

Горана С. РАИЧЕВИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 2. 11. 2017.
Прихваћен: 27. 12. 2017.

КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА У ДЕЛИМА КОД ХИПЕРБОРЕЈАЦА И ЕМБАХАДЕ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ**

У раду се тражи веза између бахтиновског концепта карневалације и осећајности и идеја у делима позног Црњанског, у којима срећемо измењени ауторов однос према историји, када патос озбиљности и страхопоштовања (карактеристичан за текстове из 30-их година) смењују иронија и унижавање. Док се у делу *Код Хиперборејаца* (1966) карневалација више препознаје у идејама, у индивидуалистичком захтеву за правом на овоземаљску срећу, догле се у *Ембахадама* (1984) читалац среће са поступцима ироније и унижавања ауторитета – дипломата и политичара у годинама пред Други светски рат.

Кључне речи: М. Бахтин (1895–1975), М. Црњански (1893–1977), карневалација, ренесанса, авангарда, индивидуално, колективно, жртва.

Бахтиновска критика

У жеку највеће популарности Михаила Бахтина на Западу 80-их и 90-их година 20. века (која се често граничила са помодарством),¹ критичари и теоретичари књижевности најчешће су истицали два његова теоријска концепта: дијалогичност и карневалацију. У оба случаја разлоге за популарност Бахтинових идеја, као и његовог теоријског појмовног апарата, треба повезивати са постструктуралистичким схватањем текста као попришта пливајућих и често контрадикторних значења, са једне стране, и са идеолошком побуном тзв. постколонијалне критике као субверзивне праксе која подржава еманципацију подређених, маргиналних група у ригидном, ауторитарном друштву, са друге. Тако су дијалогичност, односно полифонију гласова, коју је Бахтин налазио у романима Достојевског, критичари и теоретичари књижев-

* goranaraicevic@ff.uns.ac.rs

** Рад је настао у оквиру пројекта 178005, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

¹ Помама за применом Бахтинових идеја била је у англоамеричкој критици 80-их и 90-их година таква да се говорило о бахтиновској критичкој индустрији.

ности у Европи и Америци доводили у везу са идејом интертекстуалности, док је карневализација као концепт развијен у делу *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе* – у ком је овај аутор видео модусе супротстављања окошталим, озбиљним и строгим праксама средњовековне католичке цркве – доживљавана и као скривена критика савремености, усмерена на стаљинистичко догматичко наслеђе социјалистичке револуције. Проблем са овим другим становиштем – из којег произлази да се свака врста ироније и гротеске може видети као „карневалска” и субверзивна – бива очигледан ако се Бахтиново дело иоле пажљиво прочита и тумачи. Желећи да Франсоа Раблеу (крај 15. века – 1553) врати значај који му у историји књижевности припада, Михаил Бахтин је оно што је код овог аутора називао „карневализацијом” сматрао живом традицијом народне ренесансне културе, док је све касније њене рефлексе и варијанте у историјском развоју књижевности – од класицизма, преко просветитељства, романтизма, реализма до модерне књижевности, видео као деформисане – као такве које искривљују њену оригиналну и праву суштину.

Карневализација у ренесансном и модерном контексту

У свом чувеном делу о француском писцу Бахтин је прецизно указао на контекст и разлоге јављања профане, смеховне, народне „културе карневала”, која се у ренесанси јавила као афирмација живота и овоземаљских животних вредности. У том смислу она јесте индивидуалистичка по духу, и уклапа се у ренесансно величање уметника као обоготворених овоземаљских хероја. Међутим, бахтиновски народни карневал обележен је са друге стране и изразито колективистичким вредностима – стремљењем ка обнови и новом животу заједнице (в. Бахтин 1978: 18, 107). У својој основи карневалски народни колективизам представља негацију у католичанству искривљене идеје хришћанства (на коју ће упућивати и Ниче), што је у средњем веку – кроз слављење искупитељске Христове патње и жртве, и захтев да се она следи и опонаша – водило до потпуног поништавања вредности овоземаљског живота. У том смислу се и ренесансни карневалски колективизам може схватити и као корекција хришћанског осећања заједнице заснованог на идеји индивидуалне жртве. У атмосфери карневала, који за Бахтина није само представљачка форма, већ оличава живот сам – жртва је само *симболички* присутна, а трагична озбиљност замењена је, у складу са том *имитацијом* жртвовања, комичким, нискомодусним, реквизитима и одговарајућим дискурсом. Када овај аутор говори о материјалистичким, телесним, скатолошким мотивима као о симболима обнове и рађања (в. Бахтин 1978: 26), онда се такође може говорити о замени која се одвија на нивоу телесности – уместо крви која представља смрт и предуслов стварања новог живота, појављују се – у смеховном контексту што, осим свргавању ауторитета, служи и расплашивању појединца – телесне излучевине. Инсистирање Бахтиново на безазлености

