

Владимир Гвозден¹
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за компаративну књижевност

КОСМИЗАМ СРПСКОГ МОДЕРНИСТИЧКОГ ПУТОПИСА

Abstract: The genre of travel writing is based on the account of reality, but this study demonstrates that Serbian modernist writers of the interwar period (Miloš Crnjanski, Isidora Sekulić, Rastko Petrović, Ivo Andrić, Stanislav Vinaver, Stanislava Krakov, Dragiša Vasić and others) seek to find the proper style to express the strong need to go beyond the time-space determination. This feature of the interwar travelogue is here termed as “cosmism” to denote the abandoning a particular space-time in the name of metaphysical surplus, chiefly resembling a modernist secular faith in the sense of the aesthetic experience, which supposedly can still create intersubjective community directed against the chaos of contemporary world. Thus travelogues often fly into the spheres of utopia (no-place), which should be interpreted as a literary way to cope with the modern excess of texts, objects and people.

Key words: pastism, aestheticism, chronotope, travelogue, modernity, reality, representation, utopia

„Путовање је нагон диван и проблем опасан”, пише Исидора Секулић у огледу у којем описује своје најраније доживљаје путовања, зависне од доласка и једноминутног задржавања воза „Оријент-Експрес” у Земуну (Sekulić 2001: 290). Воз је био змај, а они само деца која су путовала повлачећи прстом по мапи. О „змају” се, међутим, све знало: куда путује, којом брзином, где се задржава... Такви доживљаји и сазнања водили су ка мислима о хронотопичности путовања:

„Како рано путовање открива проблеме у теорији и у пракси. Како се далеко запућују већ деца кад се сукобе с проблемом простора и времена [...] Простор је путања, друм, пруга, река, висине кроз које човека машина носи [...] Време пак – ко је газио, возио се, путовао у времену и по времену? Време је ток, кажемо; зато што ми течемо” (Sekulić 2001: 292–293).

1 vladimir.gvozdenc@ff.uns.ac.rs

Исидора Секулић, позивајући се на Виљема Фокнера, указује на потешкоћу с разумевањем времена, наспрам релативне једноставности поимања простора – човек може у разна времена бити на различитим местима, али не може се отићи у време и „бити у разна времена”, јер је основни проблем с временом то што не можемо вољно да се преместимо из једног у друго време (док је у случају простора то могуће). Па ипак, осим материјалности света, чији опис је *conditio sine qua non* путописног дискурса, постоји у њему – у међуратном раздобљу у текстовима Милоша Црњанског, Исидоре Секулић, Растка Петровића, Иве Андрића, Станислава Винавера, Станислава Кракова, Драгише Васића и других – изразита потреба да се оде изван временско-просторне детерминисаности. Овај рад ће покушати да опише и објасни повлашћени облик испољавања ове потребе који се, како ће бити показано, може означити као космизам.

На првом месту се поставља питање природе самог представљања у време сложених и противречних искустава модерности. Још од Бодлера, естетика се судара са изгубљеним тереном представљивости – у концептуалном смислу – савремене друштвености у уметности (Bodler 1954: 50; Nicholls 2009: 11), а то се одразило и на жанр путописа који је традиционално рачунао на могућност да се стварност или поједини њени аспекти сместе унутар корица књиге. У знаменитом огледу „Сликар модерног живота” неокласични идеал непроменљиве лепоте је подривен живописним осећајем флукса и кретања живота у садашњици. Доводећи у везу метафизичко и темпорално, Бодлер изумева поетику изненадних сагласја („correspondences”), тренутака када брза промена форми која обележава савремено искуство у тренутку бива осветљена интуицијом атемпоралног и спиритуалног (Nicholls 2009: 5). У грозничавом друштву модерности, ништа не може да задобије статус светог, покретљиво становништво не допушта да се било каква аура прилепи за његово раслојавање – а то раслојавање неумитно утиче на природу уметности. Стога је модернистичка књижевност обележена променљивим процесима асимилације, ревизије и одбацивања стварности у покушају да се установи тачка равнотеже између (често конфликтних) захтева социолошке свести и модерне естетике.

Оно што је Бодлер наслутио остварило се у пуном обиму неколико деценија касније: *belle époque* је означила фазу потрошачког убрзања у којем је свет роба и нових медија, укључујући и „естетизоване” производе свакодневне потрошње, почео да одузима место писаној речи које се темељило на чвршћим моделима друштвене хијерархије и ограниченијем приступу потрошним добрима, укључујући ту и уметничка дела (Nastasijević 1991: 401). Године после Првог светског рата сведоче о растућем занимању за „поредак” и „структуру”, иако са варљивим резултатима, где се спрам света „прозрачних” комуникација јавља наличје сазнатљивог у виду тајне усред све сложеније друштвености, о чему говори један од путописаца у Паризу, позивајући нас да путујемо са њим: „Зато пођите са мном, да још једном учинимо заједничку шетњу кроз овај град лепоте и недокучивих тајни” (Milošević 1931: 26). Слично наличје рационалне

цивилизације у виду тајне уочава и Р. Драинац у свом париском путопису, када говори о успону криминала и одговарајућих литерарних жанрова који тај успон прате: „У доба радиотелеграфије, телевизије и авиона, владају светом фантоми, злочинци, а човек управо не зна када је жртва или убица. И уместо процишћавања ситуације, све се више мрачи хоризонт живота” (Drainac 1999: 199).

