

КОД ХИПЕРБОРЕЈАЦА: ЛОМПАР И ЦРЊАНСКИ

1.

У књизи есеја Мила Ломпара *Ајолонови њуџокази*,¹ посвећеној опусу Милоша Црњанског, нарочито место заузимају тумачења романа *Код Хиперборејаца* – „Шејње њо Риму: Црњански и Стендал” и „Пуџовање њо Ијалији: Црњански и Гете”. Тај утисак није проистекао из саме количине текста, захваљујући којој ови есеји чине претежни део књиге, а ни због њиховог централног положаја у садржају: наиме, док се у осталим есејима из збирке Ломпар посвећује појединачним делима Црњанског,² због чега се они тематски додирују и надовезују, али не и преклапају, у издвојеним есејима се враћа истом делу, *Хиперборејцима*; тиме је сугерисано да управо њиховој интерпретацији припада значајно место у мисији ресемантизације и превредновања опуса Црњанског у складу са којом су *Ајолонови њуџокази* и осмишљени. За допринос ове књиге науци и есејистици Мило Ломпар је добио Награду „Лаза Костић”.

До збирке у којој су, условно речено, обједињени, делови ових есеја су се појављивали у књижевној периодици: текст под насловом „Шејње њо Риму: Црњански и Стендал” објављен је 1996. године, у *Лейџису Мајнице српске*; „Пуџовање њо Ијалији: Црњански

¹ Мило Ломпар, *Ајолонови њуџокази*, Службени лист СЦГ, Београд 2004.

² У есеју „Национализам и дух апсурда” Ломпар тумачи драму *Конак*, у тексту „Историја и постмодерна” *Друџу књиџу Сеоба*, док је већ и самим насловом есеја „*Роман о Лондону: неколико кишних капи?*” истакнуто које се дело у њему интерпретира. Завршни есеј у књизи, „Аполонови путокази”, својеврсни је закључак, поента збирке, којом се Црњански дефинише као модерни класик српске књижевности.

и Гете” штампано је 2002. године у *Нашем стварању*, под насловом „*Код Хийерборејаца*: Црњански и Гете”, док је годину дана касније, такође у *Лейојису Мајшице српске*, под насловом „*Код Хийерборејаца*. Пије XII”,³ објављен текст који је у завршној верзији есеја „*Шејње њо Риму*: Црњански и Стендал” уметнут као његов други одељак.⁴

Незахвално је, међутим, ове прилоге читати као развојне облике есеја из *Ајолонових њујшоказа*: иако су коначне верзије донеле значајну количину новог текста којим аутор допуњава сазнања и прецизира жељена значења, остале интервенције би се могле свести на дотеривање параграфа и система насловљавања, што више говори о Ломпаровим размишљањима о есеју као жанру него о самим *Хийерборејцима*. Из перспективе нашег проучавања информативни су и они делови есеја за које у коначним верзијама није било места.

Оно што се из овог редоследа објављивања да наслутити јесте временски период током којег се аутор посвећивао тумачењу *Хийерборејаца*, као и вероватна хронологија настајања есеја. Узмемо ли у обзир врсту увида који нам сваки од њих пружа, можемо закључити да се Ломпарово проучавање *Хийерборејаца* кретало од културноисторијских импликација њиховог текста, претежно изложених у есеју „*Шејње њо Риму*: Црњански и Стендал”, ка особинама наративне свести, којој је посвећен есеј „*Пушовање њо Иијалији*: Црњански и Гете”.

Проничући у Ломпарове закључке о особинама *Хийерборејаца*, и начин његовог мишљења и излагања постаје нам јаснији: као што приповедач романа покушава да прочита егзистенцију јунака из текстова које је овај писао у Скандинавији и уочи Другог светског рата у Риму, тако Ломпар трага за егзистенцијом приповедача *Хийерборејаца* која је на различите начине у њихов текст уписана; Ломпарови есеји су, као и *Хийерборејци*, сплетови експлицитне и имплицитне интертекстуалности, речити на семантичким равнима које се са стваралаштва Црњанског шире на друге области српске културе; пратећи морал тумаченог дела, и Ломпар вишеструко посредује значења до којих му је, као тумачу, највише стало.

³ Види: Мило Ломпар, „*Шејње њо Риму*: Црњански и Стендал”, *Лейојис Мајшице српске*, год. 172, књ. 458, св. 5, новембар 1996, 681–724; „*Код Хийерборејаца*: Црњански и Гете”, *Наше стварање*, год. 49, бр. 1–4/2002, 33–40; „*Код Хийерборејаца*. Пије XII: уз сто десету годишњицу рођења Милоша Црњанског”, *Лейојис Мајшице српске*, год. 179, књ. 472, св. 4, октобар 2003, 648–655.

⁴ Студија Зона Корнвола, *Хийлеров њаја*, објављена је 1999. године, док се њен превод на српски, који Ломпар у овом тексту често цитира, појавио 2000. године, дакле више година након првобитне, краће верзије есеја „*Шејње њо Риму*: Црњански и Стендал”.

У настојању да му мисао буде што боље утемељена, есејиста оставља утисак интелектуалне напетости, дисциплине и самоса владавања.

Компонујући есеје као, условно речено, дијалоге, као смену питања и одговора или теза и антитеза, Ломпар у тексту успешно одражава динамику сопственог мишљења: читалачка свест која је у њима очитована покретљива је и жива, у развоју. Осим што сâм жанр есеја тако чини узбудљивијим, Ломпар изоштрава перцепцију многих разликовања како у тексту Црњанског, тако и у сопственом тексту. Отуда ови есеји, с једне стране, приказују херменеутичара који дело са задовољством одгонета, прониче у његову тајну, на граници логике и егзегезе, а с друге дубоко залазе у интердискурзивну зону, у којој много тога лебди или вибрира; симболички режими књижевног дела и његове интерпретације се преплићу, а на тренутке и сливају. Зато се ови есеји могу читати као „записник” са узбудљивог, повремено и драматичног сусрета двеју свести, свести Ломпара и Црњанског, у чудесном свету *Хиџерборејаца*.

2.

Списак литературе коју Ломпар цитира указује на еклектичност његовог приступа: он се позива на класичне студије из историје и историје књижевности (попут *Историје Византије* Георгија Острогорског или *Аџоније романџизма* Марија Праца), као и на референтна (мета)филозофска дела, религиозна, егзистенцијалистичка и (пост)структуралистичка (од Берђајева и Кјеркегора до Рикера, Фукоа и, пре свега, Делеза и Гатарија). Не треба сметнути с ума ни то да је текст његових есеја преплављен и имплицитним алузијама, од којих смо ми били способни да препознамо највероватније тек неколико. И толико је, међутим, било довољно да видимо да Ломпар, док мисли и пише, управља књижевним теоријама, подвргавајући их интересима сопственог истраживања, усвајајући само оно што у његовој концепцији читања *Хиџерборејаца* „функционише”. Приметно је да је у стању да апсорбује и мисао која му је туђа, „непријатељска”, преусмеравајући њену енергију у сопствену корист, на трагу највећих европских постмодерних мислилаца.⁵ Склони смо, стога, закључку да се Ломпарова интерпретација не одвија *јомоћу* литературе, већ у *односу* на њу; он истовремено чита/тумачи и *Хиџерборејце* и оно што је о њима или о темама које су у њима дотакнуте написано.

