

Мср Младен Гојковић

ПРИПОВЕДНИ ИДЕНТИТЕТ(И) У РОМАНУ *КАП ШПАНСКЕ КРВИ*: ОД ЕРОТСКОГ КА ИРОНИЈСКОМ ИСКУСТВУ

У раду се испитује однос еротског и иронијског у приповедању романа *Кап шпанске крви* Милоша Црњанског као важних чинилаца искуства модерности. Уочавајући назнаке субверзивног искуства у уметничком духу Црњанског које настаје услед политичких, идеолошких и поетичких промена код писца тридесетих година, успостављамо структурну и наратолошку интерпретацију књижевноуметничког текста засновану на одликама иманентне поетике романа као и на естетско-филозофским увидима феномена заводничког/завођења Жана Бодријара. Еротско у роману чини важан иманентно поетички елемент приповедања творећи поетичку фигуру Другог док иронијски потенцијал у тексту настаје на основама удвајања приповедног знања и женског у погледу јунакиње разобличавајући културноисторијске знакове везане за фигуру краља Лудвига I и немачког, пред револуцију 1848. године.

Кључне речи: *Кап шпанске крви*, Милош Црњански, модернизам, приповедање, иманентна поетика романа, поетичка фигура, Други, еротско, завођење, иронија.

Модернизам тридесетих година 20. столећа у српској књижевности обежиће бурне идеолошке и поетичке промене које ће оставити дубок траг и у уметничком стваралаштву Милоша Црњанског. Појавивши се на књижевној сцени након Првог светског рата као предводник генерације модерних уметника авангардних тенденција, уз Растка Петровића и Станислава Винавера, Црњански је крајем двадесетих година већ био препознат као писац живописне лирске имагинације и снажног историјског осећања. Својом поезијом: *Лирика Ийјаке* (1919), *Суматра* (1920), *Ситражилово* (1921) и *Србија* (1925); есејом *Тајна Албрехта Дирера* (1928), путописом *Љубав у Тоскани* (1930), кратким романом *Дневник о Чарнојевићу* (1921), а нарочито *Сеобама* (1929), Црњански је недвосмислено ухватио уметнички ритам и дух епохе

творећи у својим делима поетички беоцуг заснован на аутентичном утопијском суматраизму, развијеном еротизму и антрополошком песимизму, који је код овог писца настао као израз нихилистичког осећања одуства смисла историје након трауматичног искуства Великог рата. Међутим, четврта деценија 20. века донеће изразите промене, како на друштвеном тако и на стваралачком плану код Милоша Црњанског. Наиме, почетком тридесетих година писац романа *Сеобе* један је од главних протагониста културног и књижевног живота у Краљевини Југославији. Тај буран и динамичан период у животу писца биће обележен: почетком дипломатске каријере, најпре, као аташеа за штампу у централном пресбироу у Берлину при Министарству иностраних дела (1928–1929); затим, све интензивнијом новинарском каријером, али и двома књижевно-идеолошким полемикама – првом, са Српском књижевном задругом 1929. године, поводом путописа *Љубав у Тоскани* и другом, са *Нолићом* и Миланом Богдановићем 1932. године, поводом све снажнијег продора социјалне литературе у српску књижевност. Та друга полемика¹ симболички ће отворити и питање дмета модернизма у српској књижевности, првенствено кроз судбину модерног романа и његових поетичких могућности, што ће извесно одредити и судбину романа *Кайшијанске крви* (1932) у романескном опусу тог писца. Први романи Милоша Црњанског – *Дневник о Чарнојевићу* и *Сеобе* – припадају модернистичком начину приповедања и симболичком представљању света. Они су обликовани лирски и асоцијативно док фрагментизовано приповедање указује на неподударност психолошког (афективног) и хронолошког (историјског) времена. Такође, оно што ће обележити оба ова романа, а онда и иманентну поетику Црњанскове прозе, јесте напети однос између историјског и еротског искуства у приповедању. Симултаност приповедања у тим романима – на историјској равни (у *Дневнику* кроз повратак јунака из рата и сећањима на фронт и болницу; у *Сеобама* кроз војевање Славонско-подунавског пука) и на еротској равни (у *Дневнику* кроз еротски занос Петра Рајића према Пољацињи и Маци; у *Сеобама* кроз љубавну интригу Вука, Дафине и Аранђела) – припада динамици која предмет приказивања стално помера из једног асоцијативног регистра у други. Такав сложени иманентно поетички однос у првим романима израстао је из „интереса за аутобиографске прозне форме као и присуства личног животног искуства“ те „представља не само једну од кључних поетичких константи књижевног дела Милоша Црњанског, већ и знатног дела прозе у двадесетом веку“ (Петровић 2018: 276). С друге стране, модерни роман тридесетих година, чини се, улази у својеврсну поетичку

¹ Poleмика између Милоша Црњанског и *Нолића*, поводом текста *Ми њосијајемо колонија сѝране књије*, водила се током 1932. године у међуратном листу *Време* и на странама *Полијшке* због изнесених оптужби Црњанског о присуству „страног капитала“ који „искоришћује наше издавачке прилике и ради пуном паром, системским органозованим наметањем стране књиге и њених превода.“ О томе в. у: Vladimir Bunjac. *Dnevnik o Crnjan-skot* (BUNJAC 1982: 56–57).

