

Александра Лазић-Гавриловић

ИРИС БЕРЛИНА И ПИСМА ПОВРАТНИКА – ДУХОВНО САПУТНИШТВО ЦРЊАНСКОГ И ХОФМАНСТАЛА

Апстракт: У раду се указује на упадљиве сличности и бројне паралеле између путописног текста *Ирис Берлина* Милоша Црњанског и епистоларне новеле „Писма повратника“ Хуга фон Хофманстала. Иако је аустријски писац ово дело написао још 1907. године, доживљај и приказ Немаца, дат кроз речи његовог наратора, умногоме се подудара са укупном атмосфером коју 22 године касније дочарава Црњански. У оба дела видимо да устремљеност ка стицању материјалних средстава, праћена одсуством духовности, све моћније одређује специфично искуство немачког човека и његов менталитет, због чега су савремени Немци, стопљени у безличну масу, изгубили слободу и индивидуалност. Оваквој материјалистичкој слици модерног доба оба писца супротстављају слику непатворене, „старе“ Немачке, чију идеалну пројекцију представља ренесансни сликар Албрехт Дирер. Занимљиву подударност видимо и у томе да уточиште у ужурбаном, обездушеном свету, и Црњански и Хофманстал налазе у ликовној уметности. Она им омогућава да превладају хаотичне појаве материјалне стварности и да напослетку досегну осећај смисла, свеопште повезаности и скривене унутрашње хармоније, који им је до тада био недоступан.

Кључне речи: Милош Црњански, Хуго фон Хофманстал, Немци, отуђеност, ликовна уметност, свеопшта повезаност, суматраизам

О могућим утицајима страних и домаћих писаца на његово књижевно стваралаштво Милош Црњански је ретко и нерадо говорио, због чега је „лов на утицаје“, када је овај српски великан у питању, одувек представљао нарочит изазов. Тако је још Станислав Винавер, аутор *Манифеста експресионистичке школе* (1920), који је у свом прогласу посебно место доделио управо Милошу Црњанском, наводно лако препознао утицаје аустријских аутора на нашег песника. Сећајући се тих времена, Црњански много година касније у

својим мемоарима *Итака и коментари* пише: „Винавер, и неки други моји критичари, писали су да знају да сам ја у Бечу потпао под утицај песника у Бечу, Хуга фон Хофманстала, Момберта, и других. Може бити. Мени то није познато“ (Црњански 1959: 55). На једном другом месту, поводом објављивања његове драме *Маска*, Црњански 12. 1. 1919. године Иви Андрићу пише: „Знам да ће наши критичари напасти то дело – али ја немам илузије нити очекивам хвале [...] а шта ме дира да ће господа спомињати Ростанда и Хофманстала“ (Караулац 1986: 72). И заиста, у једном од ретких приказа у штампи после првог објављивања *Маске*, хрватски критичар Драгутин Прохаска написао је: „Много ме сјећа на Хуго фон Хофманстала, бечког и њемачког пјесника. Она одређена деформација стварне збиље..., цијела фантастика зближује опет *Маску* с неким њемачким представницима експресионизма“ (Рапајић 24). Како наводи Светозар Рапајић, „да аналогije са Хофмансталом [...] нису ретке, нити могу бити случајне“, потврђује и чињеница, да су „на упадљиве сличности са Хофмансталовом драмом *Кавалер с ружом*“ после Прохаске указивали и други аутори (уп. Рапајић 24).

Аустријски писац Хуго фон Хофманстал (1874–1929) своје прве песме објављује још као гимназијалац и захваљујући изразитом таленту већ тада постаје једна од водећих личности бечке модерне. Овај аустроугарски носталгичар са подједнаким успехом пише и прозна дела, а остаће упамћен пре свега као драмски писац и либретиста који је дуги низ година блиско сарађивао са композитором и диригентом Рихардом Штраусом. Централне теме његовог стваралаштва јесу теме узалудности и пролазности живота, тема протицања и незаустављивости времена посматрана са метафизичког аспекта, али и као конкретно трагично осећање неповратности младости. Исто трагично осећање остаће константа и у књижевном стваралаштву Милоша Црњанског, од раних песама *Лирике Итаке* па све до *Ламента над Београдом*. Излаз из сукоба са временом, са неминовном пролазношћу Хофманстал нуди у естетском разрешењу, кроз бекство у надвременско, из стварности у паралелни поетски свет. И као што његови јунаци утеху траже у уметности, у естетизованом песимизму, Милош Црњански уточиште проналази у суматраистичким визијама којима превазилази људску одређеност, ступајући у бестежинско стање свеопште повезаности, склада и хармоније.

