

ДРУГОСТИ У РОМАНУ  
КАП ШПАНСКЕ КРВИ  
МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Филолошки факултет  
Универзитета у Београду

**Апстракт:** Рад представља имаголошко читање недовољно проученог романа класика српске књижевности, *Кап шпанске крви*, а у вези с теоријом о аполонијском и дионизијском принципу елаборираном у *Сексуалним џерсонама* Камил Паље. Анализом архетипског и интертекстуалног аспекта текста, као и слика Шпаније и Немачке и њихових репрезентата – јунака, расветљава се природа и функција стереотипа коју они имају унутар романескне речи Милоша Црњанског.

**Кључне речи:** Други, Аполон и Дионис, Немачка и Шпанија, стереотип, интертекст, архетип, паланка, европска цивилизација, имагологија, Црњански

„Наша цивилизација, дакле, умире зато што непрестано тежи да остварује мисао и облик, да затвара живот у границе и да од животног елана формира склоп верига.“

Луиђи Пирандело

## 1. У (имагинарној) књижевној радионици

Никада се са сигурношћу не може утврдити природа почетне ауторове интенције при писању текста. Међутим, сâм текст, својим обликом, структуром и језиком, може бити путоказ ка (једној ипак проблематичној) реконструкцији.

Чини се да је Милош Црњански, пишући роман *Кап шпанске крви*, желео да проговори, с једне умногоне есенцијалистичке позиције, о ономе што је наслутио као жаришну тачку свих апорија европске цивилизације. Та жаришна тачка открива се у архетипском наративу о сукобу Аполона и Диониса.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Мада није архетип у уобичајеном значењу те речи, будући да је први пут артикулисан у *Рођењу трагедије* Фридриха Ничеа, наратив о сукобу Аполона и Диониса може се апстраховати из египатске, грчке и римске културе и митологије, како то чини Камил Паља у својој студији *Сексуалне џерсоне*. Његови одједи могу се пронаћи унутар целокупне западне мисли и уметности. Као део колективног несвесног, могуће га је ишчитавати и из српског књижевног фолклора, нарочито из митолошких балада и предања свих врста. Због тога се овај наратив сматра архетипским.

Дионис је енергија, екстаза, хистерија, промискуитет, осећајност – безобзирна слепа мешавина идеја или праксе. Аполон је опседнутост, воајеризам, идолопоклонство, фашизам – фригидност и агресија ока, изолованост објекта (Palja 2002: 83).

Сматрали га друштвеним конструктором или не, архетип „ради“ и генерише се кроз целокупност западне мисли: од Ничеа преко Фројда; његови трагови могу се препознати у лакановској концепцији Реалног и Символичког, као и у структуралистичкој подели на Природу и Културу. Особен вид (дисидентског) феминизма Камил Паље заснован је на његовим темељима. У уметности је симптоматичан.

Изгледа да је Црњански причу о боравку Лоле Монтез у предреволуционарној Баварској, која му је послужила као прототип, препознао као репрезентативан пример „деловања“ овог архетипског сукоба и у том смеру ју је и преобликовао. У књижевној традицији и јавном дискурсу већ постојећи имагеми и стереотипи који се везују за шпански и немачки национ показали су се не само као лако уклопиви, већ и потпуно иманентни оваквој визији (архетипског) света.<sup>2</sup> Зато Црњански бира да представи хладну, заосталу, импотентну, рационалну, маскулину Немачку супротстављену сензибилној, страственој, ирационалној, феминној Шпанији<sup>3</sup>, конструишући притом слику Шпаније као постојбине Диониса, а Немачке као репрезента европских аполонијских аспирација – тежње за култивисањем, кроћењем природе, потискивањем женског, хтонског, нечистог, речју – дионизијског. Стереотипне и архетипске представе тиме постају кључни естетски чиниоци романа, па се, у том контексту, *Кай шпанске крви* може читати као алегорична о судбини европске цивилизације.

## 2. Све другости Лоле Монтез (између интертекста и архетипа)

Кад књижевни лик настаје на основу историјског прототипа, неизмерно важно је питање прототипских реалија и особина које аутор транспонује у текст, али је још знаковитије оно што се одбацује. Како оно што се прећуткује може учествовати у обликовању једног

---

О сукобу аполонијског и дионизијског начела као једном од водећих структуралних чинилаца *Кайи шпанске крви* први је писао Драгош Калајић у говору првом постхумном издању романа (1984: 188–192).

2 Чињеница да је роман објављиван у часопису веома је важна. Требало је „погодити“ укус врло разнолике читалачке публике, а стереотипи, по својој суштини, пружају рецептивну радост препознавања (Leerssen 2009b: 111) као исходиште естетике истоветности која из њих произлази. Наравно, иако чини компромис, Црњански не пропушта да се са стереотипима иронијски поигра.

