

СИМБОЛИЧКЕ ПРЕДСТАВЕ СМРТИ
ЕВРОПЕ У РОМАНИМА *ВРАЖЈИ*
ОТОК И ПОВРАТАК ФИЛИПА
ЛАТИНОВИЋА МИРОСЛАВА КРЛЕЖЕ
И ДНЕВНИК О ЧАРНОЈЕВИЋУ
МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Лесковац

Апстракт: Овај рад бави се идејом о смрти Европе у романима *Вражји ојок* (1923) и *Дневник о Чарнојевићу* (1920), као и појединим сегментима *Поврајка Филипа Латиновића* (1932), уз осврт на ширу поетику Мирослава Крлеже и Милоша Црњанског. Посматрајући ова три међуратна романа, успоставићемо везе у обликовању и реализацији поменуте идеје која се провлачи и кроз друга дела из опуса два аутора. Користећи се становиштима Волфганга Шмалеа и Освалда Шпенглера, Европу ћемо за потребе овог рада посматрати као културноисторијски, нематеријални појам који је битно утицао на формирање ликова и њихов светоназор у поменутиим делима. У складу с тим, покушаћемо да понудимо неку врсту каталога симболичких представа о смрти Европе које се у њима могу сагледати. У томе ћемо се у великој мери ослањати на концепт биокултуре, као и на ранија тумачења појединих сегмената ових романа. На тај начин покушаћемо да докажемо премису о раном Крлежи и Црњанском као ауторима који се могу посматрати и из перспективе заједничких поетичких чинилаца, својствених и ширем корпусу књижевника с почетка 20. века, с јужнословенских простора.

Кључне речи: биокултура, Европа, рат, туберкулоза

Појмом *евројска идеја* обухваћен је низ елемената и становишта који су кроз историју били својствени развоју европске цивилизације у целини, као и развоју њених појединачних чинилаца. У одређивању овог појма могуће је заузети различите перспективе на основу којих су настајале историје европске идеје различитих намена, али ће се за ове потребе разматрати она културолошка, која европску цивилизацију у свом развоју посматра у дијахронијским оквирима, од Римског царства до савременог тренутка, бавећи се наслеђеним тековинама које су временом прерасле у интегративне чиниоце европске културе и европског идентитета. Ослањајући се на виђење Волфганга Шмалеа, Европу ћемо посматрати као нематеријални појам који се кроз историју мењао у очима људи, у складу с актуелним друштвеним конструктима. Као таква, европска идеја била је изложена сталном превредновању које је своје одјеке имало

како у јавном животу, тако и у уметности. Од алегоријских представа раног Новог века, преко деветнаестовековне иконографије, до буђења идеје о ослобођењу *изнујира* (Шмале 2003: 77–81) уочи Првог светског рата, Европа је приказивана као умирућа, симболизујући притом унутрашњу растрзаност с којом се суочавала.

У другој половини 19. века долази до наглашене борбе између идеја европејства и национализма. Овај однос у извесном смислу биће превладан Првим светским ратом у коме долази до јачања потребе за националним освешћивањем што ће резултовати јачањем читаве Европе. Шмале истиче да национализам из Првог светског рата излази „идејно ојачан“, али и да се он тешко може сматрати победником над европејским начелом у тим околностима јер не негира потребу за општим ослобођењем и интегративним променама. Већ двадесетих година 20. века долази до новог процвата европејства утемељеног на новоуспостављеном миру и јављања идеје паневропејства. Свака од ових промена указује на константну промену перспективе из које се гледало на европску идеју у другој половини 19. и на почетку 20. века. У тренуцима када се изражавала сумња у целовитост Европе, јављале су се и различите представе њене смрти, од вашљиве женске фигуре и „бића којем се лоше пише“ (Шмале 2003: 77) до карикатура с ликом Фортуне на бомби. Овакве појаве сведоче о томе да се скепса није јављала само у ратом изазваним условима већ и као антиципација унутрашњег слабљења:

Та *Европа* постаје потпуна супротност срећне, изабране *Европе*, старовековног мита. Коришћење мита о Европи као основе сатира и карикатура могло је да се догоди у двоструко критичкој намери: или се жалило због растрзаности, или су карикиране иницијативе за Европу... (Шмале 2003: 78)

Да се стање у друштву често може сматрати прецизним лакмусом за ширу геополитичку ситуацију, сведоче и становишта појединих истраживача који, говорећи о ситуацији с почетка 20. века, истичу да се рат могао предосетити много пре његовог избијања. Тако ће Шпенглер већ 1911. писати о рату као „*neizbežnom spoljašnjem obliku istorijske krize*“ (Špengler 1989: 89), истичући га као једино исходиште до ког се долази ако се посматра савремени свет као део историјског следа. Овај закључак темељи се на Шпенглеровој визији филозофије историје и полази од друштвене стварности као *стијања* својственог свакој епоси у одређеном степену свог развоја. Његово је мишљење да се свака цивилизација, као и њена култура, неумитно креће ка опадању и изумирању (више у: Špengler 1989: 35–141) и да се сваки друштвени колектив у једном тренутку суочава са ситуацијом у којој су се „*moгућnosti oblikovanja iscrple*“ (Špengler 1989: 16). Водећи се тим становиштем, Први светски рат посматрамо као политички крах Европе у којој, већ деценијама уназад, постоји потреба за напуштањем устаљеног система вредности, друштвеног

уређења и културног модела који доминира европским простором. Рат се тиме конституише као катализатор универзалне промене која ће донети један шири, цивилизацијски преврат, како због друштвено-политичких промена до којих долази по његовом завршетку, тако и због суочавања с великом кланицом, најсуровијим безумљем савременог света које је до тада виђено. У оквирима преиспитивања познатог модела Европе и суочавању с ратним искуством, остварује се простор за „унутрашње преображење и спознају личне филозофије“ (Душанић 2017: 181), у коме ће и јунаци романа којима ћемо се бавити покушавати да изграде свој идентитет.

Мирослав Крлежа и Милош Црњански, не само као актери Првог светског рата већ и као писци заокупљени статусом своје домовине, али и читаве Европе, у међуратним романима и сами илуструју пропадање европске цивилизације која се, у до тада неслућеним размерама, пред њима раслојава у свим својим манифестацијама. Управо је тема смрти Европе један од чинилаца који може омогућити компаративно сагледавање њихових поетика које се, супротно досадашњим тумачењима, може спровести не само из угла међусобно антиподног. И док перспектива Црњансковог протагонисте бива обликована под утицајем непосредног ратног искуства, распада највећих сила и промене целокупног политичког поретка Европе, Крлежа своје јунаке смешта у суновраћено друштво које негира могућност остварења идеја савремене, урбане, прогресивне Европе и њених цивилизацијских тековина. Први светски рат код обојице аутора се јавља и као нека врста позадинског колективног фактора који, чак и кад је прећутан, не престаје да постоји као кључна детерминанта сваког јунака оствареног у постратном времену. Под утицајем рата пратимо и (јужно)словенске¹ тежње Црњанских и пацифизам Крлежиних јунака, који се могу сматрати репликама на хировитост великих сила. Зато се управо овај догађај може сматрати основним извором за све друштвене и политичке илустрације смрти Европе у Крлежиним и Црњанским делима.

Нихилизам се на почетку 20. века неретко јавља као једно од доминантних обележја књижевних јунака, а то се најчешће објашњава културноисторијским приликама које су то време битно дефинисале. Тиме се може објаснити и Рајићев доживљај живота који је „у мојим рукама а није мој“ (Црњански 1996: 138), живота у коме „Ништа више нема смисла, све је пропало у ове три године“ (*Ibid.*). Дакле, Рајићев нихилизам условљен је ратом и не може бити нарушен све док се он не заврши. Међутим, свака јунакова мисао праћена је младалачком надом у човекову интимну промену, у то да ће се рат окончати, после чега се отварају хоризонти превладавања. Не може се рећи да је нихилизам унапред превладан, управо због

¹ У *Дневнику о Чарнојевићу* говори се о жељи словенских ђака у емиграцији да ослободе свет.

