

Леон Којен  
Универзитет у Београду  
Филозофски факултет  
lkojen@mac.com

Leon Kojen  
University of Belgrade  
Faculty of Philosophy  
lkojen@mac.com

ПЕСНИЧКА СЕМАНТИКА У СРПСКОМ МОДЕРНИЗМУ:  
*СТРАЖИЛОВО* МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

POETRY-SPECIFIC SEMANTICS IN SERBIAN MODERNISM:  
CRNJANSKI'S *STRAŽILOVO*

У овом раду испитује се употреба фигуративног језика у поеми *Сѝражилово* Милоша Црњанског и први пут се идентификује карактеристичан поступак којим Црњански, истанчано варирајући метафорично тежиште више пута поновљене исте речи, својим метафорама даје изузетно богат и нијансиран смисао.

*Кључне речи:* песничка семантика, Милош Црњански, *Сѝражилово*, фигуративни језик, метафора.

This paper examines the use of figurative language in the long poem *Stražilovo* (216 lines) by Miloš Crnjanski, one of the leading Serbian modernist poets, and identifies for the first time the characteristic procedure by which Crnjanski, by subtly modifying the metaphorical import of the same repeatedly used word, gives to his metaphors an unsuspected richness of meaning.

*Key words:* Poetry-specific semantics, Miloš Crnjanski, *Stražilovo*, figurative language, metaphor.

Израз „песничка семантика“ углавном се користи да означи семантичке одлике својствене песничком насупротив прозном или дискурзивном језику. Које ће то одлике бити зависи од схватања песничког језика онога ко се служи тим изразом, а често се догађа да се оне изричито не идентификују већ се читаоцу оставља да сам закључи на које се тачно одлике мисли. Ово одсуство прецизности не мора бити недостатак, поготову ако аутор само указује на чињеницу да се песнички језик разликује од прозног или дискурзивног и у семантичкој равни. Али, ја овде том изразу дајем релативно прецизно значење, узимајући — бар за потребе анализе

модерне поезије<sup>1</sup> — да се песничка семантика првенствено конституише деловањем трију основних чинилаца.

Ти чиниоци су, *прво*, начин на који се песник односи према семантичким правилима чије је поштовање неопходно да би појединачне реченице (односно њима изражени искази) имале кохерентно значење. Када Винавер каже *А сиварносѝ густѝа, гњѝла, неизлечива...*,<sup>2</sup> или Црњански, на крају „Суматре“, *И милујемо далека брда / и легене зоре, благо, руком*,<sup>3</sup> семантичка правила која регулишу смислену употребу речи *сиварносѝ* односно израза *миловаѝи руком* очигледно су прекршена. Винаверов стих приписује стварности, нечему што није опипљиво, конкретно и појединачно, својства таквих ствари и појава, док стихови Црњанског кажу о људској руци да милује нешто с чим није у непосредном физичком додиру. У делокруг песничке семантике улазе сва оваква огрешења о семантичка правила као и то како се препознавањем употребљене фигуре (метафоре, метонимије, итд) неутралише њихов ефекат и дати исказ у песми добија кохерентан смисао.

Основна семантичка правила тичу се услова који морају бити задовољени да би се, с датим лексичким јединицама, добио кохерентан исказ. Њихов домен важења је једна реченица односно исказ, али она нам ништа не говоре о томе како се више исказа повезује у веће кохерентне јединице, у дискурсе или текстове. Кохерентност таквих већих јединица обезбеђује се посебним правилима (на пример, анафоре и катафоре, лексичке кохезије, употребе деиктичких речи, просторне и временске спецификације говорног или наративног контекста, елипсе, итд). Начин на који се песник односи према таквим, дискурским правилима *груђи* је чинилац који улази у песничку семантику. У поезији се та правила најчешће аутоматски поштују, као и било где другде где се смислено служимо језиком. Али не мора увек бити тако. У надреалистичким песмама, рецимо у „Мутном лову у бистрој води“ Душана Матића, дискурсне нити покидане су на више места, као што има песама у којима су дискурсне споне смишљено истакнуте, као рецимо у поеми Црњанског којој је посвећен овај рад.

Најзад, *тврећи* чинилац који улази у песничку семантику је начин на који песник ритмичком организацијом своје песме утиче на њен смисао. Дејство овог фактора је очигледно, без обзира на то да ли је у вредном погледу позитивно или негативно: као што успела, довољно само-

<sup>1</sup> Кад говорим о модерној поезији, начелно мислим на поезију од Бодлеровог времена до данас. Истовремено, остављам отвореним питање да ли је исти тип анализе без икаквих модификација применљив и на ранију поезију (рецимо, барокну, класицистичку или романтичарску), као и питање да ли у овом контексту има разлога правити разлику између модерне и постмодерне поезије.

<sup>2</sup> Ово је последњи стих Винаверове песме „Соната — триптихон Растка Петровића“, објављене у загребачком часопису *Кришка* у лето 1921. године. В. Vinaver 1921: 257. Цео „триптихон“ касније је укључен у Винаверову збирку *Чувари светиа* (1926).

<sup>3</sup> „Суматра“ је први пут објављена у четвртном броју нове серије *Српског књижевног гласника*, 15. октобра 1920. године. В. Црњански 1920b: 262.

својна ритмичка организација чини смисао далеко истанчанијим него што би то био без ње, тако га истрошен, већ „аутоматизован” ритам чини неоригиналним и баналним. Наравно, утицај који ритам има на смисао далеко је лакше констатовати него објаснити, али ако га не бисмо узели у обзир наше схватање песничке семантике било би битно осиромашено. У модерној српској поезији управо је *Сѝражилово* Црњанског један од најбољих доказа колико особена ритмичка организација може да унесе у текст неслућене смисаоне нијансе и да да непоновљив карактер емоцији која у овом или оном облику представља једно од општих места западне песничке традиције.

У једном од првих манифеста српског модернизма, „Објашњењу ‘Суматре’“ из 1920. године, налази се и следећа, по много чему кључна реченица: „Ослободили смо језик од баналних окова и слушамо га како нам, слободан, он сам открива своје тајне.“<sup>4</sup> „Банални окови“ су пре свега правила везаног стиха оличеног у Ракићевој и Дучићевој версификацији, јер овом реченицом Црњански закључује свој пледоаје за слободни стих. Али оно што он каже одмах затим — „Није давно да је Дучић исмејан, усудио се да напише ‘Шуште звезде’. Ми, разуме се, одосмо даље“ — показује да се реченица о ослобађању језика не односи само на ритмичке каноне него и на песничку семантику. Црњански нема у виду само замену везаног слободним стихом него и много обухватнију обнову изражајних средстава у српском песништву. Чини ми се да каснији критичари и историчари књижевности нису искористили путоказ који им је својом тврдњом о ослобађању језика дао Црњански: о специфичним новинама које су на плану песничке семантике донели најважнији модернистички песници до данас није много писано. Овај рад допринос је проучавању тог питања, једног од најважнијих за разумевање великог периода обнове изражајних средстава у српском песништву двадесетих и тридесетих година прошлог века.<sup>5</sup>

## I

Овде ће бити речи само о једном аспекту песничке семантике у *Сѝражилову*: о фигуративном језику у овој поеми, о томе како Црњански неутралише огрешења о семантичка правила да би својим фигурама дао не само кохерентан смисао него и особене квалитете које препознаје сваки познавалац српске поезије.<sup>6</sup> Разматрање других двају аспеката

<sup>4</sup> „Објашњење ‘Суматре’“ Црњански је објавио заједно са „Суматром” у истом броју *Српског књижевног гласника*. В. Црњански 1920с: 267.

<sup>5</sup> У овом раду ослањам се на схватање модернизма у европској и српској поезији које сам сажето изнео у предговору свом избору из поезије Растка Петровића, Милана Дединца и Душана Матића. В. Којен 2020: V–XII.

<sup>6</sup> Што, наравно, не значи да је у стању да их тачно именује или колико-толико прецизно одреди.

те семантике, и самих по себи и у њиховом односу са фигуративношћу, мора остати за другу прилику: овде ћемо их се дотаћи само уколико је то неопходно да би се разумео начин на који се Црњански у *Сћражилову* служи фигуративним језиком.

Када говоримо о овом питању, мислим да треба почети од једног запажања на које недвосмислено упућује критичка рецепција *Сћражилова* и које, чини ми се, потврђује и читалачко искуство. Што год били склони да кажемо о њима када их разматрамо истргнуте из контекста, метафоре и друге фигуре у *Сћражилову* — рекло би се још од времена када је поема објављена — не стварају никакву тешкоћу при разумевању иоле упућеним читаоцима српске поезије. У поређењу с фигуративним језиком у *Ойќровењу* Растка Петровића,<sup>7</sup> да и не говоримо о надреалистичким песмама као што су „Успавака као поредити“ Марка Ристића или „Мутан лов у бистрој води“, „Заменице смрти“ и „Теку реке“ Душана Матића, фигуративни језик *Сћражилова* у смисаоном погледу делује готово прозирно.

Ако се сложимо с овим запажањем, поставља нам се питање зашто је тако. Фигуре у *Сћражилову* не делују нам разумљиво захваљујући традицији: напротив, оне су потпуно нове у односу на лирски језик претходне генерације српских песника, у читавом њеном распону од Ракића и Дучића до Пандуровића и Диса. Нити би се могло рећи да су нам оне разумљиве захваљујући блискости са здраворазумским начином мишљења и доживљавања: сензибилитет Црњанског, који се савршено огледа у његовим фигурама, нема у себи готово ничег здраворазумског. Чиме се онда објашњава да нам, док читамо *Сћражилово*, оне изгледају лако схватљиве, једва издвојене у односу на стихове где фигура уопште нема? Саме по себи, истргнуте из контекста, оне уопште не остављају такав утисак:<sup>8</sup>

*И, шако, без шрага,  
расуће ми руке жива шела мојих драга.*

*И, шако, без врења,  
за мном ће живошћ у шрещње да се мења.*

<sup>7</sup> Рецимо, у песмама „Зимски репертоар“ или „Преиначења“.

<sup>8</sup> *Сћражилово* наводим и разматрам у првој потпуној верзији, објављеној у часопису *Пушјеви* фебруара 1922. године. В. Црњански 1922а: 3–9. Та верзија се у неколико појединости разликује од коначне, први пут објављене 1954. у париском издању *Одбраних сћихова* Црњанског. Како је овај рад део ширег истраживања које се бави настанком и еволуцијом српског модернизма, ипак сам се определио за њу да би се добила што вернија историјска слика о овом кључном раздобљу у историји српске поезије. Наводећи текст из *Пушјева* исправио сам више или мање очигледне штампарске грешке и минимално га прилагодио данашњем правопису; у погледу интерпункције, у малом броју случајева изоставио сам запете, по правилу тамо где их је касније изоставио сам Црњански.

*И, њако, без имена,  
исџом жалошћу милујем брџа невиђена.*

*И, њако, без љуџа,  
и моје миловање, љо умирању, луџа.*

Измештена из свог природног окружења, свака од ове четири фигуре опире се тумачењу и смисаоно остаје мање-више непрозирна. Руке које ће расути *жива њела мојих грађа*, живот који ће *за мном у љирешње да се мења*, „ја“ које *исџом жалошћу милује брџа невиђена*, *моје миловање* које *љо умирању луџа* — када их посматрамо изван контекста, нејасно је шта ове слике значе и како се неутралишу очигледна огрешења о семантичка правила тако да стихови добију кохерентан смисао. Уместо да нешто разјасни, први стих у сва четири случаја (*И, њако, без...*) као да само додатно отежава тумачење.