3 Ово није једини тип стереотипа који се везује за поменуте земље. О томе како се стереотипи могу лако преокренути, јер у себи латентно носе и сопствену супротност (Leerssen 2009b: 110), биће речи у раду.

света и идентитета? Елајза Гилберт, Иркиња рођена у Индији, запамћена је као Лола Монтез, што је алтер-его који је сама исконструисала, али који је већ за њеног живота био раскринкан (Abot 2006: 94–98). Ипак, драмски потенцијал феномена лажног идентитета у Црњанскомом роману готово и да није искоришћен, већ је дат углавном као део спекулација и оговарања грађана Минхена, који у наративној конфигурацији романа више говоре о њима самима него што учествују у откривању тајне главне јунакиње<sup>4</sup>. Зашто је Црњанском неопходна Лола Монтез као начелно аутентична Шпанкиња и као кап чисте шпанске крви у предреволуционарној Немачкој XIX века?

Уобличена као имаготип<sup>5</sup> шпанске страствене играчице, јунакиња упућује на изворе из којих имагинаријум Милоша Црњанског црпи своју грађу: то је најпре устаљена културолошка и стереотипна опозиција на релацији (хладни, рационални, интелектуални, маскулини, сиви, аскетски, активни) север – (топли, емоционални, сензибилни, фемини, живописни, хедонизму склони, индолентни) југ – уопштавајућа, имагинарна дистинкција на којој почива западна цивилизација.<sup>6</sup> Из ње је проистекла и романтична слика Шпаније виђена очима остатка Европе као земље фламенка, кориде, страсти, бурног темперамента.<sup>7</sup> Наравно, није случајно што је Лолина постојбина управо *јуџи Шпаније*, топоним чија се привлачност „састојала [...] у његовој повезаности с егзотичношћу оријента преко остатака маварске културе“ (Секулић 2016: 300). Тако се укрштај Југа, Шпаније и Оријента испољава у овој необичној јунакињи, творећи њену Другост у односу на простор у ком се обрела и приближавајући је јунакињи Проспера Меримеа – Кармен, која и јесте њено (интертекстуално<sup>8</sup>) исходиште.<sup>9</sup> Лола – „црни вампир који је сисао крв Бавар-

4 Више о томе у трећем поглављу.

5 Термин који Манфред Фишер користи готово синонимно за појам *стереотип* (2009: 52). Овде се под њим подразумева комплекс стереотипа који творе једну монолитну, уопштавајућу представу која фигурира као саставни и кључни део структуре књижевног текста.

6 Опозиција север–југ присутна је у Европи још од античких времена (кад је означавала културну и политичку супериорност грчког и романског југа и заосталост и варварство германског севера) али њено значење варира у зависности од историјског контекста (о још једној варијанти значења ове опозиције в. у: Leerssen 2009a: 90).

7 Овако описана (мирнодопска и утопијска) слика Шпаније развила се у XIX веку, у епоси романтизма, кад ова држава губи позицију једне од водећих светских сила. Шпанија XVII века виђена је пак као земља окрутности, ригидности, инквизиције, колонизације (Leerssen 2009b: 108). Током XX века, наизменично се активирају обе представе, сведочећи о томе како стереотипи нису полисемични, али свакако јесу поликонтекстуални (Pageaux 2009: 131). Исто се може рећи и за претходно поменућу опозицију север–југ, која кроз историју, како је већ примећено, има своје варијације.

8 Стереотипне слике у књижевности најчешће се и јављају у облику интертекста. О томе в. у Leerssen 2009b: 100–102.

9 Црњански је читао и волео Меримеову *Кармен*, а изузетно је ценио и истоимену Бизеову оперу (Секулић 2016: 301).

ској, дотле под заштитом Дјеве Марије“ (49)<sup>10</sup> и Кармен – „циганка и ђавоља синовница“ (Mérimée 1951: 31) сустичу се, у оптици оних који их посматрају, у фигури демонске фаталне Шпанкиње. Разлика произлази из наративних стратегија романа: док Меримеова јунакиња, растрзана између посредујућих наратива путописца и Дон Хозеа, остаје жртва мистификације проистекле из евроцентричног и фалогоцентричног погледа на свет тих посредника, Лола успева да, инфилтрирајући се у реч приповедача кроз слободни неуправни говор, проговори о себи „њом самом“, изражавајући агонију наизменичних смењивања, успостављања и дезинтеграције идентитета/алтеритета.