свести да је слободна воља спутана и да одлучивање о животу није више у сфери личног. У свести да ће после свега ипак доћи промена и слобода (појам који по правилу опонира нихилистичком схватању света) препознаје се цикличност као основни принцип функционисања света. Црњански овај принцип и експлицитно понавља у приповедању, чинећи га својеврсним рефреном:

Дошла је смрт још једном, као некад давно, али ће иза ње доћи слобода. Бићемо слободни и смешни. Знаћемо да је небо свуд лепо, и да ништа не може и не зна да нас задржи. (Црњански 1996: 138)

Црњанскова представа историје у *Дневнику о Чарнојевићу* кључно је одређена овом привидном контрадикторношћу, која се свакако мора посматрати у спрези са суматраизмом као основним начелом преваладавања хаоса. Упркос томе што јунак будућност види као смешну, овде се тешко може говорити о иронизацији његове визије новог света.² Рајићев доживљај себе као смешног указује на дечачку наивност с којом је кренуо у рат и том наивношћу упућује се на велика очекивања која по правилу следе утопистичке идеје о обнови које се јављају после распада. Његов поглед на историју, чини се, у великој мери је обликован искуством рата, које се издваја као једини континуитет који је Европа успела да успостави. Славна прошлост излази из домена епског наслеђа и постаје „низ злочина и убиства“ (Петровић 2017: 167) из ког може следити само истоветна будућност:

Песме те притисле су ме уза зид, узимале ми дах. А да сам знао шта чинимо, гледао сам, пренеражено, старе иконе око себе, неке људе попадале са ножем у руци пред шанчевима, са црвеним фесом на глави; и те старе иконе и слике пекле су ми очи, као да су ме зраци, што су се одбијали са њиног тамног злата пробадали. (Црњански 1996: 130)

Оптимизам Црњансковог јунака крије се у нади да ће се човек ослободити своје историје и своје садашњости, да ће пронаћи *Новију Земљу* у цивилизацији која настаје на новим, хуманијим основама. Тиме је исказана и снажна антиратна порука јер се визија бољег столећа јавља да у контрасту „истакне и подвуче ону поруку о безизлазности и узалудности што је контекст романа носи у себи“ (Милошевић 1988: 75). Из тога произлази витализам света који наступа по окончању страдања:

Све је пропало, али ће се то урликом раширити од једног океана до другог. Замишљена и бледа лица, сва та лица, све те горке, мушке, уморне главе, кад се буду вратиле са крвавих непрегледних граница, биће жељне оног, што је до сад смело само биље и шуме и облаци. (Црњански 1996: 138)

Овде се већ наслућује космизам будућег света који је ослобођен историјске условљености. *Смешно се, дакле, пре односи на пред-*

2 Пратећи друге примере у тексту, поменути придев ћемо пре наћи у контексту иронизације предратног времена. О томе више у студији Дуње Душанић (стр. 147–205).

ставу цивилизацијског континуитета који човек европске културе носи са собом. Оваквим поступком иронизације у више наврата је „проблематизована представа о времену пре рата као о златном добу“ (Душанић 2017: 166), али и предупређена нова утопизација будућности која је често настајала као мера „утехе пред историјским бесмислом“ (Петровић 2017: 167). Уместо тога, Рајић пред собом има Чарнојевићеове суматраистичке визије новог хуманизма.

Овакав оптимизам не јавља се као производ пуког реплицирања историје која се вечно одвија у унапред утврђеном кругу. У прилог томе иде и Рајићева (самим тим и Чарнојевићева) вера у далекосежне промене које морају наступити, без обзира на то да ли ће их он као појединац доживети. Сталним алузијама на превратничку атмосферу и револуционарна дешавања у читавом свету, од Мексика, Америке и Русије до антиципирања „новог столећа“ у Босни и Србији на самом крају романа, истиче се снага нове идеје света који наступа као јединствени организам. Мада суматраизам проговара о универзалној, онтолошкој повезаности и условљености, занимљиво је посматрати прожимање с друштвеним контекстом које се јавља у појединим примерима:

Рекао је конзулу Америке, да је све што Америка чини узалудно, да будућност једног народа не зависи од грдних турбина, ни од рада, него од неке плаве боје обала, неког далеког далматинског острва. (Црњански 1996: 162)

Песимистички модел цикличности историје може се у том случају сматрати предлошком који даље бива преобликован, прилагођен ономе што чини етичку, филозофску основу *Дневника о Чарнојевићу*. Снажна Рајићева вера у долазак слободе која увек наступа после великих распада јавља се као цивилизацијска тековина и потреба да се нови почетак искористи за прави обрт човечанства. Сам појам обнове није уско везан за Рајићеву послератну стварност. Он се, напротив, према свету који затиче у својој домовини односи с много цинизма и огорчености. Вађење старих, прашњавих слика цара Душана, југословенство и оснивање разних удружења која за циљ имају оснаживање духа народа, приказани су као помодни церемонијали. У складу с ревидираним погледима на наслеђе и националну митологију, Петра Рајића доживљавамо као јунака у коме је оличена једна „модерна историјска свест“ (Душанић 2017: 162). Она подразумева свест о историјском континуитету и пропадљивости сваке цивилизације. Како Душанић истиче, Рајићева историјска свест један је од начина за уметничко превазилажење дисконтинуитета који се јавља као последица рата. Негирањем *дубоких њрекида* успоставља се једна артифицијелна правилност, оличена у принципу поновљивости историје. Према томе, сваки велики распад прати обнова, а сваки напредак води ка крају. Стога се, као принцип

превазилажења стварности, витализам може разумети као жеља за нарушавањем цикличности, искакањем из круга времена. Јунакова потреба за проналажењем веза између временски дистанцираних догађаја и епоха указује на потребу за чвршћим утемељењем садашњег обрасца живота у историји, чиме се додатно истиче превазиђеност познатог цивилизацијског поретка. Уочавањем сличности између садашњости и различитих момената понирања који су се одвијали у прошлости успостављена је присутност јунака у историји. Он се пред читаоцем легитимише као онај који познаје кретање времена и осећа још једну историјску мену, чиме доприноси свом кредибилитету. Рајић је тиме представљен као нека врста месије, проповедника духовности *Новије Земље*.

Поред отворених разговора, размишљања и илустрација свега од чега Европа оболева у претходно поменути романима, не могу се заобићи ни сегменти који, мада с другим примарним функцијама у тексту, суптилно доприносе изградњи општег контекста из ког протагонисти произлазе. Многа таква места могу бити илустративна као симболички искази о перцепцији Европе и њеног положаја у свету јунака.

Крај 19. и почетак 20. века, поред друштвено-политичких промена и бројних ратова које је Европа преживела, обележила је и велика забринутост пред све већим бројем оболелих и умрлих од туберкулозе, која је тада сматрана за болест сиромашног, урбаног становништва. Туберкулоза је тек крајем 19. века идентификована као заразна, да би у 20. постала доминантна инфективна хронична болест. С почетком Првог светског рата, општа мобилизација и ратни услови умногоме доприносе њеном ширењу те она постаје једно од обележја времена. У ратној књижевности, туберкулоза има лајт-мотивски статус, па су преживели повратници често свесни да смрт упркос окончању рата не могу избећи. Оно што је већини заједничко јесте то да болест постоји као нека врста обележја времена проведеног у Европи и саставни део развојног пута или сазревања које с тим временом долази. У оквирима концепта биокултуре (види: Moris 2008: 37–70), који се први пут јавља још крајем 19. века, болест се интерпретира као друштвом условљена појава, саставни део духа једног времена, посебно кад се посматра у симболичком кључу. У склопу овог модела, болест се сагледава не само као биолошко већ и као стање на које велики утицај има култура којој *болесник* припада. Ослањајући се на многе истраживаче који више од века прате ову идеју, Дејвид Морис болести признаје моћ да обележи читаву епоху и одреди начин на који друштво унутар ње функционише. Иако већим делом размишља о постмодерном добу и симболици канцера као болести савременог света, Морис се често осврће и на прву половину 20. века, углавном како би приказао на који су се начин развила данас заступљена гледишта. Говорећи о симболици тубер-

кулозе од времена романтизма до средине 20. века, показује како је она била „način života, alegorija, teatar bolesti sa prećutnim pravilima, prizorima koji se ponavljaju u složenim društvenim značenjima koja su zavladała imaginacijom jednog čitavog veka“ (Moris 2008: 75). Лако уочавамо да је туберкулоза у мањој или већој мери чинилац атмосфере света јунака у помињаним романима Мирослава Крлеже и Милоша Црњанског. Ако се посматра обрада овог мотива у сваком појединачно, може се закључити да је свака реализована на другачији начин, од којих сваки одговара различитој, претходно коришћеној метафорици ове болести.