⁵ Fransa Kise, *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Co i preobražaj intelektualnog života u SAD*, prev. Olja Petronić, Karpos, Loznica 2015, 62.

Притом су питања која поставља тумаченом тексту само наизглед једноставна: Да ли је приповедачки поступак произвољан? Да ли је наратор забораван? Да ли је претерао, погрешно? Ко је Црњански? Она, наиме, нису ни нова ни случајна: постављајући их самоме себи током читања, Ломпар имплицитно суочава Црњанског са примедбама које су му у критици већ посредно или непосредно спочитаване. Она су, дакле, дубоко провокативна и сигуран су знак да су текстови који се око њих организују полемичке природе.

Полемика се у овим есејима истовремено води на више „фронта“: од места које *Хијерборејцима* припада у оквирима опуса Црњанског, преко положаја Црњанског у канону српске и европске књижевности 20. века, до тема које се непосредно тичу идеологије савремене српске културе (нпр. мањинског дискурса, „опозиционог писања“, аутсајдерства, субверзије, европејства, масовног злочина). Ломпаров текст, зато, резонира и у књижевности и ван ње.

Нека од постављених питања, међутим, не траже непосредне одговоре: њима Ломпар демонстрира да је, током читања, већ и сâмо учачавање проблема од великог значаја, односно да је (књижевном) тексту понекад важније поставити права питања него на њих давати исцрпне одговоре. С друге стране, приметно је да Ломпар радо поентира поједине етапе свог проучавања управо реченицама у упитном облику, како би на тај начин „предао бакљу“, стварајући прилику да (наше) размишљање о *Хијерборејцима* крене у новом, још увек неиспитаном и непознатом правцу. На тим местима Ломпарови есеји се *ошћварају*: циљ им није да дају последњу реч, већ да покрену интелектуалне процесе, да се прелију у културу, где започето превредновање опуса Црњанског једино и може да буде довршено.

3.

Од литературе посвећене интерпретацији Црњанског, Ломпар се експлицитно позива на есеје Николе Милошевића, Петра Цацића, Љубише Јеремића и Драгана Стојановића,⁶ најрадије цитира оне делове њихових реченица са којима може да се сложи, на посредан начин им одајући признање за допринос проучавању Црњанског, посредно се одређујући према њима као према својим претходницима.

⁶ Ломпар се ослања и на резултате поређења описа сицилијанског камеолома код Црњанског и Тукидида које је Ксенија Марицки Гађански изложила у раду „Τὸ ἔθνος ἢ οὐκ ἔθνος или Црњански на Сицилији“ (*Зборник Майице српске за књижевност и језик*, XLII, св. 1–3, 1994, 285–301). Види: Ломпар, „*Шејње по Риму*: Црњански и Стендал“, у: *Айолонови пућокази*, 158.

Међутим, Ломпарова интерпретација *Хијерборејаца* је радикално другачија, инвентивна – она изграђује нови хоризонт разумевања Црњанског.

Чак и када усваја становишта претходника, Ломпарова мисао се осамостаљује и са таквом силином развија да на крају слабо подсећа на вероватно полазиште. Такав је, на пример, однос између Милошевићеве визије *Хијерборејаца* као „зреле, горке, животном мудрошћу натопљене књиге”⁷ и Ломпарове хипотезе да се исти роман може читати као „портрет уметника у старости”⁸, или фуснота у којој се, цитирајући Џацићеву процену да се у *Хијерборејцима* „Наполеон схвата као симбол рата, симбол еротског импулса и симбол остварене величине”⁹, Ломпар на њу надовезује мишљу да је француски император „као симбол *остварене* воље за моћ само знак остваривања карикатуралне (анимално-инфантилне) величине у свету”, чиме у ствари оспорава њену импликацију – Наполеон није обичан симбол рата, већ „весник *обезличења*” које његови ратови доносе.

Ваља приметити да су из есеја „*Шејње ѿ Риму*: Црњански и Стендал” изостављене фусноте које су у верзији првобитно објављеној у *Лейојису Мајице српске* 1996. године носиле редне бројеве 18 и 19; у њима се Ломпар полемички обрушио на негативне критичке судове Новице Петковића изнете на рачун *Хијерборејаца* (у приказу „Магија бореалне светлости”, објављеном у сарајевском *Одјеку*, 1965) и мисаоности Црњанског (у *Лирици Милоша Црњанског*, 1994). Ломпар је у споменутих фуснотама указао на пропусте и очигледне грешке које је Новица Петковић, као млад критичар, направио читајући *Хијерборејце* (од тврдње да у њима нема „ниједне приче коју неко друго лице самостално приповеда”¹⁰ и неразумевања за улогу понављања, која стога одбацује као плитка и досадна, до оне упечатљиве примедбе да је Црњански као мислилац неупотребљив). Ломпар се, међутим, на томе не зауставља: он тражи разлоге Петковићевих грешака и проналази их – у сâмом његовом приступу књижевности. Позивајући се на Сартрову расправу „Шта је књижевност?”, он објашњава да до таквих *ѿромаца*ја доводи разматрање наративне технике независно од особина нара-

⁷ Никола Милошевић, „Метафизички вид стваралаштва Милоша Црњанског”, у *Књижевност и метафизика*, Службени лист СЦГ, Београд 2003, 44.

⁸ Ломпар, „*Путовање ѿ Италији*: Црњански и Гете”, у: *Ајолонови ѿукази*-кази, 243.

⁹ Ломпар, „*Шејње ѿ Риму*: Црњански и Стендал”, у: *Ајолонови ѿукази*, 168, фуснота 47.

¹⁰ Мило Ломпар, „*Шејње ѿ Риму*: Црњански и Стендал”, *Лейојис Мајице српске*, 690.

тивне свести, односно превиђање да техника романа увек упућује на метафизику романописца; оспорио је, дакле, теорију читања коју је Петковић заступао, његову концепцију књижевног смисла. Кориговањем сопственог текста и изостављањем ових убитачних фуснота, Ломпар је показао да ни по коју цену не жели да ремети тежиште есеја, које је на Црњанском, а не на критичкој мисли Новице Петковића.¹¹ Ипак, трагови читања Петковићевих текстова су, на посредне начине, несумњиво присутни у Ломпаровим размишљањима о Црњанском.

