

Др Александра М. Лазић-Гавриловић

МИЛОШ ЦРЊАНСКИ: У ПОТРАЗИ ЗА *ТАЈНОМ АЛБРЕХТА ДИРЕРА*.
ИНДИВИДУАЛНО И ФАМИЛИЈАРНО НЕСВЕСНО КАО
ПОЛАЗНА ОСНОВА ЗА ТУМАЧЕЊЕ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА

У првим деценијама XX века, у ери продора „модерних“, „унутрашњих“ приступа уметничком тексту, заговорник иновација у књижевности, Милош Црњански, остао је привржен „традиционалном“ тумачењу књижевног дела. Бројни су примери који указују на то, да су биографско, а пре свега аналитичко-психолошко истраживање великом привлачном снагом деловали не само на његову имагинацију и писање, већ и на његову књижевну рецепцију. Радови Сигмунда Фројда и Јунгова аналитичка психологија несумњиво су му понудили одговоре на питања порекла стваралачке енергије, психолошке мотивације ликова, као и природе и смисла појединих мотива. Међутим, у начину на који Црњански прилази тим феноменима, интересантна је подударност са теоријом и методама шикзал-анализе Леополда Сондија. Есеј *Тајна Албрехта Дирера* потврђује још једном да Црњански проблемима уметности приступа из једне шире, свеобухватне, духовне перспективе, која уједно омогућава дубљу спознају неких општих и трајних појава људске природе и човековог постојања.

Кључне речи: Милош Црњански, Албрехт Дирер, уметничко дело, меланхолија, психолошки приступ књижевности, фамилијарно несвесно.

Познато је да је у периоду између два светска рата Милош Црњански два пута службено боравио у Немачкој, најпре као аташе за културу при посланству Краљевине Југославије, а потом, неколико година касније, у својству дописника Централног пресбироа. Током првог, релативно кратког боравка у Берлину, несумњиво једне од највећих и најузбудљивијих европских престоница тога времена, Црњански је написао низ путописа и есеја, које је као целовито издање објавио 1931. године под насловом *Књига о Немачкој*.

По обиму највећи и уједно најзначајнији текст у *Књижи о Немачкој*, есеј *Ирис Берлина*, пружа свеобухватну слику и продорну друштвено-политичку анализу Немачке из времена између два рата. Берлинске године Милоша Црњанског, поред политичких превирања и изразите привредне експанзије, укључују и најбурније историјске тренутке Вајмарске републике, која је у то време била главни генератор интелектуалних и уметничких новина у Средњој Европи.

Ирис Берлина представљао је својеврсну литерарну провокацију; то је пре свега опсежна и са обиљем културно-историјских, политичких и анегдотских појединости исприповедана, сликовита прича о једном времену идејних и идеолошких превирања у Немачкој, о времену у коме је и из кога је произашла не само нова политичка и економска мисао него и модерна ликовна и књижевна уметност. Врсном посматрачу и аналитичару Црњанском пошло је за руком да дух једног народа прикаже у свој његовој разноликости и богатству и тиме обухвати све његове аспекте.

Берлин, узаврела метропола, у којој се најживописније огледа природа немачког менталитета, његовог напретка, моћи и силе, таштине и пролазности и свих других питања исписаних у форми радикалних супротности, представљен је у експресионистичком маниру као јунак нове драме живљења. Изненађен новим американизираним изгледом Немачке, пре свега њене престонице, метрополе „што не жуди за прошлошћу, већ за будућношћу“ (Црњански VI, 1966: 212), њеним „хипермодерним устројством“ и култом брзине, Црњански и поред препознавања „модерне поетичности“ и „нове романтике“ ипак остаје резервисан према свему што је без душе, одвећ пословно, површно и лишено срца, према свим лажима и маскама савременог немачког друштва.

Као најупечатљивији пример дестабилизације у савременом немачком друштву Црњански узима берлинску породицу. Анализирајући је како са позиција антропологије тако и са позиција етике, аутор констатује да породица као темељна друштвена институција са свим својим врлинама и манама још увек постоји, али у битно измењеном, дегенерисаном облику. Одговорним за такво стање сматра пре свега еманципацију, која је жени донела економску једнакост са мушкарцем и бројна друга права, али и превелике сексуалне слободе.