кризу, јер се његова форма поново отвара за проблеме актуелне стварности, што ће се одразити више на тематском плану, али и на плану језика, композиције и приповедачких поступака. Роман ће се поново вратити неким традиционалним формалним и тематским особинама – приповедању у трећем лицу, линеарно обликованој фабули, развијенијој социјалној мотивацији и карактеризацији јунака те темама усамљености и отуђености од савременог друштва. О могућностима веће епске објективности романа писаће тридесетих година у есеју *Криза романа* (1930) и Валтер Бенјамин, истичући поступак монтаже различитих секвенци из живота који треба да почива на документарној грађи како би се епском збивању прибавио већи ауторитет. (Benjamin 1986: 190) У оваквим измењеним поетичким и идеолошким околностима објављивање романа *Кай шјанске крви*² 1932. године, није наишло на адекватну рецепцију културне јавности, јер, како пише Јелена Панић Мараш: „Иако је само редакција *Времена* знала име аутора романа, управо је Богдановић у једном свом одговору разоткрио његовог аутора, а дело оценио као – „фелџонистички роман за лутрију читатељкама“ (2017: 151).³ Но, да ли је заиста роман *Кай шјанске крви*, као део Црњанскове „замишљене симфоније“, „недостојан крај трећег става“⁴ или је овај роман заправо антиципација једног „новог“ Црњанског који ће се поново јавити у српској књижевности монументалном *Друјом књигом Сеоба* (1962), на граници модерног искуства, између субверзије и престапа?

1. Културно-историјски контекст у приповедању: Лола Монтез и Краљ Лудвиг I Баварски. Историјски дискурс у приповедању обележиће модернистичке романе Милоша Црњанског, почев од *Дневника о Чарнојевићу*, *Сеоба*, *Кайи шјанске крви* и *Друје књије Сеоба* (1962). Пишчево интересовање за прошлост и развијено осећање за темпоралност људске егзистенције обликоваће причу и иманентну поетику романа у модернистичком регистру, тј. кроз његово отварање према културно-историјској димензији приповедања.⁵ Дубинско историјско осећање у приповедању Црњанског јавља се, најпре, у *Дневнику* у коме поетичка самосвест приповедача обликује причу у роману у форми дневника и асоцијативних исказа, док у *Сеобама* на широком плану 18. века „историја прожима сваку приказану људску судбину, сваки

² Роман *Кай шјанске крви* излазио је прво у наставцима у *Времену* од 15. марта до 29. априла 1932. године, да би тек касније, 1970. године, први пут био штампан у целовитом издању управо у *Нолићу*.

³ О томе в. у: Ј. Панић Мараш. *Еројско у романима Црњанској* (2017: 151–158).

⁴ О „трећем чину“ у стваралаштву Црњанског в. у: В. Буџац. *Каменовани Црњански* (1986: 42).

⁵ Мило Ломпар истиче да: „Културно-историјска димензија продира у приповедање Црњанског, и мења положај читаоца у њему, у смеру који су назначили *Тајна Албрехтша Дирера* и *Љубав у Тоскани*, што значи да се промена поетичког начела збива контаминацијом есејистичке и путописне рефлексije унутар нараторове свести“ (ЛОМПАР 1995: 132–133).

призор, сваки детаљ. Јер је Црњански догађаје приказивао у историјској перспективи, која им је дала временску дубину“ (Петковић 1996: 256).