Ломпар је на нешто другачији начин поступио у формулисању става према Јеремићевој идеји о апсолутној аутономији *Хијерборејаца* као гаранцији њихове романескности: у тексту објављеном у *Лейџоису* категорички ју је одбацио,¹² док је у коначној верзији формулацију знатно ублажио: „основано је помислити како присуство бројних места која траже спољашње објашњење ништа не смета фикционалном карактеру овог дела”,¹³ каже. Из тога, међутим, не проиходи ни да је аутор променио мишљење, нити да је у полемици узмакнуо, већ да је искуснији херменеутичар: свестан је да његово читање има другачије конвенције и књижевнотеоријске премисе захваљујући већ и самој промени културног контекста и услова рецепције. У његовом односу према литератури посвећеној Црњанском, дакле, могу се уочити знаци перспективизације: како смисао дела не постоји независно од његове интерпретације, то у говору о књижевности не постоји „правоснажна истина”, већ преиспитивање, евалуација, редефинисање. Отуда су Ломпарови есеји субверзивни у односу на књижевнокритичку традицију, али је не негирају, већ, парадоксално, учвршћују. Захваљујући таквом приступу, Ломпар је могао да уочи и да иза циничних судова Марка Ристића стоји помно читање и дубоко разумевање Црњанског.¹⁴

¹¹ Не можемо да се отмено утиску да у таквом Ломпаровом поступку, осим могућности да је променио мишљење, има још потенцијалних значења: из коначне верзије „Сна Вука Исаковича”, објављеној у *Лирским епифанијама Милоша Црњанског*, Новица Петковић није уклонио фусноту у којој је издвојио име Николе Милошевића као једног од оних тумача који су погрешно читали *Дневник о Чарнојевићу*, за јунака не држећи Петра Рајића већ управо Чарнојевића. Види: Новица Петковић, „Сан Вука Исаковича”, у: *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, СКЗ, Београд 1996, 123.

¹² Мило Ломпар, „*Шејње по Риму*: Црњански и Стендал”, *Лейџоис Мајшице српске*, 705.

¹³ Ломпар, „*Шејње по Риму*: Црњански и Стендал”, у: *Ајолонови џујокази*, 155, фуснота 36.

¹⁴ „Постоји, дакле, нешто више од трунке истине, и нешто мимо брвна злобе у подсећању да је Црњански свет око себе гледао оком муве: нељудским, фацетираним оком морао је свет видети увеличано, деформисано и разломљено’ (*Кријички радови Марка Ристића*)”. Према: „*Шејње по Риму*: Црњански и Стендал”, 169.

Оно што би други, мање опрезан тумач великом писцу пребацио као слабост, као што је вероватност аутоцензуре Црњанског, због подударања дуго жуђеног повратка у отаџбину са објављивањем романа,¹⁵ у Ломпаровој интерпретацији се не прећуткује, већ постаје једна од битних премиса. Као што је Делез могао да каже да питање о Прустовом лудилу нема никаквог смисла и да је, уместо тога, „реч (...) само о присуству лудила у Прустовом делу”,¹⁶ тако и Ломпар одбија да квалификује аутоцензуру Црњанског, јер једино што га као проучаваоца књижевности занима јесте њена могућа прерушена употреба, расподела и функција у тексту романа.¹⁷

Крећући се у оквирима Џацићевог описа овог дела Црњанског као „романа једног живота (...) егзистенције која се остварује писањем”¹⁸, Ломпар је дошао до жанровске одреднице *Хијерборејаца* као „романа једне свести”.¹⁹ На тај начин, он је направио одлучујући заокрет у њиховој интерпретацији: имплицирајући да *Хијерборејце* не треба читати као „толстојевске” описе догађаја већ као „дојсовске” одразе тих догађаја у једној свести, он је тумачење ослободио прејакe зависности од аутобиографске основе која је пригушивала поетички радикализам романа, и пребацио га на поље наративне свести, на којем је постало могуће разматрати удео *Хијерборејаца* у еволуцији романескног облика.

Важно је, такође, уочити да Ломпар на тај начин није с питањем жанра раскрстио, напротив: он самоме себи не престаје да га током читања непрестано, на различите начине, поставља. Напет и загонетан, највероватније и променљив, однос између жанра и наративне свести битан је проблем у оба Ломпарова есеја и, у зависности од угла посматрања, противречно се разрешава: док у

¹⁵ „Унутрашњим препрекама које *Хијерборејци* сами по себи постављају можемо прикључити спољашње околности пишчеве ситуације: хипотека радикалног десничара, изразитог националисте, истакнутог антикомунисте, била је од велике важности у могућем пригушивању истинских расположења Црњанског, јер је могла подстицати његове страхове од препрека постављених за повратак у комунистичку одаџбину. То је могло условити настанак аутоцензуре, услед снажне аутобиографске подлоге на којој сам текст романа настаје.” Према: „*Шејње ѿ Риму*: Црњански и Стендал”, 123.

¹⁶ Жил Делез, *Прусиј и знаци*, прев. Иван Миленковић, Плато, Београд 1998, 145.

¹⁷ „И док се у великој мери чувао да исказе било какав став о комунизму или српској националној судбини у историјској стварности Другог светског рата, чак и у *Ембахадама*, дотле је Црњански у *Хијерборејцима* исказао изразито негативан став према папизму.” Према: „*Шејње ѿ Риму*: Црњански и Стендал”, 123.

¹⁸ Петар Џацић, *Просијори среће у делу Милоша Црњанског*, Нолит, Београд 1976, 119.

¹⁹ „*Шејње ѿ Риму*: Црњански и Стендал”, 139.

есеју „*Шејње ѿ Риму: Црњански и Стендал*” стоји да наративна свест одлучује о преобликовањима изворника, односно да до тога не долази под притиском жанра,²⁰ у тексту „*Пушовање ѿ Италији: Црњански и Гете*” закључује се да „јунакова психологија – оквири мотивације његових поступака представљају само колатерални исход наративне конфигурације *Хиперборејаца*”.²¹

Перспективизујући дела и јунаке Црњанског, Ломпар је избегао замку да их објашњава једне другима кроз сличности или поистовећивања, што је довело до тога да у тумачењу *Хиперборејаца* преовлада суматраистичко осветљење, већ настоји да уочи и укаже на разлике међу њима које су, истовремено, и симптоми промене у духу и поетици уметника који их је створио. *Хиперборејци* су, до његових есеја, у узорним студијама били коментарисани у утопијском регистру, као „свет духовни и идеални”, „утеха у космичкој повезаности света, и симбол нечег звезданог и небеског”²², као „простор среће”, „поново нађени рај”, „свет пуноће и сјаја”, „бореалне аркадије”.²³ Ломпар, међутим, отрже читање од наивности: завршни моменат романа, прелазак необесцењивости људског живота у Хипербореју, у којој човека и нема, он објашњава као гротескни преокрет и карикатуру бога „као натчулне апстракције, некога ко је појам, а не биће”²⁴. Осветљавајући *нишџиа* Црњанског, сучење са смрћу без метафизичког залеђа, он је први тумач који

²⁰ „Они нису усвојени услед притиска жанра, већ су знаци онтолошког искуства које је природно приповедачкој свести која и обликује перспективу у којој ће се управо ти поступци (сажимање и инверзија) у *Хиперборејцима* и остварити.” Према: „*Шејње ѿ Риму: Црњански и Стендал*”, 136.