Како су подударности између појединих дела Црњанског и Хофманстала до сада више пута разматране, овде бисмо желели да се надовежемо на наведена истраживања и укажемо на следеће: у питању су упадљиве сличности и паралеле које се лако дају уочити између Црњансковог путописа *Ирис Берлина* и Хофмансталове епис-

толарне новеле „Писма повратника“ (*Die Briefe des Zurückgekehrten*).¹ Иако нема писаног трага да је Црњански био упознат са овом новелом, може се претпоставити да је добро обавештени читач био у прилици да се са њом сусретне још у време свог студентског боравка у Бечу или пак касније, у годинама настанка поменутог путописа.

Познато је да је Милош Црњански између два светска рата у два наврата живео у Немачкој. Први његов боравак у Берлину обухвата период од марта 1928. до маја 1929. године, када је у посланство Краљевине СХС распоређен на место аташеа за културну пропаганду. Поред тога што је радио на успостављању културне сарадње између двеју земаља, Црњански је сакупљао грађу за прву књигу *Сеоба*, а у намери да докторира у Берлину, уписао је студије историје на Хумболтовом универзитету. Током тог првог, релативно кратког боравка у немачкој престоници, Црњански је написао бројне путописе, које је као целовито издање објавио 1931. године под насловом *Књига о Немачкој*. Најобимнију а можда и најзначајнију целину у овом путописном делу представља текст „Ирис Берлина“, посвећен главном граду Вајмарске републике, једној од највећих и најужбудљивијих престоница у Европи током двадесетих година прошлога века. У овом модернистичком штиву, у којем се смењују сликовито приповедање и фактографско описивање поткрепљено статистикама и бројкама, Црњански поред ширих, есејистичких осврта на околности у којима се зачиње „дух новог доба“, даје врло проницљив и свеобухватан опис социјалног окружења и поуздан увид у немачке прилике тога времена.

Превратнички расположен када је реч о литерарним амбицијама, Црњански овде показује симпатије за традиционалне, наслеђене вредности. Главни кривац за измењену слику Немачке јесте на сваком кораку уочљив амерички утицај, тачније америчка идеја прогреса, која у амбивалентној жељи да се допадне, али и да потисне аутохтону културу, свим осталим земљама намеће свој цивилизацијски модел. Црњански на веома особен начин описује како се америчка цивилизација сукобљава са аутентичном немачком културом. Затечен ликом нове, американизоване Немачке и тешким дефицитом њеног изворног идентитета, писац показује жал за старим временима, за Немцима „старе културе, прошлости немачке“, те савременој слици Немачке оличеној у њеном главном граду Берлину, модерном Вавилону, контрастира њене јужне покрајине и градове, где се и даље

¹ Ова новела штампана је најпре у угледном берлинском месечнику *Morgen* (1-3 писмо, 1907) под насловом *Доживљај виђења* (*Das Erlebnis des Sehens*) уз напомену „Из писама повратника“ и потом у часопису *Kunst und Künstler* (4-5 писмо, 1908).

на сваком кораку назире патина величанствене прошлости и у којима је још увек жива романтичарска слика немачке духовности и културе.