У роману *Кај шпанске крви* културно-историјски контекст у приповедању обликује се на теми 19. века односно кроз историјски лик Лоле Монтез, шпанске плесачице, ирске крви, која походи Минхен, престоницу Баварске краљевине, а такође и кроз *йерсијекѿивизацију* револуционарне 1848. као преломне године за појаву политичког национализма те идеја једнакости и слободе по узору на Француску револуцију 1789. године. Могућих одговора зашто се Црњански определио да у приповедању романа *Кај шпанске крви* оживи баш ту револуционарну 1848. годину и љубавну интригу између баварског краља Лудвига I и шпанске плесачице Лоле Монтез, може бити више и могу се тицати одређених идеолошких, политичких, али и поетичких промена.⁶ Историјски контекст који ће Црњански поетички транспоновати посредством културно-историјских знакова у приповедање и тиме симболички усложити смисао романа тиче се, најпре, историјских чињеница везаних за револуцију године 1848. и улогу Лоле Монтез, која је битно допринела абдикацији Лудвига I Баварског. Наиме, како бележи историја, револуција 1848. године у Баварској краљевини последица је пре свега политичких и економских превирања широм Европе која су проистекла из француске Фебруарске револуције, у којој је свргнут краљ Луј Филип I и обновљена Француска друга република. Узроци револуције у немачким државама били су бројни – од великих економских неједнакости и институционалне кризе око права првенства на немачку круну, па све до оних партикуларних – националних и верских. У Краљевини Баварској дошло је до политичких и верских сукоба између либерала реформатора и конзервативаца оличених у ултрамонтанизму и језуитизму због реформи Лудвига I који је, под утицајем своје шпанске метресе Лоле Монтез и њој оданих либерала, желео да реформише парламент и Минхенски универзитет и да уведе већу слободу штампе, али и због високих такси на конзумирање пива које је увео грађанима Минхена још 1844. године. Немири, чији је генератор било радикално језуитско крило студената и грађана окупљено око католичког свештенства, завршени су абдикацијом краља Лудвика I у корист свог сина и протеривањем Лоле Монтез из Минхена.⁷ Историјски лик заводнице Marie Dolores

⁶ Мило Ломпар је мишљења да се назнаке ових промена могу препознати „баш око 1930. године“ када „долази до унутрашњих ковитлања у уметничком духу Милоша Црњанског. Ту се почињу помалати обриси нечега што ће, кристализацијом искуства, створити неупоредиву субверзивност уметничког погледа позног Црњанског“. Пишчев политички анагжман који је по Ломпару „националистички и антикомунистички, између два светска рата, као да је омогућио овом писцу да допре до краја утопијског искуства“. Такође, према истом аутору, Црњански је „тада могао да погледа на све прошло и на оно будуће из перспективе егзистенцијалне и епохалне субверзивности. Тај пут га доводи до уметничког питања о судбини хуманизма“ (Ломпар 2004: 300–301).

⁷ О епохи индустријализације немачких земаља (1815–1918) као и о узроцима и последицама избијања револуције 1848. године в. у: Мери Фулбрук. *Крајња историја Немачке* (2013: 90–105).

del Poris y Montes те њена заводљива интригантна лепота и аура нејасног порекла послужили су као инспирација, поред Милоша Црњанског, још једном нашем важном модернистичком песнику, есејисти и драмском писцу – Тодору Манојловићу.⁸ На позадини овакве историјске перспективе Црњански ће обликовати љубавну причу о заводници Лоли Монтез, чији ће многоструки и неухватљиви идентитет Другог односно њена поетичка фигура женског у роману отворити простор за оно *субверзивно* односно историјско искуство које ће иронијски, преко културно-историјских знакова у приповедању, бити преломљено кроз лик старог краља Лудвига I који у тој мрачној и влажној Баварској сања да подигне полис – Атину.⁹

2. ИМАНЕНТНА ПОЕТИКА РОМАНА: ОД ЕРОТСКОГ КА ИРОНИЈСКОМ ИСКУСТВУ. „Учешће читаоца одлучујуће је важности не само за разумевање историјских гласова у роману, већ и за разумевање поетичког начела самог приповедања“ (1995: 114). Сложеност и флуидност јунакињиног идентитета у роману *Кај шпанске крви*, чини се, представља прави херменеутички изазов за тумачење, јер оно шпанско, дакле, Друго, и оно женско односно еротско, уписано и кодирано као поетичка фигура део је иманентне поетике романа.¹⁰ Наиме, на почетку романа видимо „једна велика, црна, путничка кола“¹¹ (7) која одмичу од села Митендорф и једну жену која је „црну своју утегнуту, путничку хаљину била раскопчала толико као да је хтела да покаже огледалу иза себе лепоту неког мраморног женског кипа“ (9). Први поетички исказ који маркира, али и удваја идентитет шпанске плесачице и уписује приповедачко знање у текст јесте изглед њеног заводљивог тела у огледалу као мраморног женског кипа. Ова слика биће еротски појачана коментаром приповедача:

У запари затворених кола била је врло лепа. Скоро неприродно лепа. Бледилом свог лица, дивних, чистих црта енглеских дечака. Дивном,

⁸ О биографији Лоле Монтез као и о уделу родног, политичког и музичког у драми *Ойчињени краљ* (1936) в. у: „Игра Лоле Монтез у драмском виђењу Тодора Манојловића“ (Булат 2020: 77–93).

⁹ Еротска игра завођења Лоле Монтез и њене политичке интриге око двора краља Лудвига I се у приповедању отварају према *двосмислености* односно према модернистичкој игри стварности и привида, што Дени де Ружмон описује: „Забрањена страст и недопустива љубав стварају један систем симбола, за који свест нема кључа. По својој природи то је двосмислен говор, јер у двојаком значењу речи, *ogaје* оно што жели да каже, а то не каже. Он успева да једним гестом или једном метафором сачини истовремено израз жељеног предмета и израз оног што осујећује ту жељу“ (DE RUŽMON 2011: 37).