*Сџражилово* је у ритмичком и строфичком погледу до детаља изграђена целина, коју чини шест једнаких делова од по седам строфа, написаних у слободном стиху са интонационом доминантом и допунском улогом риме.<sup>9</sup> Сваки од тих делова има исту строфичну и римовну организацију: квинта (*a, b, c, b, b*), затим септима (*a, b, a, b, c, d, c*), септима (*a, b, c, d, c, d, b*), катрен наизменично кратких и дужих стихова (*a, a, b, b*), катрен дужих стихова (*a, b, a, b*), катрен наизменично кратких и дужих стихова (*a, a, b, b*) и опет квинта (*a, b, c, b, b*). Али, то није све. *Сџражилово* и као текст има утврђену, назовимо је реторичку структуру: сваки од шест делова поеме састављен је од седам реченичних целина, то јест строфа,<sup>10</sup> од којих је свака (с понеким изузетком) синтаксички а делом и семантички паралелна одговарајућим строфама преосталих пет делова.

Ова трострука организација — ритмичка, строфичка и реторичка — уочљива је већ на први поглед а спроведена је тако да делује јединствено и ниједног тренутка не оставља утисак нечег траженог. На њу је свакако мислио Марко Ристић када је рекао о *Сџражилову* да „видна и за једну лирску поему заиста монументална архитектура нимало не противречи необичној музикалности, певајућој мекоћи, лирској носталгичности нежног осећајног материјала од кога је саграђена“.<sup>11</sup> Но, постојање ове бриљантно остварене тројаке организације, где су „елементи спонтаности и инспирације“ нашли савршен склад са „елементима смишљености и конструкције“,<sup>12</sup> учинило је да у досадашњој литератури о *Сџражилову* није поклоњено довољно пажње једном далеко мање приметном али зато ништа мање важном фактору.

<sup>9</sup> За сажет опис версификације Црњанског у *Сџражилову*, в. Којен 1998: 31–33, 81–83, 127–128.

<sup>10</sup> Последња строфа сваког дела без измена понавља прву.

<sup>11</sup> Ristić 1957: 776.

<sup>12</sup> Како је тачно казао Ристић, *Ibid.*, стр. 776.

Наиме, колико год се с правом дивили овој мајсторској организацији и веровали да поема њој дугује део своје непоновљиве лепоте, позивање на њу неће нам објаснити начин на који се Црњански у *Сѣражилову* служи фигуративним језиком. Штавише, ако мислимо да лепота ове поеме није у свему аналогна лепоти неке музичке композиције, рецимо Бахових „Голдбергових варијација“ или Моцартовог клавирског концерта у це-молу (К. 491), већ зависи и од смисла читавог сплета фигура које се провлаче кроз њу од прве до последње строфе, питање шта је особено за фигуративни језик Црњанског једно је од кључних која нам се постављају у вези са *Сѣражиловом*.

Ово питање тим је важније што се о њему досад није много расправљало и што је услед тога наша слика о песничкој семантици Црњанског и уопште српског модернизма остала суштински непотпуна. У ономе што је писано о *Сѣражилову*, бар колико је мени познато, нема правога покушаја да се анализира како Црњански и у равни фигуративног језика мири „елементе инспирације“ са „елементима конструкције“, другим речима нема покушаја да се опише *йосѣуѣак* којим се у *Сѣражилову* неутралишу огрешења о семантичка правила а стихови који их садрже добијају кохерентан смисао. Неки традиционално настројени критичари и историчари књижевности вероватно би рекли да се о таквим поступцима уопште не може говорити и да је потрага за њима узалудан посао. Бесумње, као и у многим другим случајевима (рецимо, када је посредни структура стиха), то су поступци којих се песници много више прећутно придржавају него што их свесно примењују. Али сáмо њихово постојање не изгледа ми подложно сумњи. Ако се може показати како они функционишу у песничким текстовима, то ће бити најбољи одговор скептицима који их доводе у питање.

Пре но што покушам да то учиним на примеру *Сѣражилова*, задржаћу се на Винаверовом стиху који сам већ навео као пример фигуративног језика на почетку овог рада:

*А сѣварносѣ љусѣа, љѣила, неизлечива...*

У овом стиху изузетне концизности и значењског богатства налазимо исти поступак који је Црњански у много ширем контексту применио у *Сѣражилову*. У њему се<sup>13</sup> стварност замишља као суштински одређена својствима густих, гњилих, неизлечивих ствари: дакле, као нешто што нас са свих страна окружује не допуштајући могућност излаза (попут густе, непробојне масе или густе, непроходне шуме), као нешто што је оличење пропасти и распадања (попут презрелог, гњилог плода), као нешто чему се узалуд одупиремо јер ће надвладати сваки наш отпор (попут тешке, неизлечиве болести). Смисао читавог стиха конституише

<sup>13</sup> Анализу која следи у основним цртама сам преузео из једног ранијег рада. В. Којен 1986: 15–16.

се истовременим деловањем ових трију простих атрибутивних метафора (типа „S је P“) и њиховим спајањем у сложенију целину, која нам предочава стварност кроз три наизглед различита а ипак суштински идентична аспекта. Тој прећутној идентификацији — без које би стих имао мање парадоксалан и мање прегнантан смисао — свакако највише доприноси привативни придев *неизлечив*, последњи од трију атрибута приписаних стварности. Делом због свог завршног положаја у стиху, а још више због свог максимално суженог но ипак асоцијацијама богатог семантичког поља, он пресудно утиче на смисао других двеју, потенцијално много двосмисленијих метафора. Наиме, увлачећи преостала два атрибута у своју семантичку сферу, он као да преноси на њих део властитог значења, па стога — ако је моја приближна парафраза тачна — придев *зуси* тако емфатично уводи идеју безизлазности, а придев *џњио* идеју пропасти и распадања, истовремено пригушујући друге семантичке асоцијације тих двају придева које би, ако би биле активирани, онемогућиле да стих добије овакав смисао.

Винаверов стих одличан је пример како се заједничким деловањем више једноставних метафора, од којих се свака тумачи сагласно са другима, неутралише ефекат вишеструког огрешења о семантичка правила и, као резултанта, добија сложенији, нијансама богат смисао који измиче исцрпној парафрази. Ако у први мах не осетимо све богатство тог смисла, довољно је упоредити цео стих са изолованим, семантички неупоредиво непрозирнијим атрибуцијама као што су „Стварност је густа“ или „Стварност је гњила“, па и „Стварност је неизлечива“; када то учинимо, биће нам јасније шта је све постигао Винавер комбинујући у једном стиху ова три придева, уз троструко кршење семантичких правила.

Истовремено, овај стих је још једна потврда колико је погрешно традиционално схватање које сваку метафору (метонимију, итд) види као *замену* једног израза неким другим. По том схватању, реченицу кохерентног значења у којој су све речи употребљене дословно говорни субјект из овог или оног разлога (да би се изразио упечатљивије, економичније, итд) замењује другом која садржи неко огрешење о семантичка правила; онај ко исправно схвата ту другу реченицу врши исту замену у обрнутом правцу и тако се опет добија реченица кохерентног значења.<sup>14</sup> Сигурно је да у свакодневном говору постоје и овакви или бар приближно овакви случајеви. Али, ако би се тражило да извршимо сличну операцију са Винаверовим стихом (или малочас наведеним стиховима из *Ситражилова*), па и са многим метафорама из свакодневног говора, лако је видети да би то био потпуно јалов посао.

<sup>14</sup> Рецимо, неко би могао рећи „Ана је права змија“ уместо да каже „Ана је лукава, подмукла и опасна“ („опасна“ у значењу „неко кога се треба чувати“). По традиционалном схватању, то би значило да израз *права змија* добија „метафорично значење“ *лукава, подмукла и опасна*.

Другим речима, само се избледеле, готово лексикализоване метафоре (метонимије, итд) могу анализирати у равни *реченичног значења*, које је функција значења речи које чине дату реченицу и начина њиховог синтаксичког комбиновања. Речено сосировским језиком, праве метафоре (метонимије, итд) не јављају се у равни језичког система (*langue*) него у равни говора (*parole*): служећи се овом или оном реченицом, говорно лице или аутор текста саопштава одређен *смисао*, који зависи како од значења употребљене реченице тако и од низа других релевантних околности.

Категоријалну истину да се метафора и сродне фигуре јављају у равни смисла који се саопштава у некој појединачној прилици, а не у равни апстрактног реченичног значења,<sup>15</sup> посебно треба имати на уму када се бавимо фигуративним језиком у поезији. Улогу релевантних околности које, уз значење употребљене реченице, одређују шта је у датом случају њом саопштено, шта је њен смисао, овде има контекст у којем се она јавља: то ће по правилу бити њено непосредно окружење у склопу песме и, у крајњој линији, песма у целини. Имајући ово у виду, лако је схватити зашто је стих *А сѣварностѣ љустѣа, љњила, неизлечива...* тако јасан пример семантичког поступка којим су се, свако на свој начин, служили и Винавер и Црњански: он нам показује како се, у оквиру само *једног* стиха, заједничким, сагласним деловањем више једноставнијих метафора потпуно неутралише ефекат огрешења о семантичка правила.<sup>16</sup> У *Сѣражилову*, насупротив томе, бар ако погледамо досад наведене примере, то се постиже тек у контексту који непосредно чини *више сѣихова* из различитих строфа, увек из *више но једног* дела поеме, а неки од тих стихова садрже и алузије на друге песнике или на претходна дела Црњанског.

## II

Због ове разуђености релевантних контекста добро је почети анализу фигуративног језика у *Сѣражилову* једним запажањем које сведочи о томе како је сам Црњански гледао на своју поему у време њеног настајања. Знамо да је *Сѣражилово* најпре било објављено у деловима, у *Мисли*, загребачкој *Кријици* и *Српском књижевном гласнику*, па тек онда као целина у *Пушевица* Милана Дединца и Марка Ристића фебруара 1922. године. У *Мисли* су се септембра 1921. појавила прва два дела поеме, у двоброју *Кријице* за новембар и децембар исте године трећи и четврти део, а два завршна дела изашла су 1. јануара 1922. у *Српском*

<sup>15</sup> Класично филозофско образложење те истине дао је Џон Серл. В. Searle 1979: 76–116.

<sup>16</sup> То је могуће пре свега зато што тај стих закључује целу трочлану „Сонату“, постављајући се као самостална антитеза свему што му је претходило.



књижевном гласнику.<sup>17</sup> У *Мисли* и *Критици* испод наслова *Сѣражилово* стајало је у загради „одломак“, а вероватно је само уреднички пропуст што те назнаке нема и у *Гласнику*. Упркос томе, сама чињеница самосталног објављивања говори да је Црњански сваки од трију одломака сматрао значењски довољно заокруженим да не изневери смисао целе поеме и уједно способним да верно представи нову фазу његовог песništва, започету „Суматром“ и „Објашњењем ‘Суматре’“ годину дана раније.

То потврђује и писмо Црњанског Милану Ђурчину од 15. јануара 1921, у којем му нуди (као што се показало, безуспешно) да у *Новој Европи* објави цело *Сѣражилово*. „Свакако сте читали неки одломак мога ‘Стражилова’“, пише Црњански. „Први део је штампан у ‘Мисли’, други у ‘Критици’ — број ‘Алфа’, а трећи 1. I. у Књ. Гласнику. Сада бих волео да штампам ‘Стражилово’ — цело... Мада Ви ретко штампате стихове у Н. Европи — да ли би га донели у једном од идућих бројева... Овај спев је моја најдража ствар. Волео бих да репрезентујем се њиме.“<sup>18</sup>

Свестан вредности *Сѣражилова*, Црњански га је најпре објавио у заокруженим одломцима, свакако зато да би тиме на свој „спев“ скренуо пажњу што више читалаца, а тек потом је предузео кораке да га објави у целини. Стога верујем да подела на три веће целине, којој је прибегао сам песник представљајући своју поему читалачкој публици, тачније одсликава смисаону артикулацију *Сѣражилова* него неки други покушаји да се то учини. Никола Милошевић је, рецимо, унутар онога што је звао „мотивацијском мрежом“ *Сѣражилова* разликовао „пет чворних тачака“: „мотив завичаја, односно туђине“, „мотив љубави“, „мотив пијанства и смеха, односно диониски мотив уживања“, „мотив природе“ и „мотив пролазности“.<sup>19</sup> Колико год да је могла да послужи његовом главном циљу — да покаже како мотив пролазности „представља окосницу поруке“ поеме Црњанског и да су му „сви остали мотиви на неки начин подређени“ — не изгледа ми да нам Милошевићева „мотивацијска мрежа“ може много помоћи у детаљнијој и дубљој анализи *Сѣражилова*. Ако се држимо трочлане поделе која потиче од самог песника, тематске контуре *Сѣражилова* оцртавају се неупоредиво јасније.<sup>20</sup>

Два уводна дела поеме нас, кроз неколико алузија, од самог почетка враћају „Суматри“ и у тој песми израженом осећању живота. Узмимо, рецимо, пету строфу првог дела, коју наводим после друге строфе „Суматре“:

<sup>17</sup> Сва три објављена одломка — као и цео текст поеме у *Пушчевима* — имају на крају назнаку места и времена: „Физезоле, маја 1921“.