Раније је већ истицано како је Црњански у *Дневнику о Чарнојевићу* скоро у потпуности изоставио описе ратне кампање.³ Уместо тога, јунак је у својим присећањима много више усредсређен на животне прилике, описе природе и оно што га је за време рата окруживало ван бојишта. Међу мотивима који се у роману провлаче кроз реминисценције на прошлост јесте и туберкулоза, коју можемо разумети као један од основних показатеља укупне атмосфере коју нам јунак предочава. Мисао о трајној обележености болешћу не напушта Петра Рајића, који, чини се, у духу романтичарског патоса ни у једном тренутку не одваја своју судбину од трагичног краја. Описи с ратишта, сећања на боравак у болници, као и на људе које је познавао, по правилу су везани за кашаљ и трагове крви на марамима, невестице и смрт. Могућност личног оздрављења негира се до те мере да, при самом крају романа, јунак говори како зна да ће сасвим сигурно умрети, иако му лекари говоре супротно. Туберкулоза се на тај начин истиче као универзални и трајни ожиљак из рата, неизбрисив упркос његовом окончању.

Симболички гледано, завршетак романа у коме не долази до смрти јунака може се интерпретирати на два начина. Разлози за изостанак смрти примарно се могу наћи у суматраистичком светоназору и двојничкој природи протагонисте, при чему биолошки престанак живота није од значаја због метафизичке димензије текста у целини. Рајић, према томе, не умире јер се његов живот наставља у некој другој појавности. С друге стране, смрт би се могла доживети и као стање настало на самом почетку приповедања. У сталном реферисању на неповратно изгубљену младост и деконструисану прошлост, приповедно време као да је локализовано у некој тачки после смрти. Чарнојевић тиме, као Рајићев двојник, остаје онај који је у приповеданој прошлости наставио свој живот као нека „расцветала биљка на Цејлону“ или у „неким плавим обалама на Суматри“, док је Рајић умро заједно с Европом, али не на неком фронту или у пољској болници с осталим болесницима већ у последњем тренутку приповеда-

3 О томе је више писано у наведеним студијама Николе Милошевића, Драгољуба С. Игњатовића, Предрага Петровића и Дуње Душанић, али и у критичким текстовима (нпр. Растка Петровића, Марка Ристића) објављиваним непосредно по изласку романа.

ног времена – на крају романа. У последњим јунаковим речима („Али ако умрем, погледаћу последњи пут небо, утеху моју, и смешићу се.“ (Црњански 1996: 185)) примећујемо да јунак крај свог живота не доживљава трагично, а разлог за то свакако се може наћи у вери у „метафизичку димензију људског постојања“ (Петровић 2017: 155).

Како је познато из књижевних обрада с краја 19. и почетка 20. века: „Bolest pluća je, metaforički rečeno, bolest duše“ (Sontag 1983: 27), што умногome може објаснити Рајићев осећај о сигурној смрти. Реч је, дакле, једино о смрти физичког облика живота, његове материјалне појавности која нема стварни значај у систему новог света. Смрт је, према томе, само маргинализована, али не и изостављена и најбоље се може разумети у складу са завршетком *Друје књије Сеоба*: „Има сеоба. Смрти нема!“ Како је већ наведено, јунак у више наврата истиче како се од овог света у потпуности *одродио* и због те дистанце према реалном свету смрт доживљавамо као формални обред његовог пресељења. Читалац јунака не налази на самрти, мада се његове последње речи у извесном смислу могу разумети као антиципација таквог исхода. У романтичарској обради „smrt od tuberkuloze, која poništava telo, čini čoveka eteričnijim i svesnijim“ (Sontag 1983: 28). Тиме се завршетак Рајићевог живота, дат без елемената физичке пропадљивости, доживљава као продуховљен и условљен суматраистичким концептом. Без обзира на то која се од две могућности узме као вероватнија, делује да је чин индивидуалне смрти стављен у други план како би се истакла универзалност потребе за суматраистичким светом. Упркос израженој метафизичкој димензији, овим концептом објашњен је начин функционисања физичког, јунаку познатог света, о чему сведочи ревитализација односа човека и природе, проналажење утехе у њој, као и веза с античким етеризмом (Раичевић 2013: 310–323). Такође, природа постаје основно јунаково упориште по завршетку рата јер је после таквог искуства „бог умро (*Gott ist Tot!*), а са њим и цела западњачка метафизика“ (Раичевић 2013: 313).

У складу с поступком инфернализације стварности⁴, Крлежа метафору болести употребљава да прикаже свет и демитологује Европу путем симболике заражености њених становника. Деца која болују од ангине и шкрофулозне девојке изгледају као реквизити посивелог, урбаног простора, нуспојаве индустријског напретка. Описима сваког урбанизованог дела Европе и Паноније опонира се поглед на костањевечке винограде, препуне бујања и тим контрастом се још дубље подрива слика урбаног као простора грађеног по мери човека:

4 Аутор овај појам објашњава на следећи начин: „Ideja o tome (paklena i nezdrava ideja, nema sumnje), da pojave u životu zapravo nemaju nikakve unutarnje logične ni razumne veze! Da životne pojave leže i da se odvijaju jedna pokraj druge istodobno: kao neka vrsta paklenog simultanizma na priviđenjima Hieronymusa Boscha ili Brueghela: jedno u drugom, jedno pokraj drugog, jedno nad drugim, u metežu, u bunilu, u nemiru, koji traju od početka.“ (Krlježa 1966: 57)

Stajati kod prozora i zuriti u čađave sumrake, to je bio Filipov život posljednje dvije-tri godine: gledati bolesnu djecu sa zamotanim vratovima kako kopiraju neke uzorke na staklu prozorskom čitave dane. Kako su mračni ljudski stanovi, kako su smrdljivi brlozi ti ljudski stanovi, a djeca zamotana u flanelnim krpama kopiraju glupe crteže i drže ruke nad svojom glavom, neumorno, visoko, čitave kišne dane. (Krlježa 1966: 36)

Насупрот томе, Филипово око које је изгубило осећај за боје, већ при замишљању призора пасторалне Паноније постаје посебно осетљиво на сваку нијансу, па се пред нама појављују синтагме као што су тинтаста југовина, бледа месечина, титрање лучи, маглене мрље, које сугеришу префињеност, суптилност посматрача и његовог запажања. Однос Европе и Паноније овде је дат као нека врста антипода. Иако се, с једне стране, завичај по Филиповом повратку представља као рурални, забачени део континента за који је тешко поверовати да припада Европи, он се у сликама попут ових стилизује као лепша, неукаљана страна цивилизације, док европским улицама тумара болест:

Leži pod njegovim nogama ogroman čađavi velegrad u oblaku čađe i dima, u polusutonu februarском, i to je ta toliko razvikana Evropa, ta zlatna blagoslovljena zemlja, s modrim toplim južnim zatonicama gdje cvatu naranče, i s tim sjevernim strašnim čađavim tvrđavama gdje boluju djeca od angine, a po mokrim ulicama se vuku škrofulozne djevojke. (Krlježa 1966: 37)

Туберкулозним девојкама с улица европских престоница супротстављена је жена на плодној њиви кукуруза, што у великој мери упућује на још једну симболичку обраду мита о туберкулози⁵ као симбола „izgnanosti iz društva, lutalaštva i neprestane potrage za zdravom sredinom“ (Sontag 1983: 39). Двоструком стилизацијом жене на њиви, с једне стране стављене у еротски контекст, а с друге у контекст природне плодности, сугерише се један такав, здрав, незагађен простор. Метафорика болести један је од начина да се истакне Латиновићева потреба за одбацивањем града и начина живота који се у њему усваја, а самим тим и цивилизације у целини. О даљој симболичкој вредности описа овог типа биће речи касније.