овог смеха лишеног злобивости и агресије – што свакако жуди празничности као еманацији чисте радости – а све у светлу тезе о деформисаности тог смеха у каснијим епохама и његовој трансформацији у мрачну, ниҳилизмом обојену гротеску (в. Бахтин 1978: 46 и даље), намеће нам и оправдану дилему: да ли се о карневализацији уопште може говорити у вези са уметничком књижевношћу (дакле са оном која није народна али ни дечја) која је настајала после ренесансе? Овој дилеми као да противрече бројни текстови у којима се дела из новијих књижевних епоха тумаче у светлу бахтиновског концепта карневализације који све више добија значење књижевног поступка неограниченог конкретним историјским контекстом. Да би се избегле недоумице, вероватно је најцелисходније да се у свакој интерпретацији јасно укаже на коју се Бахтинову идеју у слојевитом концепту карневализације упућује. У тумачењу и разумевању дела српског писца Милоша Црњанског – аутора код којег се уочава двојство колективистичког и индивидуалистичког начела, амбиваленција израсла из процепца насталог између два супротстављена принципа: уважавања недодирљивости и светлости жртве и жудње за овоземањем срећом – карневализација се појављује такође у двојаком виду и нарочито се уочава у делима које је овај аутор писао пошто је постао изгнаник из властите домовине.

Ренесанса и авангарда

У авангардним покретима који су настајали пре Првог светског рата, али који су се у потпуности развили, умножавајући се до доминантне парадигме, тек пошто је тај рат окончан, било је нечега ренесансног. Ту сличност ренесансе и авангарде не треба сводити само на самосвест уметника који су свој нови начин осмишљавања света доживљавали као радикалну супротност ономе што им је у поетичком смислу претходило, и захваљујући којој је прелаз између двеју сукцесивних епоха – средњовековља и ренесансе, односно предратне и послератне уметности у 20. столећу – историчарима књижевности и уметности изгледао дубљи и оштрији него што је то уистину и био. Основу ренесансне осећајности и духовности, као и авангардне уметности, могуће је потражити управо у идеји враћања отуђене уметности (али и науке и филозофије) обичном човеку. Као што је у петнаестом и шеснаестом веку само малом броју појединаца разумљиву културу изниклу из латинске средњовековне схоластике заменила књижевност писана на народном језику, тако је и авангарда као један од првих својих програмских захтева поставила излазак уметности и уметника из „куле од слоноваче” – напуштање аристократског концепта естетичизма и ларпурлартизма. Залажући се за демократизацију уметности, авангардисти су, штавише, управо у уметности видели основно средство које ће довести до преобликовања свих вредности, до обнове, која се (показало се то већ самом чињеницом да се рат догодио) и човечанству и култури учинила као преко потребна. Нису отуда случајна

окретања авангардних књижевника и песника различитим облицима народне културе, која им се, у светлу бинарне опозиције *култура vs. природа*, чинила ближом аутентичним облицима живота. Култура и уметност уморне Западне Европе доживљена је као декадентан, јалов рукавац на свом заласку, који човечанство није учинило ништа бољим. Тој окошталој традицији требало се супротставити свим средствима (в. Раичевић 2015).