<sup>18</sup> Поповић 1984: 1601–1602.

<sup>19</sup> Милошевић 1973: 4–11.

<sup>20</sup> Чини ми се да овај суд остаје одржив и када се има у виду исцрпно и у многим појединостима уверљиво тумачење *Сѣражилова* које је дао Александар Петров. В. Петров [1971] 1988: 83–108.

*Расшјужи ли нас какав бледи лик,  
шћио ља иззубисмо једно вече,  
знамо га, негде, неки ѿшочих,  
местио њега, румено шече.*

(„Суматра“)

*Повео сам давно шју ѿзнушју сенку,  
а да сам шчо хшео, у оној зори,  
ѿознао зрожје, ноћ и шеревенку,  
и ѿшок, шћио сад, местио нас, жубори.*

(Сшражилово)

Алузија је и овако сасвим јасна, али је још директнија ако претпоставимо да је, у време писања *Сшражилова*, Црњански већ био претворио *ѿшочих* у *ѿшок*,<sup>21</sup> како стоји у свим каснијим прештапавањима „Суматре“.

За разумевање *Сшражилова* још су важније алузије на трећу строфу „Суматре“, у којој се први пут у поезији Црњанског повезују трешње и завичај:

*По једна љубав, јушро, у шјућини,  
душу нам увија, све шешње,  
бескрајним миром шлавих мора,  
из којих црвене зрна корала,  
као из завичаја шрешње.*

Симболична веза између трешања и завичаја у *Сшражилову* се наговештава већ од прве строфе, али и она је само део алузија на прозни текст у склопу „Објашњења ‘Суматре’“, где се описује један доживљај Црњанског на повратку из рата (путовање возом у завичај, неочекивани сусрет са другом на загребачкој железничкој станици, размишљања и расположења изазвана тим сусретом) и уједно изражава оно осећање живота које је убрзо названо суматраизмом. Из тог прозног текста наводим само она места која ми, било непосредно било нешто посредније, изгледају важна за разумевање *Сшражилова*:

„Мир, мир зоре полако се спуштао у мене... Одједном ја се сетих градова и људи, што сам их видео на повратку у завичај и, први пут, приметих неку огромну промену.

<sup>21</sup> То ми изгледа сасвим могуће управо зато што би се тиме на овом месту добио потпуни паралелизам између „Суматре“ и *Сшражилова*. У „Објашњењу ‘Суматре’“ јављају се обе речи, и *ѿшочих* и *ѿшок*: „Чуо сам неки поточић да жубори. Мучио сам се да га сагледам, кроз мрачно грање, а кад га нађох, он ми се учини весео и румен. <...> Обузе ме једна тешка слабост... и ја помислих: гле, како никаквих веза нема у свету... Ништа не може да се задржи, па и ја где све нисам стигао. А овде, ето, како весело тече овај поток. Он је румен, он жубори. <...> И жалост и бледо лице и све моје мисли ишчезоше и утопише се лагано у жубору тога потока“ (Црњански 1920с: 269). Док је писао наведену строфу *Сшражилова*, Црњанском је морао бити у свести, или бар у сећању, и овај одломак из „Објашњења ‘Суматре’“.

[...] Изнурен и сам, сео сам у један мрачан кут, сам самцит, неколико пута рекао сам тихо самом себи: Суматра, Суматра...

Све је то тако замршено. Воз је пошао и тутњао. Успављивао ме је у мислима да је то тако необично, тај живот са огромним даљинама у себи. Куд све нису стигли наши боли; шта све нисмо уморно помиловали у туђини. И не ја, не он, десеторица, хиљада, него милиони. Помислих како ме чека завичај. Знам, трешње су свакако већ румене, а села су сад весела. Гле, како су боје, чак до звезда, исте, и трешања и корала; како је све у вези на свету. Суматра — рекох, опет, подругљиво, самом себи.

[...]

Али, дубоко, у души, крај свег опирања, ја сам осећао, одједном, неизмерну љубав према тим далеким брдима, снежним горама, чак горе до ледених мора. Осетио сам неизмерне даљине, до тих, румених острва, где се догађа оно што смо, можда, ми учинили; изгубио сам страх од смрти, везе за околину нашу, и као у некој лудој халуцинацији дизао сам се у те безмерне јутарње магле, да испружим руку и помилујем далеки, високи Урал, мора индијска, куд је отишла румен са мога лица, острва, љубави, заборављене бледе прилике... И сва та замршеност постаде један огроман мир и безгранична утеха.<sup>22</sup>

Суматраистичко осећање живота — како је исказано и овде, и у самој „Суматри”, и другде у поезији и прози Црњанског с почетка двадесетих година прошлог века — нескривено је ирационално и не претендује да буде ништа друго. То је бесумње разлог што су многи пишући о Црњанском (рецимо, Марко Ристић) више истицали да се то осећање јавило као реакција на године проведене у кланици Првог светског рата и посматрали га из тог угла него што их је оно занимало само по себи и као елемент поетског света „Суматре“ и *Сѝражилова*. Бар када је реч о ова два дела,<sup>23</sup> за такав став нема правог оправдања: ни „Суматру“ ни *Сѝражилово* нећемо исправно разумети ако у суматраизму будемо видели само једну од могућих реакција на нехуманост и бесмисао Великог рата.

За разлику од „Суматре“ и „Посланице из Париза“, где је као осећање апсолутно доминантан, суматраизам у *Сѝражилову* у сталном је контрапункту са слутњом сопственог краја и свешћу о пролазности. То се врло јасно види ако узмемо да је *Сѝражилово* смисаоно артикулисано у три веће целине, назначене њиховим самосталним објављивањем. Из једне од тих целина у другу, однос између ових двају егзистенцијалних расположења<sup>24</sup> стално се мења и та динамика основна је тематска нит на чијој се позадини конституише смисао целе поеме.

<sup>22</sup> Црњански 1920с: 269–270.

<sup>23</sup> Исто важи и за „Посланицу из Париза“, написану између „Суматре“ и *Сѝражилова*, која је нека врста суматраистичког манифеста у стиху. Овде пре свега мислим на њену прву, мање познату верзију, објављену у *Зенићу*, у време краткотрајне сарадње београдских модерниста са Љубомиром Мицићем. В. Стјански 1921а: 2.

<sup>24</sup> Назовимо их тако да бисмо истакли да у *Сѝражилову* свако од њих представља спој мисли, осећања и утисака несводљив на само један од тих елемената.

Прва целина пуна је слутњи и ишчекивања, а оба егзистенцијална расположења пре су наговештена него јасно исказана:

*Лӯтам, жо̄ш, вӣшак, са сребрним луком,  
расцвѣиане ѿре̄шње, из заседа, мамим;  
али, иза гора, завичај већ слӯшим,  
где ћу смех, ѿод јаблановима самим,  
да сахраним.*

.....

*И, ѿако, већ слӯшим,  
да ћу, скоро, дӯшу сасвим да ѿомӯтим.  
И, ѿако, већ живим,  
збуњен, над рекама овим, голубијски сивим.*

.....

*И, ѿако, без веза,  
сѿиже ме, ӣшак, родна, болна језа.  
И, ѿако, без дома,  
ӣшак ће ми судба ѿосѿа̄ији ѿӣшома.*

.....

*Већ давно, ѿримет̄иш, да се све разлива,  
ш̄ио на брда зидам, из вода и облака,  
и, кроз неку жалос̄и, ѿек младош̄ћу дош̄лом,  
да ме љубав слаби, до слабос̄и зрака,  
ѿровидна и лака.*

Строфе које сам цитирао нека су врста оквира<sup>25</sup> у којем се на тренутак нешто јасније исказују слутња о сопственом крају и, насупрот њој, суматраистичко осећање „огромног мира“:

*И, мес̄ио да се клањам Месецу, ѿосканском,  
ш̄ио у реци, расцвѣиан као крин, блис̄иа,  
знам да ћу, овог ѿролећа, закаш̄ља̄ији ружно  
и видим вӣшак с̄иас, ѿреда мном, ш̄ио се рони,  
верно и ѿужно,  
сенком и кораком, кроз воду ш̄ио звони,  
у небеса чис̄иа.*

.....

*И, мес̄ио да водим, ѿогледом зеленим,  
као ѿре, реку ш̄ио се слива;  
да скачем, као Месец, ѿо горама ѿус̄иим  
и зажарене ш̄уме да ѿош̄ириим,  
сад, ѿлавим и гус̄иим,  
снегом и ледом, смеще̄ћи се, мирим  
све ш̄ио се збива.*

<sup>25</sup> То су строфе које отварају и затварају прву већу целину (= први и други део поеме) и средње, то јест четврте строфе првог односно другог дела.

Ипак, ни та слутња ни то осећање као да нису до краја изречени: прва целина сва је у знаку нечега што тек има да се деси, а што је само метафорично одређено (*џде ћу смех, ѿод јаблановима самим, / да сахраним*) или посредно наговештено (*да ме љубав слаби, до слабосѿи зрака, / ѿровидна и лака*). У другој и трећој већој целини (= трећем и четвртом односно петом и шестом делу поеме) оба егзистенцијална расположења далеко су недвосмисленије изражена, а њихов однос неупоредиво је сложенији него на почетку. У другој целини, суматраистичко осећање као да се бори за превласт са свешћу о пролазности и слутњом сопственог краја, док је у трећој целини — ако останемо при истој метафори — та битка изгубљена. „Ја“ које је умело да каже *И ѿако, без врења, / за мном ће живои у ѿрециње да се мења* сада говори суштински друкчијим језиком: *али, ѿолако, сад већ јасно, слуѿим, / да умирем и ја, са духом ѿоѿамнелим, / ѿеѿким, невеселим* и, још емфатичније, *али, ѿолако, ѿраѿом својим, слуѿим, / ѿиѿина ће сѿићи, кад све ово свене, / и мене, и мене*. Свест о смрти превагнула је над екстатичним суматраизмом.

### III

Смисаона артикулација *Сѿражилова* на три веће целине и за њу везано сучељавање свести о пролазности и слутње сопственог краја са суматраистичким осећањем живота нису, наравно, крајња него почетна тачка тумачења. Поема Црњанског не би било једно од највећих остварења модерне српске поезије када се не би опирала сваком покушају да јој се смисао исцрпи неком интерпретативном формулом, па макар и таквом која нам више од других отвара пут ка исправном тумачењу. Разлоге тог опирања не треба тражити само у неоспорном, готово очигледном утицају ритма на смисао: досадашњи тумачи *Сѿражилова* углавном су превидели колико начин на који се Црњански служи фигуративним језиком доприноси не само смисаоном богатству и истанчаности него и непоновљивој лепоти његове поеме.

Какав је однос између сталног сучељавања двају наизглед потпуно опречних егзистенцијалних расположења и читавог сплета фигура чији смисао постаје све сложенији како смо ближи крају поеме? Почнимо са једном фигуром у последњем делу поеме која је док читамо готово неприметна:

*А мир, свуд је мир, кад расѿем ѿѿо је било  
и ѿриклоним џлаву, на оно, ѿѿо ме чека:  
на ѿео један крај, са коѿ се вино слило,  
и смех, и дивна бесѿидносѿ далека.*

Без обзира што се у читању лако прелази преко тога, јасно је да су у првом стиху прекршена семантичка правила. Цео контекст нам говори да се израз *ѿѿо је било* односи на прошлост песничког „ја“, а прошлости

се можемо сећати или је заборавити, можемо јој се вратити у мислима или покушати да не мислимо на њу, али је сигурно не можемо расути: *кад расиѐм ш̄ӣо је било* може бити смисаоно кохерентан израз само ако је *расиѐм* употребљено метафорично. Ако у читању једва да осећамо разлику између метафоре у *кад расиѐм ш̄ӣо је било* и обичног преносног значења у *приклоним главу, на оно, ш̄ӣо ме чека*,<sup>26</sup> то је зато што је смисао метафоричног *расиѐм* одређен сагласним деловањем ранијих метафора с истом речју.