²¹ „*Пушовање ѿ Италији: Црњански и Гете*”, 204–205. Осим што се строго руководи саветима које је 1996. дао Новици Петковићу, па о наративној техници не говори претходно или независно од наративне свести, приметно је да Ломпарова размишљања у овом сегменту интерпретације кореспондирају, па и сарађују са Петковићевим: „Тешко је рећи колико је то [удвајање јунака – прим. В. Т.] жанровски условљено а колики је удео особите поетике Милоша Црњанског (за који унапред можемо рећи да је у крајњој линији био пресудан), али је несумњиво да је укључивање ванкњижевног жанра (дневника и мемоара) у књижевни жанр (роман) погодовало укрштању, половичној замени и удвајању.” Према: Новица Петковић, „Паралелни светови”, у: *Лирске еифаније Милоша Црњанског*, 97.

²² Н. Милошевић, „Метафизички вид стваралаштва Милоша Црњанског”, у: *Књижевност и метафизика*, 43.

²³ П. Цацић, *Простори среће у делу Милоша Црњанског*, 37, 23, 117.

²⁴ „Јер, та божанска, хиперборејска лепота природе показује да смрти нема, као што нема ни човека: та лепота траје увек, обнавља се из себе, јер је у њој понављање дошло уместо живота, као вечно поновно долажење на место живота. Нема смрти, јер нема ко да умре, будући да чудесна лепота земље Хиперборејаца, као лепота нашег света, остаје лепота нељудског (...) ’божанска слика смрти, кад је општа’... То није инцидент, није каприц, већ промишљено корачање ка космичкој, божанској лепоти живота без човека.” Према: „*Шејње ѿ Риму: Црњански и Стендал*”, 176–177.

је указао на његов битан однос према гностичком искуству и јансенистичкој концепцији бога.²⁵

Поредећи семантичке импликације Хипербореје са искуством ништавила Вука Исаковича (за којег губитак наде ипак није значио и губитак апсолута), Ломпар објашњава поетички развој Црњанског од *Сеоба* ка *Хијерборејцима* „растом нихилистичких садржаја”²⁶, смањивањем, а онда и укидањем „хуманистичког патоса у људској судбини”²⁷: у позним делима Црњанског човек регресира на лествици бића и постаје заменљив у анималном регистру, што је праћено општом инфантилизацијом света. Карикатуралну оптику кроз коју приповедач *Хијерборејаца* посматра свет Ломпар објашњава као „исход хуманистичког садржаја историје”²⁸, а у контексту уметничког опуса као „интелектуални темељ”²⁹ *Друге књиже Сеоба и Романа о Лондону*.

4.

Оно што у Ломпаровом приступу романескној структури овакве сложености највише изненађује, а чему највероватније и треба да захвалимо на револуционарности увида до којих је довео, јесте близина из које он ту структуру загледа, покушавајући да утврди сваки облик уметничке оригиналности и аутентичности који је Црњански унео у српску књижевност. Због тога је од пресудне важности било да пажњу посвети *јравим* местима, онима која имају конститутивну улогу у смисаоном хоризонту романа.

У средишту оба есеја се, стога, налази питање интертекстуалних веза романа Црњанског са делима европске књижевности,

²⁵ „Црњански, наиме, наглашава како је волео ’каткад, у мислима, да се сети само јансениста... зато што су, тако давно, исповедали немогућност спознаје Бога’... Приповедачева негација овоземаљског чини да он овоземаљске чинове који се остварују у име тог непостојећег ’иза гроба’ назове нихилизмом и полтронеријом. Свет у којем он постоји, који он гледа и описује, прецизно је именован као нихилистички свет: не само да тај свет гради свој лик на овоземаљском *нишци*, већ то чини свесно и промишљено, употребљавајући то *нишци* у овоземаљским пословима. Није то, дакле, само нихилизам који настаје услед вере у *нишци*, већ је то нихилизам операционализације и осветљавања тог *нишци*. Отуд је то двоструко нихилистички свет, јер и као рашчаран, он остаје веран привиду онога што га је зачарало. Црњански одбија да прихвати тај свет, он га се гади, управо зато што види са коликом одсудношћу тај свет постоји: он га, такође, разликује од песимизма јансенистичког бога којем се приклања, што значи да Црњански не поистовећује сазнање о епохалном нихилизму света са песимистичким сазнањем као таквим, већ их одлучно разликује.” Према: „*Шејње йо Риму*: Црњански и Стендал”, 150–151.

²⁶ Исто, 144.

²⁷ Исто, 164.

²⁸ Исто, 162.

²⁹ Исто, 123.

са Стендаловим *Шејњама њо Риму* (1829) и Гетеовим *Пушовањем њо Италији* (1816). Ломпар је оба есеја засновао на упоредном читању одговарајућих одломака *Хијерборејаца* и споменутих путописа; чак је и у насловима есеја тумачени роман *заменио* њиховим насловима.

Стендал и Гете су посредници искуства боравка Црњанског у Италији: одређујући се према појавама, догађајима и ставовима који су у њиховим путописима изложени, он артикулише сопствени текст; због тога је, према Ломпару, „свака реченица *Хијерборејаца* (...) прикривање неке старије реченице”³⁰ Црњански користи туђе гласове „да дају временску дубину егзистенцији јунака у Риму и сећањима приповедача из Лондона”³¹, па су палимпсестна техника и лавиринтска посредованост смисла *Хијерборејаца* показатељи онтолошког искуства оне свести која располаже и манипулише предлошцима, односно знак етоса Црњанског:³² као што у роману Црњанског расправа о Ибзену и Стриндбергу има свој одјек у судбини Торстена Рослина, а она о Микеланђеловој љубави према Викторији Колон у животу госпођице Дела Клоета,³³ тако су списи Стендала и Гетеа оријентири у Ломпаровој потрази за идентитетом јунака/приповедача *Хијерборејаца*.