Црњански у тим тренуцима показује жал за старим временима, за „добрим и мирним Немцима“ из јужних провинција, старе културе и прошлости немачке. Модерној, американизованој слици Немачке оличеној у њеном главном граду, савременом Вавилону, он контрастира градове јужне Немачке, у којима се на сваком кораку назире патина величанствене прошлости, присуство традиционалних вредности и романтичарска слика немачке духовности и културе.

Сви немачки градови за Црњанског имају посебну сигнатуру, сви они представљају живописне судбине њиховог настајања, рушења и реконструкција у контексту смена цивилизација, историјских, друштвених и кул-

турних збивања повезаних са политичком судбином земље. Међу путописима из разних немачких градова, посебно место заузима есеј *Тајна Албрехта Дирера*, у којем се аутор битно удаљава од путописне оријентације.

Иако је непосредан повод за настанак текста, штампаног најпре у наставцима 1928. године у *Српском књижевном гласнику*, била посета једном од најстаријих градова Немачке, Нирнбергу, где су, као и широм Немачке поводом четирестоте годишњице смрти великог ренесансног мајстора уприличене бројне изложбе и манифестације, чини се да је пишчеву инспирацију у овом случају пробудило нешто сасвим друго.

Посматрајући изложена дела ренесансног мајстора, Црњански, како примећује Никола Милошевић, „полази од очигледне разлике између Дирерових конвенционалних, баналних остварења и оних његових малобројних дела 'несносне лепоте', што их је овај уметник, с времена на време, стварао. Та разлика не може се, сматра писац, објаснити само оном олако и често изрицаном опаском да 'сваки, и највећи уметник, има уз непрекидни ток свог, свакако значајног, рада, свега неколико момената непролазне важности'“ (Милошевић 1966: 48). По мишљењу Црњанског, закључује Милошевић, „крије се ту нешто много тајанственије и дубље у чињеници да је Дирер целога живота сликао, бесмислено, како није желео, а како су га околности (не само спољашње) присиљавале“ (Милошевић 1966: 49).

Као добар познавалац уметности, Црњански испрва није био одушевљен Диреровим сликарством, али ће касније признати: „Ипак путујући даље, Аугсбургу, само сам невољно узимао у руку књигу његових, личних записа; нисам ни слутио колико ће ми тај немачки мајстор узнемирити дух, доцније, на том путу, кроз хладно, немачко пролеће“ (Црњански 1931: 160). Посматрајући његова дела, нарочито аутопортрете, Црњански уочава извесну естетску недоследност у његовом стваралаштву, за коју верује да је одраз душевног несклада, одређене непрепознате црте Дирерове личности, дубоко скривене иза његовог познатог „јавног идентитета“: „Понавља се, да је цртао оштро и чисто, као златари, а да је сликао просто и скромно, танком, тупом површином боја, по начину своје франачке околине. Но, не пита се: откуд онолико чудноватог, у тим сликама о самоме себи“ (Црњански 1931: 182).

Одлучан да проникне у „тајну“ ренесансног уметника, Црњански постојећим различитих оригиналних извора, породичне хронике, дневничких записа и писама великог мајстора, најпре покушава да утврди порекло Дирерових родитеља, да сагледа и анализира породичне односе, а потом и значајне моменте из његовог живота. Међутим, ови аутентични документи неће му послужити само као извор тражених информација; поједине њихове одломке Црњански ће дословно интегрисати у властити текст и тиме успоставити специфичну интертекстуалну, поетски функционалну везу између свог и текстова насталих пре више од четири стотине година. Примишљеним одабиром догађаја из Диреровог живота, кроз спој историјских чињеница и фикције, Црњански не само да читаоца уводи у интимни свет ренесансног уметника, сугеришући му да је једна од кључних црта његове

личности меланхолија, већ му тиме уједно разоткрива и много тога о себи, о сопственим афинитетима, карактеру и сензибилности. Као и на бројним другим местима, у есејима (нпр. о Флоберу), затим у пасајима посвећеним Кјеркегору, Стриндбергу и Ибзену из позног дела *Код Хийерборејаца* (1966) или у недовршеној *Књизи о Микеланђелу*, Црњански и овде варира исту, могло би се рећи опсесивну тему – тајну, коју наслућује у скривеним деловима личности и биографијама великана из прошлости, а која се, у мањој или већој мери, испољава у њиховом стваралаштву.