Оне се најпре јављају у неколико међусобно не сувише удаљених строфа другог и трећег дела поеме, заједно с поменом *жӯӣо̄ лӣш̄ћа* као симбола пролазности:<sup>27</sup>

*Не, нисам, ѓре рођења, знао ни једну ш̄ӯџу;  
ш̄ӯђом је руком, све ш̄о, ш̄о мени разасуш̄о.  
Знам, ш̄олако идем у једну ш̄а̄ӣњу дӯџу  
и, знам, ш̄о̄гнућу главу, кад лӣш̄ће буде жӯӣо.*

*Лӯш̄ам, још, вӣш̄ак, ш̄о мос̄товима ш̄ӯђим,  
на мирисне реке, ш̄рилежем, ш̄а ћӯш̄им;  
али, ш̄од водама, завичај већ видим,  
ош̄куд ш̄о̄хох, ш̄осуй̄ лӣш̄ћем жӯӣш̄им  
и расӯш̄им.*

*А, мес̄ӣо сво̄џ живо̄ш̄а, давно живим  
буре и сенке ѓрозних вино̄џрада.  
Нас̄тављам судбу, већ и код нас ш̄рош̄лу,  
болесну неку младос̄и, без ш̄рес̄анка,  
ш̄ек рођењем дош̄лу,  
са расӯш̄им лӣш̄ћем, ш̄ӣо, са ѓроба Бранка,  
на мој живо̄ш̄ ш̄ада.*

Симболична вредност *жӯӣо̄ лӣш̄ћа* у овим строфама могла би се осетити чак и да се не препознају две комплементарне алузије, најважније у целој поеми ако изузмемо оне на дела самог Црњанског. На прву од њих указује сам текст, помињањем Бранковог гроба; реч је, наравно, о почетним стиховима песме „Кад млидијих умрети“: *Лисје жӯӣи веће ш̄о грвећу, / Лисје жӯӣо доле веће ш̄ада, / Зеленоџа вӣш̄е ја никада / Вӣге̄и нећу*. Друга алузија није експлицитно назначена, али је ипак очигледна за иоле упућеног читаоца. Реч је о чувеним стиховима о пролазности људског живота из шестог певања *Илијаже*:

*Какав је лӣш̄ћу род, и људма је ӯправо ш̄акав:  
Једно ш̄о земљи лӣш̄ће разбацује вје̄ш̄ар, а дрӯџо  
У ш̄уми брсна̄ш̄ој рас̄ӣе, кад ш̄роље̄ӣно нас̄та̄не доба.  
Тако и људи једни дос̄ӣјевају, а дрӯџи ѓину.*

<sup>26</sup> „Приклонити главу“ у преносном значењу „помирити се (са нечим)“.

<sup>27</sup> Глагол *разасуш̄и* у првој наведеној строфи и значењем и звучањем варијанта је глагола *расуш̄и*.

Навео сам ове стихове у Маретићевом преводу,<sup>28</sup> који је Црњански вероватно познавао у младости, и није искључено да стихови о Бранковом гробу (*са расуїим лицићем, шїио, са ѓроба Бранка, / на мој живоїи ѓага*) садрже и реминисценцију на Хомерово *Једно ѓо земљи лициће разбацује вјеїар...* из тог превода. Али, било да је тако или није, *расуїо лициће* овде је двојак симбол пролазности: пролазности појединачног живота, Бранковог и онога „ја“ које се сећа Бранка и његовог гроба, и пролазности људског живота као таквог (*Какав је лицићу род, и људма је уїраво їакав*). Комплементарност ових алузија добар је пример изузетне а готово неприметне вештине с којом је остварена песничка замисао *Сїражилова*.

Исто би се могло рећи и за начин на који се јављају фигуре с глаголом *расуїи*. Трпни глаголски придев *расуїо у расуїо лициће* употребљен је метафорично, јер — бар према речничкој дефиницији<sup>29</sup> — *расуїи* означава радњу која подразумева свесног актера; али то је сасвим избледела метафора, која нам у контексту *Сїражилова* говори о пролазности исто онако како то чине дословни изрази *жуїо лициће* и *свело лициће*. Тај глагол се затим јавља у четвртом делу поеме, где стиховима *али, свиснућу, їио и овде слуїим, / за ѓомилом оном, једном, давно, младом / їод сремским виноѓрадом* почиње чулношћу прожета евокација прошлости, сетна сећања на *један блаѓи сїас, / шїио, їрви їуї, заљубља / вициће и їрещиће, їољубїцем, код нас...* и на *друшїиво му, шїио їо винском меху, / свело лициће расу, са осмехом муїним, / їрескачући, їрви їуї, їоїоке, у смеху*. Овде је глагол једини пут употребљен дословно, јер у наредне две строфе *расух* односно *расуће* има пуну метафоричну вредност:

*А, месїио своѓ живоїи, знам да, їо видику,  
їаї смех расух, над сваким їелом ѓолим...*

*И, їако, без речи,  
дух ће мој све їуће смрїи да залечи.  
И, їако, без їраѓа,  
расуће ми руке жива їела моїих граѓа.*

У овом преласку са дословног значења (*за друшїиво му, шїио... свело лициће расу... їрескачући, їрви їуї, їоїоке, у смеху*) најпре на класично стилизовану (*їаї смех расух*) а затим на много модернију метафору (*расуће ми руке жива їела моїих граѓа*) има нечег врло карактеристичног за цео поступак Црњанског у *Сїражилову*. Нескривено ирационално осећање живота какво је он имао тешко се може уверљиво изразити у поезији која не прибегава изразитим, семантички неочекиваним

<sup>28</sup> Маретић 1905: 104. Превод ових стихова остао је неизмењен и у издању Матице хрватске из 1912. године.

<sup>29</sup> В. Речник МС, s. v. *расуїи*.

фигурама: такве су све средишне фигуре у *Сїражилову*, па и метафоре у стиховима *расуће ми руке жива шела мојих грађа* и *А мир, свуд је мир кад расїем шїто је било*. Шта би оне могле да значе изван свог контекста остаје потпуно неодређено и утолико непрозирно, али у поеми Црњанског њихов смисао добрим делом је одређен ранијим употребама исте речи.

Те употребе, а пре свега традиционална слика *расуїоџ лицића* с алузијом на хомерски топос о пролазности, говоре нам да се и ове две метафоре морају тумачити с тим топосом на уму. Као што ветар носи и расипа свело лишће, које нестаје да се више не поврати, тако ће нестати да се не поврате и *жива шела мојих грађа*, па и читава прошлост песничког субјекта, који може бити и било ко од нас: повремено јављање првог лица множине у шестом, завршном делу *Сїражилова* није случајно,<sup>30</sup> као што није случајно ни што је „Суматра“ написана у првом лицу множине. Сад видимо и зашто се глагол *расуїи* с таквом снагом наметнуо Црњанском: захваљујући традиционалној слици *расуїоџ лицића*, он као да је створен да споји хомерски топос о пролазности људског живота и суматраистичко осећање да се човек мора помирити с тим да испуњава судбину необјашњиво одређену негде другде. Када песничко „ја“ на почетку поеме каже *сад, ѿлавим и гусїим, / снеџом и ледом, смещећи се, мирим / све шїто се збива*, у његовим речима још се чује одјек реченице из „Објашњења ‘Суматре’“: „И сва та замршеност постаде један огроман мир и безгранична утеха.“ У стиху *А мир, свуд је мир, кад расїем шїто је било* тај одјек се угасио. Са свешћу о пролазности коју носи у себи *кад расїем шїто је било, мир* о којем говори песничко „ја“ више нема ништа у себи од *безграницне уїехе*.

Истовремено, пажљивијим читаоцима неће промаћи како нас строфа која почиње овим стихом, последњим где се јавља фигура са глаголом *расуїи*, враћа структурално аналогној строфи где се та фигура јавља први пут:

*Не, нисам, ѿре рођења, знао ни једну ѿуџу;  
ѿуђом је руком, све ѿо, ѿо мени разасуїо.  
Знам, ѿолако идем у једну ѿаїињу дуџу  
и, знам, ѿогнућу џлаву, кад лициће буде жуїо.*

*А мир, свуд је мир, кад расїем шїто је било  
и ѿриклоним џлаву, на оно, шїто ме чека:  
на џео један крај, са коџ се вино слило,  
и смех, и дивна бесїидносїи далека.*

<sup>30</sup> В. следеће стихове: у живоїи ѿред *нама*, / џде се сїрасїи, ѿолако, у умирању смири / и чула уїокоје и И, ѿако, без мора, / ѿрелићу живоїи *наш*, зорама Фруцких Гора. Њима треба додати и алузију садржану у стиху *и моје миловање, ѿо умирању, луїа* на раније место из петог дела о мојој и туђој младости: *видим да је, у раном умирању, / моја, и ѿуђа младосїи џорка и једна исїа*.



Навео сам поново обе строфе да би се лакше осетило колико идентичност ритма овде утиче на смисао, и то на сасвим одређен, прецизан начин. Њој добрим делом треба захвалити што ранија од ових строфа тако јасно антиципира крај поеме, њен пети и шести део, где свест о пролазности и слутња о сопственој смрти потпуно пригушују суматраистичко осећање живота како га знамо из ранијих делова поеме.<sup>31</sup> То сигурно не би било могуће да се у тој строфи први пут не јавља свест о пролазности, која слутњу о сопственом крају почиње да претвара у извесност; али без ритмичког паралелизма то не би било довољно да ову строфу недвосмислено повеже са завршним деловима поеме. У том паралелизму, који је и ритмички и семантички, учествује и структурално аналогна строфа петог, претпоследњег дела поеме. У њој се глагол *расуџи* не јавља али га призива њен први стих — *А ѿрах, све је ѿрах, кад диґнем увис руку* — неизбежно нас асоцирајући на израз *расуџи, развејаџи ѿрах* и уједно најављујући строфу чији је први стих *А мир, свуд је мир, кад расѿем џиѿо је било*:

*А ѿрах, све је ѿрах, кад диґнем увис руку  
и ѿревучем, над ѿровидним брдима и реком,  
и неизмерно слабе, све ѿе ѿрешње, џиѿо се вуку  
са мном, ѿо свеѿу, са земљаним лелеком.*

Тако, у склопу целог *Сѿражилова*, и стих *ѿуѿом је руком, све ѿо, ѿо мени расасуѿо* добија сложенији и уједно прецизнији смисао. Као што прошлост песничког субјекта бесповратно нестаје, развејана као свело лишће, тако су све *ѿуѿе*, дошле тек животом, *расасуѿе* по њему и нестаће без трага, а остаће само оно о чему говоре последња два стиха: *Знам, ѿолако идем у једну ѿаѿињу дуѿу/и, знам, ѿоѿнуѿу ѓлаву, кад лиѿиће буде жуѿо*.<sup>32</sup>

Фигуре са глаголом *расуџи* (и његовим једнократним „двојником“ *расасуџи*) јављају се од другог до шестог дела *Сѿражилова*, дакле у све три веће целине на које се природно дели поема Црњанског. Претходном анализом сам показао шта све одређује смисао оних међу њима које су праве метафоре:<sup>33</sup> на смисао утиче не само значење дате реченице и непосредни контекст него и претходне употребе исте речи, пре свега истински фигуративне али и све друге. У једном случају, како смо управо видели, дубљи смисао стиха *ѿуѿом је руком, све ѿо, ѿо мени расасуѿо* постаје јасан тек на самом крају поеме, кроз поређење са каснијим стихом *А мир, свуд је мир, кад расѿем џиѿо је било*.