Тематизовање хронотопа сусрета култура омогућено је пикарским пореклом главне јунакиње<sup>11</sup> и њеним уобличењем као јунакиње на путу. Лола Монтез у себи здружује две противречне представе: фиксирани, једнозначни идентитет романтичне Шпанкиње и ахасферску несталност вечито лутајућег, бездомног пикара. У том смислу, индикативна су кола којима путује по свету.<sup>12</sup> Упоредена с мртвачким сандуком, она означавају Лолину шкакљиву предисторију која се састоји од путовања по мистичном Истоку, Русији, Пољској али и Француској за време Револуције. Као метонимијска ознака за узаврелост светске историјске позорнице прве половине XIX века, она се у Баварској ексцесно појављују како би огласила крај немачкој учмалости и заосталости, доносећи новину, промену, хаос, морални релативизам изокренуте слике света.

Лолин долазак у Минхен и њено протеривање обележени су цикличним кретањем природних токова (њен долазак прате суша и спарина а одлазак кишовита баварска зима и „тамна, дубока модрина фебруарског неба“ (Црњански 2013: 132). Тиме је наглашена јунакињина повезаност с аспектима стихијског и мистеријског, на супрот уређеном, култивисаном, рестриктивном и ограниченом свету баварске стварности. Није случајно то што је она (готово) једини женски лик у роману јер њен боравак у Немачкој симболички представља „упад“ феминог у маскулино устројени свет.<sup>13</sup>

10 На овај начин наводимо бројеве страна романа према следећем издању: Милош Црњански. *Приповедна проза II. Кај шпанске крви. Сузни крокодил*. Београд: Задужбина Милоша Црњанског, 2013.

11 Пикарски роман настао је као аутохтони жанр шпанске књижевности и овде није случајно одабран, јер се њиме додатно подвлачи другост јунакиње. Тиме је сугерисано да пикарски роман припада радикално другачијем културном коду од оног који је изнедрио Bildungsroman. Ово је својеврсни књижевнотеоријски стереотип, будући да обе врсте романа имају заједничко извориште у античкој литератури (о томе у: Bahtin 1989).

12 Кола Лоле Монтез могу бити виђена као дискретна алузија на *Мртве душе* и Чичиковљево тројку, којом Гогољева ђавоља менаџерија стиже из метафизичког, хтонског простора у стварност руске провинције и дубински је ако не преобликује, онда бар демистификује.

13 У литератури се наглашава повезаност одређених националних и родних стереотипа. Тако Пажо (2009: 139) примећује да је, у француској књижевности, увек Француз тај који доживљава романтичну авантуру са Шпанкињом, док обрнути случај не постоји.

Разум и логика јесу страхом надахнути домен Аполона, првобитног бога небеског култа. Оно што је аполонијско јесте круто и фобично, оно се хладнокрвно одваја од природе својом надљудском чистотом. [...] западна личност и западна достигнућа, са својим добрим и лошим странама, углавном [су] аполонијска.

С друге стране,

Аполонов велики противник Дионис владар је хтонског света чији је закон стваралачка женственост. Као што ћемо видети, дионизијско јесте течна природа, мочвара пуна кужних испарења чији је прототип устајала бара материце. (Palja 2002: 11)

Зато Лола Монтез Милоша Црњанског нема политичких аспирација: политички контекст којим је обележена производ је страха од Другог и фикције коју ствара аполонијска Немачка оличена у фигурама аристократије, језуита и пучанства, а коју Шпанкиња, с времена на време, из досаде, сама потпирује, доприносећи својој мистификацији.<sup>14</sup> Њено „освајање“ Европе мотивисано је архетипском вољом за моћ Природе – тежњом да се све оно што је створено као резултат цивилизацијских процеса (догма, политика, институције, родне и сексуалне инхибиције) разори и утопи у свеопшту пасивност пуког постојања у чулима и кроз Природу. Управо та рушилачка суровост Природе јесте оно што она сматра љубављу.<sup>15</sup>

Хипертрофирана сексуалност Лоле Монтез, бестидно понашање и облачење, бројност љубавника и утицај који стиче у Минхену су реализација управо ових значења, посебно упечатљиво наглашених у Лолином одбијању да се начини њен портрет.<sup>16</sup> Јер, уметност, конструктивност, предметни свет уопште еманација су аполонијског деловања коме је јунакиња, својом дионизијском природом и целином бића, у потпуности супротстављена.<sup>17</sup> Отуд и скулптуру на-

14 „Афектована, стална љубазност, племенитост и поноситост њене шпанске расе, коју је верно и охоло, својевољно, представљала по Европи, начитаност, духовитост салонске лавице, са чувеним политичким амбицијама, све је то била само маска под којом је крила своју страшну чулност, анималност и једноставност жене жедне љубави. Њена потпуна природност и љупкост избијале су, изненада, после дуге усиљености, свом снагом као у циркуске звери, или младих кобила, обучених и стегнутих у високој шпанској школи јахања. На овој земљи, у животу, она је била, кад је могла, и кад је истински хтела, чиста и врела кап шпанске крви, ситна, у свом облику зрнца, према целом земаљском шару на ком живимо. Али, у својој битности, нимало мање значајан створ руке Божије, звезда, и топлоте што струји вечним путевима биљних и животињских сени и сокова“ (Црњански 2013: 62).