Књижевност је у међуратном периоду несумњиво суочена с вишком ствари и с вишком људи, а хаос модерности српски путописци региструју и свесно и несвесно. Наравно, питање које лебди над путописним дискурсима је шта супроставити хаосу модерности? Шта је јемство постајања вредности које трансцендирају иманенцију савремености? Да ли је још увек могућ „прави”, „истински” сусрет текста и света? Не може се оспорити чињеница да је повишена, кондензована перцепција контингенције еминентно везана за модерност, и да се то одражава на тропику хронотопа сусрета у српским међуратним путописима. Као што подвлачи Драгиша Васић у путопису из Немачке, „овај свет [...] живи и све ради у неком паничном страху да му не пропадне време” (Vasić 1923: 356). Модерност отвара питање нове економије времена људског живота, као што упозорава Исидора Секулић:

„Има уосталом и нешто исконско у човеку што се опире тој техници. Човеку, апсолутно мислећи, није дато да даљине поништава, као што му није дато да време задржава. Пролази време, вели човек. Не пролази толико време колико пролази човек. И, не поништава човек, који путује, даљину, него поништава део свог живота. Седи згрчен, везан, беспослен, откинут, туђ и непотребан, у гомили других згрчених, везаних, беспослених и туђих” (Sekulić 2001: 258).

Хронотопи сусрета постају у путописима тропи, синегдохе у којима део замењује целину, чиме се прикрива немогућност да се дочара истинска сложеност стварности.

Однос економије и класичне прозе је сломљен и настоји изнова да се успостави кроз интересубјективне мреже социјалних језика које сведоче о губитку заједничког хоризонта. Модерно писање настоји да изврши неку врсту насиља над језиком и над формама друштвеног живота које би требало да промовише (Nicholls 2009: 59). Ако се изузму поједина одушевљења техничким средствима и модама, савремени свет је за наше путописце по правилу псеудосвет, а димензије њиховог проблема са садашњошћу играју важну улогу у текстуалности путописа. Део проблема са садашњицом добро описује Драгиша Васић у *Ушисцима из Русије*:

„Јер све се може видети на комад и на комад чути, јер све што се види садашњица је, неповезано је, као и свуда. И најзад, јер у рођеној својој земљи, где не измиче ни једна чињеница и где се дрхти над сваком појавом, ко

би могао рећи: иде се тамо, или то ће се догодити, или тако ће се свршити. [...] И улицом врви свет, баш као свуда: овај је сиромах, тамо је дама с кучетом, онај сјајно је одевен. У исто време крај вас јури машина, у њој човек у бунди. А у Кремљу станују министри, пред тим истим Кремљом промрзали чистачи разгрћу ноћас нападали снег, око вас просјаци. Дакле шта сте видели, слободно ми је да вас упитам? И зар то што сте видели није исто као свуда. Па ипак сте се јако преварили и још како сте се преварили!” (Vasić 1928: 51).

Свет се опажа као превише сложен, а доживљај стварности не може да рачуна на установљавање чврстог упоришта у флукутирајућој савремености чији је статус наухватљив за путника, или како то учава Растко Петровић у путопису из Либије: „Има нечег апокалиптичног, и као у сну, у тој немогућности да се заврши нешто што у себи носи све особине најхитније пролазности. Осећа се потреба да се јеца и радује у исти мах” (Petровић 1977: 131). Зато преовлађује селективни вид темпоралности у хронотопима сусрета везан за прошлост – било у виду приповедања о наслеђу визуелних уметности (архитектуре, сликарства, скулптуре) било у дивљењу рушевинама као повлашћеним местима у крајолику у којем се путописац обрео. Примера ради, према овом пасатистичком моделу Драгиша Васић естетизује револуцију, јер му црвеноармејци изгледају као „Донателијеви Кватамелати” (Vasić 1928: 12).

Садашњост се најчешће разумева као тренутак уништења другог и себе, па се у путописном приповедању о датом простору често јавља временска путања уназад. Наравно, и прошлости је потребна садашњост, без ње се не може, као што болно запажа Растко Петровић: „Ја више нећу ни да знам о нечему што је прошлост. Немам времена да сазнајем ништа више о њој, ако желим да проживим и сам оно што је баш било живот и у њеној лепоти” (Petровић 1988: 90). Реч је о противречности у коју често запада међуратни путописац: ако он (или она), на пример, посматра крајолик који је закупао Теокрита, да ли треба да чита буколике или да се препусти непосреданом посматрању? Сусрет је у том смислу зависан од посредовања, али је јасно да су стратегије посредовања, чак и кад је реч о прошлости, повезане са актуелним тренутком: модерност је истовремено кулминација прошлости и темељни тренутак прелома у социокултурним односима и естетским приказивањима (Childs 2000: 15–16).