<sup>31</sup> И, наравно, из „Суматре“ и „Објашњења ‘Суматре’“, „Посланице из Париза“ и последњег од „Писама из Париза“, „Finistère“, објављеног у *Новој Европи* у лето 1921. године. В. Сrnjanski 1921b: 427–437.

<sup>32</sup> Паралелизам између ових двеју строфа додатно је подвучен и очигледном паралелом *и, знам, ѿоѿнуѿу ѓлаву, кад лиѿиће буде жуѿо* — и *ѿриклоним ѓлаву, на оно, џиѿо ме чека*.

<sup>33</sup> А не само избледеле метафоре као *расуѿо лиѿиће*.

У случају свих ових фигура, огрешења о семантичка правила која у читању једва примећујемо неутралишу се заједничким, сагласним деловањем других метафора с истом речју, како правих тако и изгледелних. Чак и дистих *И, њако, без њраџа, / расуће ми руке жива њела мојих граџа*, који истргнут из контекста делује неразумљиво и бизарно, тим путем добија разумљив, асоцијацијама богат смисао. Али, на овај начин Црњански постиже и много више од тога да се наизглед бесмислена тврдња покаже смисаоно кохерентном. Посматране у целини, поготову када смо свесни читаве мреже њихових алузија и асоцијација, фигуре са глаголом *расући* имају прегнантан, нијансама богат смисао који измиче свакој коначној парафрази — смисао какав је тешко остварити не само у обичној прози него, осим изузетно, и у многим песничким жанровима. Мада досад нису биле посебно проучаване, метафоре и друге фигуре овог типа једна су од најважнијих новина које је у српску поезију двадесетих година унео модернизам, тачније она његова струја чији су главни представници тада били Црњански и Винавер.<sup>34</sup>

#### IV

Начин на који се неутралишу огрешења о семантичка правила може бити још сложенији, то јест у њега не морају бити укључене само метафоре (односно друге фигуре) с истом речју. Једна од најлепших фигура у целом *Сјражилову* — из шестог, последњег дела поеме — говори о миловању, као и завршни стихови „Суматре“, али не више у благо меланхоличном него у трагичном тону:<sup>35</sup>

*И, њако, без њуџа,  
и моје миловање, њо умирању, луџа*

Огрешење о семантичка правила овде је очигледно: ако су речи употребљене дословно, *моје миловање* не може да лута, а још мање да то чини *без њуџа* и *њо умирању*. Па ипак, када прочитамо те стихове у њиховом непосредном контексту, ефекат кршења семантичких правила једва се осећа:

*И, месџо сребрних њруџа забрежја и река,  
сусрећем, као у сну, уморне мисли своје.*

<sup>34</sup> Фигуре ове врсте честе су код Винавера у првој половини двадесетих година, у песмама које су касније ушле у *Чуваре свеџа*, али се оне код њега углавном међусобно повезују једноставније него код Црњанског. Типичан пример била би једна од најпознатијих песама ове збирке, састављена од трију катрена, где се метафора исте структуре понавља из стиха у стих (*Разјариџи ѓрозд њо ѓрозд, Продубиџи звук њо звук, Расклоџиџи зџлоб њо зџлоб*, итд), све до претпоследњег стиха и завршне поенте (*Искаџиџи вир њо вир — Свих суџиџина зрели мир*): до смисла сваке од тих једанаест метафора можемо доћи само истовременим тумачењем свих њих.

<sup>35</sup> Касније је Црњански, жртвујући алузију на раније стихове о *мојој* и *џуђој млагосџи* (в. горе, нап. 29), изоставио и на почетку другог стиха.

*А, над њрешњама и младим вицињама,  
 њамну и дуџу маџлу, џио се свуда џири,  
 у живој ѡред нама,  
 ѓде се сѡрасѡ, ѡлако, у умирању смири,  
 и чула уѡкоје.*

*И, ѡако, без рега,  
 младосѡ увијам миром снеѓова и лега.  
 И, ѡако, без ѡуѡа,  
 и моје миловање, ѡо умирању, луѡа.*

На крају прве строфе умирање се може односити на нестанак страсти или на дословно схваћену смрт (дакле, и смрт песничког субјекта), а исту двосмисленост налазимо и у завршном стиху, *и чула уѡкоје*. У следећој строфи та се двосмисленост преноси у стихове *И, ѡако без ѡуѡа, / и моје миловање, ѡо умирању, луѡа*. Али и њено постојање је готово неприметно, слично огрешењу о семантичка правила у изразу *моје миловање*. Да бисмо видели зашто је тако, морамо се вратити још неколико строфа уназад, до краја претходног дела поеме:

*Луѡам, јоџ, виѡак, са осмехом муѡним,  
 ѡрекрсѡим руке, над облацима белим;  
 али, ѡлако, сад већ јасно, слуѡим  
 да умирем и ја, са духом ѡѡамнелим,  
 ѡешким, невеселим.*

Овде је смрт песничког субјекта уведена као мотив недвосмислено и емфатично (*да умирем и ја,...*), па само две строфе касније умирање не може а да се не односи на њу, што год још можда ова реч ту означава-ла. Но, пошто стихови *у живој ѡред нама, / ѓде се сѡрасѡ, ѡлако, у умирању смири / и чула уѡкоје* свакако говоре и о нестанку страсти, умирање мора овде означавати и једно и друго, и гашење страсти и смрт субјекта. Међутим, то није обична двосмисленост, где иста реч може бити схваћена двојачко, па да следствено томе реченица у којој се јавља добије једно или друго од двају сасвим неповезаних значења.<sup>36</sup> Напротив, оба значења, фигуративно и дословно, најтешње су повезана: живот у којем се страст, ѡлако, гаси стварно је живот који се гаси и сам.

После уводног дистиха (*И, ѡако, без рега, / младосѡ увијам миром снеѓова и лега*), који у супротном емоционалном кључу понавља суматраистичку слику с почетка поеме,<sup>37</sup> то нам још једном кажу стихови *И, ѡако, без ѡуѡа, / и моје миловање, ѡо умирању, луѡа*. Али то је сад тврдња без временске ограде из претходних строфа,<sup>38</sup> неопозива конста-

<sup>36</sup> Као што Пребацио му је све ѓубиѡке које су заједно најправили може да значи било Пренео је на њеѓа све ѓубиѡке... било Замерио му је све ѓубиѡке...

<sup>37</sup> сад, ѡлавим и ѓусѡим, / снеѓом и ледом, смешећи се, мирим, / све џио се збива.

<sup>38</sup> али, ѡлако, сад већ јасно, слуѡим / да умирем и ја... — у живој ѡред нама, / ѓде се сѡрасѡ, ѡлако, у умирању смири...

тација. Песничко „ја” чија се страст гаси себе у пуном смислу изједначава са њом: *моје миловање* мора се схватити као синегдоха за самог субјекта. Та синегдоха припремљена је и контекстом ширим од досад разматраног.

Сам глагол *миловаџи* претходно је већ двапут био употребљен, и то оба пута метафорично, најпре у оквирној строфи четвртог, а затим и у једној строфи петог дела поеме:

*Дрхџим, још, виџак, од река и небеса,  
милујем ваздух, задњом снаџом и нагом,  
али, свиснућу, џо и овде слуџим,  
за џомилом оном, једном, давно, младом,  
џод сремским виноџрадом.*

*И џако, без џаме,  
дух мој, са мрачним воћкама, џокрива ме.  
И џако, без имена,  
исџом жалоџћу милујем брда невиђена.*

На први поглед, ове две метафоре (*милујем ваздух, задњом снаџом и нагом* — *исџом жалоџћу милујем брда невиђена*) као да нису ни у каквој вези са синегдохом *моје миловање* у последњем делу поеме: суматраистички однос субјекта према природи, присутан и кроз директну алузију на завршне стихове „Суматре“<sup>39</sup> наизглед нема ничег заједничког са трагичном констатацијом *и моје миловање, џо умирању, луџа*. Али, ако се у самој „Суматри“ или „Посланици из Париза” суматраизам Црњанског ни на који начин не сучељава са смрћу, у *Сџиражилову* сигурно није тако. То врло јасно показује и сама оквирна строфа четвртог дела (*Дрхџим, још, виџак...*). Чулност која, *задњом снаџом и нагом*, покушава да одагна слутњу о смрти, а затим *исџом жалоџћу*, не знајући им име, милује *брда невиђена*, већ носи у себи клицу страсти која се гаси. Стихови *И, џако без џуџа, / и моје миловање, џо умирању, луџа* не би имали трагични смисао који имају да иза њих не стоји узалудан покушај да се сублимираном чулношћу (*милујем ваздух — милујем брда невиђена*) обеснаже слутње о пролазности и нестанку.

Значењском богатству и прегнантности тих стихова доприноси и то што се повезују са четвороструким *луџам* на максимално истакнутим местима у поеми, у оквирним строфама њеног првог, трећег, петог и шестог дела (*Луџам, још, виџак, са сребрним луком — Луџам, још, виџак, џо мосџовима џуџим — Луџам, још, виџак, са осмехом муџним — Луџам, још, виџак, са џаџаџом сџрасним*). *Луџам* на почетку тих строфа, у складу с основним значењем овог глагола, описује трајнију активност без јасно утврђеног циља. Та се активност у следећем стиху

<sup>39</sup> *И милујемо далека брда / и ледене џоре, блаџо, руком — исџом жалоџћу милујем брда невиђена.*

комбинује са представом неке метафорично одређене радње, којом се изражава расположење песничког субјекта: *расцвѣѣане ѿрециње, из заседа, мамим — на мирисне реке, ѿрилежем, ѿа ћуѣим — ѿрекрсиѣим руке, над облацима белим — и оѿресам чланке, смехом ѿреливене*. Завршна три стиха, као контраст,<sup>40</sup> садрже више или мање експлицитну слутњу песничког „ја“ о сопственом крају. Све четири строфе тако представљају варијације исте семантичке структуре. У стиховима *И, ѿако, без ѿѣѣа, / и моје миловање, ѿо умирању, луѣа* од свега тога је остало само лутање по имагинарном простору умирања.

Свако ко пажљиво чита *Сѣражилово* мора осетити трагику контраста између строфа о лутању и шкртог, сведеног дистиха где је *моје миловање* синегдоха за песничког субјекта. Без обзира на слутње које га обузимају и које узалуд покушава да одагна, у строфама о лутању субјект је још сав прожет чулношћу и лепотом онога што је доживео и што још увек доживљава: свако његово *луѣам* открива нам једно још увек витално „ја“, потпуно свесно себе и света који га окружује. Те виталности и свести о околном свету нестаје када субјект сâм изједначи себе са страшћу која се гаси, па зато више не говори *луѣам* него себе означава фигуром којом се прећутно одриче сваке праве потраге за уживањем.

Строфа којом почиње последњи део поеме зато има донекле друкчији смисао када се поново јави као њен завршни акорд:

*Луѣам, још, виѣак, са ѣаѣаѣом сѣрасним  
и оѿресам чланке, смехом ѿреливене,  
али, ѿлако, ѿраѣом својим, слуѣим,  
ѣиѣина ће сѣићи, кад све ово свене,  
и мене, и мене.*

На почетку последњег дела, та строфа као да само варира претходну, коју сам већ навео (*Луѣам, још, виѣак, са осмехом муѣним...*).<sup>41</sup> Као и ту, слутња краја уравнотежена је активним држањем субјекта (*ѿрекрсиѣим руке, над облацима белим — и оѿресам чланке, смехом ѿреливене*): пред њим, бар наизглед, још нису затворене све животне могућности. Али, на самом крају поеме, више нема никакве сумње да су те могућности илузорне: од активног „ја“ остало је само *моје миловање* које бесциљно *луѣа* свесно блиске смрти и, у следећој строфи, трагична резигнација (*А мир, свуд је мир, кад расѣем ѣѣо је било...*). Додуше, два закључна дистиха последњи пут нас враћају суматраистичком осећању живота:

*И, ѿако, без мора,  
ѿрелићу живоѣи наѣ, зорама Фруѣких Гора.  
И, ѿако, без ѣића,  
иѣраћу, до смртиѣи, скоком среѣних, ѣијаних бића.*

<sup>40</sup> Осим у трећем делу, где завршни стихови говоре о завичају.