15 Драгош Калајић такође уочава овај аспект Лолине личности и артикулише га врло слично (уз другачије интерпретативне импликације): „Женски аналогон тристановске воље само-егзалтације у жудњи без краја је воља само-егзалтације у бескрајној жудњи *libido dominandi*. [...] Црњански јасно осведочава изложене примере девијације ероса, чије се енергије исцрпљују таутолошки у пуким средствима ероса“ (1984: 182–183).

16 На исти начин мотивисано је и Шпанкињино незнање и немогућност да препозна књижевне реминисценције, алузије и цитате у говору њених обожаваалаца.

17 Чак се ни „шпански“ плес Лоле Монтез којим она заводи краља и аристократски

прављену по Лолином лику гости њеног салона сматрају неуспелом, а оног тренутка кад портрети бивају насликани – Шпанкиња коначно доживљава пораз своје воље, док Аполон тријумфује Баварском.<sup>18</sup>

Питање двоструке другости Лоле Монтез (Друга као Шпанкиња и Друга као жена),<sup>19</sup> представе настале укрштањем интертекстуалних и архетипских имаготипа европске цивилизације, усложњено је и коришћењем специфичних наративних стратегија којима се њен лик искривљује, мистификује, проблематизује, осветљава и продубљује. Варирање фокализатора и преплитање њихових погледа на јунакињу сугеришу немогућност њеног потпуног (само)познавања.<sup>20</sup> За грађане демон, за језуите и краљицу политички противник, за краља и аристократију *femme fatale*<sup>21</sup>, она је све то али, парадоксално, и ништа од тога: поражена ћудљива Дионисова свештеница која, заробљена у аполонијском свету, себе не може да појми нигде другде до у прозору, води, огледалу – опсенама идентитета.

Повући ћу се у брда, или на воду, у Леони, нек тамо дође и краљ. [...] У језеру се тамо огледају брда и облаци, и ја сама, овако црна, и мој коњ

---

свет никако не може сматрати уметношћу. Тај плес је чисто телесно испољавање, дионизијски ритуал, израз гротескне, аморфне и анималне стране њене егзистенције: „С неком лудачком, смртоносном лакоћом, у скоку, стизала је до ивице рампе, пребацивши одмах затим назад главу и тело, тако да би свака друга звер, на њеном месту, при том паду скрхала била кичму. Крв, младу кобилу и Сунце као да је играла [...] Док, најзад, није затресла се као ударена стрелом са висине, павши на колена, у непрекидном окрету око ноге, тако да јој при томе излетеше груди као бели голубови из недара, уз бесни плесак партера, и неколико звиждука са галерија“ (Црњански 2013: 22).

18 Ове епизоде могу се тумачити и као одговор на питање како се види тело Другог. Оно је овде објект, нешто што треба освојити, преобликовати и тиме у њега уписати политичку моћ.

19 Тачка у којој се, унутар Лолиног идентитета, прелама овако обликован аспект двоструке другости јесте тачка у којој она, у оквирима својеврсног *случајној интјертекста* пре него интенционалне „цитатности“, кореспондира с још једном интригантном фигуром европске литературе – Бертом Мезон, јунакињом романа *Џејн Ејр* Шарлот Бронте. Траума колонизације и безуспешно опирање доминацији мушкарца резултирају болешћу, безумљем и физичком наказношћу јунакиње које „вређају“ аполонијски/викторијански укус Едварда Рочестера и Џејн Ејр, док истовремено представљају њихово зазорно и потиснуто ја. Зато је Берта Мезон, раскалашна дионизијска креолка с Јамајке, осуђена да обитава заробљена у кули Рочестеровог замка. Чин њеног самоубиства у пожару тиме постаје чин отпора који врхуни ослепљивањем мужа – његовој симболичкој кастрацији (Freud 1955: 232, фуснота 1).

20 Та немогућност наглашена је и коришћењем технике зумирања у предочавању Лолиног лика. На почетку, она је неименована „дама“, која постаје разуздана шпанска играчица Лола Монтез и краљева метреса, онда је видимо кроз визуру аристократије, језуита и грађанства и тек напоследку проничемо у њен дискурзивно-дисперзивни унутарњи свет.

21 Отуд се јављају тумачења која се заснивају на монологизовању и упрошћавању Лолиног лика, јер полазе од само једног и ефемерно фокализованог становишта (Николић 1998, Милутиновић 2012, Филиповић 2015). Лола Монтез није у потпуности демонска јунакиња ни пасивна фатална жена, нити жели титулу и положај, а није ни у мелодрамској потрази за „правом љубављу“.