Он се, наравно, дотиче и осталих интертекстуалних веза – са Казановом, Микеланђелом, Макијавелијем, Андерсеном и другима – али су релације са Стендалом и Гетеом привилеговане: оне на одлучујући начин учествују у обликовању целине романа, и нису (само) питање начина приповедања већ и нараторовог (само)разумевања.

У Ломпаровој анализи је од пресудног значаја да такав избор није био случајан, већ идеолошки и егзистенцијално условљен: прибирајући „трагове вишевековног искуства хуманизма”³⁴, Црњански је у Стендалу и Гетеу видео узорне европске ауторе који ојачавају просветитељско залеђе институционалног хришћанства са којим се он у *Хијерборејцима*, слободно можемо рећи, обрачунава. Бирајући их по сличности, Стендала због аналогне биографске ситуације,³⁵

³⁰ Исто, 121.

³¹ „*Пушовање њо Италији*: Црњански и Гете”, 182.

³² Етос се у овом тексту користи у значењу које му је дао Фуко у есеју „Шта је просветитељство?”: то је поступак само-изграђивања и одговорности у егзистенцији, који је у корелацији са модерношћу. Види: „*Пушовање њо Италији*: Црњански и Гете”, 179–180.

³³ „*Шејње њо Риму*: Црњански и Стендал”, 141.

³⁴ Исто, 121.

³⁵ „Док су имена других писаца првенствено део онога о чему се приповеда, било као асоцијација на неки догађај, анегдоту, запис који је у везама са егзистенцијалном ситуацијом јунака, или приповедачком ситуацијом наратора, дотле Стендалово име, као име које припада и таквом развјејавању имена, представља

а Гетеа због околности настанка дела,³⁶ Црњански се самоодређује кроз дистанцирање од њих: приповедачка истоветност која је европске класике у *Хијерборејце* увела крије семантички пресудну неистоветност.³⁷ Палимпсестна наративна техника и опонашање Стендаловог/Гетеовог текста код Црњанског су, дакле, носиоци идеолошких и егзистенцијалних разлика за којима Ломпар и трага: циљ његовог напоредног читања није проналазак аналогичности и подударности између Стендала/Гетеа и Црњанског, већ оних сличности које су само привидне и оспоравања која су експлицитна; алудирајући на Делеза, он констатује да „механизам разлике и понављања управља самоодређењима Црњанског у *Хијерборејцима*“.³⁸ Ломпар притом у виду има разликовање које се не може свести на противречност, већ које уводи промену у дух онога који понавља и промишља понављајући, при чему се пренети семантички низови прерушавају,³⁹ производећи – виртуелност: „Нема других сличности до разобличених, нема другог идентитета до расређеног, нема друге сврхе осим оне која недостаје.“⁴⁰

Зато је и анализа присуства Стендаловог/Гетеовог текста у *Хијерборејцима* морала да буде крајње минуциозна, да размотри семантички учинак сваког детаља. Пратећи поступак изградње смисла код Црњанског, Ломпар пажљиво пореди кретања синтаксичких низова из архитектстова у новонасталом уметничком саставу, односно начине уплитања цитата у низове који им посредно интерпретирају или первертирају значења. Он, притом, разликује илустративна освртања од перспективистичких преобликовања, алузије од препричавања, прикривено иронизовање од експлицитних негација. Проучавајући ред речи и параграфа у, како се чини, „чисто“ наведеном тексту, упозоравајући на појаву уметнутих реченица, тумач показује да ниједна од тих наизглед безначајних или случајних промена није „празна“: откривајући рад модерне

једино име које је вишеструко паралелно са јунаком овог романа: и Стендал је странац, и он је дипломата, и Стендал је писац, и он шета по Риму описујући шта чује и види.” Према: „*Шејње ѿ Риму*: Црњански и Стендал”, 120.

³⁶ „Да је саморазумевање онај егзистенцијални модус у којем се може одмерити Гетеова улога наговештава већ спољашња сличност: као што је Гете, на основу дневника и расечених старих писама која је слао госпођи Фон Штајн у 1787. години, написао *Пушовање ѿ Италији* читаве три деценије доцније, у годинама 1816. и 1817, тако је Црњански на основу бележака, репортажа у новинама и интимних записа (...) насталих између 1937. и 1941. године коначно уобличио *Хијерборејце* у часу када је могао да каже: 'од тада је прошло двадесет и пет година.'” Према: „*Пушовање ѿ Италији*: Црњански и Гете”, 183.

³⁷ Исто, 188.

³⁸ „*Шејње ѿ Риму*: Црњански и Стендал”, 133.

³⁹ Жил Делез, *Разлика и понављање*, прев. Иван Миленковић, Федон, Београд 2009, 179.

⁴⁰ Исто, 479.

свести Црњанског унутар старих списа (Стендаловог/Гетеовог), са чијим инстанцама она не може да се сроди, Ломпар указује да су те промене носиоци скривеног, вишеструко посредованог смисла, при чему управо та његова посредованост има одлучујућу улогу. Због тога је идентитет Црњанског за Мила Ломпара „одлучујуће питање за смисао приповедања у *Хијерборејцима*” и непосредан циљ његове интерпретације.

Међутим, како биће у *Хијерборејцима* није увек истоветно са заменицом *ја*,⁴¹ то је и читање морало да пође од разграничавања наративног и персоналног идентитета,⁴² односно од разликовања наратора и јунака као двеју, условно речено, независних просторно-временских верзија Црњанског: јунака у Риму, уочи Другог светског рата, и наратора у Лондону, више од две деценије касније.

Раслојавање наративне свести је, дакле, скопчано са пролазношћу: размак између јунака и приповедача је, како је Ломпарова анализа показала, променљив, а портрет Црњанског динамичан, замислив „у временском низу”.⁴³ Иако списи настајали у периоду између 1937. и 1941, као и они у Скандинавији, инхерентно обликују приповедање, чињеница је да сâм роман настаје из перспективе позне свести, оне којој је познат исход свих исприповеданих догађаја, што је у тексту романа понекад и експлицитно присутно; према Ломпаровим речима, ту „тачку позне свести” треба поимати као „плод самообликовања духа приповести”,⁴⁴ због чега *Хијерборејци* јесу „блиски аутобиографском искуству, али не и истоветни са њим”.⁴⁵ Отуда име Црњанског у овим есејима означава чак „три

⁴¹ „Оно што се налази иза те заменице у приповедању јесте, за разлику од ње [свести – прим. В. Т.] која увек себе оглашава, само повремено присутно.” Према: „*Пушовање ђо Ишјалији*: Црњански и Гете”, 182.