Тумарајући по том хипермодерном, до перфекције уређеном, али дехуманизованом савременом Вавилону који је од људи начинио „смешне машине“, Црњански креће у потрагу за немачким духом, али га не налази на лицима људи са којима се сусреће, у брзим погледима случајних пролазника и берлинских дама са очима „боје бршљана“. Поред детаљног описа лица, на којима се, како је био уверен, може ишчитати древност нације, непроменљив карактер, духовност која траје, писац се фокусира и на нарочито одевање, држање, гестикулацију и укупни хабитус који одаје начин мишљења и који оличава скуп особина и склоности читавог народа – његов приступ стварности. Путујући возом кроз Немачку чији лик више „није по Божјој вољи саздан, већ по профилу рада“ (Црњански 1966: 205), Црњански примећује да урбани, вештачки хоризонт све моћније одређује специфично искуство немачког човека и његов менталитет. Услед ужурбаног „темпа“ и модерног начина живота стиче се утисак да „седамдесет милиона Немаца ради у једном новом, и зато грозничавом, предузећу“ (Црњански 1966: 243), где су лишени људске суштине, духовности и истинских емоција. У том „грозном оку Берлина“, открива се мрачна слика једног новог живота „на бази механичког животарења, робовања сатовима својих бироа“ (Црњански 1966: 236), који је уједно и слика одсуства духовности и емоција, разних менталних поремећаја, беде и хаоса. У описима новог Берлина препознајемо експресионистички мотив града-молоха, бетонског колоса и „шареног полипа“ (Црњански 1966: 237), што бесомучно прождире последње оазе мира и људскости.

Иако је Хофманстал своја *Писма* написао 1907. године, доживљај савремене Немачке и приказ Немаца, дат кроз речи његовог наратора, показује упадљиву подударност са доживљајем и укупном атмосфером које дочарава Црњански. Након осамнаестогодишњег странствовања, главни протагониста, Аустријанац враћа се у Европу, а због посла проводи четири месеца у Немачкој у сталним путовањима. Изненађен измењеним немачким приликама, он осећа неподношљиву нелагоду у једном отуђеном свету, који још једино мари за новац и материјална добра:

Око мене је месецима био потоп лица које ништа није гонило осим новца који су она сама имала или новца који су други имали. Њихове куће, њихови споменици, њихове улице, све то за мене, у том помало визионарском тренутку било је тек хиљадоструки одраз гримасе њиховог сабласног непостојања, а моја нарав, плаха каква је, реаговала је дивљим гађењем на то мало новца који сам имао и све у вези са њим. (Хофманстал 1994: 106–107)

Тај нејасан осећај узалудности, отуђености и ништавила Хофмансталовог јунака прати и док путујући возом попут Црњанског, посматра немачке градове и пејзаже:

Током ова четири месеца доста сам путовао возом, од Берлина до Рајне, од Бремена до Шлезеије, уздуж и попреко. Знало је да се јави у три сата поподне, при најнеобичнијем светлу, било кад: градић лево или десно од пруге, или село, или фабрика, или читав крајолик, брежуљци, поља, јабукова дрва, разасуте куће, све у свему – то је добијало неки лик, неки сопствени двосмислен израз тако пун унутрашње несигурности, злоћудне нестварности, тако је ништавно било, тако сабласно ништавно. (Хофманстал 1994: 106–107)

Њега, можда и више него нашег писца, одбија тај привид живота праћен одсуством карактера, емоција и духовности, због чега му савремени Немци, стопљени у масу, у безличну гомилу, делују као да су изгубили слободу, индивидуалност, човечност, па и саму душу. Он се зато пита: „Не знам чему људи стреме, то је оно, и што се дуже крећем међу њима, све мање то знам. Озбиљни су, марљиви, раде као ниједна друга нација на свету, достижу невероватно – али живети међу њима не причињава никакву радост“ (Хофманстал 1994: 95).