и мој пас. Сви стојимо главачке. Кад сунце сија, у води трепере и моји бриљанти. Видим и своје очи и плаво небо. Све је то доказ да је тај свет тамо бољи него ово овде, иако тамо није немачка Атина него само простор боровје и шума (97).

### 3. Агонија Европе: Аполон и Дионис

Имагинарни Минхен *Капи шпанске крви* је паланка.

Чини се да је оваква представа баварске престонице донекле мотивисана историјском реалношћу. Јер, након Тридесетогодишњег рата, немачке државе, знатно ослабљене, навеле су неке посматраче да их поимају „као ситну и неважну провинцијску мочвару у поређењу са све моћнијим западноевропским државама током XVIII века“ (Фулбрук 2013: 59). Мада долази до наглог процвата културе и уметности оличене у појави идеалистичке филозофије, *Sturm und Drang*-а и романтизма, као и до укидања вазалства и феудализма под влашћу Наполеона<sup>22</sup>, немачке државе у првој половини XIX века, након ослобођења, захвата велика економска и пољопривредна криза која ће довести до појаве првих либералних политичких тенденција. Ипак, револуционарни импулси стижу споља – из Француске, а не као резултат превирања и незадовољства народа унутрашњом политиком великаша. „Година 1848. је често описивана [...] као ‘прекретница на којој се Немачка није преокренула’“ (Фулбрук: 100), будући да није дошло до радикалних промена у монархистичком државном уређењу, као ни до уједињења. Спорост с којом се Немачка суочавала с изазовима модерног доба могућ је извор тада успостављеног негативног хетероимажа који се заснивао на виђењу ове земље као још увек варварске, заостале, недовољно „слободарске“ и либералне. Треба имати на уму да је паралелно с овом негативном представом фигурирао и позитивни хетероимаж Немачке као земље филозофа и песника, проистекао из борбе француских романтичара са (у Француској још увек доминантним) класицистима. Интересантно је да Црњански у свом роману овај позитивни хетероимаж не активира већ га у потпуности „брише“ из представе предреволуционарне Немачке. Зашто?

Схваћен као израз половичне урбаности и недовршеног, повесно незрелог грађанства, затеченог између патријархално-племенског менталитета и продора модернистичких тенденција, дух паланке у оваквом тумачењу заиста се, могло би се рећи, манифестује у сасвим нарочитој »религији затворености« [...] (Brajić 2012: 126).

Први поглед на Минхен, уобличен кроз визуру Лоле Монтез, показује да и сама топографија града повлађује овим значењима: „Кад

22 Процес који ће се потпуно завршити тек 1850. године.

је из кола провирила и дама, видела је и она ред старих кућа и кровова, под брдом, травуљине барја у долини и у даљини тамне облике минхенских црквених кула и краљевских двора“ (15). Омеђеност брдом метафорички је израз затворености и изолованости паланке, док катедрале и дворови у даљини фигурирају као паноптички симболи, надзирајући центри моћи који њоме управљају. Лолина појава показује како се практично оспољава паланачки дух у тренутку када се нађе у судару с непознатим Другим.

[...] играчица из Шпаније била је за Минхенце она сензација коју су они, ту, у влажној, хладној земљи, коју су само планине делиле од дивних, плавих, талијанских језера, вечног пролећа, и венецијанског, топлог, зеленог мора, једва дочекали. Свет се окретао за њеним колима и, кад су кола зашла у двориште краљевске резиденције, то се одмах рашчуло по граду (Црњански 2013: 29).

Климатски и географски (псеудо)мотивисано „паланаштво“ грађана Минхена<sup>23</sup> твори специфичну врсту негативног хетероимажа који је израз иронијске свести свезнајуће наративне инстанце јер је „исказ националног клишеа посебно прикладан за иронијски троп“ (Leerssen 2009b: 111). Међутим, зашто приповедач *Кайи шјанске крви* има потребу да се подсмехне Минхену?

Лолин успон показује да паланачки *vox populi* у граничним ситуацијама проговара логички и емпиријски неутемељеним дискурсом трача, гласине, полуинформација, теорија завере. У том смислу, иронијски отклон приповедача јавља се као одговор на једну специфичну појаву унутар паланачки устројеног света: у тренуцима кад се нађе пред (за њега увек зазорним) Другим, паланка му не прилази аутентичношћу свога бића (коју и не поседује) већ програмирано, језиком владајуће идеологије који је поунутрашњен, инфилтриран у саму њену срж. Тако у сплеткарењима грађана Минхена (пуних пива, огрезлих у пиву – како их приповедач стереотипно и иронично атрибуира) дискретно одјекује наратив језуита:

Саблажњене гомиле, том црном играчицом, пред мраморним, белим, грчким грађевинама краљевим гледале су, уз све бешњи урлик, вазнесење своје хетере у висине где су биле навикле да виде само крстове и *румени цвети ране Христове* (Црњански 2013: 86, курзив наш).<sup>24</sup>

23 Треба приметити и постојање есенцијалистичког „вредносног мањка“ у идентитету Минхена који га удаљава од афирмативне, утопијски представљене Италије/југа, што је, наравно, иронијски обојено.

