуће уколико се предочи њихова реална временска перспектива. Подвучимо: реч је о моћи слика *да изразе*. Јер, стилемска експресија, као сабирни покрет, може имати за циљ веома сложен, редак или неразговоран доживљај, али елементи који тај доживљај изражавају морају остати оштри у својој реалистичкој репрезентацији у односу на опажање, што се једино може обезбедити њиховим утиснућем у реалну временску експозицију. Зашто је то тако – не можемо овде разматрати, али можемо упутити, рецимо, на Хајдегеров гносеолошки преврат доказивањем да је човеково бивствовање неминовно увек реализовано као „временовање”, то јест да сваки искуствени покрет представља пре свега начин позиционирања у односу на чињеницу „бачености” у коначност.

Обратимо сада пажњу на оно што схватање које сугеришемо открива у погледу најупадљивије стилске особености код

¹⁴ Исто, 62.

Црњанског: употребе зареза. Уместо да порекло ове потпуно оригиналне синкопираности тражимо у поетичкој вези стиха и музике (мелодије), те дакле у својеврсном „магичном” фиксирању усмене амбијенталне контекстуализације – ми налазимо да употреба зареза означава готово опсесивно прецизно увремењавање модулираних чињеница. Са њима пратимо потцртавање независности сваке чињеничне честице, чиме се намах у утиску остварује рељефност обезбеђена набрањем времена којег потражује свака компонента у експресији.

На пример, исказ – „А када се заљуља, / Опет, / У сан” – у минијатури трипут пресеца прост линеарни континуитет сведочења, творећи три, готово јукстапозициониране, чињенице уместо једног обједињеног обавештења. Или, на крају третираног навода, сусрећемо се са наизглед готово „манијакалним” цезурама: „... као да види, / у висини, / бескрајан, / плави круг. / И, у њему, звезду.” Овде, дакле, фрагментацијом времена путем зареза, најпре бивамо опкољени пољем чињеница, то јест, редом 1) Виђења, 2) Лоцирања у висини, 3) Нечег бескрајног, 4) Што је плави круг. Потом се ова слика хотимично прекида 5) Везником „И” који постаје временски тампон потребан да би се темпорално удубио круг како би се 6) У њему 7) Могла сместити звезда. Укратко, вероватно је и оволико довољно за демонстрацију пласирања поретка чистих чињеница, услед инсистирања на избегавању ма које секундарне асоцијације осим оне коју сугерише цела експресија као стилемска јединица.

У случају третираног навода реч је о привођењу једног сна у зону полубудности, и утолико је занимљивије оно што нам управо о огромном искушењу које чињеничности наизглед доноси предочавање сна, саопштава Тарковски, као имајући у виду потпуно подударан напор Црњанског: „И опет, ако бих био питан шта је са неодређеношћу, непрозирношћу и невероватношћу снова, одговорио бих да у филму ’непрозирност’ и ’неизрецивост’ не значе неразговетну слику, већ посебан утисак остварен логиком сна: необичне и неочекиване спојеве, као и сукобе, *између њојшину сиварних њојава*. Ово треба да буде приказано уз савршену тачност. Сасвим природан филм мора излагати стварност, а не да је замагљује.”¹⁵

Можемо закључити: када Тарковски устврђује да морамо знати стварне, опипљиве чињенице сна, да би требало да видимо све чиниоце стварности који су преломљени у тим слојевима свесности који држе будност током ноћи – он, заправо, на

¹⁵ Исто, 71. Наш курзив.

најосетљивијем експресивном захтеву (представљању сна) излаже кључни негативни диференцијал свог и Црњансковог доживљаја веродостојног стваралачког чина: најоштрије одбацивање *примаџа ма каквоџ сџоља моџивисаноџ монџажноџ захваџа* над иницијатичким гестом „приклањања стварности”. А то је управо заједнички именитељ свих, на почетку овог огледа побројаних, циљева анализа, *на које џтреба заборавџџи*. Овде, пак, још можемо набројати, на основу досад изведених закључака, неколико чврстих разлога због којих је такав заборав неопходан.