¹⁰ Иманентну поетику романа Александар Јерков види као поетички укрштај експлицитних и имплицитних аспеката дела који сачињавају поетички искази и поетичке фигуре, а „основи циљ херменеутичке стратегије који она изражава јесте да покаже како се књижевна вредност романа види са становишта иманентне поетике“ (JERKOV 1997: 9).

¹¹ На овај начин наводимо бројеве страна романа према следећем издању: Miloš Crnjan-ski. *Kap španske krvi*. Beograd: Književne novine, 1985.

малом ружом својих уста, иза шпанског вела. [...] Најлепше, међутим на њој, сем њених разголићених груди, биле су њене очи, о којима се свуда причало где је стигла (9).

Дакле, јунакиња је метонимијски одређена преко бледила, црта енгле-ских дечака и очију. Сви ови знаци у тексту могу упућивати на романти-чарски потенцијал јунакиње: демонску природу, инфантилност, еротизам и фигуру *femme fatal*,¹² али поред тог слоја, чини се, да је овде, одмах на почетку, а онда и широм текста романа, ипак, реализован један другачији, модернистички, начин приповедања који упућује на сложену семантичку игру укрштања њеног многоструког идентитета и културно-историјских знакова. Наиме, Лолин поглед садржи и један дубински метафизички слој у приповедању који имплицира светскоисторијско знање, али и могућност јављања иронијске дистанце приповедача¹³ чије *знање* посредује у дожи-вљају света јунакиње:

Седећи као да јаше, на том старом зиду [...] нагнувши се над дуби-ну као да је хтела да се у њу сурва, она је остала тако, затраживши, [...] прибор за писање писама. И док је њена послуга јела и пила, [...] она је почела замишљено да пише у хладу заглавана у планине у којима се вид-но спремамо невреме. Заглавана, још дубље, у земљу и околинду прегоре-лу и суху, [...] она је обухватила једним погледом и оно што се збивало у њој, и оно што је био видљиви свет. И писала је брзо, тако да је са гушчијег пера двапут прснуло мастило на њену белу руку (12).

Какав је то поглед Лоле Монтез који *зна* шта се „збивало у њој, и оно што је био видљиви свет“ и какав поетички статус има јунакиња у припо-ведању? Наиме, још је Новица Петковић поводом *Сеоба* приметио да „у прози Милош Црњанског често долази до готово невидљивог прелаза са једног плана приповедања на други; ауторов говор није јасно одељен од говора ликова; нити се, рецимо, опис онога што се лику само привиђа сигур-но разликује од онога што он доиста види“ (1996: 132). Дакле, у приповедању романа *Кай шћанске крви*, такође, имамо те *невидљиве прелазе*, али и јасну говорну диференцираност која треба да сигнализира: поглед у дубину свет-скоисторијског знања приповедача и поглед унутрашњег, женског односно

¹² Нортроп Фрај у *Анајтомији кријшике* говори о теорији митова и Миту зиме у коме се тематско-мотивски градира развој сатире и ироније у шест фаза. Лик Лоле Монтез би према његовој класификацији могао да припада шестој фази која „представља људски жи-вот као ропство, из којег углавном нема излаза. На граници те *visio malefica* често налазимо на пародију религиозних симбола која сугерише неки облик обожавања Сотоне. Људски ликови из ове фазе су: *femme fatale* или жене затрованог осмејка“ (Фрај 2007: 284–285).

¹³ Јављање ироније као важног структурно-семантичког елемента модерног романа Виктор Жмегач види пре свега кроз однос приповедача према причи као његову „слободу и супериорност да својом свешћу лебди изнад ликова и радње“ (ЖМЕГАЧ 1982: 189).

поглед еротског писма Лоле Монтез.¹⁴ Шпанске игре Лоле Монтез, којима се први пут појављује на позорници минхенског националног театра, имају вишеструки симболички потенцијал. Најпре, Другог, као страног, нпр. у виђењу грофа Хиршберга, њеног љубавника: „Играо је са њом можда, као месечар, али не на позорници, него над дубоким понором. Тамним, руменим, мирисним понором који се у његовом уморном мозгу отварао при речи: Андалузија“ (15). Шпанска тема, коју је Црњански обликовао у овом роману симболички преко једне капи шпанске крви, а касније у својим путописима *Мој Шпански увог* и др. има врло сложене поетолошке и имаголошке вредности.¹⁵ Поглед грофа Хиршберга у Лолу Монтез је поглед културно-историјског знања у понор Другог односно страног, јер је „била лепа и самртнички бледа, као да је сишла са неког Веласкезовог платна“ (25). Дакле, Лола Монтез се у приповедању јавља као мраморни кип, као слика, као поетичка фигура, која у свој многоструки идентитет уписује еротски односно заводнички потенцијал игре:

[...] обучена за игру, у оделу гранадских гитана. Била је смртно бледа у том слапу чипака, црне свиле, тканина протканих златом и једном црвеном нити, што је као некаква крвава мрежа пролазила све те хаљине. [...] Прво је скоро непомично, дрхући, стајала тако да је само петама о под лупала, дижући полако, дуж једне ноге црну, свилену сукњу. [...] Затим је руке увис дизала тресући тихо своје кастањенте са чегртом као да смрти лупају добоши [...] Док, најзад, није затрела се као ударена стрелом са висине, павши на колена, тако да јој при томе излетеше груди као бели голубови из недара, уз бесни плесак партера (19–20).

Шпански плес Лоле Монтез, у коме су истакнути њено тело, ноге, груди и једна црвена нит шпанске крви кроз њене хаљине, може имати еротски потенцијал завођења. Наиме, промишљајући о моћи завођења као реверзибилном процесу, која све ствари преводи у појаве те о женском принципу схваћеном изван опозиције мушко-женског односно изван моћи производње, Жан Бодријар истиче да завођење има „иманентну моћ да све ствари одвоји од њихове истине и да их натера да се врате у игру, у чисту игру појава. Моћ завођења да очас изигра све системе смисла и власти, да заврти сваку

¹⁴ Часлав Николић истиче да: „Поглед Лоле Монтез јесте поље женског текста у тексту романа. Али видно поље одређено очима Лоле Монтез заснива простор најдубљих и најдаљих могућих увида, чију натпросечност и изврност у политички усколебаној историји у коју улази „шпанска“ плесачица можемо тумачити као увећање моћи принципа Другог, али и као увећање моћи приповедања да на позорници Европе 19. века сагледа свет чије се стварање и трајање преиспитују“ (Николић 2013: 128).

¹⁵ Како примећује Мирјана Секулић: „Подстакнут честим слушањем приповести о животу Кармен, као и гледањем опере са својим учитељем, у Црњанском се рајала жеља да посети Шпанију. Ово путовање, можда би се могло закључити, започиње знатно пре одласка у другу земљу. Она се замишља и конструише помоћу интертекстуалних референци у сликама, операма и књижевности, итд“ (Секулић 2016: 301).

појаву око ње саме, да натера тела да играју као појаве, а не као дубина жеље“ (Бодријар 2001: 15). Сложена природа поетичке фигуре Лоле Монтез огледа се и у њеној трансфигурацији у мушко:

У другој игри носила је Лола мушку, шпанску ношњу. Њен беспрекорни стас грчких Венера, њена црна коса и мале уши, њен лик енглеског младића и, као плаветнило поноћи, мутне боје њеног ока, у оделу младог, племенитог Шпанца, довели су гледаоце још до већег лудила него у оделу женском. Тријумф играчице, победа њеног лепог тела, то вече, били су потпуни, у тами гледалишта (20).

Симболички потенцијал еротског поетички је употпуњен поређењем са стасом грчких Венера, али и ликом енглеског младића у оделу младог Шпанца. Поставља се питање зашто Црњански на више места у роману инсистира на поређењу Лолиног лица са лицем енглеског младића? Какав је то поетички сигнал у приповедању? Лик младића односно инфантилног детета и бледило свакако да имају порекло у демонском, романтичарском доживљају јунакиње, али, такође, могу указивати и на назнаке поменуте *субверзивности* у приповедању Црњанског односно на фигуру лутке која се јавља у пищевим позним делима.¹⁶ Еротско у роману *Кај шћанске крви* иманентно је слици страног односно Другог које оличава Лола Монтез и добија вишеструке преображаје унутар приповедања, јер „представе Другог само уносе нијансе у већ постојеће описе и тако потврђују и ојачавају већ успостављене шире културне концепције“ (2016: 296).

Појавивши се на историјској позорници Баварске „као репатица звезда, од црног дијаманта“ (27) та „чудна дама, неизвесног морала и богатих шпанских костима, неприступачна и меланхолична“ (25) желела је да покори Минхен, протера језуите и заведе краља Лудвига I „који је једну ружну варош хтео да претвори у Атину“ (42). Сусрет Лоле Монтез са старим краљем Лудвигом I симболички је обликован преко културно-историјских знакова спрам еротског односно Другог у приповедању романа. Сцена првог сусрета Лоле Монтез и краља Лудвига I управо најсликовитије предочава сву слојевитост приповедања Црњанског:

Када се за њом затворише тешка орахова врата, она у први мах и не виде краља, него само бела попрсја грчких филозофа и песника који-ма је била испуњена соба. Између дугих, жутих завеса великих прозора,

¹⁶ Мило Ломпар наводи да: „У том приповедном процесу одвија се унутрашње разлистивање. Јер, постоји промена перспективе која захвата исти приповедачки поступак у различитим делима. Постоји, рецимо, дејство мотива лутке у позним делима Црњанског. Чак и његов основни корелат, моменат инфантилизације, припада свим овим делима. Ту сличност је могуће објаснити [...] колико ова дела припадају истоветном духовном искуству, које их изнутра обједињује. То је искуство субверзивности. Тако лутка, у *Другој књизи Сеоба* постоји у систему наративних двосмислености, [...] док у *Роману о Лонгону* отискује невидљиве везе између демоничности и бивствовања“ (2004: 305).