24 Ово је само један од многих примера. Паланчани ће, изманипулисани језуитском штампом којој безрезервно верују, Лолу оптуживати и за глад, сиромаштво и неродну годину, лажно представљање, сарадњу с Тјером, Гизоом и масонима и напослетку – потпаљивање револуције. Други, као непознат и загонетан, погодан је за уписивање различитих значења, а нарочито оних који се тичу страхова, фрустрација и потиснутих фантазија оног који посматра.



Тиме минхенска паланка постаје детронизовани, ниски, иронијски двојник (језуитског) центра моћи и као таква – извршилац револуционарног преврата који се у јесен 1848. године одиграо у престоници Баварске, кад је Лола Монтез коначно протерана.

Краљ паланке – декадентни љубавник и песник у покушају – Лудвик I, и сâм је оличење њеног духа.<sup>25</sup> Његова опсесија античком уметношћу одраз је комплекса човека „који је једну ружну варош хтео да претвори у Атину“ (Црњански 2013: 39). Несклад краљевог портрета (чекињасти бркови, кврга на глави, зечја усна, импотенција) и његове тежње да својим животом посведочи о могућности остваривања једне у потпуности естетске егзистенције, гротескни је еквивалент покушају да се Минхен-паланка уподоби колевци европске цивилизације. Лудвикови ништа мање гротескни градитељски експерименти свакако су мотивисани и политички јер означавају краљево жељу да се Баварска легитимише као достојна припадница европског културноисторијског миљеа, укорењена у културним, уметничким и филозофским постулатима грчке и римске традиције. Изградња кипова, скулптура и палата у духу антике, писање поезије у античком ритму јесте идеолошки пројекат и производња имагинарног Минхена и његовог имагинарног (европског) историјског и културног континуитета<sup>26</sup> те као таква – она парадоксално и постаје европска јер припада домену Аполона. Аполон је увек онде где је преуређивање, поредак, стварање, производња, идеологија, управљеност ка есенцији, ка Једном. Паланка се тако показује као аполонијска творевина коју по аполонијским мерама обликују Аполониови свештеници *Кайи шийанске крви* – краљ и језуити.

У таквој Баварској појављује се Лола Монтез, оличење дионизијског начела. Њен обрачун с Минхеном одвија се на различите начине: краља осваја сексом, лепотом стиче моћне пријатеље-обожаваоце који руше конзервативну владу и ослабљују моћ језуита а паланчанима нарушава мир, грађанску пристојност, устаљени животни стил. Минхен тиме постаје поприште рата Аполона и Диониса: изокренута, карневалска слика света у коме се смењују крунисања и детронизације, скандали, ексцеси, неумерености, иронијска и гротескна релативизација категорија високог и ниског, афирмације телесности и хаоса Природе. Револуција и либерализам по себи нису домен Лолиног деловања. Они се као идеје рађају у визијама политичара и студената који се око ње окупљају – као заблуда/фикција која настаје у њиховом неуспелом покушају да разумеју Шпан-

25 „Много је живео и са простим светом, у ратовима, па је и на свом лицу, као и у говору, сачувао траг сељака, породица из предграђа и сеоских разговора“ (Црњански 2013: 35).

26 У том контексту, може се говорити о имплицитном негативном аутоимажу недовољно европске Немачке која потиче од Лудвика I, у коме су германска историја и култура изједначене с варварством и као такве супротстављене култивисаном романском културном кругу.

кињину другост. Уосталом, колико год револуције биле превратничке и радикалне – оне увек остају аполонијске. Отуд меланхолија која се у Лоли јавља са све већим успоном тобож њених идеја<sup>27</sup> и разочарање као резултат спознаје да се дионизијски безидејно, безинтересно и ирационално препуштање чулима не може остварити унутар аполонијског (евроцентричног, фалогоцентричног) света. Оног тренутка кад читав Минхен види краља као њеног роба, она схвата сопствену заточеничку позицију.<sup>28</sup>

О *Кайи шпанске крви* може се зато говорити као о наративно уобличеном откривању неуралгичне тачке европске цивилизације – архетипског сукоба Аполона и Диониса, у коме Аполон увек изнова тријумфује (јер тријумф је аполонијско исходиште *per se*) док се Дионис, с времена на време, изазивачки и подругљиво враћа, упозоравајући и подсећајући на њихово скривено, потиснуто, зазорно двојништво.