Поред тога што је сматрана романтичном болешћу, туберкулоза у 19. веку постаје и присвојени означаилац гледања на свет, знак нежности и осетљивости у аристократском друштву. Сушичавост се истиче као једна од основних појава међу узвишеним, надахнутим људима који су у стању да свет сагледају дубље и истинитије. Још важније – она се истиче као стање које треба неговати и одржавати као саставни део човекове појавности. Како Сузан Сонтаг истиче, романтизацијом туберкулозе, отворен је пут модерног субјекта који

⁵ Ова обрада је карактеристична и за Црњансковог јунака, његову потрагу за апсолутном који би се супротставио ратом разореној стварности, као и за осећај страности према локалном становитву по повратку у свој дом.

себе истиче као симбол, а своју болест као околност која изоштрава свест (Sontag 1983: 35). Управо се у оваквим представама о туберкулози може назрети егоцентризам и нарцисоидност човека XX века и његовог схватања индивидуалности. Чини се да је и Кавран млађи књижевни јунак који произлази из овако развијене симболике, што у великој мери одговара Крлежиној намери да, инвертовањем изворне озбиљности уверења свог протагонисте, карикира припадника одређеног друштвеног и социјалног статуса свог времена који се пробија кроз животне прилике. Габријелову болест можемо разумети као неки вид (само)обележености који се јавља из потребе да се јунак декларише као духом еманципованији од онога што је његово порекло, породица, прошлост, али и узвишенији од представника локалне аристократије попут Драхенберга. Колику вредност „tuberkulozna moda“ (Sontag 1983: 35) има за потпуније сагледавање Каврана као друштвеног бића, доказује и његов сусрет с Љиљаном у стражарници:

Gospođi Sorge Drahenberg-Drakulić pričinio se taj čovjek *blijedim, kao stara sveta uljena slika*, što ju je vidjela negdje davno u jednoj crkvi; zagledavši se u tu *zelenobljedu ispijenu masku* [Podv. O. A.] sa crnim i dubokim podočnjacima, u toga čovjeka, što više neke nerazumljive riječi na koljenima, ona je protrnula, po njenim su žilama zakolale grozničave vatre, i pronesena trenutačnom plimom visoke temperature, ona je zaplakala glasno i očajno, kao u bunilu, zgrčenih nerava. (Krlježa 1955: 424)

Први поглед на Габријела после три године у Љиљани оживљава заборављену визију патника, страдалника који свој живот даје за борбу с метафизичким утварама. Два места у овом опису су симптоматична за разумевање симболике Габријелове „болести“⁶. Најпре, Љиљана га пореди са сакралним (уметничким) предметом, што потиче из бледила и испијености, највидљивијих манифестација туберкулозе. Оваква обележеност за њу значи потврду узвишености његове борбе, што резултује враћањем њиховог односа на старо стање ствари: „Тако јој се прићинило, да се није dogodilo ништа, да уорће те године и нису постојале, и да су они тамо, гдје су и били на роћетку, наивна дјеча, живот тек долази...“; (Krlježa 1955: 424). Ипак, из овог описа стичемо утисак да „туберкулозни изглед“ пре настаје у Љиљаниној перцепцији Габријела, која је у великој мери обликована њиховом предисторијом. Потврду њене романтизације Габријеловог лика налазимо и у иронизованим описима њиховог односа у младости:

... on se čitave ноći krvavo бие s metafizičkim utvarama, sa zvijezdama, Bakunjinom, Slavjanstvom, Evropom, bogom i marksizmom. Romantika toga napetoga доživljavanja izgledala је gospođici Sorge gigantskom... (Krlježa 1955: 371)

6 Теза коју у овом сегменту желимо да потврдимо јесте да Габријел не болује од туберкулозе већ да се понаша као болесник у одређеним ситуацијама.

С друге стране, у прилог тези по којој Габријел само имитира симптоме туберкулозе иде и сцена сусрета с доктором Драхенбергом. Наиме, почетну тишину и дистанцу у њиховом разговору Кавран прекида снажним кашљем, који, на докторову забринутост, објашњава: „Svejedno! To je Te-Be-Ce! Nema tu ničega da se prehladi!“ (Krlježa 1955: 402). Немотивисаност овог поступка, али и недостатак неког другог симптома болести, говоре у прилог томе да је Габријелова намера да се представи туберкулозним и тиме оствари улогу „продуховљеног Европљанина“. Приликом поновног сусрета с Љиљаном туберкулоза (као „белег“ из дугогодишњег смуцања Европом по којој се „ганјао као курјак“ (Krlježa 1955: 343)) постаје легитимишући фактор Габријелове духовне софистицираности и обезбеђује поновно успостављање прекинутог љубавног односа. Поред тога, Кавраново лице доживљава се као маска, што у складу с карневалском симболиком романа и контрадикторношћу његовог лика може указивати на то да „on nije ono što je (pozitivan), nego da u zasjenjenom kutu njegove ličnosti prebiva njegovo istinsko biće“ (Lasić 1987: 86). То би значило да напоредо с његовом наизглед надутитарном филозофијом живљења окренутом богатству духа и бакуњинским идејама постоји нарцисоидна потреба за прихватањем од стране света коме се супротставља. Сама болест овде је иронизирана до те мере да се приказује као средство друштвеног напретка и доказивања унутрашњих квалитета јунака. У сталној потреби да себе прикаже на одређени начин лежи и Кавранова недораслост идејама за које се залагао, чиме се додатно проблематизује могућност истинске промене света. Карактеришући протагонисту као резигнираног полуинтелектуалца који у свему види вечиту глупост, Крлежа на још један начин истиче забринутост пред следећом фазом развоја европске цивилизације и показује да декадентност друштва није карактеристика само његове елите.

Напоредним сагледавањем појединих споредних ликова у романима такође је могуће успоставити неку врсту паралелизма који говори о њиховим функцијама у тексту. Антиконформизам и анархистичке идеје већ су раније поменуте као једна од обједињујућих парола које се узвикују у *Вражјем ојоку* и *Дневнику о Чарнојевићу*. Посебно је симптоматична атмосфера опијености и разговора у задимљеним кафанама која се у оба романа јавља. Осврћући се на прошло, које се сећањем додатно деконструира, јунаци, како главни тако и епизодни, проговарају о својим животима са становишта крајњег дефетизма. Осећање поражености у овим сценама посебно добија на снази, али се поред протагониста у њима посебно издвајају контрастивни ликови који нарушавају једноличност атмосфере. У *Вражјем ојоку* то су свакако Петрек и Штурм – први својим витализмом, други својом тучом с „маскама“. Сучељавање ставова тројице пријатеља Крлежа користи да своје јунаке доведе у бурлеск-

ну, широко аналитичку расправу којом се на најбољи начин исказује сва снага ироније на којој почивају њихови ликови. Чини се да скоро сви ставови заступљени у овом сегменту долазе из потребе коју Кавран објашњава као фокусираност на то да се „каже нешто pregnantno i jasno“ (Krlеža 1955: 392). Многе од изјава могу се разумети као поигравање филозофским појмовима и системима које за циљ има беспредметну дебату. Стављени у међусобне односе, јунаци се оштро супротстављају једни другима, чини се, само ради супротстављања, а у једном таквом одговору Петрек у очајању заузима контратезу Штурмовом „ништавилу“: „Živjeti bi trebalo – javio se Petrek i mnogo je čežnje bilo u njegovom glasu za nekim imaginarnim životom, koji nije jalovo nabijanje izmlaćene slame“ (Krlеža 1955: 387). Како због ове, али и сцене у којој Штурм у скоро комичној тучи с маскираним гостима узвикује „da on ne da revolver, jer da je on anarhist, i da će pucati uvijek, gdje i kada mu se sviđi“ (Krlеža 1955: 392), треба мало боље осветлити ова два лика. Наиме, Петрек и Штурм су репрезенти малограђанштине и конформистичке поражености, особина којих се Габријел по повратку гнуша. У оваквим иступима читамо немоћну побуну против учмалог живота у панонском блату од кога је Кавран побегао. Петрека и Штурма у том случају можемо посматрати као Габријелове антиподне двојнике, људе чију би судбину у потпуности делио да није напустио очеву кућу. С друге стране, Кавран, с искуством разочараног поборника европског прогреса, покушава на све начине да себе позиционира изнад својих бивших пријатеља. Одатле долази и његова потреба за исказивањем интелектуалне супериорности пред двојицом пропалих новинара. Из сваког погледа који за кафанским столом упути својим некадашњим пријатељима чита се презир и гађење. Петреков витализам долази из очаја, Штурмова побуна је само карневалска гротеска, а Кавранова резигнираност долази с умирањем једине претпостављене алтернативе:

Misli Gabrijel Kavran o tim daskama i gleda tu sobu u škurom tamnožutom osvjetljenju! Crne koperte, musavo šareno cvijeće po stijenama, i tako mu se pričinja, kao da je ovo sve zabijeno negdje u četiri daske i kao da je sve ovo, kako tu stoji, grob i lijes. Ovo su dva mrtvaca, i on dobro pozna tu dvojicu! Eto, jedan se tuži na ženu, a drugi je glupan! A što je s njime, Gabrijelom Kavranom mladim? On je podigao jednu dasku s toga groba i prošetao se negdje vani. A večeras se vratio. (Krlеža 1955: 399, 400)

Разговор о акцији и реализација великих идеја о промени, на крају вечери само су повратак у „dosadne i prazne razgovore, što traju beskrajno duge noći“ (Krlеža 1955: 400). Заглављен у панонском блату, Кавран увиђа истоветност свог и положаја својих другова. Њихови животи дати су у супротности према оној Габријеловој идеалистичкој плаховитости због које је све напустио, чиме се истиче немогућност промене коју треба да спроведу обесправљени, сиромашни пијанци с устима пуним анархије. Да Крлежа овим јунацима тежи

карикирању револуционара, види се и по симболичној употреби властитих имена. Иронични спој библијске семантике и симболике гаврана протагонисти приписује још једну карикатуралну димензију па уочавамо да „smiješan je a ne (samo) tajnovito uzvišen taj arkandeo koji treba da objavi začecé novog Spasenja“ (Lasić 1987: 89). Ласић истиче да и у симболици Кавранових другова лежи природа њихових карактера. Петрек (Мала Стена, Стеница) и Штурм (Јуриш!) „anarhistički su klauni, pa je u njihovim ironično intoniranim prezimenima sadržana provincijska taština i duhovno siromaštvo hrvatskog poluintelektualca“ (Lasić 1987: 89), који као такав не може бити предводник револуције. Имагинарни живот Петра Рајића је потрага за новим модусом живота којим би се могла компензовати разорена стварност. Снага коју чува у Чарнојевићевом лику темељи се на идејама космоизма, али и на непростајању на норме устаљеног начина живота. Од његових „ирационалних“ изјава и сновидах визија о свету којима је испуњена свака његова реченица, до кафанских туча, Чарнојевић се декларише као човек „Новаје Земље“ (Црњански 1996: 166). Његове револуционарне тежње усмерене су ка угроженом човеку, његовом сиромаштву и потлачености, у чему препознајемо идеје космополитизма:

О свему је водио бриге. У Мексику беше устанак; у Русији су открили атентат на цара; у Чикагу су радници подизали барикаде. О свему том је водио бригу, и кроз етар разашлио, загледан у небо, свој осмех. (Црњански 1996: 162, 163)

Најексплицитније сведочанство одвајања од зараженог света које Црњански уписује свом јунаку може бити његово „Ја сам суматраиста“ (Црњански 1996: 165), којим се нова Земља не нуди само као могућност већ као једини начин превладавања стварности. Превратничке идеје у *Дневнику о Чарнојевићу* долазе из студентских кружока, састављених већином од југословенске омладине. У деловима у којима се посредује атмосфера кафанских разговора препознаје се идеалистички импулс младог човека који верује у заједништво као највећу вредност:

Ми смо волели те мрачне, мокре улице. Знали смо да нам је будућност на улици. Неиспавани и гладни, застајали смо и говорили дуго о свету; о земљорадничким задругама и славенству. (Црњански 1996: 158)

Битно је напоменути да Чарнојевић и његов суматраизам у овим круговима већина није дочекала с Рајићевом приврженошћу. Напротив, на више места се истиче како је био исмеван и доживљаван као пијаница и „далматинска ждера“ (Црњански 1996: 157). Окупираност небом и идејом о уланчаности појава у свету, младим револуционарима и њиховој потреби за идеолошким декларисањем звучи као ругање, што доводи до туче у којој ће се Чарнојевић одредити као суматраиста. Његова је ангажованост, према томе, надидеолошке природе и вођена је чистим хуманистичким идеалима.

Он верује у револуцију, побуну и борбу, али само у ону која на прво место ставља човека. Зато суматраизам долази као поредак који ће обухватити сва понуђена одређења и постати њихова надструктура.

Унутрашња иронија⁷ је Крлежин градивни принцип за сваку тему која је у *Вражјем оџоку* третирана, а то се показује и у разговорима јунака о револуцији. Како је већ речено, Петрековим и Штурмовим ликом проговара се о провинцијалном малограђанству, а Крлежа ту двојицу поставља за носиоце једне од својих омиљених тема коју Ласић назива „*temom šupljoglavosti hrvatskog intelektualca*“ (Lasić 1987: 102). Сцена у *Злајној Локомотиви* и расправа другова завршава се Петрековом и Штурмовом полемиком о „психолошком питању“. На врхунцу пијане егзалтираности, после пуцњаве (за коју Ласић истиче да је једини прави одговор на бурлескну атмосферу у кафани), Штурм у разговору „о социјализму, о човјечанству, које долази и које не долази, које ће по свим начелима напретка zacijelo doći i које никако неће doći, jer не може“ (Krlježa 1955: 394) почиње своје излагање о неопходности акције. Ова сцена посебно је важна јер се у њој Петрек и Штурм као ликови истог типа, осамостаљују на различитим половима једне идеје. Супротно Штурмовој јуришничкој деструктивности, Петрек заступа једну пасивнију идеју о изолованости људског живота, за који спољашњи друштвени фактор нема стварну вредност. Чак и кад би се занемарило све што овој расправи претходи, чак и кад не бисмо имали претходно изграђену гротескну, фарсичну слику три престарела младића који пијани говоре о трагици живота, не може се превидети иронија коју Крлежа уписује у речи својих јунака:

Šturm je stao *pláčnim glasom da jadikuje* [podv. O. A.], kako doista nije sve u redu, i kako bi se zapravo moralo nešto poduzeti, da se sve to izdigne nekamo van! Jer ovo, kako se kod nas živi, to je strašna, prljava i skandalozna sramota. (Krlježa 1955: 394)

Штурмове речи, тако озбиљне да постају неозбиљне, само су гротескни говор настао у „*brbljavoј taštini*“ (Lasić 1987: 102). Овом синтагмом Ласић дефинише извор Штурмовог лика коме се враћа после луцидне спознаје коју доживљава у пуцњави Габријеловим пиштољем. Ласић истиче да овим гестом Штурм открива своју и истину својих пријатеља: они су глупост и недостојност коју Кавран све време запажа. Да се Крлежа руга свом јунаку, јасно је и из глагола које употребљава да уведе његове речи: он јадикује плачним гласом, говори у очају и вапи док се полива вином. Фарсичност његових речи симболички се наговештава и контрастом. Одмах

7 Под овим термином Ласић подразумева поступак којим Крлежа у „ироничној негацији“ нијансира своје ликове. У складу с тим, ниједан од њих не остаје карактерно чист већ у сваком у исто време налазимо: сажаљење и гађење, примитивизам и мудрост, чистоћу и блазирану невиност и сл. Свака особина у исто време је и свој пароксизам и чак је и у најчистијем облику на граници своје супротности.