Најпре, сада већ знамо: мање је погрешно то што сви такви циљеви анализа претпостављају кључни удео својеврсног накнадног рационалног „печата” који, наводно, коначно „оверава” стварну намеру ствараоца коме то није намера – односно, овде, Црњанског. Тежи је промашај, мислимо, садржан у томе што се, рачунајући да је такав конструктивизам као проседе неоспорно могућ, посебно у помодном практиковању постмодерних препорука (сетимо се само успелијих дела Милорада Павића), он крајње странпутично, вештачки „калеми” на једну не само другачију, него и суштински супротстављену уметничку природу и залагање. Ипак, по нама до крајњег огрешења долази услед деструирајућег уплитања „монтажног” тумача у онтолошки дијалог врхунског уметничког дела са иницираним уживаоцем: оптерећивање непосредног спонтанитета Црњанских експресија високопарним комбинаторним претензијама, не само да ове дестабилизује, него може у њима сасвим разорити потенцијал емпатијског садејства са читаоцем – односно, како у погледу филма сугерише Тарковски, уклања се право гледаоца да – усвајајући временитост чињеница утиснутих у живу експресију – одмери и прикључи своје сопствено искуство ономе што опажа пред собом.¹⁶

Укратко, методолошки „примат монтаже” значи то, да езотерички и симболички клишеи сугеришу *одџонейџање* тамо где, као код Црњанског и Тарковског, све почива на *буђењу* алтернативно уприличеног, бивствено осмишљеног времена експресије. Као што смо видели, критички и аутопоетички осврти Тарковског дају нам кључ за проницање непожељне, али безмало опште,

¹⁶ Један од конкретних примера којег износи Тарковски јесте упућивање на чест Ејзенштајнов манир монтажног наметања значења путем инстигирајућег излагања два наизменична кадрирања у отвореној, на пример, алегоричкој интенцији – као када, у *Окџобру*, упоређује Керенског са пауном. То значи, по Тарковском, да редитељ лишава гледаоца могућности да уобличи сопствени осећајни однос према виђеном. Другим речима, начин конструисања лика постаје самом себи циљ, а аутор изводи „тоталну офанзиву” на гледаоца, намећући му сопствени однос према збивању.

склоности покривене одушевљењем за варијанте „монтажног захвата”. Реч је о сврставању на страну рационално калкулисаног темпоралитета, супротстављеног ставаралачком „приклањању” непосредности независних чињеничних елемената света. Ови елементи, наиме, позивају, преко обистињавања заједничког доживљајног времена, на један сасвим другачији индивидуациони меритум од илузије власти над објективизованим представама стварности. Јер, монтажни поступак „поставља пред гледаоца енигме и укрштене речи терајући га да дешифрује симболе, да се наслађује алегоријама, апелујући на *интелектуално* искуство гледајућег.”¹⁷

*

Последње наведеном тврдњом закључићемо овај оглед. Ниједно искуство никада није, у крајњем ефекту, интелектуално – па такво није ни уметничко искуство. Оно је, како је веома „интелектуално” утврдио Хајдегер, у крајњој линији начин утискивања бивствених одговора у време; али оно је, обрнуто, такође и сагледан ранг остварене аутономије универзума предмета и процеса у интегративистичком сусрету са временитошћу људске судбине. Оно што је можда чак и јединствено у укупном књижевном наслеђу српског језика – а то је Црњанскова чистота експресије – губи се у настојању да се упутство за читање и разумевање дела овог великана представи било као поетско транспоновање једног контемплативног плана, било као артистичко увођење у некакву опсесивну програмску схему или систематичан филозофични дискурс. Свака од тих понуда је, како смо настојали да укажемо овим огледом, напросто, крајње редуccionистичка за тоталитет искустава суочавања са неисцрпним онтолошким богатством чињеница постојања. Јер, форма коју Црњански предочава није ништа друго него увек непоновљиви *лик времена*, разливен кроз „експресије” у којима слике постају чисти онтолошки трагови.

Ето, тек такав је оквир у којем добија достојно значење запажање изнесено у речима, по нама најпроницљивијег тумача „феномена Црњански”: „Код Црњанског се сва чула налазе у појачаном раду: види се, чује се, опажа се оно што се раније у нашој књижевности није опајало, или бар није у тој мери. Стилске промене код њега нису водиле навише, према појмовном и мисленом, него наниже, према опажајној утанчаности.”¹⁸

¹⁷ Андреј Тарковски, „Лекције из филмске режије”, нав. издање, 81.

¹⁸ Новица Петковић, *Лирске еифаније Милоца Црњанског*, Српска

Додајмо још само – реч је о оној „утанчаности” која једина допушта да се другом људском бићу осветли „пут, и бездан, у исти мах”, будући да остварење живота уме да пронађе у *пикању живоїа самог*:

*Ту, п̄у бих, у овом живоїу, да ме облије сл̄и
свих дивоїа чулних, као п̄ад мирисног̄ млека.
А, чини ми се, једна једина, п̄аква, блисїа каї,
над п̄еском п̄усїиња, и п̄ла, над земљом, далека.¹⁹*

књижевна задруга, Београд 1996, 188.

¹⁹ Милош Црњански, *Сабране п̄есме*, приредила Светлана Велмар-Јанковић, Српска књижевна задруга, Београд 1978, 139.