### Уместо закључка: трагика Аполона

Аполонијско утврђење Минхена отеловљено је у фигури грофа Валерштајна. Једини који, на први поглед, не подлеже дионизијским чарима шпанске лепотице, он ће бити тај који ће иницирати њено протеривање. Парадоксално – највећи догматичар романа једини је непаланчанин:<sup>29</sup>

У беснилу на све те Немце, хтела је да га залуди, као да је припадао некој другој планети. По лику, грозничавом огорчењу што је крио под непрекидним миром, кошчат и охол, могао је бити и неки Шпанац (Црњански 2013: 128).

27 Док њени обожаваоци-политичари разматрају даље политичке потезе, она се досађује и чезне за телесним уживањима. Индикативна је и следећа реченица: „Никада нисам мислила да понижавам цркву, она ми је само, са целим својим старежом, отужна и смешна“ (Црњански 2013: 97).

28 „Минхен је спавао у зимској ноћи, али она која је дошла са друма и завладала у њему била је будна. Кроз плач је тражила смисао свег свог успеха, богатства, живота, при завршетку те године, што је одузела мир читавом једном народу и налазила за собом само празнину. Прво у осећају своје лепоте и силе, после у змијском пузању према врату онога који је био први над првима, угушила је у себи грозницу својих чула, основу иначе њене појаве, понашања, живота. Једна једина кап шпанске крви на њеним уснама спасла би је била од све те понижености коју је у себи и својој уздржљивости осећала. Плаховит неки љубавник учинио би јој живот лепим, Лудвик I, њена пренемагања, све те политичке и војничке лутке око ње учиниле су јој живот глупим и лудим, ропским. Љубав, у раздражености њених измучених чула, учини јој се, то вече, драгоценија од сваке власти над читавим тим краљевством [...] Оно што је при повратку из дворца толико зажелела било је сасвим нешто друго него графова титула коју су јој сви понављали, и зато што је то друго одложено за неколико часака, она је, плачући у својој празној кући, од беснила, жалости и пожуде издисала“ (Црњански 2013: 71).

29 Изванредно тумачење функције овог јунака у структури романа в. у: Kalajić 1984: 193–199.

Лола препознаје дионизијску истоветност себе и Валерштајна, коју је достојанствени Немац, остављајући је у прошлости, заменио крутошћу језуитске догме. Бискупово обраћање Валерштајну открива борбу Диониса и Аполона која се одиграва у његовом бићу, а која је скривена и од самог читаоца:

О, Валерштајн, Ви говорите као заљубљени [...] Да, да, то је била опасна жена! Уосталом, на овој земљи не можемо постојано и редовито љубити Бога савршено чистом љубављу, него само кроз неко грешно створење које осећамо да нам је блиско. Да, да, то је била опасна жена! Редовито, наша љубав према Богу је нека смеша чисте љубави и похоте и зато настојмо око савршенства, Валерштајн, а друго препустимо Богу. Преостаје само питање да ли смо дужни ступати путем савршенства, или је довољно само вршење заповеди. Не, свеједно (Црњански 2013: 131).

Имплицитно упозорење бискупа да се, у односу с Другим, треба држати искључиво љубави према Богу или бар носити такву маску наговештава да се у Валерштајновом аполонијском сопству, Лолином појавом, појавила пукотина као израз јаловости његових покушаја да успостави свој идентитет на (за њега суштински) неаутентичним вредностима. Зато ће му Лола при опроштају рећи: „Кад ме сви буду заборавили, Валерштајн, ви ћете ме се сећати“ (Црњански 2013: 134). Њен упад у минхенску стварност не само да демистификује паланачку природу аполонијске Баварске/Европе већ, готово мајеутички, он једну индивидуалну егзистенцију води до трагичке спознаје о распетости између две (не)могућности постојања. Трагика Аполона у *Кайи шпанске крви* јесте трагика његове неаутентичности.

Каква је у свему томе позиција аутора? Мада није недвосмислена, она упућује на једно поетичко опредељење које је добрим делом у знаку иронијске оштрице према аполонијском и приањања уз дионизијски принцип. Истовремено, иронијска свест приповедача указује на однос аутора према ономе што би се могло назвати културном баштином стереотипа<sup>30</sup>:

Атомистичка злопораба књижевности као документацијског материјала тешко ће избјећи опасности етнопсихолошког просуђивања ондје гдје би нпр. цјеловито умјетничко дјело додијелило »имаголошком« структуралном елементу вриједност апстрактне алегорије и гдје пјесничко обликовање друге земље неће захтијевати реалистичност, него значи тек пројекцију пјесничке субјективности, склону томе да појединачна, у први мах привидно етнопсихолошка обиљежја нијече даљем тијеку читања (Fischer 2009: 53).