после претходно наведеног цитата, јавља се приповедачев коментар: „Kako je jadikovao i pio, vidjelo mu se crno trulo zubalo izjedeno Azijom, nikotinom i svačim.“ (Krlježa 1955: 394) којим се недвосмислено упућује на природу Штурмових речи. Друга линија контраста назира се у опречним Штурмовим изјавама које звуче као оправдање за пасивност:

Akcija! Golema neka gigantska akcija Bakunjinova stila! Ta bi još mogla da sve to trgne iz toga mrtvila i truleža. Trebalo bi potkopati lagume pod čitavim gradom! Da, voda neka nabuja, pak neka sve odnese! To bi pročistilo! To bi donijelo nove oblike i nove odnose! Katastrofa velikoga stila!... Ali današnji ljudi nemaju značaja! Ljudi su hulje, kreteni, lopovi, nitkovi! I ja sam hulja i kreten! Najveća hulja pod kapom nebeskom. (Krlježa 1955: 395)

Остваривост револуције негира се перцепцијом људске природе која је, у духу времена, ниска и трула. Оваквом генерализацијом Штурм обезбеђује алиби за личну неоствареност, док је изједначавање с *данашњим људима* само параван иза кога наслућујемо таштину и самосажалење. У овим речима о неопходности акције је и врхунац комичне озбиљности Штурмовог револуционарства. Истичући потребу за акцијом *Бакуњинова стила*, он је пре описује као природну непогоду него као акт друштвене побуне. Ово је још један пример ироније коју Крлежа користи како би мотив, лик или тему обесмислио изнутра. Штурмова акција заправо је само пијана галама, подизање буке и прашине без стварног усмерења и промишљености.

На другом крају ове полемике је Петрек који се „načelno usprotivio tome da bi akcija imala nekakav smisao“ (Krlježa 1955: 395). Супротно Штурмовој деструктивности, њега у овој расправи дефинише инертност. Његова теза о правом животу који је сакривен и невидљив поставља га у позицију оног ко је идеју о било ком виду друштвене промене превазишао, спознавши праву вредност унутрашњег бића. Петреков поглед на човека темељи се на психолошкој индивидуалности и у средиште ставља човекову бригу за интимни живот. Дат у порицању Штурмове визије, њој дијаметрално супротстављен, и он представља карикатуру. Лишен друштва, човек је приказан као *осијрво за себе*, па ни извор његове среће, по Петрековом мишљењу, не треба тражити ван граница сопственог бића:

On to govori iz iskustva! On je još bio u gimnaziji, nekako prije mature, kada je mislio tako naivno! Sve ova naša rimokatolička zemlja i Kaptoli po čitavoj kraljevini, i tvrđave, i Markov trg, i svi ti biskupi, i redakcije, sve je to njemu izgledalo kao stari polupani lonac, negdje na jednom slijepom prozoru Evrope. Njemu se onda činilo, da bi trebalo pograbit taj lonac i tresnuti njime o zemlju, da se razbije na stotinu komada. Ali danas govori i zna iz iskustva, sve da se i razbije konačno taj lonac, da se u životu ne bi savršeno ništa izmijenilo. Sve bi ostalo kako jest! Pravi život ne sastoji se od dekoracija! Pravi je život sakriven i nevidljiv. (Krlježa 1955: 395)

Свака револуција овом метафором представљена је као узалудна, празна побуна која човеку не доноси истинску промену. Поред тога што употпуњује портрете шупљоглавих интелектуалаца и у први план поново истиче сву комичност њихових трагичних живота, овај одељак значајан је и због тога што у њему наилазимо на једну од Крлежиних метафора Паноније којом се посредно проговара и о поимању света које јунаци имају. Петрек ову метафору користи како би показао сазревање својих идеја и напуштање младалачке наивности. Поред тога што је домаћи простор (Хрватска, Панонија, краљевина) приказан као полупани лонац који треба разбити, он у Европи стоји као њен слепи прозор. Петрекова пораженост може се према овоме разумети као вишеслојна увереност у пораз човековог друштвеног потенцијала. Европски поредак овде се ни по чему не издваја у односу на панонски и човек га ни на који начин не може обновити те му још једино преостаје старање о себи самом, без освртања на било који спољашњи фактор. Иако Петрек не говори о стању западноевропског света, сама идеја о поунутрењу човековог живота указује на то да не само у Европи већ и у читавом свету, не постоји друштво у коме се може живети боље. Овим се не негира способност једне генерације или културе – овде се негира идеја промене као такве и визија цивилизацијског напретка.

Најексплицитнија симболичка представа Европе коју код Крлеже можемо срести је бронзана фигурица Европе на бика коју Филип Латиновић држи на свом столу. Овај мотив упориште има у античком миту о отмици Европе, ћерке феничанског краља Агенора, коју Зевс на леђима односи на Крит, прерушен у бика. У појединим изворима наводи се да је управо по овој феничанској принцези континент касније и назван, а у самом миту она се описује као најлепша, најразумданија и најсмелија од својих другарица. Иако у симболици бика, у Зевсовој заљубљености и оваквој карактеризацији Европе доминира еротска димензија, Шмале истиче да у позадини ове античке представе стоји срећа и *изабраност* (Шмале 2003: 77). Самим тим, Европи је додељена нека врста повлашћености, посебности, ванредности у односу на друге. Овај мит остао је очуван и као симболичка репрезентација континента, упркос бројним, већ поменутиим, алегоријским представама које су биле негативно конотиране. Њега је с тим изворним значењем употребио и Крлежа, доделивши га једном од својих јунака као неку врсту апотропајона или тотема. Поред тога што служи као покретач Филипових медитативних монолога, у разговору с Владимиром Балочанским послужиће као повод за размену мишљења о античком Риму и европском наслеђу. Тако ће Латиновић и Балочански супротставити своје визије европске историје: први ће је видети у духу цивилизацијске заоставштине, велике уметности, филозофије и политике, а други као сведочанство нехуманистичке људске природе, тоталитаризма и тираније:

Znate, gospodine profesore, svima nama humanistima bio je Rim idealom! Ovaj isti Rim, koji je stvarao ovakve divne stvari kao što je ova mala Evropa! Ali kad je netko došao u životu u priliku da na svom vlastitom mesu osjeti svu barbarsku, inkvizitornu, kretensku upravo podlost tih rimskih pravnih uređaja, taj je izgubio svaki respekt spram takvih kulturno-historijskih igračaka! (Krlježa 1966: 217, 218)

Балочански овим речима одбацује симболику посебности коју мит о Европи носи у свом изворном облику. Уместо тога, он тој фикционалној слици супротставља принцип тираније и моћи. Балочански уочава образац истог понашања који се вековима преноси из једног времена у друго:

To je bio Rim, to, što sam ja danas: mnogo zgaženog i popljuvanog mesa! Ja sam gledao te cesaromane te naše patricije, ja sam jeo kod njihovih stolova! Koliko ovakvih subjekata mora postati to što sam postao danas ja, ovakva krpa, ovakav bivši čovjek, da jedan Scipius Africanus može ostati na konsoli! (Krlježa 1966: 218)

Овим се митска представа Европе дистанцира у односу на стварност и остаје стриктно у оквирима предања. Своју визију човечанства Балочански најјасније сумира у последњој реченици: „Мoj gospodine Die Kunst, ist schön, aber das Leben ist ernst!“ (Krlježa 1966: 218), којом се симболика бронзане фигурице подређује уметничком маниру чија је намера пре свега естетичка, док се *озбиљна* стварност позиционира на супротном, реалном полу. За разлику од Филиповог разочарања савременим светом, Владимир читау историју доживљава као континуирану болест која води ка коначној смрти Европе. Мит о Европи и бичу Крлежа је користио и у другим својим текстовима да покаже њену симболичку пропаст и он је, поред тираније, увек довођен у везу с ратом. У есеју *Европа данас*, мит је у великој мери иронизован, па Крлежа идеју о изабраности и посебности преобликује у визију о супериорности и надређености:

Stojim tako u centru jednog zapadnoevropskog velegrada i promatram Evropu kako defilira sa svojim baterijama i tenkovima, s mladim, konjskom krvlju nabijenim eskadronama, s veselim crvenim trubačima, u oblacima mirisa štale i juhte, oficirske pomade i baruta, tu mladu, još uvijek zdravu i pobjedonosnu Evropu, koja se kreće u kozmosu na svom bijelom, bijesnom olimpijskom biku, kao vladarica nad okeanima, nad ledenjacima i nad dalekim kontinentima. (Krlježa 1979: 25)

Друштво европских вредности на улицама поздравља војску која у име стварања бољег света креће у нови ратни поход. Европа је, супротно њеним бучним паролама, „нећајна spram svega što nije spol, meso i krv“ (Krlježa 1979: 26), варварски свет који безумно јуриша ка новом покољу.