И у српској авангардној књижевности после Првог светског рата уочљиве су појаве аналогне ономе што се сматра карактеристичним за ренесансу. Тако у поетичким опредељењима аутора који су трагали за новим, аутентичним песничким изразом није тешко пронаћи примере субверзивног бахтиновског слободног и ослобађајућег смеха. Поред Растка Петровића, који се као авангардиста огласио својом чувеном *Бурлеском господина Перуна бога грома* (1921), међу ауторима чија је побуна против традиције заснована и на смеховном начелу, посебно место заузима Станислав Винавер – књижевник и ерудита који ће, не случајно, касније постати и наш први преводилац Раблеа. Његове пародије усмерене против строгих естетичких мерила што се постављају пред песнике и поезију могу се схватити управо у бахтиновском смислу – као прибегавање благотворном и лековитом дејству смеха што води обнови уметности и стварању новог човека. Оправдано је, међутим, упитати се колико је Бахтинова идеја карневализације – као ослобађајућег и субверзивног импулса – применљива у тумачењу једног другог авангардисте – писца који је, како у својој раној фази, тако и у позним делима, од критике проглашавања за меланхолика и нихилисту. Такође, можда је још значајнија препрека покушају да се Бахтиново тумачење Раблеа доведе у везу са Милошем Црњанским управо чињеница да је код српског писца постојао некакав снажан отпор према телесности, поготово према полној љубави која се у његовим делима своди на раван физиологије – пуњења и пражњења, и то не у функцији карневалског величања живота, већ као део ниже, анималне, нагонске сфере постојања, чије испуњење налажу најсебичнији, индивидуалистички импулси (в. Раичевић 2010а). Ипак, верујемо не само да је ово поређење могуће већ и да је веома важно за разумевање дела нашег авангардисте. Такође, управо тумачећи Црњанског, уочићемо да карневалско истицање телесности код Раблеа – што је по Бахтину начин извртања официјелних вредности које намећу морал, вера и државно право, по принципу ироничног извртања лествице вредности (доле–горе) – не значи у исто време и дословно и искључиво уздизање материјалног животног принципа као таквог. Управо смеховни принцип и комични поступци хиперболизације сексуалних симбола те скатолошких мотива и код Раблеа говоре да су они ту само као средство унижавања и преиспитивања *наводне* узвишености, испражњене од идеала и сведене на окошталу форму морала који се као императив намеће, а не идеал коме се тежи. Другим речима, истраживање посвећено карневализацији код Црњанског баца јасније светло и на сам Бахтинов концепт ренесансне раблеовске народне културе као, у крајњем исходу, нематеријалистичке и идеалистичке – што стреми ка идеалу друштва у којем су успостављени аутентични људски односи неоптерећени било каквом хијерархијом (в. Бахтин 1978: 17).

Дискурс карневализације у делу Милоша Црњанског

Мотив карневала, топос Венеције и личност Казанове, као симболи слободне младачке телесне љубави, јављају се већ у раним делима Милоша Црњанског, али као нешто што припада прошлости, као симболи изгубљене животне радости. Бранко Радичевић, романтичарски песник чија је поезија испуњена рокајном ведрином, стиховима који са једне стране тематизују телесну љубав док са друге одишу елегичним тоновима слутње о прераној смрти, у првенцу Црњанског – *Маска* (1918) приказан је као неко ко је горео и сагорео у љубавном жару. У овој „поетичној комедији” драмски лик Бранков, као и лирски субјект итачке поезије Црњанског – модерни Одисеј који се вратио из светског рата – велича смрт (в. Раичевић 2012). И свој први роман *Дневник о Чарнојевићу* (1921), написан у форми дневника младог човека који је доживео и преживео рат, аутор пише као остарели Казанова, који више не живи живот великог заводника и љубавника, већ га у сећањима посматра као неког бившег себе (в. Раичевић 2010). Ипак, као корекција тоталног нихилизма раног Црњанског – војника који је из рата изашао жив, али који је, као и толики други, постао сенка, млади старац – и као улог у песниковој опклади у смисао из „Пролога” *Лирике Итаке* (1919), рађа се идеја етеризма, односно суматраизма. Осим вере у невидљиву повезаност свих ствари – која сугерише постојање вишег смисла што га не можемо докучити – суматраизам као песникова лична религија изнео је, као поетско и животно начело, идеал овоземаљске среће и чежњу да се она досегне (в. Раичевић 2014). Чежња за срећом, постаће тако, у виду утопијских садржаја (које уочава и Бахтин као важне елементе ренесансне народне културе) симболизованих топосима Суматре, Русије, Србије, Хипербореје, Београда – једна од основних константи дела Црњанског. Колико је овај писац заиста био прави авангардиста види се из путописа који је настао 1921. године у Италији, након нирванистичке епизоде „Суматре” (1920), када овај, ношен жаром авангардистичког агона, у постојбини ренесансе, тражи рецепт за радост што ће је пренети свом туробном и несрећном словенству (в. Раичевић 2014). У делима тзв. стражиловског комплекса и смрт је схваћена као предуслов обнове и промене (као и у раблеовском виђењу света, како истиче Бахтин), а жртва као нужан предуслов рађања новог живота. Идеја о радости као осећању што упућује на рађање индивидуализоване књижевности и уметности – на прелаз са епике на лирику, који се код великих народа десио много раније, а до којег је у српској књижевности дошло тек у романтизму – код Црњанског се, међутим, појављује осенчена двама супротним расположењима у мери у којој се може говорити о томе да се у овом писцу непрестано смењују ренесансни и барокни човек. Ренесансни Црњански је авангардни борац и оптимиста; барокни песник је онај у којем преовлађују разочарење и меланхолија. Отуда се, посебно у оним делима Милоша Црњанског која су настајала после Другог светског рата, у време када је писац боравио у Лондону – стицајем околности које је видео као деловање „случаја-комедијанта” – може уочити снажно присуство деформисаног, романтичарског схватања карневала о којем говори Бахтин,