Хронотопичност сусрета у српском међуратном путопису је зависна од представе о могућности да се *sub specie aeternitatis* аутор уздигне изнад актуелности времена и простора. Милош Црњански осећа нелагоду због тога што зна да ће његов боравак у Италији трајати прекратко – а трајао је изгледа, ако је судити према изворном издању из 1930. године, око три месеца – јер види да се не мења: „Већ у Риму осетих да је пут мој по Тоскани био само кратко привиђење и да је мој пролаз и туда, узалудан.” Актуелно, „земно” време је не-

довољно, јер је темељ читавог путовања потрага за уметношћу из прошлости; приповедач каже како је знао да ће се „у Фиоренци до миле воље наседети у музејима”, а да ће у Равени сићи „у прах и мемлу хиљадугодишњих гробница” (Crnjanski 1995a: 149). Прошлост, препуна уметничког обиља и племенитих сврха људског деловања, супротстављена је непосредно прохујалом времену које је путник донео са собом у наручју, али и обележена тежњом да се изнова сазда осећање идентитета које би изнад свега садржало цивилизацијску и цивилизујућу нит:

„Зато сићох возом кроз Алпе, са бедним и страшним бившим временом у наручју, тако крвавим и кужним да се и сам згрозих и уплашено шапутах путем на све стране: Гробови, путеви, градови, путујем за добро света овог, у коме тице поје и гуштерови севају, звезде капљу, а војске пролазе, као увело лишће. Понегде већ засвирах, као у фрулу, у потоке плаве. Народ хоћу да саградим” (Crnjanski 1995a: 65).

У питању је естетски сусрет: утопијски моменат у којем би уметност естетизовала савремену политику. Осим тога, естетски производи прошлости стварају илузију идеалне комуникације, где се селекција остварује много лакше него у сложеној садашњости: „Мартинијеве слике су дубоко светле, као Дантеови сонети, а чисте и надземаљске и охولة, као неизвесне мисли и дела Кавалкантијева” (Crnjanski 1995a: 103). Категорија естетског сусрета је попут онога што је Ниче у *Несавременим размисљањима* одредио као „надисторијски” дух, способност да се ментално буде изван веровања и потреба савремености. Путописац који је у најмањој мери био окренут прошлости, Станислав Винавер, истовремено је и један од ретких критичара валидност таквог обраћања времену и простору (мада му је и сам повремено склон):

„Повратак у прошлост не би био чак ни та прошлост. Јер не би живела, била би само силом дочарана. Ниједна жива сила не иде уз прошлост. Свако друго решење за уметника је боље, јер је напред, јер је живот. [...] Прошлост је имала своје живе силе. Оне данас не би биле у њој, њихова је судбина друга” (Vinaver 1991: 219).

Потребно је стога добро размислити о, како се чини, уметнички најверљивијем хронотопу сусрета, који при том жели да се представи као превазилажење саме хронотопичности искуства. Реч је о потреби да се превазиђе конкретност времена-простора за рачун различитих видова приповедних симбола који се могу подвести под „космизам” (како га је назвао Милош Црњански у *Писмима из Париза* [Crnjanski 1995a: 28]), односно веровање да постоји суштина времена, простора и егзистенције која је скривена уобичајеном погледу, а коју су путописци у стању да сагледају захваљујући вла-

ситој развијеној „култури ока”. Космичко осећање може да буде остварено кроз одређени симбол, као у познатом случају Богородице у *Љубави у Тоскани*, која служи као агенс не за превазилажење конкретне појавности, већ естетизоване појавности, јер је реч о визуелним приказима којима обилује италијанска ренесанса:

„Нису ли сад, из таласа хаотичних, сумпорних и безумних, почела на нас да прскају безмерна времена и безбројни животи што чекају да их загрлимо и саставимо. [...] У општем, вечном треперењу пролазности и празнине, мир и бесмртност, у породиљи” (Срњански 1995а: 97).

Овакво космичко осећање је темељ симултанизма, који сеже веома широко, јер је Богородица замишљена као неко ко превазилази границе хришћанства и пореди се са Венером и низом других паганских богиња који јој претходе. Црњански такође развија дискусију о пореклу сликарских мотива и повезује их са Византијом, што добро илуструје у којим се све правцима, временским и просторним, грана конкретан естетски сусрет. Приповедачај повремено хоће да остваре утисак да их космичко осећање обузима у одређеном, повлашћеном крајолику, односно да не могу да му се одупру. Тако Станислав Краков сведочи о естетском сусрету који се збива у Таормини, где простор приповедача насилно естетизује, увлачи га у властити хронотоп:

„Зграбе нас грандиозне лепоте, понесу просторна плаветнила неба и мора, опију нас боје час нежне и меке, час пламтеће, узнемире сунца и сенке, не разумемо тада ништа више, али осећамо страховито, цели у треперењу, и не знамо да ли бисмо се смејали или плакали од узбуђења и радости” (Краков 1927: 177).

„Венеција је тријумф. У највећем, у космичком смислу”, записује Станислав Винавер (Vinaver 1991: 275). У космистичком кључу, конкретан крајолик се претвара у небеске сфере: „Воз бежи расплакан, црна поља застиру обале, више се не зна да ли су звезде на небу или међу маслинама, све се мути у тами, и само нам небо остаје као високо растужено језеро” (Краков 1927: 178). Андрић у путопису о Шпанији предочава одлазак иза конкретности времена-простора у замишљене сфере „стварне” стварности која ремети уобичајене чулне доживљаје:

„Гледајући приказ пред собом, ја сам се у недоумици питао да ли то неко невидљив простира у равници испред нас небеско платно, оно што му је преостало пошто је покрио висине над нама, или се на модрој помрчини пале безбројне светлости града који нас чека. [...] Једна нова стварност отпочињала је своју игру са нашим чулима” (Andrić 1977: 205–206).