Док у уводном делу репортажним тоном извештава о манифестацијама којима је присуствовао, Црњански у наставку, поређењем путовања по Немачкој са ранијим одласком у Италију (када се 1921. обележавала шестоста годишњица смрти Дантеа Алигијерија), не само да у приповедање уводи субјективни моменат, већ уједно успоставља функционалну опозицију Север/Југ коју промишљено варира на више места у *Књизи о Немачкој*. Супротстављањем Дирера Дантеу, описом предела, временских прилика, атмосфере и литературе коју чита, али и свесном употребом одређених стереотипа, Црњански ефектно контрастира две културе – германску и романску.

Преко Дирерових слика и његових записа које повремено дословно преноси, Црњански постепено открива своју духовну повезаност са ренесансним мајстором и тиме у свој дискурс уводи још једну паралелну, дубљу, посве субјективну раван. Читајући породичну хронику и писма Дирерова, испоставиће се да основу овог „избора по сродности“ не чине само одређене биографске подударности (презиме добијено по месту из ког потиче, путовања и странствовања или примораност да се таленат „расипа“ услед финансијских тешкоћа), већ пре свега „узалудан један живот (као и наш), из кога видимо да је хтео изаћи, у коме је кријући и притајено хтео да изврши сасвим друга дела, него она која је извршио“ (Црњански 1931: 203). Чини се да је управо тај кључни моменат препознавања, који Никола Милошевић идентификује као „универзалну трагедију уметника“, Црњанског инспирисао да напише овај несвакидашњи есеј:

„Испитујући Дирерово сликарство Црњански нам показује како се, под привидом националних, уметничких и личних специфичности сликаревих, одиграва једна универзална драма. То осцилирање између конвенционалног и изузетног, та фатална и тајанствена немоћ да се реализују најинтимнији и најдрагоценији планови, није нека особеност само Диреровог живота. Ми смо у тој пролазности везани, пише Црњански, за скоро исте узроке и околности које чине Дирера тајанственим и узалудним. У посебној, личној трагедији великог немачког сликара огледа се једна универзална трагедија чији је расплет и исход узалудност човекова. И есеј под насловом Тајна Албрехта Дирера као да је писан оном истом руком пред чијим се покретом брда и реке претварају у прах“ (Милошевић 1966: 49).

Подстакнут тим необичним доживљајем, Црњански „тајну“ Дирерову, за коју наслућује да се крије у његовој меланхоличној природи, најпре тражи у пореклу његове породице: „Крв немачка, густа, франачка, толиких

дотадашњих анималних живота, текла је са једне стране, са друге је долазио човек словачког лика, дошљак из далеког села, из сељачке капије, коју је син, свесно, подигао после у грб хералдички, под малог, млетачког црнца. [...] Колика, дакле, тајанственост у том пореклу“ (Црњански 1931: 188).

Дирерово детињство и младост обележени очевим сиромаштвом и мајчином побожношћу, мукотрпним изучавањем заната, лутањима и странствовањима, стрепњом за материјалну сигурност, браком без љубави, потиснутим осећањима и нагонима, Црњанском ће послужити да створи сопствену слику о ренесансном уметнику и начини његов психолошки профил: „Двадесет и шест му је тек година, [...] па се већ осећа да има неку тајну, која му, као срце крвљу тело, облива миром душу (Црњански 1931: 189). Свест о пролазности и узалудности свега, коју код Дирера наслућује, његова чулна сета и уздржана страст узрок су душевног немира, трајне усамљености и потиштености која неминовно резултира меланхоличним пребојима душе: „Тајанствене разлоге својих неуспеха, одустајања од својих намера, Дирер није рекао. Да ли је то била меланхолија, болест његова, или презирање живота и околине, не знамо“ (Црњански 1931: 210). Та нарочита сензибилност била је за Црњанског, свесног властитог меланхоличног расположења („а последица тога је, код мене, нека меланхолија, која је недостојна човека нашег времена“ (Црњански VIII, 1966: 260)) можда пресудан елемент препознавања и доживљаја повезаности са ликовним уметником из једног сасвим другог времена и простора.