⁴² „Персонални идентитет је истакнут, налази се *ћред* читаоцем *Хијерборејца*, једноставно је *ћу*, док је наративни идентитет потиснут у биће приповедања, унеколико скривен онима чију реч јунак *Хијерборејца* узима да би је учинио својом. Персонални идентитет би, отуд, оличавао присуство, а наративни одсуство идентитета Црњанског. (...) Наративни идентитет би оличавао присуство онога што је потиснуто, што као потиснуто ипак присуствује, као што би персонални идентитет одједном оличавао одсуство онога што избија кроз приповедање.” Према: „*Пушовање ђо Ишјалији*: Црњански и Гете”, 181–182.

⁴³ „Мимикријски идентитет Црњанског омогућава да они буду *ћорћреј*, што значи да се оспољава једна дистанца у приповедању која их одваја од аутобиографије. Рембрантови аутопортрети, са свом тешкоћом аутопортретисте да себе прецизно види у огледалу, посебно из профила, тешкоћом тако сродном аутобиографији који себе не може прецизно да види у времену, бивају стављени у *низ*, што значи постављени у време, дакле у приповедање, и, отуд, настаје *роман*... Оно што повезује *ћорћреј* као приповедање и уметника као друштвеног аутсајдера јесте *сћарене*.” Према: „*Пушовање ђо Ишјалији*: Црњански и Гете”, 243–244.

⁴⁴ Исто, 183.

⁴⁵ Исто, 238. Ломпара не занимају само ауторске намере Црњанског у поступању с „архитекстом” већ и оно што је он желео да прећути, прикрије или

различите, а истоветне улоге: књижевника Милоша Црњанског, приповедача *Хијерборејаца* и јунака књиге *Код Хијерборејаца*.²⁴⁶ Ломпара највише интересује онај Црњански који, 1965. године, довршава рад на роману: док се до јунака *Хијерборејаца* допире одговором на питање *ко дела*, до приповедача *Хијерборејаца* одговором на питање *ко љовори* и *ко чииа*, дотле се до Црњанског стиже „тек када се упитамо ко егзистенцијално-етички испуњава налог приче *Хијерборејаца*?“²⁴⁷ Из тога производи да, у овом контексту, Ломпаров Црњански није сводив на ауторски биографски субјект, већ да подразумева (чисту) свест уграђену у текст.

Занимљиво је да се у том погледу ова два есеја допуњавају, делујући као две фазе истог истраживачког процеса: оно што у есеју „*Шејње ѿ Риму: Црњански и Стендал*“ започиње констатацијом да су *Хијерборејци* роман једне читалачке свести, у тексту „*Пушовање ѿ Италији: Црњански и Гете*“ окончава се прецизним одређењем егзистенцијалног и онтолошког става те свести, тог ја које се афирмише разликовањем и његовог противречног етоса који, скривен, одлучује о нарацији. Његов унутрашњи раскол је објашњив управо раслојавањем приповедачке свести: с једне стране је јунак из времена у којем је још увек постојао апсолут, а с друге приповедач који је спознао да постојање нечега „изнад живота ради чега вреди живети“²⁴⁸ није више од самообмане. Из тога произилази чудан, *ѿмерен* семантички ефекат да Црњански сумња у оно што наводно негира и да „одбија нихилизам који очитује“²⁴⁹, односно да је саме себи остао тајна, јер, „као зачаран“²⁵⁰, не опажа противречност сопствених тврдњи.

Етос Црњанског је можда и најбитнији чвор Ломпарове *интерпретацијивне мреже*; од њега се тумач слободно креће како

потисне – несвесна димензија реченице. Његова склоност да симболички поредак текста размотри са психоаналитичког становишта теоријски је ослоњена на Делезов и Лаканов модел субјективности, односно на посредно проблематизовање жанра аутобиографије као свесне намере аутопортретисања: приступ саме себи је посредован знацима културе, тако да читаве области сопственог бића остају недоступне, деформисане или непознате. Из тога би произилазило да херменеутичар боље познаје аутора од њега самог. То Ломпар демонстрира у есеју „*Пушовање ѿ Италији: Црњански и Гете*“, на примеру Фројдове приче о човеку-вуку, чије моменте је уочио у код Црњанског у опсесивном варирању прапризора силоване мајке-слушкиње кроз судбине Кјеркегора, Стриндберга и Микеланђела, слутећи у томе његову затајену биографску подлогу. Ова прича је један од битнијих нартивних чворова у *Хијерборејцима*, јер везује приповедне нити које се тичу аутсајдерства, хомосексуалности, телесности, анимализације човека и инфантилизације света, као и односа према смрти.

⁴⁶ „*Шејње ѿ Риму: Црњански и Стендал*“, 119.

⁴⁷ „*Пушовање ѿ Италији: Црњански и Гете*“, 181–182.

⁴⁸ „*Шејње ѿ Риму: Црњански и Стендал*“, 172.

⁴⁹ Исто, 170.

⁵⁰ Исто, 168.

према питањима наративног поступка или саморазумевања јунака, тако и према питању његове модерности.

5.

Ломпар уочава да Црњански свој идеолошко-историјски ресантиман увек посредује симболичким или културноисторијским мрежама,⁵¹ односно приказивањем појава у историјској перспективи: бежећи од сопствене историчности,⁵² односно од њене истине која је нихилистичка,⁵³ мисао Црњанског се бави прошлошћу и, како дубље у њу понире, постаје критички све разорнија; сâм његов поглед садржи механизам нихилистичке гротеске и карикатурализовања који свему умањује или пориче хуманистички потенцијал. Семантички исход таквих перспективизација јесте хладна, нимало утешна свест да је повратак у прошлост немогућ, као што је немогуће поново задобити изгубљено време „ни кроз осуду, нити кроз ангажман”.⁵⁴

Црњански је у сукобу са светскоисторијским и религиозним апсолутима, са комунизмом, фашизмом и папизмом, као са облицима апсолутизације зла. Он напушта светски хоризонт зарад „изабраног доживљаја света”⁵⁵, у једном од модуса аутсајдерске егзистенције.⁵⁶

⁵¹ „Црњански се у *Хијерборејцима* определио за посредну и историјски обликовану негацију папизма, напуштајући актуелност своје теме у корист књижевних поступака *субверзије* који, било да су пародијски или осцилирају између ироније и гротеске, увек демистификују и деструирају папизам у складу са онтолошким искуством *Хијерборејца*.” Према: „*Шејње њо Риму*: Црњански и Стендал”, 131.

⁵² Ломпар користи појам *историчности* у смислу који су му дали Дилтај и Хајдегер: човек постоји у хоризонту традиције која условљава његову самоспознају. Види: Михал Павел Марковски, „Херменеутика”, у: Ана Бужињска, Михал Павел Марковски, *Књижевне теорије XX века*, прев. Ивана Ђокић Саундерсон, Службени гласник, Београд 2009, 187–211.

⁵³ „*Шејње њо Риму*: Црњански и Стендал”, 167.