Јулка Хлапец Ђорђевић у лирској прози с почетка *Осећања и оцажања* под насловом „Путнику” афирмише космичко схватање путовања као вид потраге за трансценденцијом: „Корачаш путевима живота у тмурној полутами и досади. Пролазе неосетно дани, месеци, године. [...] Нити си срећан, нити несрећан. Мрве Те дневне гнусности” (Нларес Ђорђевић 1935: 1). Треба умаћи досади, рутини, јер се тиме остварује услов да у путнику нешто засветли:

„Као да је планула искра васељене” – и он схвата величанственост живота. Станислав Краков ће тренутке космизма доживети у Перуђи, а предочава их кроз звездану метафору налик оној, макар у смислу осећања, што је прославила Црњанског: „Гледана са провидног умбријског неба, затворена у своје високе зидове, којим су је кондотиери и папе свезали, Перуђа је румена звезда са пет зракова” (Краков 1926: 412).

Иста покрајина, Умбрија, у доживљају Исидоре Секулић диже се у звездане висине: „Пејзаж тај је далеко од света. Странци пролазе кроза њ као сенке, као облаци” (Sekulić 2001: 287). У упечатљивој слици Провансе из пера Рашка Димитријевића стварност задобија ониричке и космичке димензије: „Све личи на сан у коме су се измешали боје и облици, све је осветљено јаким светлошћу и ако има дана када се сунце и не појави, све живи, осећа и разуме, не тражећи потврде осећању, разлога разумевању, нити узрока животу...” (Dimitrijević 1929: 222)

На почетку трећег дела путописа *Људи говоре* изложен је опис језера, које престаје да буде предео – дакле, нешто обележено људским доживљајима, већ постаје природа у чистом стању, која се приказује надљудском песнику:

„Не видим шта је на њему живописност, већ шта је постојање и стварност. Свим својим бићем: да то није предео предамном, већ део природе. [...] И још је у мени звучало: Је ли то лепо? Можда! Ја не видим живописност, склад, поетичност. Огроман број елемената, или огроман број израза једног истог елемента, живи трагично и херојски око мене. [...] Сазнање живота уопште. Сазнање једне више лепоте, сазнање своје смрти. [...] Акватични сусрет у ноћи на чамцу. Сусрет двеју судбина. Свуд око мене, до у бескрај, једино вода, ваздух, земља и небески огњевии” (Petrović 1931: 121–122).

То што субјект осећа је заправо вечност постања, космички принцип настајања: „Да, то је оно што је вечито, та стална свежина постања, та присутност постања, а оно што га види, осећа, поздравља и потврђује, мој дух и ја сав, пролазно је; непрестано на самрти” (Petrović 1931: 124). Сличан облик космизма одводи Кракова у Синтри од конкретности природе до опијености чула:

„Одједном после наглог окрета пута око гребена упали смо у зелену провалију. Кипариси, палме, борови, шећерне трске, агаве и рододендрони, најчудније вегетације тропске и северне, стене зелене од маховине, стабла

зелена од лишаја, стрме падине брега зелене од фуџера, а долине од меке, влажне траве. Пијанство, лудило, вртлог зеленила” (Краков 1931: 6).

Чињеница је, дакле, да је, упркос различитим видовима зависности од материјалности, доминантна нит српског међуратног путописа унижавање просторно-временске садашњости. Можемо навести још неколико „поетских” примера. Прва реченица шпанског путописа Иве Андрића открива занимљиву интервенцију везану за уобичајену путописну географију: „Ако хоћете да поред и мимо оног што је заједничко Шпанији и осталој Европи потражите, у машти, предео специфичне шпанске стварности, треба да извршите једну смелу пројекцију у нестварно” (Andrić 1977: 202). Путописци непрестано трагају за некаквом вишом стварношћу: „Били смо у стварности великој и величанственој [...] једним јединим погледом видесмо колико је бескрајно редак и скупоцен овај предео” који су описали Пиндар, Сафо, Теоокрит... (Petrović 1988: 245) Милош Црњански осећа у Пропилејима, улазећи у Акропољ, како напушта материјалност историје и какао се диже и корача у висину (Crnjanski 1995b: 255). Путописно приповедање трага за одласком иза света, попут успаване мачке коју помиње Марко Ристић:

„Мачка је спавала у топлом крилу сунчаног зрачења, у интраутеринском крилу сна, изван човечански конвенционалног просторно-временског координатног система, изван географије и историје људске, изван топографије и хронометрије” (Ristić 1930: 354).

У географији и топографији постоје тачке којима време не може ништа, а то је оно за чим суштински трагају писци: „та добра стара кичерска Венеција, коју ни кич ни политика не могу да убију, ни да начну, која никада лепша, никада милија није биле но тог августа месеца који је био бременит неумитном несрећом септембарског крвопролића” (Ristić 1930: 355). Насупрот кобној недовршивости савремености, Венеција је, Винаверовим речима речено, коначна. Помирење хетерогених просторних и временских елемената из прошлости остварује утисак трансценденције. А ако је нешто уписано у природу ствари учињено вечним, оно онда не узнемирава индивидуу, нити чини да се она под туђим небом осећа лоше.