Код Црњанског, као и код толиких оригиналних стваралаца из прошлости, меланхолија је знак душевног племства, неприлагођености, неусклађености отмене душе, коју карактеришу потиштеност, осећање празнине и бесмисла, отуђеност и неодређена сета. Док се овај појам популарно најчешће користио као синоним за тужно расположење без конкретне повода, за малодушност произашлу из доколице, Црњански је несумњиво био свестан његовог дубљег значења, као и да је меланхолија, више него и једно друго душевно стање, уграђена у културу западне цивилизације још од античких времена.

Познато је да је још Хипократ уочо да меланхолија или „црна жуч“ на неки загонетан начин човека чини умнијим. Приметивши да су меланхолични појединци истовремено и изузетни мислиоци, изванредни у филозофији, политици и поезији, Аристотел је допринео уверењу да је овај „душевени поремећај“ уједно и привилегија одабраних. Док је у средњем веку меланхолија била претежно негативно одређена и довођена у везу са љубавном патњом, у доба ренесансе поново оживљава античка теза о интелектуалној и креативној надмоћи меланхолика. За парадигму ове тврдње може се узети комплексна симболика чувене Дирерове графике *Меланхолија I*, коју историчар уметности Ервин Панофски сматра изразом „уметничке меланхолије“ (*melancolia artificialis*), а која, сама по себи, нужно не означава малодушност, већ гранично душевно стање, особену одлику генија и извор његове креативности. Свестан сопственог меланхоличног карактера, Дирер је, како тврди Панофски, њеним персонификованим приказом желео да нагласи

њен креативни потенцијал, али и да уједно упозори на притајену опасност која од таквог душевног стања прети.

Широк дијапазон обличја меланхолије говори о њеној тајновитости и неухватљивости, а као таква, она је била трајни предмет интересовања Милоша Црњанског, битна одлика његовог књижевног дела, али и елеменат идентификације са другим ствараоцима. Меланхолија тако постаје мит, метафора, путовање по сопственом свету, „неки тамни нагон стварања да би се, потмулим ужасом, одржала двострукост видљивог и невидљивог“ (Црњански 1931: 173), сенка која уметника непрестано прати и уједно га надахњује.

Велика ера психоанализе и културне антропологије с почетка 20. века поставила је пред писце, па и Црњанског, питање порекла имагинације, књижевних тема и мотива, питање удела подсвесних нагона, али и питање амбивалентног односа према мајци који настаје управо кроз њену пренаглашену улогу у скривеном механизму и стваралачким творевинама песничког ума. Оглед о Микеланђелу који је по речима Предрага Палавестре, писао осам година као исповест или „аутобиографију о другима“ (ПАЛАВЕСТРА 2008: 285) открива у тајанственом светлу „микеланђелове матере“, мало кристике и много Црњанског (ПАЛАВЕСТРА 2008: 285).

Иако се на појединим местима ограђивао од психоанализе, Црњански је несумњиво полазио од подсвесног, од основног покретачког нагона, ероса, коме је готово увек по правилу супростављен снажан етос: „Дирер који је онако бесмртно гледао у огледалу себе, ’жарки и строги‘, имао је са оним познатим, нирнбершким, хваљеним исто тако мало веза као и његова сенка. (Него је постојао један Дирер, страстан, са прећутаним доживљајима, неизвршеним намерама, тајно испуњеним жудима, о коме се скоро ништа не зна, а који, овим поводом хоћемо да се наслути)“ (Црњански 1933: 203).

Поражавајућа спознаја о снази ероса уочљива је на многим местима у дискурсу Милоша Црњанског, неретко кроз повезивање сексуалности са нечим одбојним или неприхватљивим, са нечим што баца сенку на узвишеност љубавног чина. Примера за то има немало, од директних изјава још у *Дневнику о Чарнојевићу* „Па шта ћеш, око тога се окреће свет“ (Црњански 1984: 38), па све до оне, свакако најексплицитније формулисане у *Роману о Лонгону* “Sex is the root of everything”, са којом се Рјепин на драматичан начин суочава и која се у том тренутку претвара у опсесивну мисао, у којој Мило Ломпар види испољавање силе Нечастивог.