видела је врт у коме је, као и на друму којим је дошла, падало жуто лишће. [...] Лудвик I стајаше, међутим, са једним чудним осмехом, пружи јој руку, и сам као у сну. [...] Он је покушао да, пре свега, сакрије свој нелагодан страх, који му је би остао још из оних дана које је провео у кругу сликара, уметника, у Риму. Све му се чинило да га исмевају, не само због стихова које је радо писао, већ и због његових идеја о грчкој архитектури и скулптури (30).

Наратолошки посматрано они „невидљиви прелази“ које је у *Сеобама* запазио Новица Петковић, у роману *Кай шћанске крви* постају још суптилнији те би се могло говорити о појави слободног неуправног говора¹⁷ као врсти посредовања између знања приповедача и доживљаја односно погледа јунака. Приповедач на почетку наведеног цитата инсистира на Лолином погледу који у свом перцептивном пољу региструје прво попрсја грчких филозофа и песника и врт у коме је падало жуто лишће исто као и по друму којим је долазила у Минхен, па тек онда краља. Овај дискретни иманентно поетички сигнал удваја приповедачку перспективу и симболички указује на осећање страности у јунакињи при сусрету са античким киповима и краљем, али, такође, призива ону познату метафорички развијену слику жутог лишћа као симбола пролазности, привида и пропадања код Црњанског. Портрет краља у роману, такође, је приповедачки посредован преко СНГ-а и културно-историјски маркиран краљевом љубављу према антици, архитектури, сликарству и класичном песништву, јер, упознавши Лолу, „краљ јој је скоро понизно приносио на поклон свежањ крупних жуто-белих ружа, наводећи, несигурним гласом, стихове из Торквата Таса, које она није препознала“ (30). Дакле, италијански класични песник Торквата Тасо, кога Црњански асоцијативно уводи у текст, као субверзивни културно-историјски знак, јунакиња не препознаје у свом искуственом хоризонту, јер је њена суштина еротска, заводничка, а не историјска. Сусрет заводничког и еротског погледа Лоле Монтез са културно-историјским знаковима у фигури остарелог краља Лудвига I отвара могућност јављања ироније у приповедању. Наиме, ако еротско¹⁸ схватимо као својеврсну игру између забране и престапа односно као „ ремећење равнотеже у коме биће само себе доводи у питање“ (ВАТАЈ 1980: 36), а завођење као „владање симболичким светом док је власт само владање реалним светом“ (2001: 14–15), онда можемо говорити: о својеврсној поетичкој пукотини која се у приповедању јавља између завођења Лоле Монтез и историјског знања приповедача, тј. о могућности

¹⁷ Јелена Рајић наводи да „када приповедач заузима став непристрасног посматрача догађаја, он прикрива, у мањој или већој мери, трагове свог исказа те *говори* као да је лик, не напуштајући при томе своју улогу приповедача.“ На крају, ауторка закључује да стилски ефекат СНГ-а омогућава приповедачу да „маскира своје присуство стварајући илузију да посматра догађаје и стварност са становишта протагонисте“ (РАЈИЋ 2010: 521, 523).

¹⁸ О томе в. поглавље „Преступничко еротско“ у нав. студији (2017: 113–158).

јављања ироније.¹⁹ Наиме, према интенционалном тумачењу књижевног дела, иронијско преокретање смисла у тексту резултат је одступања од трасе дословног разумевања текста под значењским притиском контекста. Дело вање контекста, у овом случају, културно-историјских знакова у приповедању романа разоткрива еротску односно заводничку фигуру Лоле Монтез као субверзивног знака Другог. Шпанска плесачица, након првог сусрета, за краља је „у својој ванредној црнини, [...] била као нека слика која је неочекивано оживела“ (32). Пошто је био и „сам као у сну“ (30) краљ „упери у њу свој светао поглед и загладан у њу, задивљено рече да жели да од ње има слику или кип“ (38). Поетичка фигура Лоле Монтез, дакле, у доживљају краља постаје слика односно културно-историјски знак жеље за поседништвом, јер, краљ, „опијен том лепотом мраморном коју је удисао, тим гласом што је био тако таман и страстан, [...] сећао се свих својих кипова и уметничких снова, па му се чинило да му је душа најпосле нашла могућност, да, и кад је у Минхену, буде у Атини“ (35). Жеља за поседништвом тела као мраморног кипа и као слике комплементарна је краљевом сну о Атини, али супротна заводничкој природи јунакиње, јер „сувереност завођења не може се мерити са поседништвом политичке и сексуалне власти“ (2001:15). Краљева немоћ да поседује ту „шпанску Парижанку“ (94), осим посредством историјског знака – слике, у приповедању је иронијски супротстављена сугестивној моћи заводничког односно субверзивности Другог:

Последњи пут осећала је да је покушавала да од њиног односа створи један врео додир, дубок занос и сунчање кроз чула, на онаком сунцу љубави какво сија у Андалузији и какво ју је тај краљ, у тој влажној, хладној, магловитој земљи, толико уверавао да тражи. [...] Афектована, племенитост и поноситост њене шпанске расе, коју је верно и охоло, представљала по Европи, са чувеним политичким амбицијама, све је то било само маска под којом је крила своју страшну чулност, анималност жене жедне љубави. На овој земљи, у животу, она је била, кад је могла, чиста и врела кап шпанске крви. Али и звезда што струји вечним путевима биљних и животињских сени и сокова (71–72).

Наиме, врелина капи шпанске крви, као знака аутентичног еротског односно заводничког Лоле Монтез, симболички је супротстављена оном хладном, језуитском, Немачком, историјском, оличеном у остарелом краљу Лудвигу I. На историјском хоризонту револуционарне 1848. године политичка фигура шпанске плесачице, која подиже католичку цркву и Мин-

¹⁹ Према Драгану Стојановићу: „Иронија постоји онда када контекст на смисао текста изврши такав притисак у разумевању, да оно (разумевање) напушта трасу, одређену значењским јединицама које су употребљене у тексту, и скреће на несигурну путању недословности. Текст се, наиме, може разумети иронично тек када се у повезивање семантичког материјала текста и семантичког материјала контекста, и захваљујући том повезивању у разумевању, покаже њихова неусаглашеност, она интенционална сукобљеност због које је и могуће говорити о значењском притиску контекста“ (Stojanović: 1984: 141).

хенски универзитет против себе, постаје иронијска маска у приповедању за еротизам, јер „сталност сукоба, одсуство неутралних кодова, присуство хтења и напетости егзистенцијалног, политичког и историјског карактера у роману Црњанског потврђује избор, облик и распоред елемената у погледу Лоле Монтез“ (2013: 127). На трагу модернистичке идеје о бесмислу историје, моћ поетичке фигуре Лоле Монтез огледа се у моћи завођења. У том контексту, Жан Бодирјар пише:

Завођење је јаче од власти, зато што је реверзибилан и смртоносан процес, док власт претендује да буде иреверзибилна попут вредности, кумулативна и бесмртна као она. Власт дели све илузије реалног и производње, она претендује да има карактер реалног и тако пада у имагинарно и празноверно самообожавање. Завођење, пак, нема карактер реалног. Нема карактер снаге нити односа снага. Али баш зато прожима реалне поретке власти и производње том непрекидном реверзибилношћу (2001: 58).

Иронијска разобличавања културно-историјских и политичких знакова, као што су фигура краља Лудвика I и његово античко наслеђе у Минхену те цркве, језуитизма и њених немачких љубавника, који се у роману јављају као сени, показују, путем игре завођења и еротског погледа Лоле Монтез, назнаке субверзивног искуства.²⁰ Историјски патос револуције 1848. године на коме израста љубавна прича о Лоли Монтез искушава моћ приповедања модерног романа да представи непредстављиво, да путем симболичких знакова, какви су еротизам и завођење, приповеда о одсуству историјске кохеренције смисла тако што ће иронијским, дакле, дубинским нихилистичким осећањем подривати устаљене културно-историјске вредности епохе. Аутентичност догађаја и ликова које је Црњански унео у роман *Каи шћанске крви* сведоче о историјској прозирности која се дестабилизује иронијским удвајањем перспектива приповедачког знања и погледа женског Лоле Монтез творећи на тај начин сложени наративни идентитет Другог.

3. ПИСАЦ АЛЕКСАНДРИЗМА: КА ДРУГОЈ КЊИЗИ СЕОБА. Нарастајуће осећање друштвене неприлагодљивости, која је била резултат уметникових идеолошких и политичких промена које су наступиле тридесетих година, водиће, писца *александризма*, (2004: 301) према искуству субверзивности и престапа. Искуство субверзивности ће код Црњанског достићи свој поетички врхунац у роману *Друја књија Сеоба* у коме ће историјско знање постати непрозир-

²⁰ Мило Ломпар субверзивно искуство код Милоша Црњанског види као оно „које посеже за подривањем, карикирањем и изобличавањем фигура и симбола хуманизма, увек је вишеструко посредовано: било слојевима традиције коју изнова обликује у аутентичним, ироничним, пародичним смеровима, било структуром приповедања у којој се одлучујући сигнали често налазе на самој граници као скривени и маргинални моменти, што приповедачку важност чини обрнуто сразмерном у односу на семантичку важност“ (2004: 306).