Природу оваквог модернистичког естетског сусрета објашњава Џорџ Стејнер у књизи *Стварна присуства* (1989), чији је циљ „осветљавање херменеутике као одређујућег упражњавања одговорног разумевања, делатног поимања” (Steiner 1989: 7). Тумач је неко ко одгонета и преноси значења; он је преводилац између језика, култура, конвенција изражавања, извршилац који „износи на видело материјал” што је пред њим како би му улио интелигибилни живот – како би га, просто речено, учинио видљивим доделивши му „садашњу садашњост” (Steiner 1989: 13). У једној равни Стејнерова књига

је критика модерних интерпретативних пракси: „настојимо да се ослободимо *нейосредној сусрећи* са 'стварним присуством' или са 'стварним одсуством' таквог присуства', а ове две феноменологије се никако не могу раздвојити, што нам мора наметнути свако одговорно искуство естетског. Тражимо имунитет од посредовања” (Steiner 1989: 39). Главна теза Стејнерове књиге је да је изгубљена непосредност истинског сусрета са естетским предметима:

„Велике књиге', еминентна дела мајстора музике и других уметности доступнија [...] су више него икада раније. Па ипак таква доступност и таква сагласност смањује потенцијал за непосредни сусрет с естетским искуством и за апсолутну слободу без које такав сусрет остаје лажан” (Steiner 1989: 66-67).

Сусрет, кроз грађански систем образовања, задобија социјалне и културне функције и „све мање припада сфери опредељења и све више постаје део декорума” (Steiner 1989: 66-67). У модернистичком маниру, веома сродном нашим међуратним путописцима и њиховим естетским сусретима и предрасудама, Стејнер се залаже за повратак непосредности у име људске слободе: „Те интуиције и процедуре сусрета, у социјалној употреби, у језичкој размени, у филозофском и верском дијалогу, од кључне су важности за наше посматрање књижевности, музике и уметности. [...] Ми смо 'други' којима се живо означавање естетског обраћа” (Steiner 1989: 147). Укратко, овај аутор сусрету додељује статус који обележава најдубља искуства слободе, чија је суштина, парадоксално, алеаторност и непредвидљивост. Сходно овој тези, улице Рима другачије су после читања Цара, Црњанског или Дучића, јер је уметничко искуство, искуство уметности, део укупног искуства индивидуе. Па ипак, Стејнер тврди како се естетски сусрет не може у потпуности дочарати, те увек изискује апроксимацију, што у случају путописаца често значи престанак писања као немогућност говора у присуству узвишеног: „Дивота! Мало је два ока и једно памћење, и скромно перо” (Sekulić 2001: 145).

Нема сумње да је бекство у неодређено време прошлости део отклона од баналног, што сведочи о жељи да се произведе утисак трагања за оним што је битно и најдубље а што Стејнер, као што смо видели, назива „стварно присуство”. Као што нас уверава један од путописаца, „XX век је лишен, грозно лишен многих ствари” (Drainas 1999: 11), тако да постоји снажна потреба да се путује кроз време, а не само кроз простор. Питање прошлости и вечности, као повлашћених видова селективне темпоралности путописа, везано је за налажење себе у искиданом, негостољубивом свету (за уметнике и уметност), као што у закључку путописне цртице о Перуђи бележи Краков: „Изгубљени између векова и легенди, између драме и мистике, ми се узбуђени осећамо тако блиски, спојени са стварима и сећањима, и чини нам се да налазимо себе у прошлости” (Краков 1926: 415).

Путовање је, из угла културне историје, збир драгоцених информација, али је исто тако важно усмерити пажњу на манире и биране естетске форме у излагању таквог типа сведочанства. У позадини свега лежи дубока брига за теме отуђења, фрагментације, и губитка заједничких вредности и заједничког смисла, као и пратеће трагање за алтернативним системима веровања у мит, мистицизам и примитивизам, а највећма у саму уметност, „коју многи модернисти виде као привилеговану сферу поретка и узвишеног епифанијског откривања” (Poplawski 2003: ix). Прича о путовању је у првим деценијама XX века још увек могла бити оптимистичан и позитиван чин, који успева нешто да каже о могућности и вољи путника да осмотри простор и време других људи како би разумео јединство људског духа и различитост друштава и облика колективног живота: путник је још увек веровао да је један од кључних тумача света и историје (Pageaux 1994: 32).

Критика је нагласила да у двадесетом веку путопис зарања у субјективистичку струју, према којој је само унутрашњи доживљај важан, односно кретање у правцу путописа у којем је путопишчева лична визија важнија од слике земље кроз коју се путује. У међуратном периоду

„мења се поетика путовања, а са њом и поетика путописа. Свет се интериоризује и претвара у унутрашњи свет путописца. Овај снажни излив поетског сујективитета (који се у бити разликује од оне уобичајене субјективности, својствене путопису као врсти) избија с италијанским путописима Црњанског и наставља се као општи тон који више не би могао да буде друкчији, али текстовима много мање поетске снаге” (Stuparević 1976: 171).

Црњански је несумњиво кључна фигура, јер је схватио где се налазе корени таквог преображаја – у Флоберовом писању које успоставља снажан однос са модерним естетским режимом књижевности:

„[...] у *Новембру* се јавља нов човек. Цео свет је његов. Прошлост и даљина нестају у њему. И оно што је пре много столећа било – његово је. Бол његов везан је за све патње у свету: он завичаја нема више; и сви га предели растују својим суморним видицима. Осетивши путовање и море, он зна да ни закони, ни границе, ни растојања не могу да препрече пут суморној магли која се шири у свему што је људско” (Crnjanski 1999: 231).