Ова опсесивна мисао присутна је и у путописима попут *Ириса Берлина*, где, иако се матрице понегде замењују или претапају, из света безосећајних мајки, разуданих удовица и распуштеница, посрнутих блудница и лезбејки готово увек зрачи нешто страно, застрашујуће и демонско. Ликови жена, уочио је већ Никола Милошевић, сликани су код Црњанског најчешће као плитки и тривијални, чулни на јефтин начин или чак аморални. Женски ликови, који су насупрот овима обавијени неком магловитом узвишеношћу, духовном лепотом и чистотом, по правилу су неухватљиви и недостижни јунацима Црњанскових романа, чиме се уједно сугерише неостварљивост

тежње за љубављу, за једним бољим светом, што за последицу има губитак илузија и смисла постојања.

Иако је доживљај отуђености савременог човека и бесмисла постојања био у фокусу како Фројдових тако и Јунгових истраживања, познато је да главни разлог за њихов разлаз треба тражити управо у Фројдовом уверењу да се готово свим психичким поремећајима узрок може наћи у потиснутој сексуалности. Мистицизму и парапсихологији наклоњен Јунг усмерио је своју пажњу преваходно на проучавање колективног несвесног, те су тако и Фројд и Јунг пренебрегнули постојање и значај „трећег слоја“, тзв. фамилијарног несвесног, који уз индивидуално и колективно несвесно чини незаобилазан и равноправан део дубинске психологије. Теорија фамилијарног несвесног мађарског психијатра Леополда Сондија (1893–1986) – шикзал-анализа (*Schicksalsanalyse*) која се први пут јавља 1937. године,¹ представља својеврсну спону између Фројдове психоанализе, односно индивидуалног несвесног (подсвесног) и Јунгове архе-анализе или колективног несвесног. Открићем фамилијарног несвесног, Сонди је у дубинску психологију увео нову димензију и допунио круг њеног истраживања, чиме су дубинско-психолошки феномени добили свој прави и потпуни смисао.

Шикзал-анализа се бави анализом предака, који у потомцима наставаљају да живе у облику латентних рецесивних гена и несвесно детерминишу одређене сегменте њихових живота као што су избор љубавног и брачног партнера, пријатеља, идеала, професије, па чак и болести и смрти, управљајући на тај начин њиховом судбином. При томе се мора напоменути да је, ма колико звучао мистично, појам „судбина“ код Сондија схваћен искључиво као медицински и дубинско-психолошки феномен.

На основу емпиријских чињеница из експерименталне генетике, анализом великог броја генеалогских стабала како здравих тако и оболелих испитаника, Сонди је егзактним методама успео да докаже постојање до тада непознате области, коју је назвао фамилијарно несвесно. Овај дубински слој предмет је проучавања шикзал-анализе, чији се основни задатак састоји у „расветљавању активности латентних рецесивних гена путем којих латентно наслеђе успева да се заобилазним путем испољи у виду несвесног деловања породичних наследних фактора који чине фамилијарно несвесно. Према схватању шикзал-анализе, потиснути садржаји фамилијарног несве-

¹ Идеју о фамилијарном несвесном односно о деловању латентних рецесивних гена, Сонди је почео да разрађује од 1911. године. Читајући Достојевског, његове романе *Злочин и казна* и *Браћа Карамазови*, запитао се о пореклу пишчеве склоности да за јунаке својих дела бира убице. Тада је развио властиту теорију, по којој је Достојевски „могао и морао у својим делима да приказује психички живот убица, јер је у скривеном облику, у свом фамилијарном наслеђу, носио убицу у себи, тако да је у стваралачком раду спонтано и несвесно пројектовао латентне убилачке импулсе у психу својих јунака, јер је и он сам био ‘латентни убица’. Како се Фројдов рад *Достојевски и оцеубиство* појављује тек седамнаест година касније (1928), искључена је могућност да је на појаву ове Сондијеве идеје могао утицати Фројд“ (Настасић 2013:16).