⁵⁴ „Изгубивши конкретност *свог* времена, што му историјско-политички може користити, фигура Пија XII у *Хијерборејцима* не може рачунати на повратак тог времена ако би неко хтео да је одвоји од покоља који јој заувек припадају: карикатура, сексуално означени лицемер, маска са цртама кловна, Пије XII остаје воштана фигура покоља.” Према: „*Шејње њо Риму*: Црњански и Стендал”, 132.

⁵⁵ „*Пушовање њо Италији*: Црњански и Гете”, 231.

⁵⁶ „Ако у текстуалном искуству *Хијерборејца* препознајемо продор туђег текста који носи невидљиве ознаке ауторске редакције, као и повлачење ауторске егзистенције, преко ове невидљивости, на маргину приповедања, што омогућава постојање текста-на-маргини, ако у јунаковом искуству сагледамо маргинално биће у модусима аутсајдера и резигнације, ако у онтолошком искуству *Хијерборејца* препознамо пак биће-на-маргини као незауостављиво померање бића ка граници, у једном истраживању и дисперзији бића које припада убрзаној фрагментаризацији, онда присуство *маргине* повезује три различита нивоа приповедања Црњанског.” Према: „*Пушовање њо Италији*: Црњански и Гете”, 241.

Ослањајући се на студију Ханса Мајера,⁵⁷ Ломпар не тумачи аутсајдерство као интиман удес Црњанског, већ у широком контексту, као један од главних проблема европске културе у последња два века њене историје, и као доказ изјаловљености грађанског просветитељства оличеног у Стендалу и Гетеу.⁵⁸

Ломпар долази до, наизглед, парадоксалног закључка да у интенционалности аутсајдерства Црњанског, у својевољном одбијању савремености и њених друштвених норми, нема побуне: видови модерног индивидуализма који су Црњанском били на располагању, „корачање самосталним путем на начин сазнавања света, као што то чини Фауст, или на начин порицања света, како чини Дон Кихот, или на начин освајања света, као што чини Дон Жуан, или на начин одвајања од света, како чини Робинзон”, постали су одвише савремени, због чега „не одговарају покрету повлачења унутар света који је темељ његовог *ethosa*”.⁵⁹ Отуда основни егзистенцијални импулс Црњанског не садржи претензије да се савременост ограничи нити да јој се супротстави, већ се, према његовим речима, „мимоилази са стварношћу *ипсе* било каквог одбијања или прихватања онога што је савремено”,⁶⁰ он је скривање и стратегија мимикрије која је, на плану наративне технике, условила „далекосежан продор других текстова у (...) казивање”,⁶¹ а на плану идентитета наративне свести довела до имагинарног ништавила, оличеног у лакунама у којима „пребива невидљиви лик читаоца који приповеда *Хијерборејце*”.⁶²

У томе се крије још један парадокс аутсајдерства Црњанског: оно није пуко пребивање на маргини, већ плод резигнације и луцидности која је, обрнуто пропорционална значају појединца, знак да песник *не иприсваја* искуство духовног самомаргинализовања. Захваљујући таквом интелектуалном ставу, Црњански је „модеран

⁵⁷ „У наративној мрежи *Хијерборејца* препознају се бројни модуси аутсајдерства: опажање властитог аутсајдерског субјективитета; усамљеност која се изузима из заједнице; склоност ка мотивисано одабраној групи мислилаца, писаца и уметника; напуштање осећања дужности у облику категоричког императива, јер аутсајдеров чин не може бити максима општег законодавства; особен избор топоса меланхолије и мизантропије.” Према: „*Путовање по Италији*: Црњански и Гете”, 230.

⁵⁸ Занимљиво је да, за разлику од Мајера који, у саркастично-иронијском усвајању „већинске” тачке гледишта, аутсајдере назива чудовиштима, Ломпар чудовиштем назива једино Наполеона, што би могло да имплицира да се његова спознајна позиција налази *изван* описиваног света.

⁵⁹ „*Путовање по Италији*: Црњански и Гете”, 245.

⁶⁰ Исто, 180.

⁶¹ Исто, 240. Ломпар је указао и да историјска имена која се у *Хијерборејцима* нагомилалају нису изабрана насумично, већ у зависности од њиховог доприноса аутсајдерском идентитету.

⁶² Исто, 239.

у часу када су сви други само савремени”,⁶³ а његово аутсајдерство, по Ломпаровим речима, представља последњи могући став модерности у савременом свету.

Ту, у паклу доживљене неаутентичности и дехуманизације,⁶⁴ Ломпар проналази потврду радикалног индивидуализма Црњанског, као и извориште његових оригиналних мотива – неизузетности наметнутог избора, обичности по избору⁶⁵ и самоограничавајућег аутсајдерства.⁶⁶

6.

У средишту наративног поступка Црњанског Ломпар проналази „затајивање и ускраћивање података”.⁶⁷ Укрштајући наративне и спознајне перспективе, које му се у свести преламају као у калеидоскопу, наратор *Хијерборејаца*, по Ломпаровим речима, не сведочи, већ сигнализира⁶⁸, линеарно приповедање замењујући мрежом наративних чворова, места на којима се приповедање „уврће”.⁶⁹ Са сваког од тих чворова, његова мисао може слободно да се креће, у неочекиваним или непредвидивим смеровима, временским, просторним или садржинским. За читаоца који очекује да нарација протиче мање-више линеарно, такав текст је ван хоризонта очекивања, па је самим тим и затворен, криптичан, пун слепих сусрета асоцијација или дивергентних тунела који никауда не воде.

Уважавајући невоље које традиционално читање има са текстом *Хијерборејаца*, Ломпар открива колико је оно у овом случају неодговарајуће, па и погрешно. Од тренутка у интерпретацији у којем он посеже за делезовско-гатаристијевским појмом ризома (чији је принцип временско-просторно спирално кретање, „блесци осамостаљених кретања интензитета”⁷⁰), све одједном почиње да

⁶³ Исто, 246.

⁶⁴ О томе: Лајонел Трилинг, *Искреност и ауθενичност*, прев. Бранко Вучићевић, Нолит, Београд 1990.

⁶⁵ „Пушовање по Италији: Црњански и Гете”, 232.

⁶⁶ Еротоманска перцепција Црњанског сугерише „да је Црњански у *Хијерборејцима* двоструко онемогућен: као јунак који није одговорио на толике позиве тела, он је постао пука егзистенција посматрања и потпуна немоћ, да би као приповедач био поново онемогућен да опише оно што је као јунак ипак учинио. Тако је постао *виртуелни* Црњански, јер је ујединио супротне позиције: ако јунак није ништа учинио, онда приповедач ништа није имао да опише, па није ни онемогућен он, него јунак; ако је приповедач онемогућен да опише оно што јунак беше учинио, онда јунак није онемогућен. Али, у виртуелном свету *Хијерборејаца* јунак је онемогућен да учини, као што је приповедач онемогућен да опише учињено: обојица су обухваћени силом онемогућавања.” Према: „Пушовање по Италији: Црњански и Гете”, 228.