Па ипак, у овом „продору поетског субјективизма” присутно је и наличје резидуума романтичарског самопоуздања: после искустава Првог светског рата и послератне друштвене и економске кризе, тешко је било очекивати да се историја руководи оним што (путо)писцима одговара. Сусрет може бити корен тајне и недокучивости, али не смемо заборавити да се идеализам су-

срета одвија на фону његове материјалности, чак и када се остварује као естетско искуство које наводно додељује смисао постојању. У ствари, путописци, као што смо видели, настоје да нас увере да су њихови сусрети битни упркос материјалности: „доживљај је био – остављајући ван обзира неке сасвим безначајне спољашње, материјалне моменте – у својој правој суштини, и први и други пут, исти и један – и ја га зато радо памтим и бележим као такав” (Мапојловић 1930: 27). Путописни говор је, у крајњој инстанци, говор повлашћених, елитни језик друштвено и културно привилегованог појединца, а једино такав ауторитет допушта скривање, травестију и имплицитну хомогенизацију искустава. Ослобођен месних веза, субјект путописа жели да буде део ширег система идеја, знакова, асоцијација и начина понашања и комуницирања. Типска идеја органске целине се јавља у „путопису” *Људи говоре* Растка Петровића, у тренутку када наратор посматра пчеле и пожели да се угледа на њих: „Тако бих волео једном да стварам, скупљајући оно што је најбоље у богатствима око мене, да прерадим то затим у једну јединствену хомогеност” (Petrović 1931: 63).

Естетика се ситуира као привилеговани носилац метафизичке истине и као замена за мањкавости датог тренутка. У путописима преовлађује носталгија за пореклом, чије је седиште замишљена култура, а мотивација је оличена у потрази за нечим чистим и незагађеним. Кључно питање које путописци у најбољим тренуцима имплицитно постављају гласи: како на ваљан начин одвојити истинску уметност од грађанског друштва? Како створити културу у којој дух није одвојен од свакодневних чулних искустава? Однос наших путописаца према уметности углавном делује елитистички и квазиаристократски, али је заправо део дубље промене у самом режиму унутар којег се нешто опажа као уметнички предмет. Током друге половине XIX и у првој половини XX века убрзано је сазрела свест да се вредност одређује кроз естетски сензибилитет, а не кроз унапред додељене привилегије, божанско право или светост. Као реакција на промене статуса уметности, која се јавила као неминовна последица образовне и економске демократизације, јавља се бекство уметника у прошлост која ствара илузију „правог” места за њихове производе. Овај апоретички процес је запазио Касториадис у једном значајном чланку и лоцирао га у међуратно раздобље: од 1930. године

„тврдимо да изводимо револуције копирајући и правећи лоше пастише – захваљујући незнању једне хиперцивилизоване и неоналфабетске јавности, велики тренуци западне културе ствар су прошлости а савремена култура је никаква. Либерална друштва су обележена максимизацијом потрошње, власти, статуса, престижа... Јавила се тако и идеја да велика уметност мора бити субверзивна, да мора да преиспитује и сумња у вредности друштва” (Castoriadis 1979: 37).

Субверзивна или не, уметност српског међуратног путописа показује неопозиву склоност ка историји, упркос недовољности језика да поврати свет изгубљених ствари. Сећање конструисано у савремености постаје тренутак недостижног „стварног присуства”, мада се истовремено представља као отуђена прошлост (Bahtin 1995: 7). Пасатизам обузима и ауторе наклоњене садашњици, попут Момчила Настасијевића; он заиста уме у Паризу ново да посматра као органски срасло са старим, али ипак истиче како у овом велеграду има толико историје да „и данашњи позитиван човек не може туда равнодушно проћи, него застане, необично му је, и нехотице се уживљује у давно протеклу прошлост” (Nastasijević 1991: 171). Наравно, неопозива склоност ка историји отвара низ важних питања о природи нарације. Књижевне слике су временске слике које се смештају негде између историјског памћења и имажинативне конструкције, откривајући древну тежњу уметности ка митском статусу. Мит, насупротив мноштвености савремености везане за тачкове прогреса, даје жељену везу између приватног и јавног (Nicholls 2009: 279). Сходно томе, мешање историјских времена има за циљ да у одређеној мери обезбеди ауторову „имперсоналност”, али и да подсети на несвесно цивилизације, јер су путописни дискурси опомињали на чињеницу да је култура, чак и када то кријемо, руковођена делом оним што лежи с оне стране дискурса – смрћу (Eagleton 2000: 109). Семиотичким речником речено, космизам жели да говори о рубовима семиосфере, о бридовима смисла и о границама културе; али утисак је да он нема снагу експлозије која производи нове информације и изазива већа померања или промене у кодовима и структурама.