сног могу се манифестовати исто као садржаји индивидуалног несвесног – у облику симптома. Фројдово учење о потискивању важи у потпуности и за фамилијарно несвесно; наиме, потиснути рецесивни гени, као на пример шизофренија, меланхолија, манија, епилепсија итд, који се још никада нису појавили у свести, могу, као и индивидуално потиснути садржаји, створити неуротске и психотичне слике“ (Настовић 2013: 20).

Имајући у виду на који начин Милош Црњански приступа анализи појединих личности из прошлости чије биографије настоји да реконструише, као и образац по којем саздаје своје књижевне ликове, лако се да уочити његова склоност психоаналитичком тумачењу и методама аналитичке психологије. Полазећи готово увек од порекла и генетике, Црњански затим анализира остале, са аспекта аналитичке психологије релевантне чиниоце који су могли оставити трага на формирање личности, на њихов комплексни душевни живот и уметничку имагинацију.

Иако је на појединим местима своје читаоце уверавао да, како би се проникло у тајне текста, није потребно лежати на психијатријском канабету или водити бесконачне разговоре у аналитичким сеансама, штавише, „није потребно бити психопатолог, или Фројд“, (Црњански VIII 1966:233) управо је стога важнији и за разумевање његовог имагинативног језгра плодноснији увид, да је и сам био склон таквој врсти експеримента.

Можда најупечатљивији пример оваквог поступка представља разговор наратора и младог дипломате Торстена Рослина у *Хијерборејцима*, у којем Швеђанин заузима позицију саркастичног оспоравања и омаловажавања управо оних вредности и аргумената до којих је Црњанском посебно стало. Но, убрзо ће се показати да у тезама и осећањима шведског саговорника постоје одређене неуралгичне тачке, због чега ће један од резултата расправе бити разоткривање дисфункционалних породичних односа и потиснутих психичких траума из којих су та осећања произашла. Анализом других личности наратор ће на посредан начин навести Рослина да се „разголити“, да открије свој несвесни однос према властитој породичној проблематици, чиме ће се потврдити сумња Црњанског да његов саговорник само невешто скрива „слепе мрље“ у својој биографији. Да, дубоко у себи, попут Дирера или Микеланђела, запретано, крије „неку болну тајну“ (Црњански VIII, 1966: 360):

„Торстен Рослин је из аристократске породице. Његов отац је барон. Има ванбрачну кћер. Врло је лепа. Она не зна да јој је Торстен брат, по оцу. Заљубљена је у њега и дошла је за њим и у Рим. Признаје да хоће да се за њега уда. Торстен зна ко је она. Маћеха му је рекла. Избегава сестру – али нико не успева да побегне од своје несреће“ (Црњански VIII, 1966: 85–86).

Није то једино место у *Хијерборејцима*, где Црњански у неодољивој мешавини чињеница и фикције, примењујући неку врсту огледног, психоаналитичког метода, настоји да анализира психолошке профиле како својих књижевних ликова тако и знаменитих личности и стваралаца који су сваки на свој начин оставили печат и утицали на ток духовне историје Запада. Црњанског, видели смо, занима и проблем меланхолије, чије метафизичке

претпоставке тежи да раствори, разгради и критички деконструише. Из таквог поступка произилази да је меланхолија последица скривеног унутрашњег конфликта или неке моћне „трауме“, али и да она уједно представља извор инспирације, покретачки мотор, начело и генератор уметничког стварања.

На овом месту намеће се питање којем се то методу тумачења приклања Црњански? Какву књижевну херменеутику брани и заступа?

Све наведено недвосмислено указује на то да се Милош Црњански пре свега занимао за аналитичко-психолошки приступ у књижевности и истраживање феномена генија и стваралачке имагинације, а једна језгровита формулација у другом делу *Хиџерборејаца*, додатно потврђује његову приврженост овој методи: „Никада поезију не могу тумачити подаци о животу песника“, посебно „кад се ради о тајнама његове поезије. Не знамо никад шта поет мисли, док говори о поезији. Шта је хтео да каже – јер има у том много несвесног. Има нехотичног чак и при промишљеним интенцијама поете“ (Црњански VIII, 1966: 190).