<sup>41</sup> В. горе, стр. 215.

Али, претходни стихови (*на цео један крај, са кој се вино слило, / и смех, и дивна бесцидносћ далека*) показују да су то заправо сећања пројектована у имагинарну будућност. Замишљене радње само су начин да се, бар као фантазам, оживе одсутни завичај и угашена страст. Завршна строфа тако добија неопозиво трагичан смисао какав није имала на почетку последњег дела поеме. *Тишина ће сћићи, кад све ово свене, / и мене, и мене* сада значи само смрт, исказану не директно као пре (*да умирем и ја...*), него метонимијом, која смрт именује њеним последицама. Она *ће сћићи* као *ишина* коју не ремети ни говор субјекта о себи, ни говор других о њему, као коначно ћутање.

Као и у претходном примеру фигура са глаголом *расући*, видимо да је смисао дистиха *И, иако без иућа, / и моје миловање, ио умирању, лућа* — једва разумљивог ако га посматрамо самог по себи — добрим делом одређен како контекстом неколико претходних строфа тако и заједничким деловањем више метафора које се јављају раније у поеми. Међутим, у овом случају то нису увек метафоре с *истиом* речју. Смисао овог дистиха открива нам се тек посредством фигуративних али и дословних употреба његових *трију* кључних речи или, тачније, лексема: *миловање / милујем, умирање / умирем, лућа(м)*. Изразита огрешења о семантичка правила која се у њему јављају неутралишу се сагласним деловањем како претходних метафора, тако и претходних исказа где су неке од тих речи (*лућам, умирем*) употребљене дословно.

Чини ми се да су ова два примера довољна да покажу како треба одговорити на раније постављено питање о односу између сплета фигура које се провлаче кроз читаво *Сиражилово* и променљивог сучељавања двају различитих егзистенцијалних расположења на чијој се позадини конституише смисао целе поеме. Да средишне фигуре *Сиражилова* немају смисаону истанчаност и богатство које прави читалац поезије осећа чак и кад није у стању да тај осећај преточи у колико-толико експлицитне формулације, то сучељавање могло би да делује сувише интелектуалистички, па чак и да нам се учини да је као тематска окосница поеме пре наметнуто књижевно-историјским разлозима него што проистиче из самог текста. Међутим, сам смисао средишних фигура *Сиражилова* уверава нас да није тако. Када су тачно протумачене, у складу с особеним начином на који се Црњански служи фигуративним језиком, оне нам недвосмислено откривају колебање песничког „ја“ између њему природних суматраистичких осећања и све јасније свести о пролазности и смрти. Говорити о сучељавању тих двају егзистенцијалних расположења у вези са *Сиражиловом* није последица жеље да се поема Црњанског доведе у везу са његовим другим текстовима („Објашњење ‘Суматре’“, „Посланица из Париза“, „Finistère“); то је само сажет израз онога што нам, са непоновљиво личним смисаоним акцентима, говоре средишне фигуре саме поеме.

## V

Погледајмо, на крају, и један пример који се унеколико разликује од претходних:

*И, шако, без врења,  
за мном ће живој̄и у ш̄рещње да се мења.*

Огрешење о семантичка правила овде је приметно и при читању а не само када посматрамо стихове истргнуте из контекста. Оно ипак не ствара суштинске тешкоће читаоцима који боље познају рано стваралаштво Црњанског, јер они овај дистих — можда и не разумевајући га до краја — одмах препознају као израз суматраистичког осећања живота. На то их упућују сви претходни стихови *Сѣражилова* где се помињу трешње,<sup>42</sup> као и сам непосредни контекст овог дистиха:

*Јер љубав ће моја ѿмешај̄и шајно,  
ѿо свеј̄у, све ѿошоке и зоре,  
и сѣусѣиј̄и на живој̄и, ведро и бескрајно,  
и код нас, небо и сенку Фрушке Горе.*

*И, шако, без звука,  
смех ће мој ѿагај̄и, са небесно̄ лука.  
И, шако, без врења,  
за мном ће живој̄и у ш̄рещње да се мења.*

Ове две строфе, пета и шеста у четвртом делу поеме, једино су место у *Сѣражилову* где изгледа да суматраистичко осећање бар на тренутак побеђује свест о пролазности. *Јер* којим почиње први катрен као да одговара на претходне стихове — *И, шако, без ш̄ра̄га, / расуће ми руке жива ш̄ела мојих гра̄а* — покушавајући, ако не да им припише друкчији смисао, а оно бар да обеснажи све што из њих проистиче као закључак. *Жива ш̄ела мојих гра̄а* могу нестати да се више не поврате, али *моја љубав ће ѿмешај̄и шајно, ѿо свеј̄у, све ѿошоке и зоре*, показати „како је све у вези на свету“,<sup>43</sup> и *сѣусѣиј̄и нам на живој̄и*, у Тоскани или било где другде, *небо и сенку* завичаја.<sup>44</sup> Шта би то могло да значи, говори нам следећа строфа, кроз оксимороне који се тичу *смеха* и *ш̄решања*, двеју речи најтешње повезаних у *Сѣражилову* са суматраистичким осећањем живота.

<sup>42</sup> Са алузијама које садрже не само на „Суматру“ и „Објашњење ‘Суматре’“ (в. горе, стр. 205–207), него и на „Посланицу из Париза“, нарочито на њене прве две строфе: *Живој̄и ваѣи и ш̄елеса јоѣи су ш̄врда, / а зигања кривудава, неошрезна; / но ја вас мирно ѣлегам са брда / и знам ш̄ѣо јоѣи нико не зна. // Тела ће вам се иѣубиѣи / и крв биѣи све шања и шања. / Занемели ћеѣе љубиѣи / врхове цвешних ш̄решања.*

<sup>43</sup> Стрјански 1920с: 270.

<sup>44</sup> Да је *Фрушка Гора* овде синегдоха за завичај, јасно је на основу првих двеју строфа поеме.

У целој поеми, чулност и лепота доживљаја, животна ведрина и радост многоструко су присутне и о њима се говори на више начина, и фигуративно и дословно. Али од тих начина као да се посебно повлашћују два, један где се о њима говори метонимијски, посредством *смеха*, и други где се о њима говори кроз метафору *шрецања*. То што се, овако фигуративно употребљене, речи *смех* и *шрециње* једини пут у целој поеми јављају заједно, даје овој строфи посебну тежину: суматраистичко осећање живота, исказано колико-толико дискурзивним путем у „Објашњењу ‘Суматре’“, а низом песничких слика и лирском фабулом у самој „Суматри“ и „Посланици из Париза“, овде је изражено кроз две фигуре које као да смишљено скрећу пажњу на себе, опирајући се ма и приближној парафрази више него друге средишне фигуре *Сиражилова*. Чак и кад учинимо што је могуће да се дође до смисла тих стихова, они бар неколико остају непрозирни.

Као што је често случај са добрим метонимијама, реч *смех* се у *Сиражилову* употребљава и фигуративно и дословно. На самом почетку поеме реч је употребљена фигуративно (*где ћу смех, њог јаблановима самим, / да сахраним*), док се у две суседне строфе четвртог дела јавља најпре дословно а затим фигуративно (*за друшћиво му, шћиво њо винском меху, / свело лициће расу... / шрескачући, шрви шви, шшоче, у смеху. // А, местио своџ живоиџа, знам да, њо видуку, / шџај смех расух...*). У дистиху *И, шџако, без звука, / смех ће мој шџагаиџи, са небесноџ лука, смех* има исти метонимијски смисао као у првој строфи поеме: тамо,<sup>45</sup> као и овде, *смех* се односи на чулност и лепоту доживљаја, животну ведрину и радост, које песничко „ја“ најпре слути да ће изгубити, а затим на тренутак поверује да ће, необјашњивим посредством љубави, њима бити прожет читав наш живот. *Пагаиџи, са небесноџ лука и шшусиџиџи на живоиџ...* *небо и сенку Фруцке Горе* напоредни су покушаји да се дочара нешто што измиче рационалном разумевању, у шта треба поверовати да би се разумело. *Без звука* као да нам управо то говори: чулност и лепота, ведрина и радост појавиће се у нашем животу на досад незамислив, необјашњив начин, као што би нам изгледао необјашњив безгласни, а не само из неког разлога нечујни смех.

Сличан је, мада још парадоксалније формулисан, смисао метафоре у другом дистиху ове строфе: *И шџако, без врења, / за мном ће живоиџ у шшрециње да се мења*. У природном врењу трешње се, као и друго воће, преображавају саме, без спољног подстицаја, мењајући се у друкчију супстанцу, а ова затим служи људској намени, која нема никакве везе са оним што је трешња као дрво и плод у свету природе. Колико год неупућенима могао изгледати необичан, унутрашњи процес врења рационално је објашњив и не крије у себи никакву тајну. Песничко „ја“ каже

<sup>45</sup> Када први пут прочитамо уводну строфу *Сиражилова*, то наравно не мора бити јасно, али се разјашњава у даљем читању.



без врења, јер оно што осећа да ће наступити необјашњивим посредством његове љубави и прожети изнутра читав наш живот — чулност и лепота, ведрина и радост, а *џирешње* су за све то метафора — није рационално схватљиво.<sup>46</sup> *Врење* је, дакле, употребљено као синегдоха за било какав рационално објашњив процес који се одвија унутар неке ствари или појаве и даје одређен резултат:<sup>47</sup> суматраистичко осећање живота, разуме се, потпуно искључује идеју да се људски живот може мењати на тај начин.

Исто је тако, можемо додати, само делимично схватљиво (позивањем на нежну лепоту трешања у цвету, на руменило и укус зрелих трешања, итд) зашто је Црњански, у *Сџиражилову* и другде, изабрао управо трешње<sup>48</sup> и дао им овако повлашћено место у свом стваралаштву. Али му је неоспорно пошло за руком да створи од њих симбол којим ће, у врхунском периоду своје поезије, негде од „Суматре“ до поеме *Сербиа*, изразити своје осећање живота.

Нигде то није тако јасно као у *Сџиражилову*. Сам дистих *И џако, без врења, / за мном ће живои у џирешње да се мења* једна је од кључних фигура поеме, а начин на који се трешње појављују у свакој од трију већих целина тачно одсликава тренутни однос суматраистичког осећања живота са свешћу о пролазности и слутњом сопственог краја. У првој целини трешње се само доводе у везу са завичајем и чулношћу, како у уводној строфи (*расцветане џирешње, из заседа, мамим; / али, иза џора, завичај већ слуйим...*), тако још експлицитније нешто касније: *А... веселосџи мојој, чилој и џомамној, / две засџале, болне дојке не дају, / да се, џласним криком, баџи џо џирешњама, / џиџо ми осџадоше у завичају*. У другој целини најпре се у сећањима на завичај, дубоко прожетим чулношћу, заједно помињу *вишње* и *џирешње* и *смех*,<sup>49</sup> а затим долазе строфе (*Јер моја ће џубав џомешаџи џајно... // И џако, без звука...*) у којима суматраизам као да бар на тренутак побеђује свест о пролазности и смрти. Најзад, у завршној целини, после уводне строфе петог дела (*Луџам, још, виџаак, са осмехом муџним...*) пораз суматраистичког осећања живота најављује још једна парадоксална слика са трешњама:

*А џрах, све је џрах, кад диџнем увис руку  
и џревучем, над џровидним брдима и реком,  
и неизмерно слабе, све џе џирешње, џиџо се вуку  
са мном, џо свейу, са земљаним лелеком.*

Овде су *џирешње* поново метафора, али не више за чулност и лепоту доживљаја, животну ведрину и радост, као у дистиху *И џако, без врења, /*

<sup>46</sup> Нити га песничко „ја“ односно његов творац, аутор *Сџиражилова*, сматра таквим.