Чини се, напослетку, да су путописци свесни да је космизам више упечатљива литерарна реторика, него стварни бег од бичева времена и моћи, што нас враћа Бодлеровој дијагнози из „Сликара модерног живота”. Један од важних аутора окончава као разочарани путник, изразивши мишљење с којим би се по свему судећи сложили и други аутори: „Губим сваку представу о реалности света као појму од сувише заслепљујуће јаве мојих непрекидних путовања. [...] И хтео бих сва трагања да ми доживе банкротство у једном тихом пристаништу живота” (Drainas 1999: 241). Исти аутор поставља питање о смислу путовања:

„Људи путују, мењајући градове, континенте, пустиње, џунгле и полове, али каквог све то резултата има? Свакодневно пуне нам уши причама о напретку, о бољој будућности, а у ствари ништа се не мења. Ход човечанства представља ход корњачин коју Ахил (мир и срећа) не може никад стићи. [...] И мени би јасно, као да нисам путовао, већ као да сам живео у личним кошмарима. [...] Доста више!... Сва су путовања данас без вредности и циља!... И овде заиста треба да падне заборав и на остале делове континента, кроз које пројурих у трагању за човековом недостижном срећом” (Drainas 1999: 289).

Почетак двадесетог века био је обележен жељом да се протумаче, декодирају друштва, умови и личности, али је оптимизам на крају утихнуо пред неуспехом културе суочене са ратом, који је коначно без остатка потврдио Ничеову дијагнозу да тежње човечанства ка метафизичким вредностима завршавају у егоистичним жељама и интересима.

Космизам и пасатизам доживљавају крах пред материјалношћу историје. Писци као чувари прошлости и естетике остварују тек варљиви утисак да су изузети из света у којем живе. Иза свега се налази идеја да књижевност игра кључну улогу у стварању утиска је да је нешто трајно ако је старо, при чему се заборавља да је то старо некада било савремено и ново. Позадина свега је политичка: модерни интелектуалац је у безнадежном и отуђеном положају, јер светом владају принципи политичког реализма, а нема упоришта које би било изнад или изван животне иманенције и истовремено прихваћено у широј грађанској заједници. Иако писци сањају племенити сан о заједничком свету културе, чињеница је да је модерно индустријско друштво у међуратном раздобљу ојачало границе међу нацијама. У аграрним друштвима културна политика је припадала слоју литерата, док наши путописци пишу у време када писменост већ одавно није специјалност, већ предуслов за друге специјалности. „Модерне хијерархије су априори празне хијерархије” (Feri 1994: 250), јер теоријски, ако не увек у пракси, свако може да заузме било које место, тако је одисејско каботенство главна стратегија међуратних путописаца. Преовлађујући утисак је да српски путопис прати агонијско осећање немогућности да се умакне од савремених структура у чисто стање, а таква чежња за метафизичким присуством је, као и увек, суочена са компромисима које намећу савремена историја и њене нарације.

„А сва је наша нада с оне стране”, читамо у последњој реченици Андрићевог записа *Мосћови* (Andrić 1977: 201). Заокупљеност временом, карактеристична за модерност, означава заправо потребу путописаца да се – у име естетских легитимизацијских императива – дистанцирају од света који их окружује, али и да покушају да рецентрирају децентрирани свет. Аутори су, макар у виду слутње, свесни да је после Великог рата и послератне кризе, као и наглог развоја нових превозних средстава и начина комуникације категорија „стварности” доведена у питање. Нада се огледа у веровању да се вишку ствари и људи још увек, по аналогiji, може супротставити вишак смисла. Космизам и пасатизам, као облици естетизације који желе да умакну стварности своде се заправо на наду, а не на истинску могућност да се оствари смисао у модерности. У питању је типична контрадикција идеализма у коју често запада модерност: „Грађанско друштво утапа се у племенитим идеалима, али је структурално неспособно да их оствари. [...] Отуда потиче гушећа дијалектика импотентног идеализма и деградиране актуелности која је својствена грађанским друштвима” (Eagleton 2003: 208). Било како било, у српској међуратној путописној култури главно својство истинског сусрета је напуштање

конкретног простора-времена у име метафизичког вишка, што највећма наликује на модернистичку секуларну веру у смисао естетског искуства, које наводно још увек може да створи интерсубјективну заједницу, односно да произведе друштвеност мерљиву другим мерилима од политичких и економских еталона овог раздобља. Тако путопис, чији је главни жанровски елемент активан однос према стварности себе затиче у сферама утопије (не-места), а хронотоп сусрета се у најбољим тренуцима претвара у слику имагинарног крајолика који, макар као епифанијска илузија потискује и уређује хаос модерног живота и излази на крај са вишком текстова, ствари и људи.