Можда се најупечатљивији пример оваквог приступа, односно поистовећивања књижевног лика са његовим творцем, налази у есеју *Новембар Гисџава Флобера* из 1920. године, где Црњански пише: „Било би смешно да су покушавали да ову књигу тумаче разним књижевним узроцима, његовим васпитањем, романтиком и околином. Њу треба узети за оно што је скоро цела: дневник“ (Црњански X, 1966: 238). Литераризујући Флоберову биографију (на сличан начин на који то чини и у есеју о Диреру), Црњански дело француског писца тумачи полазећи од његовог живота и личности. Ма колико се такав приступ уметничком тексту са становишта науке о књижевности из друге половине 20. века сматрао превазиђеним и неприкладним јер „запоставља интегралност текста задржавајући се на садржајним елементима“ (Ахметагић 2018: 67), испоставља се да Црњански ипак није био на погрешном трагу. Уосталом, у прилог томе говори и можда најпознатији Флоберов цитат: „Madame Bovary, c'est moi!“² Такође, познато је да су ригидни ставови у погледу психолошког тумачења књижевности временом значајно ревидирани и модификовани, поново је препозната и истакнута нераскидива повезаност психологије и књижевности, које, како наводи Јасмина Ахметагић, „упућене једна на другу, остварују унутрашњу везу, преплићу се и међусобно дозивају толико да се појам спољашњег приступа, услед укрштања ових области и улоге коју у процесу интерпретације књижевног дела играју психолошка знања, а који више не воде нужно психобиографијама, данас мора доживети као зачудан“³ (Ахметагић 2018: 67).

² На једном другом месту Флобер додуше пише: „Писац у свом делу мора бити као Бог у универзуму, свугде присутан, али невидљив“ (ФЛОБЕР 1954).

³ Ј. Ахметагић наводи да је Питер Брукс „својим повратком Фројду (и ту је значајно запазити на колико се различитих начина може вратити оснивачу психоанализе), показао да коришћење психоаналитичке методе, не служи само стварању психоаналитичких сту-

Црњански је очигледно понајвише био склон психолошком тумачењу текста, тумачењу преко личности аутора, које се ослања на несвесно и потиснуто. Истовремено, као што се може видети у *Тајни Албрехта Дирера*, подједнако се занимао за спољне чиниоце као што су биолошко и духовно наслеђе, историјски контекст, образовање, утицај средине или оно што се напосто може назвати „баченост у свет“, ванвременска категорија о којој говори Мартин Хајдегер, која обавезно укључује и дате околности нечије egzистенције.

Отуда се може закључити да је у ери продора „модерних“, „унутрашњих“ приступа уметничком тексту, заговорник иновација у књижевности, Милош Црњански, остао привржен „традиционалном“ тумачењу књижевног текста. Бројни су примери који указују на то, да су биографско, а пре свега аналитичко-психолошко истраживање и обрада скривених и патолошких нагона великом привлачном снагом деловали не само на његову имагинацију и писање, већ и на његову књижевну рецепцију. Радови Сигмунда Фројда и Јунгова аналитичка психологија несумњиво су му понудили одговоре на питања порекла стваралачке енергије, психолошке мотивације ликова, као и природе и смисла појединих књижевних мотива. Међутим, у начину на који Црњански прилази тим феноменима, интересантна је подударност са теоријом и методама шикзал-анализе Леополда Сондија. Есеј *Тајна Албрехта Дирера* потврђује још једном, да Милош Црњански проблемима књижевности и уметности приступа из једне шире, свеобухватне, духовне перспективе, која уједно омогућава дубљу спознају неких општих и трајних појава људске природе и човековог постојања.