Као једна од ретких сличности Крлежиног и Црњансковог прозног израза махом је истицана стилска родност која се прати најпре

на нивоу кумулативне, разгранате реченице богате дескрипцијом. Опис је један од сегмената у којима је могуће пратити на који се начин тема смрти Европе додатно поткрепљује. За Крлежину дескрипцију карактеристична је доследно грађена стилизација којом се презентује европски град. У евоцирању времена проведеног на западу, о урбаном се говори као о сивом, индустријализованом простору загађеном димом, простору који је резултат удаљавања од природног у човеку. Иако су знатно присутнији у *Поврајку Филија Латиновића*, описи градског не изостају ни у *Вражјем ошћу*, мада се они више односе на оно домаће, провинцијално, од чега Кавран бежи. Описи градова Крлежиних јунака по правилу су премрежени инферналним визијама људи, биљака и животиња које се као у неком пакленом котлу изнова рађају и умиру. Сума тих визија може се наћи у Филиповом изједначавању урбаног и болесног, којим је реализована Крлежина идеја о инфернализацији стварности.

... a gradski ljudi jedu kao bolesne mačke: imaju trulo zubalo, umiru od raka, a o svojim crijevima napisali su debele knjige. Sve je gradsko bolesno i krastavo. I ovih dvjesta milijuna kočijaša već je nagriženo od grada! Grad znači bezuslovno nezdravo udaljivanje od prirodnog i od osnovne prirodne podloge neposrednog života! (Krlježa 1979: 57)

Урбано се, дакле, као загађено, болесно и умируће, супротстваља свему људском, природном и здравом. Јунаци проблематизованих идентитета и слабих нерава тиме се неодвојиво везују за град, постајући његови непосредни продукти. Ова врста стилизације свакако се не сме сматрати јединим узрочником промена које се у Каврану и Латиновићу дешавају, али је као таква умногоме комплементарна већ успостављеној слици деконструисане егзистенције која је у великој мери утемљена на европском моделу.

Дескриптивни сегменти који се односе на локални градски простор код Крлеже су по правилу везани за синтагму „панонско блато“ и то се уочава у оба поменута романа. Унутрашњи монолог, који настаје у сталном реферисању прошлог у односу на садашње, приповедни тренутак карактерише као заостао, замрзнут у времену. Тако ће се током вожње с Јожом Подравцем Филип осврнути око себе на свет који, како сам каже, тоне у блато и вуче се по њему као и кола на којима се налази. Кавран ће закључити слично, посматрајући чађаве оцаке града издалека на самом почетку романа. Тада град осећа као лажну слику складног и мирног живота који се у њему одвија све док се човек не нађе на његовим улицама. Размишљајући о том урбаном пејзажу из даљине, он осећа дистанцу према свету од ког је побегао годинама раније. Једна слика у његовим мислима постаје метонимијски репрезент читавог друштва које је, упркос његовом личном преображају, остало исто:

Nije osjećaо nikakve potrebe da pođe u grad. Gledao je iz daljine fabrike i crkve i kasarne, i sve je to na suncu izgledalo svijetlo i bijelo, kao da je život u gradu lagan i ugodan. Ali njemu se nije dalo u grad. (Krlеža 1955: 344)

У том односу, цивилизацијском духу који долази из европских великих градова супротстављено је анимално које се затиче у *домовини*. Успостављеним отклоном према граду посредована је Кавранова психолошка nelaгодност због повратка у „*silno затворен круг*“ (Krlеža 1955: 346) кога се ослободио својим одласком. Повратком на водоштај, Габријел у сећању оживљава све што га у панонском блату чека:

Tako se sunča Gabrijel i misli o posrednom i neposrednom životu i gleda grad na suncu. Tamo su kavane, ljudi, novine, banke, sve se to u gradu melje kao u mlinu. Tamo живе njegovi prijatelji, znanci i jedna žena, која му је prije три године забила нож у леђа и оставила га у најкритичнијем моменту. Сјетио се онoга живота отприје три године и згадило му се све оно. Као да су се из неког пакленог котла под њиме испаривали отровни глинoви, дошло му је, да ногом одгурне све то. (Krlеža 1955: 345, 346)

Иако се разлози за овако пренаглашен доживљај града могу наћи и у психолошким комплексима јунака, а пре свега у оном везаном за љубавни неуспех, не би требало занемарити симболичку вредност коју град има за Габријела. Он је позорница на којој се сукобљава читава његова прошлост и садашњост, и решава будућа судбина. Супротно инферналном граду у Габријелу се јавља потреба за слободним, елементарним животом који ће „*postojati као зрак и вода*“ (Krlеža 1955: 344). Нови живот се тиме враћа у неку врсту прастана, ослобођеног сваког облика цивилизацијског достигнућа. У складу с тим доживљајем стварности можемо проблематизовати јунаков оптимизам с краја романа. Окренувши се новом почетку, одбацивши прошлост, Кавран последњи пут гледа ка граду и први свој следећи корак прави управо ка њему. На градској позорници, у пакленом котлу, одлучиваће се о његовом новом почетку:

Voda је шумила, и он је дуго гледао nekamo daleko u polutminu, gdje су потитрала немирна свјетла. Сјетио се, да још мора поћи у град, да се уреди, okupa, obrije, да negdje posudi frak за redutu. Tamo га чека жена, tamo ће се све riješiti! То све, што се догодило, било је glupo, и све то треба да се prebaci и да се negdje počne iznova. Све још стоји на početku! (Krlеža 1955: 447)

Габријеловим повратком у свет према коме на почетку романа осећа гађење, разрешење љубавног заплета и читаве његове судбине, доживљава се пре као повратак оном зачараном кругу који је освешћен у првим утисцима о урбаном простору. Тим чином Крлежа се последњи пут пре окончања романа руга свом јунаку и његовом несаломивом идеализму. Мада у самом обнављању љубавног односа, који је разорен његовом агресивном егоцентричношћу, нема ничег што се супротставља јунаковом светоназору, начин на који се до

те одлуке долази је и те како симптоматичан. Задовољивши његову таштину и сачувавши његов понос својим доласком у стражарницу на водостају, мадам Сорге обезбедила је услове за Кавраново делање. Због тога се стиче утисак да ни до какве праве промене у самом јунаку не долази, а његова одлука делује као одабирање мањег од два зла, при чему је оно веће пристајање на живот у дому Габра Каврана, симболу анималне, нагонске природе у човеку.

„Анимално панонско живљење“ (Игњатовић: 1972: 76) већ је примећено као једна од димензија у коју су смештени и јунаци *Дневника о Чарнојевићу*. Црњански описи (не само ратних година) константно сугеришу атмосферу распадања. Општи план у тим тренуцима стапа се с личним те се свако запажање у пролазу, с улице, из болничке собе или кафане одмах транспонује на Рајићеве интимне стрепње попут напуштене домовине, изгубљене младости, неизвесне будућности и сл. Јунакова исповест на тим местима интонирана је с дубоким патосом, праћена сталним узвицима жаљења („О!“ или „Ах!“). У описима домаћег окружења после мајчине смрти, родног села, тетака које желе да га ожене и осталих епизодних ликова, Рајићеви утисци дати су као каталози гротескних појава његовог окружења:

Тада би се у мраку вртели и газили ти јадни сељаци, у лудим гомилама, голи и пијани. Трчале испребијане жене са сухим опалим дојкама, крезубе и смрадне од зноја. Оне се превртаху и превијаху у мукама порођаја или лежаху кржаве јаучући од мука, по земљи; кидаху се од бола од разних лекова против зачећа. Под прозорима би лежали крвави трупови закраних драгана у сјајним чизмама. (Црњански 1996: 145)

Лако је уочити несклад који настаје када јунак са својим новим, искуством преобликованим идентитетом дође у контакт са средином која се, изобличена ратом, по његовом завршетку вратила свом уобичајеном животу. Рајићева измењена свест, која у своје средиште ставља потребу за ослобођењем човека сваке конвенције живљења, сукобљава се са сеоским друштвом које се и даље води народном културом, веровањима и обичајима. Тај контраст најоучљивији је код Рајићевих сусрета с традиционалним обичајима сахране (забадање игле у покојниково срце) или свадбе (потреба за женидбом која ће мушкарца „смирити“ у тренутку достизања одређеног степена зрелости). Игњатовић говори о „реалној мери“ која је у приповедању постигнута и која одлично дефинише јунаков сукоб са светом:

Дата је, на једној страни, слика, сликовни податак најнижег примитивизма постојања дивљачког живљења (блато, ждрања, парења, знојења, убијања) и, на другој, у исти мах, талентовано је изведен ноктурно једног младићког осећајног реаговања на све то, на сву ту гадост и на себе. (Игњатовић 1972: 75)

Блатном атмосфером панонске руралне средине на тај начин је симболисана парадигма једног света коме јунак више не припада,

не искључиво услед унутрашњег преображаја већ и због трајних ожиљака које је рат свуда оставио. Рајићева потрага мотивисана је потребом за незагађеним светом. Тај свет тражи се најпре у простору пређашње среће, завичају, који поприма димензије апсолута. Ипак, по повратку се јунакова перспектива мења и завичај се поима као изгубљени хронотоп с којим јунак живи у несразмери. Једино чему Рајић остаје привржен јесте природа – небо, жуто лишће и јабланови. Самим тим домовина губи свој идеалистички статус, не могавши да испуни очекивања новог човека:

Тетке кажу, све ће проћи. Имамо пуне куће малих Босанаца, сирочади. Југословенство је јако у моди.

Опет се ваде и праше слике цара Душана. Причаће се још да је све било само ружан сан. Све је по старом. Оно што је бело, биће сутра црно, а прекосутра жуто(...) Вратио сам се. Хоће да ме бирају за председника кола, не знам каквог кола. (Црњански 1996: 182, 183)

Отклон од завичаја праћен је отклоном од традиције који пратимо још из *Видовданских њесама у Лирици Ийјаке*. Однос према историји и последицама Великог рата који је приказан као церемонијално, помодно прослављање националне митологије, за Црњансковог јунака представља последњи ниво разочарања. Уместо утехе, на сваком кораку он затиче смрт. Такав свет не може бити место почетка новог живота па се раскидањем веза с традицијом прекида и приврженост завичају. Основни разлог за неусклађеност са светом свакако треба тражити у последицама рата и немогућности да се оне превладају. Ослободити се и одродити од таквог света је, чини се, неопходни предуслов суматраизма као универзалног светоназора који не познаје никакве границе.

Сва три романа посматрана за потребе овог рада често су била у фокусу научних истраживања, а тумачења изведена с различитих становишта без сумње представљају незаобилазну грађу у свакој наредној анализи. Ипак, ретко су се прозна дела Крлежиног и Црњансковог стваралаштва посматрала у заједничком контексту, истичући истовремено да је међусобно сагледавање њихових поетика могуће (скоро искључиво) из антиподне перспективе.

Фокусирањем на једну идеју, која у свести обојице писаца без сумње постоји, истакнути су неки од чинилаца истоветно, али и различито усмерене реализације у оквиру приповедања. Тежиште рада представља обликовање јунака и њихове самосвести те симболичке манифестације поменуте теме које из њих произлазе. Тиме се идеји о смрти Европе приступа и са становишта општепоетичког и из угла дискретних и симболичких исказа и поступака јунака. Они ће у два Крлежина и једном Црњанском роману разговарати и размишљати о Европи, резоновати и констатовати њено стање, али и њихов унутрашњи преображај. Тако се *смрт Европе* може по-

сматрати као једно од изворишта идентитетске неукорењености и трагања за равнотежом ком су Петар Рајић, Габријел Кавран млађи и Филип Латиновић предани. Закључак који се намеће јесте да су ова три јунака припадници једног истог света који је у романеск-ну фикцију транспонован из стварности с почетка 20. века. Њихово трагање за бољим светом које потиче из младалачког идеализма на моменте ће бити усмерено ка скоро идентичним етеричким визијама једне утопијске и незагађене стварности. То (у суштини модернистичко) виђење света говори о људској индивидуалности као неодвојивом делу окружења из кога потиче и жељи да се његова несавршеност превлада изнутра.

Овај рад писан је с намером да се укаже на једно могуће читање ових романа, које би у перспективи било подстицајно за отварање нових модела тумачења поетика двојице писаца, као и потпуније сагледавање експресионистичке прозе и поетике југословенског модернизма.

ИЗВОРИ

Црњански, Милош. *Приповедна ѝроза* (Дела Милоша Црњанског; т. 2, књ. 5–7). Београд: Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, Српска књижевна задруга, *Lausanne, L'Age d'Homme*, 1996.

Krleža, Miroslav. *Novele*. Zagreb: Zora, 1955.

Krleža, Miroslav. *Povratak Filipa Latinovicza*. Sarajevo: Svjetlost, 1966.

ЛИТЕРАТУРА

Душанић, Дуња. *Фикција као сведочанство. Искусство Првој светској рата у ѝрози српских модерниста*. Београд: Досије студио, 2017.

Игњатовић, С. Драгољуб. „Дневник о Чарнојевићу или нихилизам као упозорење“. *Књижевно дело Милоша Црњанског*. Ур. Предраг Палавестра и Светлана Радуловић. Београд: БИГЗ, 1972.

Милошевић, Никола. *Роман Милоша Црњанског*. Београд: Нолит, 1988.

Петровић, Предраг. „Где су гробови старих романа?, Дневник о Чарнојевићу Милоша Црњанског“. *Авангардни роман без романа*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2017.

Раичевић, Горана. „Суматраизам – у трагању за земаљском срећом“. *Милош Црњански: ѝоезија и коментари*. Ур. Драган Хамовић. Београд: Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду; Нови Сад: Матица српска, 2013.

Шмале, Волфганг. *Историја европске идеје*. Београд: Clío, 2003.

- Kovač, Zvonko. *Poetika Miloša Crnjanskog*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1988.
- Krleža, Miroslav. „Evropa danas“. *Evropa danas, eseji i članci III*. Sarajevo: Oslobođenje, 1979.
- Lasić, Stanko. *Krležologija ili Povijest kritičke misli o Miroslavu Krleži: Knjiga druga, O moralnoj strukturi i totalitarnoj svijesti*. Zagreb: Globus, 1989.
- Lasić, Stanko. *Mladi Krleža i njegovi kritičari (1914–1924)*. Zagreb: Globus, 1987.
- Moris, Devid. *Bolest i kultura u postmodernom dobu*. Beograd: Clio, 2008.
- Sontag, Suzan. *Bolest kao metafora*. Beograd: Rad, 1983.
- Špengler, Oswald. *Propast Zapada I*. Beograd: Književne novine, 1989.

Ognjen Aksentijević

*Symbolic Representations of the Death of Europe in Miroslav Krleža's
The Devil's Island and The Return of Philip Latinowicz,
and Miloš Crnjanski's The Journal of Čarnojević*

Summary

In this paper, we observe the symbolic representations of the idea of The Death of Europe in two novels by Miroslav Krleža (*The Devil's Island* and *The Return of Philip Latinowicz*) as well as Miloš Crnjanski's *The Journal of Čarnojević*. Employing the insights of Wolfgang Schmale and Oswald Spengler, we will regard Europe as a cultural, historical and immaterial notion, which profoundly influenced the formation of the characters in the aforementioned works. In doing so, we will rely heavily on the concept of bioculture, as well as on earlier interpretations of particular segments of these novels. We focus on the shaping of heroes and their self-awareness, as well as the symbolic manifestations of the theme that follows them. In these novels, they will discuss and think about Europe, resonate and ascertain its state, but also the state of their inner transformation. Thus, the death of Europe can be seen as one of the sources of identity rootedness, and the search for balance, to which Petar Rajić, Gabriel Kavran Jr. and Philip Latinowicz are committed. The conclusion is that these three heroes are members of the same world that have been transposed to early 20th-century fiction. Their pursuit of a better world, originating from youthful idealism, will be directed at almost identical etheric visions of a utopian and unpolluted reality. This essentially modernist view of the world speaks of human individuality as an inseparable part of the environment from which it originates and the desire to overcome its imperfection from within.

Keywords: bioculture, Europe, war, tuberculosis

Примљен: 12. 2. 2020.

Прихваћен: 7. 4. 2021.