ЛИСТА РЕФЕРЕНЦИ / REFERENCE LIST

- Andrić 1977: I. Andrić, *Staze, lica, predeli*, Sarajevo: Svjetlost.
- Bahtin 1995: M. Bahtin, „Vreme i prostor u Geteovim delima”, prev. Aleksandar Pivar, *Krovovi*, god. 9, br. 33–35, str. 3–17.
- Bodler 1954: Š. Bodler, *Romantična umetnost*, Beograd: Prosveta.
- Castoriadis 1979: C. Castoriadis, „Transformation sociale et création culturelle”, *Sociologie et sociétés*, vol. 11, no 1, 1979, str. 33–48.
- Childs 2000: P. Childs, *Modernism*, London: Routledge.
- Chlapec Đorđević 1935: J. Chlapec Đorđević, *Osećanja i opažanja*, Beograd: Život i rad.
- Crnjanski 1999: M. Crnjanski, *Eseji i članci I*, Prir. Živorad Stojković. Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog, Lausanne: L'Age d'Homme, 1999 (Dela Miloša Crnjanskog, t. X).
- Crnjanski 1995a: M. Crnjanski, *Putopisi I*, Prir. Nikola Bertolino. Beograd: Zadužbina Miloša Crnjanskog et al, (Dela Miloša Crnjanskog, t. VIII).
- Crnjanski 1995b: *Putopisi II: putevima raznim*, Prir. Nikola Bertolino. Beograd, Zadužbina Miloša Crnjanskog et al, 1995 (Dela Miloša Crnjanskog, t. IX).
- Dimitrijević 1929: R. Dimitrijević, „Kroz Provansu: beleške s puta”, *Književni sever*, Subotica, V, str. 221–226.
- Drainac 1999: R. Drainac, *Lepote i čuda Pariza: evropski putopisi i reportaže*, Prir. G. Tešić, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Eagleton 2000: T. Eagleton, *The Idea of Culture*, Oxford: Blackwell.
- Eagleton 2003: T. Eagleton, *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, Oxford: Blackwell.
- Feri 1994: L. Feri, *Homo aestheticus: otkriće ukusa u demokratskom dobu*, Prev. Jelena Stakić, Novi Sad – Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Krakov 1931: S. Krakov, „Čar Sintre”, *Vreme*, 11–14.04, br. 3335, str. 6.
- Krakov 1927: S. Krakov, „Naš sentimentalni triptihon”, *Srpski književni glasnik*, knj. XX, 1927, br. 3, str. 175–179
- Krakov 1926: S. Krakov, „Pet zrakova Perude”, *Srpski književni glasnik*, 1926, књ. XIX, бр. 6, str. 412–415.
- Manojlović 1930: T. Manojlović, „Jesenje večer u Asiziu”, *Vreme*, br. 2887, str. 27.
- Milošević 1931: M. Milošević, *Pisma iz Pariza*, Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona.

- Nastasijević 1991: M. Nastasijević, *Eseji, beleške, misli*, Prir. Novica Petković. G. Milanovac – Beograd: Dečje novine – SKZ (Sabrana dela Momčila Nastasijevića, knj. IV).
- Nicholls 2009: P. Nicholls, *Modernisms: A Literary Guide*, Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Pageaux 1994: D.-H. Pageaux, *La Littérature générale et comparée*, Paris: Armand Colin.
- Petrović 1931: R. Petrović, *Ljudi govore*, Beograd: Izdavačka knjižarnica Gece Kona.
- Petrović 1977: R. Petrović, *Putopisi*, Prir. Milan Dedinac i Marko Ristić, Beograd: Nolit.
- Petrović 1988: R. Petrović, *Sicilija i drugi putopisi: iz neobjavljenih rukopisa*, Prir. Radmila Šuljagić. Beograd: Nolit.
- Poplawski 2003: P. Poplawski, *Encyclopedia of Literary Modernism*, Westport: Greenwood Press.
- Ristić 1939: M. Ristić, „Iz noći u noć”, *Pečat*, Zagreb, br. 10-12, str. 353–397.
- Sekulić 2001: I. Sekulić, *Pisma iz Norveške i drugi putopisi*, Prir. Zoran Gluščević, Marica Josimčević, Novi Sad: Stylos.
- Steiner 1989: G. Steiner, *Real Presences*, Chicago: University of Chicago Press.
- Stuparević 1976: O. Stuparević, „Srpski putopis o Italiji”, *Uporedna istraživanja 1*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, str. 103–181.
- Vasić 1923: D. Vasić, „Utisci iz današnje Nemačke”, *Srpski književni glasnik*, knj. VIII, br. 5, str. 354–362; knj. VIII, br. 6, str. 428–442.
- Vasić 1928: D. Vasić, *Utisci iz Rusije*, Beograd: Biblioteka „Život i rad”.
- Vinaver 1991: S. Vinaver, *Evropa u vrenju*, Prir. P. Milosavljević. Novi Sad: Dnevnik.

Vladimir Gvozden

SERBIAN MODERNIST TRAVELOGUE AND ITS COSMISM

Summary

The discourse of travel writing is based on the evocation of the materiality of the world. However, as shown in this study, during the interwar period – in the texts of Miloš Crnjanski, Isidora Sekulić, Rastko Petrović, Ivo Andrić, Stanislav Vinaver, Stanislava Krakov, Dragiša Vasić and others – there is a strong need to go beyond time-space determination. The paper shows that the chronotope of encounter in the Serbian interwar travelogue is dependent on the performance of the possibility that authors *sub specie aeternitatis* rise above their immediate time and space coordinates. Cosmism is the main feature of a true encounter with the world of the interwar Serbian-travel culture, and it implies abandoning a particular space-time in the name of metaphysical surplus, chiefly resembling a modernist secular faith in the sense of the aesthetic experience, which supposedly can still create intersubjective community, i. e. the sociability that produces measurable criteria other than the political and economic standards of the period. Thus travelogue, whose main element is active attitude towards reality, flies into the spheres of utopia (no-place), and the chronotope of encounter is often converted into an imag-

inary landscape that, at least as an epiphanic illusion, suppresses and regulates the chaos of modern life and copes, in a literary way, with the contemporary excess of texts, objects and people.

Key words: pastism, aestheticism, chronotope, travelogue, modernity, reality, representation, utopia

Рад примљен: 2. 5. 2016.
Рад прихваћен: 7. 5. 2016.