⁶⁷ Исто, 186.

⁶⁸ Исто, 208.

⁶⁹ Исто, 207.

⁷⁰ Исто, 209.

има смисла: ризом је обасјао дисперзивну наративну стратегију Црњанског „која укида узрочне везе између времена, околности и догађаја, поништава њихов реалитет и успоставља њихову *виртуелну* кореспонденцију”⁷¹, а у којој се питање (не)истинитости приповедања више и не поставља. Лишено субјекта и објекта, ризоматично мноштво омогућава постојање противречности које нису знак „неконцентрације, програмираног хаоса приповедачке свести, несигурности сећања”⁷², већ се налазе у битној аналогiji са јунаковом теоријом непознатих веза у свету.⁷³

То објашњава зашто, али и како *Хијерборејци* плански ремете комуникацију са читаоцем, тражећи од њега да и сâм буде покретљив, да примора и његову свест да усвоји/преломи више сазнајних перспектива, односно да на наративну мрежу романа одговори сопственом, читалачком мрежом. Управо су таквог читаоца *Хијерборејци* и добили у Милу Ломпару.

У погледу наративне технике, дакле, *Хијерборејци* су отворено дело, у Ековом смислу речи. Ометање комуникације са читаоцем и одбијање романа да се, као структура, стабилизује, последица су нове форме субјективизације, односно „несубјективног конструисања сопства”⁷⁴, али и новог друштвено-историјског значења појединца, што је Ломпару, као и Делезу и Гатарију, било од пресудне важности. Ломпар је показао да је Црњански, пре својих српских савременика, писаца и критичара, срастао „са епохалном променом перспективе”⁷⁵, због чега се његово тумачење *Хијерборејаца*, пратећи путање модернитета, одвија у координатама обележеним Прустовим и Дојсовим делима, у европском културном контексту.

Иако поетика ризома⁷⁶ настоји да раствори етос, да наративну свест замени мрежом у којој би приповедачева позиција била позиција паука⁷⁷, због чега би питање идентитета Црњанског било

⁷¹ Исто, 192.

⁷² Исто, 206–207.

⁷³ Исто, 208.

⁷⁴ Kise, *French Theory...*, 310.

⁷⁵ „Шејње њо Риму: Црњански и Стендал”, 163.

⁷⁶ У размишљању о поетичком радикализму Црњанског не би требало занемарити чињеницу да су Делез и Гатари, уводећи у говор о књижевности ботанички појам ризома, „подземне и нехијерархијске мреже корена са бочним везама”, имали у виду најаву интернета. Види о томе опширније: Kise, *French Theory...*

⁷⁷ „Паук такође не види ништа, не опажа ништа, ничега се не сећа. На неком крају своје мреже он само хвата и најмању вибрацију која се преноси до његовог тела интензивним таласом и која га наводи да скочи на право место. (...) Приповедач је обдарен крајњом осетљивошћу, чудесним памћењем: он нема органе у оној мери у којој је лишен сваке хотимичне и организоване употребе ових моћи. Заузврат, нека од моћи се у њему употребљава када је принуђена или присиљена на то; а одговарајући орган се поставља код њега, али као интензивни наговештај пробужен таласима који изазивају његову нехотичну употребу. Нехотична осетљивост, нехотично памћење, нехотично мишљење, сваки пут су

део мреже, али не и пресудно за њу, „склад је у томе што смисао самог приповедања тек унутар *ослушнућо̄* несагласја сабеседника – тек ту – може да постане *људски*”.⁷⁸ Тај моменат приповедања Црњанског Ломпар описује као досезање „правог места”, истовремено и ван мреже и у њој, територијалности у којој он, као приповедач, више није паук ношен вибрацијама мреже, већ у којој се наново антропоморфизује и почиње да функционише као субјекат, док његово приповедање прераста у пост-ризомско. Ту и кључно Ломпарово питање – *ко је Црњански?* – добија нови смисао: „Ако је јунак *Хиперборејаца* оличавао историјску, аутобиографску и психолошку котву приповедања, ако је приповедач постао паук који се креће вођен вибрацијама наративне мреже, онда налог приповедања *Хиперборејаца*, који се образовао у ризому, изнова дотиче питање о идентитету: на месту на ком постоји *ethos*.”⁷⁹

Зато је важно уочити детаљ из Ломпаровог есеја „*Шејње ѿ Риму*: Црњански и Стендал” – када се, пред крај текста, буде поново осврнуо на питање жанра, он ће проширити одредницу *Хиперборејаца*, називајући их „романом једне свести која разумева свет у бореалној светлости краја хуманизма”.⁸⁰ Ова лепа реченица крије више слојева далекосежних импликација: у њој су онтолошко и естетско искуство укрштени, хиперборејство се из „простора среће” премешта у негативну утопију, а модернизам се приближава постмодернизму. Због тога овај есеј није ни могао да се заврши констатацијом хипермодерности тумаченог романа:

„Почећу да тврдим да постоје, о Хиперборејцима, чак и романи.

Постоје. И то врло модерни, хипермодерни романи.” *Да ли и ѿсѿмодерни?*⁸¹

На тај начин, Ломпар није отворио само могућност да се дело Црњанског другачије лоцира у историји романа друге половине XX века⁸² већ и да се епоха српског постмодернизма разуме и опише из радикално другачијег угла.

као глобалне интензивне реакције тела без органа на знаке овакве или онакве природе.” Према: Ж. Делез, *Пруси и знаци*, 153.

⁷⁸ „*Пућовање ѿ Ићалији*: Црњански и Гете”, 214.

⁷⁹ Исто, 216.

⁸⁰ „*Шејње ѿ Риму*: Црњански и Стендал”, 177.

⁸¹ Исто (курзив В. Т.).

⁸² Ломпар посредује аналогна значења и у есеју „*Пућовање ѿ Ићалији*: Црњански и Гете” када мимикријску наративну стратегију Црњанског описује позивајући се на *Поейику ѿсѿмодернизма* Линде Хачион („*Пућовање ѿ Ићалији*: Црњански и Гете”, 240). У есеју „*Шејње ѿ Риму*: Црњански и Стендал” Ломпар описује наративне поступке Црњанског речима којима је Драган Јеремић, у *Нарцису без лица*, дефинисао Киша. На тај начин, он не повлачи провокативну паралелу само између приповедачких поступака Црњанског и Киша већ и између њихових егзистенцијалних искустава аутсајдерства и мањинског идентитета.