У земљи где „сви раде“ и где је све подређено „раду и реду“, карактеристични „смисао за стварност“ (*Realitätssinn*) испољава се као деформација која је захватила све сфере немачког живота. Прагматични, до карикатуралности педантни Немци теже за прецизношћу и савршеним редом у свим областима функционисања друштва, те ускраћени за спонтаност и „романтику“ механички животаре, одређени свакодневном рутином и анималним нагонима. Свој доживљај Немаца, дехуманизованих „робота-машина“, Црњански гротескно описује следећим речима:

Не могу заборавити те брзе преласке на жвакања, и са жвакања, у Берлину. Ту грозну виталност, надмоћност те расе, коју би сваки, слабији, назвао грубошћу. Поносити су што су им гомиле тако јешне. Охоли што им органи, ако хоћете и боље него душа, функцио-нишу. (Црњански 1966: 247)

Оба писца, Црњански и Хофманстал посежу за стандардним стереотипом, не спорећи да су неуморни рад, упорност и истрајност без сумње позитивне особине Немаца, али истовремено у тој бесмисленој устремљености ка стицању новца уочавају недостатак карактера и смисла у њиховим животима, због чега Хофмансталов јунак констатује:

Немој да мислиш да не ценим њихова достигнућа. Али читав свет већ бруји о томе да Немци пуно раде, а кад сам се вратио кући, мислио сам да ћу видети и како живе. Сад сам ту, но не видим како

живе, а кад и видим, то ме не радује. Богати су и сиромашни су, а да се очешеш о сиромаша или о богаташа, нити једно нити друго не даје чист звук. (Хофманстал 1994: 100)

Исти доживљај дели и Милош Црњански, који код савремених Немаца уочава потпуно одсуство духовности и губитак изворног националног идентитета. Поносни на своју индустрију и техничка достигнућа, без савести и морала, они заборављају на историјску прошлост, на традицију и културно наслеђе, због чега се стиче утисак да Немци свој нови идентитет граде искључиво на успеху своје привреде, на материјалном статусу и увећању капитала:

Не маре за свет и немају снова. Емфаза њиних егоистичних душа довољно ишчили у раду. Не туже се прошлошћу, имају осећаја само за материјално. Стерилисани при раду, они свој живот удешавају, на њега мисле, за њега брину. На бази механичког животарења, робовања сатовима својих бироа, надају се избегавању свих трагичних и сентименталних распећа. Вертера међу њима нема. [...] Да су Немци, то их чини охолима, али то не значи припадност историјском и прошлом, него новим успесима немачке технике, немачке истрајности, немачког проналазачког духа и.т.д. и.т.д. (Црњански 1966: 242)

Такође, по речима Милоша Црњанског:

Нема ништа горе, него што се Немци приказују увек засебни, нарочити, перфектни, у Европи. Онакви какви су, са бедама, патњама и манама својим, којих, и сами знају, имају доста, били би свима много ближи. Требали би да се оставе те луде навике, да све што је разборито, успешно, називају 'немачким'. (Немачка верност, немачки рад, немачка истрајност, немачка душа, немачка снага, немачка будућност, немачка веселост, и.т.д. и.т.д. Као да то није, укратко верност, рад, истрајност и.т.д.). (Црњански 1966: 242)

А тај нарочит „осећај дивљења себи самима“ (Црњански 1966: 259) и охолост Немаца истиче и Хофманстал кроз следеће речи свога наратора:

Тако леже Немци и имају своје „с једне стране“ и „с друге стране“, своје послове и своју нарав, свој напредак и своју верност, свој идеализам и свој реализам, своја становишта и своје становиште, своје пивнице и свој споменик Херману, и своје страхопоштовање и своје немство, и своју хуманост, и досађују свима по краљевским гробницама као да су то дућани пуни старудије, и извлаче Карла Великог из ковчега и фотографишу тканину која му обавија кости, и претварају своје часне катедрале у пивнице, и ђоновима газе по лицима полумртвих Кинескиња. Има ту у свем том делању нечег незнабожачког – не знам другу реч. (Хофманстал 1994: 99)

Готово сасвим подударни утисци и запажања двојице писаца превазилазе њихове различите поетике и сензибилитете, па тако Хофмансталов јунак, попут Црњанског, не налазећи нм душу на лицима, безличне и хладне, међусобно отуђене и у афектираној љубазности извештачене Немце описује као дехуманизоване, бездушне машине:

Где да тражим биће човеково ако не на његовом лицу, у његовом говору, његовим кретњама? Душе ми, у њиховим лицима, њиховим кретњама, њиховом говору не налазим савремене Немце. Како ретко наиђем на лице које говори снажним, одлучним језиком. Већина лица је тако нејасна, тако без слободе, тако је много тога на њима написано, а све је то неодређено и без величине [...] Све се ту меша. Тамо где је потребна тек пука учтивост, они петљају богзна какву поштењачку присност, да би потом из мало подгрејаног тона запали у тако неки сув, такву тривијалност, да то просто боли; ако пак желе да се прикажу као отмени, то је онда некаква лажна свечаност, нека страшљива разметљивост која туђинца чини хладним и збуњеним [...] Како кажу добар дан, и како те прате до врата, како наздрављају, и како говоре о послу, како пишу по својим новинама и како граде нове четврти својих градова – све је то из једног комада. (Хофманстал 1994: 96–97)

И Црњански посебно наглашава недостатак искрености, извештачено понашање и афектирану љубазност припадника средњих слојева, па тако и код њега читамо:

Сви без речи, без смеха и погледа [...] Па ипак, основни утисак, видевши те масе, остаје таман. Горчина, жучност, очајни израз лица чешћи су. Каткад се чини, под Берлином, као хиљаде бедника да вечно зидају неке, никад довршене пирамиде [...] Међу том масом, што је прилично једноставна, и по изразу, представници средњег сталежа имају, у себи, много више глумачког. Док се шире радне масе разливају као тешки, мрачни таласи, по саобраћају, људи и жене средњег сталежа појављују се чешће у пози. Каква конфузност, преподобност, при заузимању места, при растанку, при љубазности! Какав цинизам! Журећи, за послом, мушки су сви слични, без карактеристичног у масци. (Црњански 1966: 205)

Видимо да и Црњански и Хофманстал савремено немачко друштво сагледавају из два угла; иако свесни његових достигнућа и позитивних особина, посматрајући Немце, они губе осећај поштовања за те безосећајне припаднике „безличне масе“, којима је, огрезлим у тврдом материјализму и невери, страна „свака врста духовности и контемплације“.

Међутим, док Црњански задржава донекле амбивалентан однос према Немцима и у тим тренуцима затечености не осећа ништа

више до одбојност, Хофмансталовог протагонисту у савременом немачком свету све више обузима „дивље гађење“, извесна духовна тескоба која се непосредно одражава на његово психофизичко стање: „Осећао сам како се разбољевам изнутра, али то није било моје тело, добро познајем своје тело. Била је то криза неке унутрашње мучнине“ (Хофманстал 1994: 104–105).

Том сабласном осећању отуђености и „не-живота“ главни јунак у трећем писму контрастира успомене из детињства – чисту, нетакнуту природу аустријских Алпа и стару очеву мапу са ренесансним бакро-резима – слике величанствене прошлости, својих срчаних, и уједно благих предака. На овом месту уочљива је још једна занимљива подударност – наиме, оба аутора показују жал за оном непатвореном, „старом“ Немачком, коју у једној идеалној пројекцији представља ренесансни сликар Албрехт Дирер, а кога оба писца узимају за пример класичног немачког уметника:

Тако сам у себи призивао Немачку док год сам био далеко од ње. Па онда, мој покојни отац имао је у Гебхартштетену мапу са Диреровим бакорезима. Како нам их је само често показивао, мени и мојој сестри и мом брату (обоје су умрли веома рано). Како су нам блиски, али у исти мах и страни били ти стари листови, како одбојни и драги у исти мах! [...] Но свакако су ме дирнуле (те слике, прим. аут.), у мене је продирала нека њихова силина, и мислим да ћу и на самртничком одру моћи да кажем каква је позадина код морске немани или испосника са мртвачком главом. „То је стара Немачка“, говорио је мој отац. (Хофманстал 1994: 101)