где маска више није симбол који ослобађа и изједначава припаднике различитих друштвених слојева, већ указује на трансформацију људи у лутке, марионете (в. Бахтин 1978: 49). Док овакву симболику и осећајност уочавамо као доминантну у меланхоличним *Хиперборејцима* (1966), елементе правог гротескног реализма налазимо у делу у којем је, из аутобиографске перспективе посматрача, описан свет дипломатије као неизбежни део механизма политичких центара моћи у годинама пред Други светски рат, делу којем је Црњански дао наслов *Ембахаде* (1983). Разлике у тону који доминира у ова два различита типа дискурса ипак не умањује комплементарност две књиге у којима је писац – обичан државни чиновник и посматрач „велике историје”, чији је талац постао – открио њену смешну и гротескну страну, извргаваши руглу и моћнике који су милионе људи одвукли у крваву ратну катастрофу, али и све оне мале шрафове у великом механизму међународне политике који нису ни могли ни умели да се тој стихији супротставе. У његовој визији историје постоји такође барокна слика света као позоришта,² с тим што је у том крвавом политичком театру наш писац видео огромну разлику „између оних који играју улогу тенора и примадоне, и ових у хору (*noi altri*)” (Црњански 1966а: 421).

Ембахаде и Код Хиперборејаца: два дискурса карневализације

Иако ће га због *Ембахада* жестоко нападати и српска емиграција, али и послератној идеологији лојални југословенски историчари,³ слика историје коју је Црњански приказао као гротеску, у којој није поштеђен ни он сам као њен учесник и сведок, имала је, заиста, субверзивну, раблеовску основу. Међутим, страхоту и језовитост као исходе тог крвавог циркуса наказа ипак је немогуће одагнати као сенку која се надвија над све оно чему се смеје Црњански. Отуда се и разлика између раблеовског и смеха Црњанског не може тумачити само снажном индивидуалношћу авангардног књижевника већ и временом које он у овим делима описује. То није више Раблеово време, чији је смех лишен сатиричне огорчености: безазленост човечанства изгубљена је заувек и зато је модерни клоун постао маска ужаса као у хорор романима Стивена Кинга – можда најбољим параболама модерног света у којем је зло свеопште и свеприсутно и крије се под маском циркуског забављача. „Има нешто комедијантско, сад, у рату, неочекивано, несхватљиво, и крај свих страхота, смешно.” – написаће Црњански у *Хиперборејцима*

² Описујући године које проводи у Риму пред Други светски рат, све што се тада догађало у Европи Црњански пореди са „досадном венецијанском комедијом”: „Гете прича како је, у театру, кад се спусти завеса, публика пљескала глумцима, који су излазили пред завесу и клањали се редом. На крају, каже, публика би тражила да изиђу и они, који су, у комедији, убијени. Викало се: Мртви! Мртви! I morti! I morti!” (Црњански 1966б: 93)

³ Прве одломке из *Ембахада* објавио је Црњански још почетком 1952. године у емигрантским листовима – у *Гласу Канадских Срба* и *Американском Србобрану*, док су у Југославији, по повратку пишчевом у земљу, појединачни текстови почели да излазе у београдском *Савременику* 1967. године.