<sup>47</sup> Овај тип синегдохе где се фигуративно употребљеном речју не означавају, рецимо, *сви* процеси одређене врсте него *било који* од њих могли бисмо звати *џарџиџивним*.

<sup>48</sup> И, понегде, заједно с њима *вишње*.

<sup>49</sup> У стиховима које сам већ цитирао; в. горе, стр. 211.

за мноm *ће живої̄ у їрециње да се мења*, него само за сећања на њих. Успомене песничког „ја”, неизмерно слабе, гасе се и нестају, постајући и саме *їрах*, док се *вуку/са мноm, їо свеїу, са земљаним лелеком*: ова слика, на друкчији и много посреднији начин, садржи исту трагичну слутњу као директни исказ *али, їолако, сад већ јасно, слуйїим/да умирем и ја, са духом їоїтамнелим, /їециким, невеселим*.

Сличне смисаоне модулације јављају се и са речју *смех*. Паралелизам је потпун ако, у првој од трију већих целина у поеми, узмемо да реч *веселосїї*<sup>50</sup> наставља исту значењску нит започету поменом смеха на самом почетку (*џе ћу смех, їод јаблановима самим, /да сахраним*): *веселосїї* и *їрециње* овде би онда били комплементарни пар, као *їрециње* и *смех* у уводној строфи и на другим местима у поеми. У другој већој целини, видели смо, речи *смех* и *їрециње* употребљавају се како дословно тако и фигуративно: фигуративно употребљене, оне најпрегнантније у целом *Сїражилову* изражавају суматраистичко осећање живота. Најзад, у последњој од трију већих целина, где *їрециње* више нису метафора за чулност и лепоту, ведрину и радост, већ само за сећања на њих, и смех се јавља у контексту сећања: видели смо да се стихови *на цео један крај, са коџ се вино слило, /и смех, и дивна бесїиносїї далека* у ствари тичу сећања пројектованих у имагинарну будућност.<sup>51</sup> Тек на самом крају, кад нас последња строфа поеме враћа првој, и речи *смех* враћа се семантичка вредност коју је имала на почетку (*џе ћу смех, їод јаблановима самим, /да сахраним — и оїресам чланке, смехом їреливене*).

Као и у претходна два примера, смисао стихова који садрже огрешења о семантичка правила и овде је одређен како значењем дате реченице и непосредним контекстом, тако и заједничким, сагласним деловањем других фигура с истом речју (*смех, їрециње*) односно исказа где су те речи дословно употребљене. Међутим, у стваралачкој уобразиљи Црњанског ове речи су биле присно повезане с његовим осећањем живота, тако да у његовој поезији оне готово увек имају ауру суматраистичких асоцијација. То може да створи утисак да је смисао стихова *И, їако, без звука, /смех ће мој їагаїи, са небесноџ лука/И їако, без врења, /за мноm ће живої̄ у їрециње да се мења* мање зависан од укупног контекста *Сїражилова* него што је то случај са другим средишним фигурама. И тесна смисаона веза између двају дистиха, и њихова веза са непосредним и ширим контекстом показују колико је тај утисак погрешан. Сплет фигура које се провлаче кроз текст *Сїражилова* од прве до последње строфе исто је тако беспрекорно уобличен као његова бриљантно остварена и лако уочљива трострука организација — ритмичка, строфичка и реторичка.

<sup>50</sup> У горе цитираним стиховима *А... веселосїї* мојој, чилој и їомамној... из другог дела *Сїражилова*.

<sup>51</sup> В. горе, стр. 217–218.

## VI

Моја намера није била да исцрпно размотрим употребу фигуративног језика у *Сїѣражилову*. Желео сам само да осветлим њене кључне аспекте, оне за које ми се чини да су особени за песничку семантику Црњанског и уједно најтешње повезани са смислом и лепотом његове поеме. Због тога сам се усредсредило на посебну врсту фигура коју је Црњански (заједно са Винавером) не само увео у српску поезију него, могли бисмо рећи, у *Сїѣражилову* и развио до њених крајњих изражајних могућности. Код Винавера овакве фигуре налазимо у краћим песмама и — као у стиху *А сїѣварносїѣ ѓусїѣ, ѓњїла, неизлечїва...* — њихов смисао често је одређен сагласним деловањем више једноставних метафора које су саме језички конспїѣиуенїїи унуїїар сложене меїѣафоре, њени саставни делови. Такве сложене метафоре у *Чуварїма свеїѣа* најчешће „стају” у границе једне строфе, али понекад се протежу и кроз више строфа, као у песми *Разјарїїїи ѓрозд їо ѓрозд* коју сам већ поменуо као пример Винаверовог поступка.<sup>52</sup> У случајевима ове врсте тумачење се превасходно тиче непосредног контекста: сложена метафора нам се разјашњава тумачењем једноставнијих метафора које су уједно њени саставни делови, и тако до кохерентног смисла долазимо углавном не идући даље од контекста (стиха, строфе, више строфа) где се и јавља огрешење о семантичка правила. Овде претходне употребе неке кључне речи, ако их уопште има у датој песми, тешко да могу играти битнију улогу; смисао сложене метафоре откривамо преко смисла и међусобних односа једноставнијих метафора које су њени саставни делови и по правилу творе затворену значењску целину.

Средишне фигуре у *Сїѣражилову* никада немају овакву једноставну структуру. Њихов смисао увек је одређен и сагласним деловањем *раниїїих* фигура с истом речју, што значи да шири контекст релевантан за тумачење дате фигуре по правилу обухвата више строфа из различитих делова поеме која има укупно 216 стихова. Ако узмемо у обзир да на њен смисао утичу и раније *дословне* употребе исте речи (ако их има), а понекад и фигуративне односно дословне употребе једне или више *друїїих* речи, јасно је да свака средишна фигура у *Сїѣражилову* на свој начин доприноси дубљем јединству целе поеме. То нам показује и једна чињеница о којој је досад било речи из других разлога. Када у читању дођемо до стихова као што су *А мир, свуд је мир, кад расїѣм шїїо је било* или *И, їѣако без їуїѣа, /и моје мїловање, їо умирању, луїѣа*, огрешење о семантичка правила је једва приметно, колико год иначе било стварно. Али овде није посреди само то да нам је тумачење речи *расїѣм* односно *мїловање* знатно олакшано њиховим ранијим јављањем у поеми.<sup>53</sup> Обе

<sup>52</sup> В. горе, нап. 33.

<sup>53</sup> А, у другом случају, и ранијим јављањем речи *умирање/умирем* и *луїѣа(м)*.

ове фигуре налазе се у последњим строфама *Сѣражилова*, тако да и једна и друга сажимају у себи низ смисаоних варијација, углавном фигуративно исказаних, које се тичу пролазности односно сопствене смрти. У контрапункту са другим средишним фигурама, и „суматраистичким” и онима о којима овде нисам говорио,<sup>54</sup> те варијације нам откривају потпуно особен однос према смрти и пролазности, који у равни осећања измиче сваком покушају свођења на једноставне прозне формулације. Све средишне фигуре *Сѣражилова* имају ово значењско богатство које потиче и од тога што у себи сажимају низ претходно исказаних смисаоних нијанси, и од тога што се смисаоно сучељавају са другим фигурама, пре свега онима супротног емоционалног тона. Захваљујући управо тој околности, поема Црњанског поседује дубље јединство које тешко да је остварљиво неким другим путем: она има препознатљиво јединствен смисао, несводљив на било какву прозну парафразу, који пре свега дугује варирању, преплитању и сучељавању својих средишних фигура.

Има поштовалаца Црњанског који би на ово вероватно са скепсом казали да за јединство *Сѣражилова* довољно јамчи његова ритмичка, строфичка и реторичка организација, мајсторски остварена до последњег детаља, комбинована са кохерентном лирском фабулом, која нигде не изневерава читалачка очекивања. Не доводећи нужно у сумњу овде изнету анализу средишних фигура у *Сѣражилову*, они би могли рећи да она ипак нема значај који сам јој управо приписао. На крају крајева, једно је тврдити а друго доказати. Чиме се може образложити ова далекосежна тврдња о значају фигуративног језика у *Сѣражилову*?

На то питање било би далеко теже одговорити да нам у томе посредно није помогао сам Црњански, својом раном и мало познатом песмом „Ново поколење“, коју овде наводим у целини:<sup>55</sup>

*Наше је лице бледо без знака,  
као месец над водама бескрајним,  
али са колуџом муџним и џајним  
на очима, сјајним  
као круна лака.*

*Бол једноџ јаблана  
више нас џекне  
но свеле џруди наџних драџана.  
А кад неко џиџо џужно рекне  
о младосџи ил живиџу бедном,*

<sup>54</sup> То се посебно односи на фигуре са речима *небо*, *небеса*, *небесни*, при чијем тумачењу би свакако требало узети у обзир везу *Сѣражилова* са „Посланицом из Париза“. И у *Сѣражилову* и у „Посланици из Париза“ почетни импулс за уобличавање тих фигура као да је било познато место из „Објашњења ‘Суматре’“: „[И] као у некој лудој халуцинацији дизао сам се у те безмерне јутарње магле, да испружим руку и помилујем далеки, високи Урал, мора индијска, куд је отишла румен са мога лица...“

<sup>55</sup> Црњански 1920а: 341–342.

наш осмех са сѝрашћу болном али медном,  
засѝи, у ѝроѝланку једном.

И месѝо жена са ѝихим грхѝањем  
небо је наша бољка,  
мами нас, шаѝуће сѝрасно и меко:  
да се од румени наших усана  
негде далеко,  
ѝуна једноѝ бисера слана,  
расѝуче једна цкољка.

И ѝако без моћи  
несреѝни смо и љубљени ко ноћи.  
И ѝако без снаге  
владамо свейом, у јесени благе.

Помещали смо љубав и облаке,  
а судбу нашу са лишћем и биљем.  
Горке законе у осмехе ѝужне и лаке,  
щѝо све кидажу сѝрашћу и миљем.

И ѝако без наде  
месѝо у нас верујемо у щуме младе.  
И ѝако без моћи  
несреѝни смо и љубљени ко ноћи.

Наше је лице бледо без знака,  
као месец над водама бескрајним,  
али са колушом муѝним и ѝајним  
на очима, сјајним  
као круна лака.

Ако узмемо у обзир датум њеног објављивања, ова песма драгоценост је сведочанство о настанку *Сѝражилова* и стваралачком процесу Црњанског. Годину и по дана пре него што је, за време боравка у Тоскани у пролеће 1921, написао *Сѝражилово*, а пуне две године пре него што ће поему објавити у целини, Црњански је имао више-мање уобличен образац ритмичке, строфичке, а донекле и реторичке организације коју ће шест пута поновити у *Сѝражилову*. Већ на први поглед пада у очи да „Ново поколење“ има исти број, карактер и распоред строфа као сваки од шест делова *Сѝражилова*; једина разлика је у томе што се сви стихови осим једног римују, па се не осећа каснија склоност Црњанског ка асиметричној рими.<sup>56</sup> Интонационо рашчлањавање унутар појединих стихова није тако изразито као у *Сѝражилову*, али је у основи слично; реторичка организација је друкчија утолико што је песма у првом лицу

<sup>56</sup> В. Црњански 1922b: 285. У *Сѝражилову* прва и друга строфа сваког дела има распоред рима (a, b, c, b, b) односно (a, b, a, b, c, d, c), док у „Новом поколењу“ имамо (a, b, b, b, a) и (a, b, a, b, c, c, c).

множине а не јединине, али многи важни реторички обрти су потпуно исти. На пример, четврта и шеста строфа имају исту карактеристичну структуру као у поеми (два дистиха, који увек почињу са *И, њако, без...*); трећа строфа, као и у *Сїражилову*, почиње са *И месїо...* и на сличан начин развија ту синтаксичку конструкцију; пета строфа, као неколико одговарајућих строфа у поеми, има тежину констатације с општим важењем; и, last but not least, последња строфа без измена понавља прву.