ИЗВОРИ

- ЦРЊАНСКИ, М. *Тајна Албрехта Дирера. Књија о Немачкој*. Београд: Издавачка књи-
жарница Геца Кона. 1931.
- ЦРЊАНСКИ, М. Код Хиперборејаца I и II. *Сабрана дела Милоша Црњанског VIII*. Београд:
Просвета, Нови Сад: Матица Српска, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, 1966.
- ЦРЊАНСКИ, М. Путописи. *Сабрана дела Милоша Црњанског VI*. Београд: Просвета,
Нови Сад: Матица Српска, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, 1966.
- ЦРЊАНСКИ, М. Есеји. *Сабрана дела Милоша Црњанског X*. Београд: Просвета, Нови
Сад: Матица Српска, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост, 1966.
- ЦРЊАНСКИ, М. Роман о Лондону I и II. *Милош Црњански, Изабрана дела VII и IX*. Бео-
град: Нолит, 1983.
- ЦРЊАНСКИ, М. *Дневник о Чарнојевићу*. Београд: БИГЗ, 1984.

дија аутора, читаоца и фикционалних карактера, већ да психоанализа као наративни ум, има директне везе са текстом. Он је указао на то да све друштвене науке наративом (чији је динамички модел, аналоган динамичким психичким процесима, утврдио Фројд) одговарају на потребу за објашњењем света (АХМЕТАГИЋ 2018: 67).

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- ЂАКОВИЋ ШВАЈЦЕР, К. *Умјетничко дело – експресија симбијома болести*. 2015. <<http://www.tmg.org.rs/v400201.htm>>
- ЈЕРЕМИЋ, Љ. Код Хиперборејаца – путопис, успомене, памфлет, или роман? *Књижевна дело Милоша Црњанског*. Београд: Институт за књижевност и уметност. БИГЗ, 1972.
- ЛОМПАР, М. *Црњански и Мефистиофел: О скривеној фигури Романа о Лондону*. Београд: Филип Вишњић. 2000.
- МИЛОШЕВИЋ, Н. *Филозофска димензија књижевних дела Милоша Црњанског*. Предговор. Сеобе. *Сабрана дела Милоша Црњанског I*. Београд: Просвета, Нови Сад: Матица Српска, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост. 1966.
- НАСТОВИЋ, И. Предговор за: Сонди, Ј: *Учење о фамилијарном несвесном*. Београд: Прометеј. 2013.
- ПАЛАВЕСТРА, П. *Историја српске књижевне критике I*. Нови Сад: Матица српска, 2008.
- РАИЧЕВИЋ, Г. *Есеји Милоша Црњанског*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2005. <<https://fivedials.com/reportage/gustave-flaubert-louise-colet/>>

*

- АНМЕТАГИЋ, Ј. Interdisciplinarni pristup književnosti: Književnost i psihologija/psihijatrija. *Folia linguistica et litteraria*, 22. Nikšić: Institut za jezik i književnost, Filološki fakultet, 2018.
- РАНОФСКИ, Е. *The Life and Art of Albrecht Dürer*. New Jersey: Princeton University Press. 2005.

Aleksandra Lazić-Gavrilović

MILOŠ CRNJANSKI: IN SEARCH OF *THE SECRET OF ALBRECHT DÜRER*.
THE INDIVIDUAL AND FAMILY UNCONSCIOUS AS A STARTING POINT
FOR THE INTERPRETATION OF ARTWORK

Summary

In the first decades of the 20th century, when “modern“ or internal approaches to the artistic text started to appear, Miloš Crnjanski, an advocate of innovations in literature, remained faithful to the “traditional“ interpretation of literary works. There are numerous examples which indicate that biographical, analytical psychology research in particular, exerted a major attractive force not only on his imagination and writing, but also on his reception of literary works. Sigmund Freud’s papers and Jung’s analytical psychology undoubtedly offered him answers to the questions of the origin of creative energy, psychological motivation of characters and the nature and meaning of certain literary motifs. Still, the way in which Crnjanski addresses these problems surprisingly coincides with Léopold Szondi’s Fate analysis (Schicksalsanalyse), which is perhaps the most fascinating

fact. His essay *Tajna Albrehta Direra* ('The Secret of Albrecht Dürer') once again confirms that Crnjanski addresses the problems of art using a wider, all-encompassing spiritual perspective, which simultaneously allows one to realize some general and permanent issues of human existence.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за германистику
aleksandra.lg0503@gmail.com