Иако Дирера само спорадично помиње у *Ирису Берлина*, Црњански је овом немачком сликару посветио посебну пажњу у својој путописној књизи – засебну целину насловљену *Тајна Албрехта Дирера*, објављену најпре у пет наставака у *Српском Књижевном Гласнику* (1928). У овом обимном есеју, насталом током пишчеве посете Нирнбергу у време одржавања бројних свечаности поводом јубиларне годишњице смрти овог ренесансног уметника, Црњански се у великој мери удаљава од путописне оријентације; наиме, писац примећује да Дирерове слике откривају меланхоличну црту његове личности, те осетивши извесну духовну сродност с њим, одлучује да проучи сликареву породичну хронику, дневничке записе и писма, а све то у нади да ће расветлити уметничково порекло и успети да проникне у дубље, скривене слојеве његове личности.²

2 Овај есеј био је предмет раније насталог рада „Милош Црњански: У потрази за *Тајном Албрехта Дирера*. Индивидуално и фамилијарно несвесно као полазна основа за тумачење уметничког дела“, због чега му овде нећемо посветити додатну пажњу.

Четврто *Писмо*, првобитно насловљено *Боје*, доноси прекретницу, ону „нечувену згоду“ коју је Гете 1827. године у једном од разговора са Екерманом одредио као дистинктивно обележје новеле. Хофмансталов протагониста описује „известан мали доживљај од пре три дана“, због којег се суштински изменио његов однос према стварности. Показаће се, међутим, да тај догађај заправо није био толико „безначајан“, већ епифанијско откровење, изненадна спознаја суштине ствари и њихове међусобне повезаности, коју је доживео упознавши се са сликама Винсента ван Гога. Обревши се ненадано на једној изложби, у сусрету са платнима која су му се у први мах чинила „дречавим и немирним, врло сировим и чудноватим“ (Хофманстал 1994: 108), главни јунак проживљава катарзично искуство и мистично-естетичку спознају свејединства света. До тада њему непозната моћ боја и њихов немушти језик, „узвишенији од звукова“ (Хофманстал 1994: 113), разоткрила му је унутрашњи живот ствари, њихово скривено биће, које се сада пред њим „уздизало као новорођено из ужасног хаоса не-живота, из понора не-суштаствености“ (Хофманстал 1994: 109).

Као велики поштовалац Јохана Волфганга фон Гетеа и одличан познавалац ликовних уметности, чије је интересовање за ову област до изражаја дошло већ у раним прозним делима *Слике* (*Bilder*, 1891) и *Срећа на путу* (*Das Glück am Weg*, 1893), Хофманстал се у неколико есеја (*Die Malerei in Wien*, 1983; *Bildlicher Ausdruck*, 1897; *Der Dichter und diese Zeit*, 1907) позабавио савременим сликарством и уједно тематизовао *Учење о бојама* немачког класика. Надовезујући се на Гетеа, он у последњем, петом писму разматра порекло и суштину боја, констатујући да је језик којим оне говоре „језик у коме се оно немо, вечно, чудовишно подаје, језик узвишенији од звукова, зато што као вечни пламен избија непосредно из немог постојања и душу нам обнавља“ (Хофманстал 1994: 113).

Уверен да пропуштен кроз лични, чулни доживљај уметника, свет поприма нове обриси и нијансе, Хофманстал читаоцима и овде поручује да је „ликовна уметност чаробно писмо које уместо речима, помоћу боја предочава унутрашњу визију света, визију оног тајанственог, етеричног и предивног света [...] због чега је сликање повезано са мишљењем, сањањем и писањем стихова“ (уп. Hofmannsthal 1979: 526). Уз то, како тврди Урсула Ренер, Винсент ван Гог је заузимао посебно место у Хофмансталовој рецепцији уметности, што потврђује и једно његово писмо, у којем је, попут свог наратора у *Писмима*, први сусрет са сликама овог уметника упоредио са „ударом грома“ (уп. Renner 1991: 297).

Чини се да изразитом визуелношћу и детаљним приказима у претходним „писмима“ Хофманстал читаоца припрема и сензибилизује за „говор“ ликовне уметности и описани доживљај, који ће

његовом протагонисти омогућити да превлада хаотичне појаве материјалног света, те да интуитивном спознајом његове суштине и скривене унутрашње хармоније доживи онај осећај смисла и испуњености, који му је до тада био недоступан.