но и иронијски потпуно подривено у приповедању уписивањем ауторовог времена и егзистенцијалног искуства апсурда у приповедно време и културно-историјски контекст романа о 18. веку.

ИЗВОРИ

CRNJANSKI, Miloš. *Kap španske krvi*. Književne novine, 1985.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Бодријар, Жан. *О завођењу*. Прев. Дејан Илић. Подгорица: Октоих, 2001.
- БУЛАТ, Снежана. Игра Лоле Монтез у драмском виђењу Тодора Манојловића. Миленко Јевтовић (ур.). *Башићина* 51 (2020): 77–93.
- Буџац, Владимир. *Каменовани Црњански*. Ваљево: Милан Ракић, 1986.
- ЛОМПАР, Мило. *Ајолонови љућокази*. Београд: ЈП Службени лист СЦГ, 2004.
- МАРАШ ПАНИЋ, Јелена. *Еројско у романима Црњанској*. Београд: Службени гласник, 2017.
- НИКОЛИЋ, Часлав. Онтолошки, историјски и роднополитички аспекти романа *Кай цијанске крви* Милоша Црњанског: Лола Монтез. *Летњопис Мајинце српске* 189/492/1–2 (јул-авг. 2013): 123–138.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. *Лирске епифаније Милоша Црњанској*. Београд: Српска књижевна задруга, 1996.
- ПЕТРОВИЋ, Предраг. Милош Црњански и руска књижевност. Бошко Сувајчић, Петар Буњак, Душан Иванић (ур.). *Српска славистика: колективна монографија: [радови српске делегације на XVI међународном конгресу слависта]*. Београд: Чигоја штампа, Том 2, 2018: 275–285.
- РАЛИЋ, Јелена. Слободан неуправни говор: језичка реализација полифоничног исказа у наративном дискурсу. Радоје Симић (ур.). *Српски језик: ситуације српске и словенске*. Серија 1 (2010): 515–524.
- СЕКУЛИЋ, Мирјана. Црњански у потрази за 'правом Шпанијом'. *Књижевна историја* 159 (2016): 295–310.
- СТОЈАНОВИЋ, Драган. *Иронија и значење*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1984.
- ФРАЈ, Нортроп. *Анајтомија кријшике*. Прев. Горана Раичевић. Београд: Нолит, 2007.
- ФУЛБРУК, Мери. *Крајика историја Немачке*. Прев. Нада М. Ђорђевић. Београд: Завод за уџбенике, 2013.

*

БАТАЈ, ŽOŽ. *Erotizam*. Prev. Ivan Čolović. Beograd: BIGZ, 1980.

БЕНЈАМИН, Walter. *Estetički ogledi*. Prev. Truda Stamać, Snješka Knežević. Zagreb: Školska knjiga, 1986.

- BUNJAC, Vladimir. *Dnevnik o Crnjanskom*. Beograd: BIGZ, 1982.
- JERKOV, Aleksandar. Imanentna poetika. Dragan Stojanović (ur.). *Godišnjak za poetička i hermeneutička istraživanja PH1* (1997): 9–27.
- LOMPAR, Milo. *O završetku romana: Smisao završetka u romanu Druga knjiga Seoba Miloša Crnjanskog*. Beograd: Rad, 1995.
- RUŽMON, Deni de. *Ljubav i Zapad*. Prev. Milan Komnenić. Beograd: Službeni glasnik: Karpos, 2011.
- ŽMEGAČ, Viktor. *Istina fikcije: njemački pripovjedači od Thomasa Manna do Güntera Grassa*. Zagreb: Znanje, 1982.

Mladen Gojković

THE NARRATIVE IDENTITIES IN THE NOVEL A DROP OF SPANISH BLOOD:
FROM EROTIC TO THE IRONIC EXISTENCE

Summary

The paper analyzes the aesthetic correlation between Erotic and Ironic existence as a Narrative Identity of character Lola Montez within the Novel A Drop of Spanish Blood by Miloš Crnjanski which are important part of the modern experience. Pointing on to the frames of Crnjanski's subversive experience of the thirties, we are setting up an interpretation of the Novel based on the immanent poetics and the theoretical insights of feminine seduction by Jean Baudrillard's book The Seduction. Erotic existence in the Novel is important part of the narration since it creates The Poetic figure of The Otherness while Irony, as a semantic figure of the text, exposes the cultural and historical symbols related to the uncanny portrait of the King Ludwig I of Bavaria and the revolutionary year of the 1848th.

Филолошки факултет
Универзитет у Београду
gojkovic.mladen@yahoo.com

Примљен: 13. јануара 2023. године
Прихваћен за штампу марта 2023. године