(1966b: 102). Ипак, за раблеовским хумором посегнуће он само у *Ембахадама*,⁴ док се меланхолични смех *Хиперборејаца* може посматрати у функцији протестног захтева пишчевог за право појединца на овоземаљску срећу.

Основно питање које наратор књиге *Код Хиперборејаца* себи поставља је: „Шта је права срећа људска и зашто је тако кратка?” (Црњански 1966a: 33) Утопизам који се везује за лепоту природе северних предела, а у којем је критика до сада видела чежњу Црњанског за бекством од људи, потиснуо је у други план чињеницу да је писац који је у скандинавским земљама боравио неколико пута – управо захваљујући социјалној једнакости коју је тамо затекао, али и захваљујући људима које је доживео као скромне, и једноставне – баш на Северу нашао модел стварне (а не утопијске) заједнице, модус живљења који је човечанство досегнуло приближивши се идеалу. Описујући северњаке који су у Италију долазили чезнући за Сунцем (што изједначава све људе јер „сија и богаташу и сиромасу”)⁵ Црњански је желео да покаже да постоји нешто што би се могло назвати универзалном људском природом, видевши притом и себе као део велике заједнице људи. У *Хиперборејцима* он је само посматрач тзв. великог света у којем се случајно нашао, али аутентично живи у сећањима на рударе на Шпицбербену, на такмичење фризера у Стокхолму, на време проведено са малим и једноставним људима. Удвајање које је присутно у *Хиперборејцима* – где наратор са једне стране живи механички, као лутка – као државни службеник и извештач што мора да мисли и говори онако како му налажу његови претпостављени – док са друге насељава реалност коју је сам себи створио, враћајући се у мислима на време проведено у северним земљама, осенчено је и меланхолијом и хумором. Ипак, за разлику од *Ембахада*, раблеовско ренесансно инсистирање на вредности овоземаљског живота и супротстављање црквенохришћанском учењу о награди која чека мученике на оном свету, у *Хиперборејцима* се ис-

⁴ Бројни су примери у којима аутор у *Ембахадама* користи тзв. нискомиметични, комедиографски дискурс, како би се подсмехнуо другима, али и самом себи. Ово је само један од њих:

„Kažem savetniku da mi je dodeljena neugodna kancelarija. Predsoblje delegata Ministarstva unutrašnjih dela. Kažem nije pogodna, za prijem stranih novinara. Kaže, druge sobe, prazne nema. (Pored moje sobe nalazi se nužnik.)

То је некад била кујна, па се у зиду, и сад, види прозорче кроз које су се додала јела. Kad imam posetu dopisnika lista 'Tajms', kao za inat, dešava se, da je nužnik u upotrebi, pa se čuje kao Nijagara. A ima i drugih zvukova. Savetnik kaže da se tu ništa ne može. Za svaku opravku u palati Borgeze, treba dozvola Ministarstva umetnosti u Rimu. Nego, neka se, na to prozorče, kod mene, obesi neka mapa.

Kad je, međutim, pri poseti Stojadinovića, u Veneciji, postalo vidno, da 'stojim dobro' kod predsednika, taj prozor je zazidan, a data mi je i soba, iz koje su iselili delegata” (Црњански 1984a: 314).

⁵ Ову „демократску” одлику Сунца и светлости истицао је Црњански, истом фразом, и у драми *Тесла*, што говори о томе да је у послератним делима посматрао и истицао себе као припадника опште заједнице људи којој је служио и велики српски научник. Притом, идеал једнакости он не проналази у хришћанском учењу, већ у достојанственом животу сваког појединца, о чему пише и кад говори о древним амалфитанским законима: „Ми смо уобразио да је човечност, да је хуманост, нешто ново у свету... А ето, пре толико столећа, тај Амалфи, има толики осећај заједнице, и међусобне везе људи. Једнакости у заједници” (Црњански 1966a: 412), али и када говори о споменику који су грађани Тронјема подигли градском инжењеру Роалду Далу, човеку „који је цео живот провео на раду за своју варош” (Црњански 1966a: 433).