Занимљиво је да утеху у ужурбаном, бездушном и суровом немачком свету Црњански такође проналази у ликовној уметности, тачније у једној слици Паула Клеа и њеним необичним преливима боја. Описани метафизички доживљај, потпуно различит од хладне и отуђене берлинске свакодневнице, путописцу нуди приступ једној другој, посве другачијој, спокојној стварности, која враћа изгубљену веру и смисао у човеково постојање:

На неколико корака, од тог прозора [...] налази се [...] једна слика Паула Клеа – „Златна риба“. Скоро сваки дан ишао сам да је видим. После станица радничких крајева, пристаништа, подземних трамваја, зидања, фабрика, гунгуле уличне. Незаборавни топаз тај, пливао је у бојама ириса, светлео је увек сјајем неким, што се налази и види само у најгрозничавијим тренуцима љубави. Златна та риба сећала ме је, да изнад тих бруталности, беда, људских глупости, изнад свих слика Берлина, има нешто што није болно, што није телесно, што није пролазно, није видљиво. Ирис нечег огромнијег од Берлина. (Црњански 1966: 241)

Кле, који је наглашавао да циљ уметности није да „прикаже оно што је видљиво и опипљиво, већ да разоткрије невидљиво“, да изрази духовну и метафизичку димензију света, објавио је есеј под насловом *Боја као наука* (*Die Farbe als Wissenschaft*, 1920), у којем боју тумачи као израз апсолута, чулну манифестацију скривене есенције материјалне стварности. Једна од његових најпознатијих слика *Die Zwitscher-Maschine* (1922), која се упркос њеном наивном изгледу неретко тумачи као Клеова критика нехуманости савременог друштва и човековог отуђења у модерном свету технике, такође се налазила у Националној галерији у Берлину све до доласка националсоцијалиста на власт, због чега се може претпоставити да је и она била позната Црњанском. На истом фону може се тумачити и слика коју Црњански описује: представљајући својеврсну уметничку побуну против тријумфа науке и свепродириве технике која уништава природу и човека, ово платно Паула Клеа посматрача позива на промену и дубоку преобразбу виђења света, до које мора доћи, како би се спасао од празних и површних уживања, оне претње човековој бити, коју Хајдегер одређује као „изгубљеност битисања“.

Поред упадљиве сличности са Хофмансталовим дискурсом, Црњански на овом месту истовремено успоставља упечатљиву везу са властитом поетиком суматраизма, која „наглашава свеповезаност

најудаљенијих просторно-временских елемената материјалне и духовне стварности, позивајући се на свет изоштрених чула, кроз синестезијски симултанизам“ (Стојановић Пантовић 1998: 13). То нешто неухватљиво, нешто „што није телесно, што није пролазно, није видљиво“, што „укида раздаљине, измирује супротности, гради визију хармоније и усклађује контрасте превладавајући опреке“ (Лончар 1972: 115), јесте суштина суматраизма, који омогућава нов приступ не само уметничком и књижевном делу, него и целокупној стварности. Готово истоветан доживљај описан је и у *Писмима*, где главни протагониста посредством боја постаје свестан истих етеричних, невидљивих нити, којима је у универзуму све повезано. Првобитна, опречна осећања и збуњеност у сусрету са уметничким сликама замењује визионарско-мистична спознаја скривене суштине света, а тај изненадни увид изазваће дубоке унутрашње промене и допринети сасвим новој перцепцији света. Градећи слику једне нове реалности у којој владају спокој и дубоко јединство, Хофманстал потврђује да је његово „необично подвојено“ књижевно стваралаштво, „иако приклоњено ‘конзервативно-револуционарним’ идеологемама и готово гетеовској ‘спознаји форме’ која не познаје *новум* као саму по себи позитивну естетску категорију“, ипак, попут књижевног дела Милоша Црњанског, „својом ‘мистичком’ идеологијом и симболистичком стратегијом [...] чврсто укотвљено у модерни“ (Богосављевић 1994: 232).