Упркос свим тим сличностима, могло би се рећи да „Ново поколење“ пре најављује *Сїражилово* у техничком него у песничком погледу: средства су ту, али нити су употребљена на прави начин, нити је јасно како би то требало учинити. Истанчаност ритма и емоције коју имају „Суматра“ и „Посланица из Париза“, а поготову *Сїражилово*, недостижна је за песника „Новог поколења“. Његови покушаји да изрази своје осећање живота немају ни дубоку проживљеност „Објашњења ‘Суматре’“, ни поетске квалитете „Суматре“ и *Сїражилова*. Многи стихови — *Наще је лице бледо без знака или И њако без моћи/несрејни смо и љубљени ко ноћи* — толико су неспретни да је више него очигледно зашто Црњански никада није прештампао „Ново поколење“.

Али управо таква, неспретна и недоречена, ова песма открива нам нешто важно о *Сїражилову*. Њена ритмичка, строфичка и реторичка организација довољно је блиска поеми Црњанског да нам покаже колико је неуверљив сваки покушај да се било за ту организацију саму, било за њу комбиновану са лирском фабулом, вежу дубљи квалитети *Сїражилова*. Ни право јединство поеме, ни њена лепота не могу се објаснити на овај начин. Тек заједно са читавим сплетом средишних фигура и других песничких слика ови фактори имају ону тежину која им се често приписује.

Тврдња коју сам управо изнео само наизглед противречи ономе што сам горе рекао о дубљем јединству и јединственом смислу *Сїражилова*, доводећи обоје у везу са варирањем, преплитањем и сучељавањем средишних фигура.<sup>57</sup> Средишне фигуре *Сїражилова*, како их ја схватам и како сам о њима говорио, не постоје изван песничког текста у којем се јављају. Када Црњански каже *И њако, без врења, / за мног ће живоїт у њрещње да се мења*, његова фигура није исто што и нека прозна парафраза, рецимо „И, тако, без врења, живот ће за мног да се мења у трешње“. Није реч само о томе да прозној парафрази недостају ритмички и мелодијски квалитети стихова. Метафора и њој сродне фигуре тумаче се у равни смисла који се саопштава у некој појединачној прилици, а не у равни апстрактног реченичног значења.<sup>58</sup> Фигура у стиховима Црњанског има одређен смисао на месту где се јавља у поеми а не као слика апстрахована из текста *Сїражилова* о чијем значењу можемо

<sup>57</sup> В. горе, стр. 223–224.

<sup>58</sup> Уп. горе, стр. 204.

да говоримо независно од њеног контекста. Са фигурама у поезији не поступамо као са максимама и афоризмима: када Ларошфуко каже „Лицемерје је признање које порок одаје врлини“,<sup>59</sup> предмет тумачења је искључиво значење његове реченице а не смисао који она може имати у некој појединачној прилици. У поезији је увек обрнуто.

Сплет средишних фигура и других песничких слика у *Сѝражилову* неодвојив је од троструке организације поеме у којој свака од тих фигура и слика има своје место. Отуда, тврдити да дубље јединство и јединствени смисао *Сѝражилова* пре свега проистичу из варирања, преплитања и сучељавања његових средишних фигура не значи рећи да у томе трострука организација поеме нема никаквог удела. Све те средишне фигуре истовремено су јединице унутар строфичке и реторичке организације поеме, и само су као такве подложне тумачењу које нам открива како доприносе јединственом смислу *Сѝражилова*. Оне утолико припадају оној „видној и за једну лирску поему заиста монументалној архитектури“ *Сѝражилова* о којој је с правом говорио Марко Ристић.<sup>60</sup> Али, својим посебним доприносом оне истовремено изнутра преображавају ту „архитектуру“, чији је образац већ био јасно оцртан у „Новом поколењу“, дајући јој непоновљиву лепоту коју препознају сви прави читаоци српске поезије.

Изузетном песничком интуицијом Црњански је у неком тренутку осетио да би строфичка и реторичка организација која се показала сасвим неприкладна за прву верзију суматраистичког манифеста у стиху<sup>61</sup> могла да послужи друкчијем и много амбициознијем циљу. Тај циљ био би неостварљив без сложене фигуративности која се провлачи кроз свих шест делова његове поеме: без ње, са сликама и метафорама попут оних у „Новом поколењу“, вероватно би било неког основа за познату и — треба ли рећи? — потпуно неодрживу оцену Миодрага Павловића да је у *Сѝражилову* Црњански „предуго варирао и понављао један музички образац“.<sup>62</sup>

Критичарима и историчарима књижевности који су писали о поезији Црњанског углавном је промакло каква је улога фигуративног језика у *Сѝражилову*. Делом је то свакако зато што су, док читамо *Сѝражилово*, огрешења о семантичка правила врло често једва приметна, па нам се не чини да се на њима треба посебно задржавати. Одатле је само корак до идеје да песму у којој уживамо и која нам у читању не изазива никакве недоумице можда ни не треба подвргавати озбиљнијој анализи. Али, ако је Т. С. Елиот био у праву када је рекао да „разумети једну песму и уживати у њој из правих разлога излази на исто“,<sup>63</sup> а уверен сам да јесте, та је

<sup>59</sup> L'hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu.

<sup>60</sup> В. горе, стр. 201.

<sup>61</sup> То јест, за оно што је касније постигао „Посланицом из Париза“.

<sup>62</sup> Павловић 1964: 62–63.

<sup>63</sup> Eliot 1957: 115.

идеја сасвим погрешна. Сложимо ли се са Елиотом, анализа средишних фигура *Сѣражилова* коју сам дао у овом поглављу неће бити само допринос бољем разумевању особене песничке семантике Црњанског: она ће нам истовремено омогућити да на нов и донекле друкчији начин уживамо читајући *Сѣражилово*.

## ЛИТЕРАТУРА

- Којен Леон. *Јакобсон: Поеџика и метрика*. Београд: Народна књига, 1998.
- Којен Леон. „Предговор“. Леон Којен (уред.). *Три жива ђесника. Расџко Пеџировић, Милан Дединац, Душан Маџић*. Београд: Zepher International. 2020: V–XXIX.
- Маретић Томо. *Хомерова Илијага*. Превео Томо Маретић. Београд: Српска државна штампарија, 1905.
- Милошевић Никола. „Композиција и порука ‘Стражилова’“. *Дисово џролеђе X* (1973): 4–11.
- Павловић Миодраг. *Анџолоџија срџског џеснишџтва*. Београд: Српска књижевна задруга, 1964.
- Петров Александар. *Поезија Црњанског и срџско џеснишџтво*. Београд: Нолит, [1971], 1988.
- Поповић Радован. „Рана писма Милоша Црњанског“. *Књижевностџ* 39 (1984): 1591–1603.
- Црњански Милош 1920а. „Ново поколење“. *Мисао I* (1920): 341–342.
- Црњански Милош 1920б. „Суматра“. *Срџски књижевни гласник*, н. с. I (1920): 262.
- Црњански Милош 1920с. „Објашњење ‘Суматре’“. *Срџски књижевни гласник*, н. с. I (1920): 265–270.
- Црњански Милош 1922а. „Стражилово“. *Путеви I/2* (1922): 3–9.
- Црњански Милош 1922б. „За слободни стих“. *Мисао IV* (1922): 282–287.
- Crnjanski Miloš 1921а. „Poslanica iz Pariza“. *Zenit I/4* (1921): 2.
- Crnjanski Miloš 1921б. „Finistère“. *Nova Evropa II* (1921): 427–437.
- Eliot T. S. 1957. *On Poetry and Poets*. London, Faber & Faber.
- Kojen Leon. „Dva pristupa metafori“. Kojen Leon (ured.). *Metafora, figure i značenje: zbornik teorijskih radova*. Beograd: Prosveta, 1986: 7–17.
- Ristić Marko. „Miloš Crnjanski“. *Delo III/1* (1957): 772–780.
- Searle John. „Metaphor“. Searle John. *Expression and Meaning*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979: 76–116.
- Vinaver Stanislav. „Sonata — triptihon Rastka Petrovića“. *Kritika II* (1921): 256–257.

## LITERATURE

- Crnjanski Miloš 1920а. „Novo pokolenje“. *Misao I* (1920): 341–342.
- Crnjanski Miloš 1920б. „Sumatra“. *Srpski književni glasnik*, n. s. I (1920): 262.
- Crnjanski Miloš 1920с. „Objašnjenje ‘Sumatre’“. *Srpski književni glasnik*, n. s. I (1920): 265–270.
- Crnjanski Miloš 1921а. „Poslanica iz Pariza“. *Zenit I/4* (1921): 2.
- Crnjanski Miloš 1921б. „Finistère“. *Nova Evropa II* (1921): 427–437.
- Crnjanski Miloš 1922а. „Stražilovo“. *Putevi I/2* (1922): 3–9.
- Crnjanski Miloš 1922б. „Za slobodni stih“. *Misao IV* (1922): 282–287.
- Eliot T. S. *On Poetry and Poets*. London: Faber & Faber, 1957.
- Kojen Leon. „Dva pristupa metafori“. Kojen Leon (ured.). *Metafora, figure i značenje: zbornik teorijskih radova*. Beograd: Prosveta. 1986: 7–17.
- Kojen Leon. *Jakobson: Poetika i metrika*. Beograd: Narodna knjiga, 1998.



- Kojen Leon. „Predgovor“. Kojen Leon (ured.). *Tri živa pesnika. Rastko Petrović, Milan Dedinac, Dušan Matić.*, Beograd: Zepter International, 2020: V–XXIX.
- Maretić Tomo. *Homerova Ilijada*. Preveo Tomo Maretić. Beograd: Srpska državna štamparija, 1905.
- Milošević Nikola. „Kompozicija i poruka ‘Stražilova’“, *Disovo proleće* X (1973): 4–11.
- Pavlović Miodrag. *Antologija srpskog pesništva*. Beograd: Srpska književna zadruga, 1964.
- Petrov Aleksandar. *Poezija Crnjanskog i srpsko pesništvo*. Beograd: Nolit, [1971], 1988.
- Popović Radovan. „Rana pisma Miloša Crnjanskog“, *Književnost* 39 (1984): 1591–1603.
- Ristić Marko. „Miloš Crnjanski“. *Delo* III/ 1 (1957): 772–780.
- Searle John. „Metaphor“. Searle John. *Expression and Meaning*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979: 76–116.
- Vinaver Stanislav. „Sonata — triptihon Rastka Petrovića“. *Kritika* II (1921): 256–257.

Leon Kojen

POETRY-SPECIFIC SEMANTICS IN SERBIAN MODERNISM:  
CRNJANSKI'S *STRAŽILOVO*

Summary

This paper examines the use of figurative language in the long poem *Stražilovo* (216 lines) by Miloš Crnjanski, one of the leading Serbian modernist poets, and identifies for the first time the characteristic procedure by which Crnjanski, by subtly modifying the metaphorical import of the same repeatedly used word, gives to his metaphors an unsuspected richness of meaning. Published in 1922, the year of T. S. Eliot's *The Waste Land*, Joyce's *Ulysses*, Rilke's *Duino Elegies*, Mandelstam's *Tristia* and Pasternak's *My Sister Life*, *Stražilovo* has long been recognized by many critics and literary historians as perhaps *the* single most important poem of Serbian modernism. But others have felt that its strict stanzaic and rhetorical patterning, highly original though it is, makes it somehow deficient: thus Miodrag Pavlović, together with Vasko Popa the leading Serbian modernist poet of the nineteen fifties, had famously asserted in 1964 that in *Stražilovo* Crnjanski „has repeated and varied for too long the same musical pattern“. The argument of this paper shows why Pavlović's claim is rightly felt to be unconvincing by anyone who appreciates properly Crnjanski's poem. Its strikingly original metaphorical patterning accounts for more than its subtlety and richness of meaning: it is also a powerfully unifying factor as the reader follows the ultimately tragic trajectory of its protagonist, the „I“ whose self-examination might be said to constitute the lyrical plot of *Stražilovo*.

*Key words:* Poetry-specific semantics, Miloš Crnjanski, *Stražilovo*, figurative language, metaphor.