пољило више у облику књижевнотеоријске расправе. Црњански-човек – оно непоновљиво ја, она личност испод свих маски („А зна се да је и лице у сваког човека, маска”, Црњански 1966: 31) – као и сваки други појединац, жели да буде срећан, и упркос увек присутној визији природе као утехе, непрестано се пита о смислу живота испуњеног неправдом, болом и патњом: „Да ли је појединац, који је само средство, да се живот на овој планети продужи, или је циљ, да се створи једно боље човечанство, у будућности?” (Црњански 1966а: 256). Иако је у суштини увек остао авангардиста – што значи да је у свом етосу као највишу вредност поставио одрицање од захтева ега и његове себичности зарад бољитка заједнице – Црњански ни овде не може да се помири са тим да појединац, у некаквом телеолошком току, треба да буде само *средство* било на људске патње неосетљиве природе, било историје у којој су ратови и интереси великих и моћних народа све – а појединац, поготово ако је уметник, и ако долази из малог народа – ништа. Тако, иако се у својој полемици са учењем католичке цркве, која каже да је овај живот само вигилија смрти,⁶ позива и на Микеланђела – којег види као човека из народа, а не као дворског уметника, као и на Белијеве комичне, нискомиметичне бласфемичне сонете,⁷ Црњански се у *Хиперборејцима*, открива и као барокни усамљеник: „У огромној заједници једног народа, појединац, ипак, хода у самоћи...” (Црњански 1966б: 51); „Појединац у свету је, као зрно песка, на дну мора...” (1966а: 143). Смрт коју је, (дајући јој смисао после светског рата) као прави авангардиста видео као предуслов обнове, сада је постала коначност. Малакше зато и његова жеља за саможртвовањем: „Самообмана, која ме је дуго хватала, да патим, да би се нешто светло родило, да учествујем, да предњачим чак у стварању нечег бољег, ради чега је вредело живети, не хвата ме више” (Црњански 1966б: 357). Као што у порнографском приказивању телесности – које је апсолутно неспојиво са хумором – има нечег демонског, тако и смрт код позног Црњанског није више предуслов рађања и обнове већ тријумф свепрожимајућег зла:

Нисам ја у Риму, тада, оплакивао себе, него ме је била запрепастила смрт, њен број, који расте у страшним размерама. Пре је била, у свести људи, безначајан податак о животу. Ситан. Поједин. Сад је бескрајна, безбројна, безмерна, у нашој свести, као нека нова небулоза. Од оних што су откривене, тамо, где смо пре видели само плаветнило мрака,

⁶ У разговору са својим римским пријатељима, супротстављајући се тези да је веровањем у вечни живот хришћанство одагнало човеков страх од смрти, наратор *Хиперборејаца* каже: „[...]Уосталом, та догма, да је живот људски само, вигилија, смрти, то је стена на којој су Петар и Павле цркву сазидали. А биће, по мом мишљењу, баш оно, на чему ће се црква срушити. Живот није вигилија у очекивању смрти. Он је за човека једини смисао, једина радост сам по себи [...]” (Црњански 1966а: 369)

⁷ За тему карневализације код Црњанског посебно је значајно поглавље из првог тома *Код Хиперборејаца* које говори о Ђ. Ђ. Белију, песнику 19. столећа, и његовим сонетима написаним на римском дијалекту. Ови сонети у којима су, „као у неком огледалу [...] пролазили [...] кочијаши, проститутке, свештеници, папе, цркве, па и Христ” (Црњански 1966а: 259) у почетку личе наратору на италијанске комичне филмове, али он убрзо схвата да постају „све скареднији, а све више антипапски” [...] „Бели је, међутим, прешао, и са те карикатуре папа и папинског Рима, на напад верских идеја, на напад против Цркве. На најстрашнију карикатуру хришћанских идеја” (Црњански 1966а: 263). Белијева поезија у овој књизи представља предложак за личну полемику Црњанског са идејама католичке цркве.