Литература

- Караулац, Мирослав. „Андрићеви давни пријатељи“. *Свеске задужбине Иве Андрића* 4 (1986). Београд: Задужбина Иве Андрића, 1986.
- Лазич-Гавриловић, Александра. „Милош Црњански: У потрази за Тајном Албрехта Дирера. Индивидуално и фамилијарно несвесно као полазна основа за тумачење уметничког дела“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 69.3. (2021): 691–702.
- Лончар, Мате. „Обзори суматраизма“. *Књижевно дело Милоша Црњанског*, књ. IV. Београд: Институт за књижевност и уметност, БИГЗ, 1972.
- Рапајић, Светозар. Маска кавалера с ружом. https://fdu.bg.ac.rs/uploads/files/Institut/ezbornik/Zbornik%203/Svetozar%20Rapaji%C4%87_MASKA%20KAVALJERA%20S%20RU%C5%BDOM.pdf 28. 01. 2024.
- Стојановић Пантовић, Бојана. *Наслеђе суматраизма*. Београд: Рад, 1998.
- Црњански, Милош. *Итака и коментари*. Београд: Просвета, 1959.
- Црњански, Милош. „Путописи“. *Сабрана дела Милоша Црњанског*, књ. VI. Београд, Нови Сад, Загреб, Сарајево: Просвета – Матица српска – Младост – Свијетлост, 1966.

- Bogosavljević, Srdan. „Hugo fon Hofmanstal ili Moderna se vraća kući“ (porovor). *Konjička priča i druga proza*. Hugo fon Hofmanstal. Novi Sad: Svetovi, 1994.
- Hofmannsthal, Hugo von. „Die Malerei in Wien“. *Reden und Aufsätze I. Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1979.
- Hofmanstal, Hugo fon. *Konjička priča i druga proza*. Izbor, redakcija i pogovor Srdan Bogosavljević. Novi Sad: Svetovi, 1994.
- Klee, Paul. *Tagebücher 1898-1918*. Hg. Felix Klee. Köln: Dumont, 1957.
- Renner, Ursula. „Das Erlebnis des Sehens“. *Hugo von Hofmannsthal – Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1991.
- Werckmeister, Otto Karl. *Versuche über Paul Klee*. Frankfurt am Main: Syndikat, 1981.

Aleksandra Lazić-Gavrilović

IRIS BERLINA UND DIE BRIEFE DES ZURÜCKGEKEHRTEN – DIE GEISTIGE VERWANDSCHAFT ZWISCHEN CRNJANSKI UND HOFMANNSTHAL

Der Beitrag weist auf zahlreiche Parallelen und auffällige Ähnlichkeiten zwischen Miloš Crnjanskis Reisebericht *Iris Berlina* und Hugo von Hofmannsthals *Die Briefe des Zurückgekehrten* hin. Obwohl der österreichische Schriftsteller seine Novelle bereits 1907 schrieb, stimmen die Eindrücke von den Deutschen und der in Deutschland herrschenden Verhältnisse in vielerlei Hinsicht mit der Gesamtatmosphäre überein, die Crnjanski 22 Jahre später schildert. Beide Autoren weisen darauf hin, dass die „modernen“ Deutschen, die nur auf ihren wirtschaftlichen und finanziellen Vorteil bedacht sind, vollkommen in ihrer Arbeit aufgehen, weshalb sie nicht nur ihre Freiheit und Individualität verloren haben, sondern auch ihre Menschlichkeit. Dieser entfremdeten Welt der Moderne stellen beide Autoren das unverfälschte, „alte“ Deutschland gegenüber, dessen ideale Vorstellung der Renaissance-Maler Albrecht Dürer vertritt. Auffallend ist zudem auch, dass sowohl Crnjanski als auch Hofmannsthal Zuflucht aus der chaotischen, seelenlosen Welt in der bildenden Kunst finden. Diese Erfahrung ermöglicht ihnen, die materielle Welt zu überwinden und ein intuitives Verständnis ihrer verborgenen inneren Harmonie zu erlangen.

Schlüsselwörter: Miloš Crnjanski, Hugo von Hofmannsthal, die Deutschen, Entfremdung, bildende Kunst, universelle Verbundenheit, Sumatraismus