30 Интересантно је да се писање романа готово подудара са путовањима Милоша Црњанског у Шпанију и Немачку: Немачку је посетио 1928. и 1929. а Шпанију 1933. Из оба путовања изродили су се и путописи који се умногоме заснивају на деконструкцији стереотипа везаних за ове две земље (в. у Секулић 2012: 689–703).

„Апстрактну алегоричност“ романа Црњански је постигао спајањем и поигравањем архетиповима и стереотипима, тежећи да о судбини Запада као о судбини Аполона проговори његовим проблематично-универзалним језиком.

## ИЗВОРИ

Mérimée, Prosper. *Carmen*. Zagreb: Državno izdavačko preduzeće Hrvatske, 1951.

Црњански, Милош. *Пријоведна йроза II. Кай шйанске крви. Сузни кро-кодил*. Београд: Задужбина Милоша Црњанског, 2013.

## ЛИТЕРАТУРА

Abot, Elizabet. *Istorija ljubavnica*. Beograd: Geopoetika, 2006.

Bahtin, Mihail. *O romanu*. Beograd: Nolit, 1989.

Brajović, Tihomir. *Komparativni identiteti*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.

Kalajić, Dragoš. Pogovor. *Kap španske krvi*. Miloš Crnjanski. Beograd: NIRO Književne novine, 1984. 173–200.

Leerssen, Joep. „Odjeci i slike: refleksije o stranom prostoru“. *Kako vidimo strane zemlje. Uvod u imagologiju*. Davor Dukić, Zrinka Blažević, Lahorka Plejić Poje, Ivana Brković (ur.). Zagreb: Srednja Evropa, 2009a, 83–99.

Leerssen, Joep. „Retorika nacionalnog karaktera: programatski pregled“. *Kako vidimo strane zemlje. Uvod u imagologiju*. Davor Dukić, Zrinka Blažević, Lahorka Plejić Poje, Ivana Brković (ur.). Zagreb: Srednja Evropa, 2009b, 99–125.

Милутиновић, Тамара. „Демонске особине Лоле Монтез у роману *Кай шйанске крви* Милоша Црњанског“. *Лийар* 49/1 (2012): 229–238.

Nikolić, Aleksandra. *U potrazi za izgubljenim imenom. Ženski likovi u romanima Miloša Crnjanskog*. Beograd: Zadužbina Andrejević, 1998.

Pageaux, Daniel-Henri. „Od kulturnog imaginarija do imaginarnog“. *Kako vidimo strane zemlje. Uvod u imagologiju*. Davor Dukić, Zrinka Blažević, Lahorka Plejić Poje, Ivana Brković (ur.). Zagreb: Srednja Evropa, 2009, 125–151.

Palja, Kamil. *Seksualne persone. Umetnost i dekadencija od Nefertiti do Emily Dickinson*. Beograd: Zepter book world, 2002.

Секулић Мирјана. „Конструкција и деконструкција стереотипа о Шпанији као земљи тореадора и сунца у текстовима Милоша Црњанског“. *Књижевна историја* 148 (2012): 689–703.

Секулић, Мирјана. „Црњански у потрази за ’правом Шпанијом’“. *Књижевна историја* 159 (2016): 295–310.

Филиповић, Душица. „Ка тоталитету моћи: агон флукуталне и фертилне фемине у роману *Кай шйанске крви* Милоша Црњанског“.

- Socijalne (de)konstrukcije identiteta*. Andrea Ratković (ur.). Sremski Karlovci: CEZASM, 2015. 107–119.
- Fischer, Manfred. „Komparatistička imagologija: za interdisciplinarno istraživanje nacionalno-imagotipskih sustava“. *Kako vidimo strane zemlje. Uvod u imagologiju*. Davor Dukić, Zrinka Blažević, Lahorka Plejić Poje, Ivana Brković (ur.). Zagreb: Srednja Europa, 2009, 37–57.
- Freud, Sigmund. *An infantile neurosis and other works*. London: The Hogarth Press, 1955.
- Фулбрук, Мери. *Крајинка историја Немачке*. Београд: Завод за уџбенике, 2013.

Ana D. Stević

*The Otherness in the Novel A Drop of Spanish Blood by Miloš Crnjanski*

*Summary*

The paper presents an imagological reading of an insufficiently studied classic of Serbian literature, the novel *A Drop of Spanish Blood*, in relation to the theory of the Apollonian and Dionysian principles elaborated in Camille Paglia's *Sexual Personae*. The analysis of the archetypal and intertextual background of the text, as well as the images of Spain and Germany and their representatives – characters – elucidates the nature and function of the stereotypes which they carry within the novelistic expression of Miloš Crnjanski.

**Keywords:** Others, Apollo and Dionysus, Germany and Spain, stereotype, intertext, archetype, small town, European civilization, imagology, Crnjanski

Примљен: 19. 3. 2018.

Прихваћен за објављивање: 1. 9. 2018.