међу звездама и сазвежђима. И сама помисао да се изброје звезде, или обим тих небулоза, личи на појаве лудила. Пролазност није више јесењи лист, доживљај јесени, љубавника, самоубица, него стална експлозија из Сунца, у којима је један живот – крај једног човека – ситна бесмислица, недостојна помена (Црњански 1966а: 143).

Питање позног ниҳилизма Милоша Црњанског, међутим, немогуће је разматрати без тумачења чина самоубиства главног јунака *Романа о Лондону* (саможртвовање као улог новог живота – детета које треба да се роди – или коначни гест мишљу о бесмислу обузетог човека?) или значења последње реченице *Друге књиге Сеоба*: „Има сеоба. Смрти нема” (оптимизам или меланхолија због безначајности живота и смрти индивидуе?). У овим делима Црњански ће проблематизовати положај појединца у два различита индивидуалистичким епохама – у којима се слобода телесне љубави истиче као главна манифестација тог индивидуализма, што човека претвара у себично и искорењено биће. У време модерности, када структуре моћи подржавају пре свега индивидуална права и отворено испољавање сексуалности, раблеовска народна култура са својим материјалистичким сликама телесности тешко да може бити субверзивна. Последњи романи Милоша Црњанског, писца који је – нашавши се стицајем околности далеко од своје домовине – искусио потпуну усамљеност међу људима неосетљивим на туђу несрећу, могу се схватити и као критика такве индивидуалистичке културе. Да је за Црњанског и карневал имао значење утопијског простора, читамо управо у *Хиперборејцима*:

Ја кажем: важно је да уобразимо, да је садашњост, вечна. Да ћемо, на карневалу, појавити се, и из гроба. Канали ће бити осветљени и кроз сто година, лампионима, а гондоле ће бити пуне и тада, заљубљених парова. Светиљке ће треперити у мраку. Звезде на небу. А песма гондолијера одјекиваће међу мостовима (Црњански 1966: 171).

Био он оптимиста или песимиста, песник ренесансног заноса или барокне меланхолије, из *Хиперборејаца* сазнајемо да је сан Црњанског о рају заправо сан о карневалу: као вечна садашњост која је светло, песма и чиста радост појединца у великој заједници људи.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1978: М. Бахтин, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Београд: Nolit.
- Раичевић 2010: Г. Раичевић, *Коментари „Дневника о Чарнојевићу”*, Нови Сад: Академска књига.
- Раичевић 2010а: Г. Раичевић, Улисова мушла туга, *Кротитељи судбине: о Црњанском и Андрићу*, Београд: Алтера, 69–93.
- Раичевић 2012: Г. Раичевић, Постоји ли други Бранко: Милош Црњански и Бранко Радичевић, *Бранко Радичевић: Зборник радова*, Нови Сад: Друштво књижевника Војводине, 113–118.

- Раичевић 2014: Г. Раичевић, Суматраизам – у трагању за земаљском срећом, *Милош Црњански: поезија и коментари*, Београд–Нови Сад: Институт за књижевност и уметност–Матица српска, 310–323.
- Раичевић 2015: Г. Раичевић, Велики рат и српска авангарда, *Научни саста-
нак слависта у Вукове дане: Први светски рат и српска књижевност*,
44/2, Београд, 263–274.
- Црњански 1966а: М. Црњански, *Код Хиперборејаца I*, Београд: Просвета *etc.*
- Црњански 1966б: М. Црњански, *Код Хиперборејаца II*, Београд: Просвета *etc.*
- Црњански 1984а: М. Crnjanski, *Embahade I–III*, Београд: Nolit.
- Црњански 1984б: М. Crnjanski, *Embahade IV*, Београд: Nolit.

Gorana S. Raičević

CARNIVALIZATION IN THE LATE WORK OF MILOŠ CRNJANSKI
(AT HYPERBOREANS AND EMBAJADAS)

(Summary)

The essay investigates presence of bahtinian concept of carnivalisation in the ideas and sensibility of the late works by Miloš Crnjanski. In these texts the author changed his attitude toward history he used to show during the 1930s. Instead of sublime tone of pathos and respect, the works written in the period of his London exile and later are rich with irony and question authorities of diplomats and politicians in the years before the Second World War.