

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ
БАЊА ЛУКА

ТАЊА АНЧИЋ

МИЛОШ ЦРЋАНСКИ И РЕНЕСАНСНА УМЈЕТНОСТ

МАГИСТАРСКИ РАД

Бања Лука, 2017

УНИВЕРЗИТЕТ У БАЊОЈ ЛУЦИ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ
БАЊА ЛУКА

ТАЊА АНЧИЋ

МИЛОШ ЦРЊАНСКИ И РЕНЕСАНСНА УМЈЕТНОСТ

МАГИСТАРСКИ РАД

МЕНТОР:

Проф. др Младен Шукало

Бања Лука, 2017

САДРЖАЈ

РЕЗИМЕ	1
RIASSUNTO	3
УВОД	5
I. РЕНЕСАНС ЈЕ ВЕЗА	27
II. МИЛОШ ЦРЊАНСКИ И РЕНЕСАНСНО СЛИКАРСТВО	43
Микеланђело Буонароти – вајар Голготе и Оплакивања	56
III. ЊЕМАЧКО (СЈЕВЕРЊАЧКО) СЛИКАРСТВО	78
Албрехт Дирер – странац меланхоличног погледа	80
IV. МИЛОШ ЦРЊАНСКИ И ИТАЛИЈАНСКА РЕНЕСАНСНА КЊИЖЕВНОСТ	89
Пут из времена у вјечност – поезија и проза Дантеа Алигијерија	96
Микеланђело – пјесник „магнетне снаге“	104
V. МИЛОШ ЦРЊАНСКИ И ЕНГЛЕСКА РЕНЕСАНСНА КЊИЖЕВНОСТ	114
Енглеска ренесансна духовност	114
Виљем Шекспир – пјесник и глумац елизабетанске Енглеске	120
ЗАКЉУЧАК	131
Милош Црњански – од чувара до памтителја	136
ЛИТЕРАТУРА.....	139
ИНДЕКС ИМЕНА.....	147

РЕЗИМЕ

Милош Црњански у свом књижевноумјетничком опусу има посебан однос према ренесансној култури, умјетности и књижевности. Дубоку оданост исказује оним ренесансним умјетницима који су израсли из традиције и који су остварили везу са заједницом умјетника. Те везе код Црњанског постају критеријум за вредновање умјетничких дјела у прошлости: *ренесанс је веза*.

Заједница италијанских ренесансних умјетника у визији Црњанског почива на вези коју у сликарству остварује сијенска школа, у вајарству Микеланђело, у италијанској ренесансној поезији Чео Анђолијери, Данте Алигијери, као и сам Микеланђело Буонароти, а у њемачком ренесансном сликарству Албрехт Дирер, и у енглеској књижевности Виљем Шекспир. Црњански је у свом опусу наклоњен оним умјетницима који се као типови могу сврстати међу усамљене геније и меланхоличне особењаке, чији прототип налази у личности Микеланђела Буонаротија.

Одјек ренесансе у књижевним текстовима Црњанског резултат је његовог познавања свијета идеја у којима долази до изражаја ренесансност као специфична потреба да се вреднује ренесансно хуманистичко наслеђе. У тим дубинским слојевима европске ренесансне културе он је препознао Христов образац, везу између мајке и сина, Богородице и Христа, вјечне обрасце који се налазе у темељима средњовјековне културе, а који су врхунски израз имали и у византијској умјетности. Као носилац византијског наслеђа, Црњански пише са становишта умјетника који није занемарио утицај Истока у развоју европске културе, него указује на континуитет византијске традиције у култури европске ренесансе.

Све је у вези за Црњанског, прошло са садашњим, видљиво са невидљивим, а у тој спознаји о духовним везама мијења се и преображава онај који спознаје. Тај стваралачки образац показује да умјетност свих епоха преображава оне који духовно „сазрцавају“ суштине минулих епоха. Црњански је у Дантеовим, Микеланђеловим,

Диреровим и Шекспировим дјелима откривао биће умјетника, и истовремено у духовној компоненти тих дјела тражио утјеху, онај елемент спознаје који не разочарава, него оживотворује, доносећи истину о суштини умјетничког живота, и сваког људског живота који трага за одговором ко је човјек, одакле долази и чему тежи.

Понирањем у дубинске слојеве културе, он закључује да су само ријетки умјетници на нов начин сагледали прошлост. У том „лирском“ сагледавању понора и „звјезданих висоравни размишљања“, према Црњанском, садржана су сва духовна искуства човјечанства.

Ренесансност као тријумф веза у прози Милоша Црњанског објашњава насушну умјетникову потребу да спаси институцију културе која је доведена у питање средином XX вијека.

RIASSUNTO

Milos Crnjanski nella sua opera letteraria ha un rapporto speciale con la cultura rinascimentale, la sua arte, la sua letteratura. Lui è profondamente devoto a quegli artisti del Rinascimento che sono emersi dalla tradizione e che si sono connessi con la comunità degli artisti del passato. Questa connessione diventa per Crnjanski il criterio per valorizzare opere artistiche del passato: il Rinascimento è una connessione.

La comunità degli artisti rinascimentali italiani nella visione di Crnjanski poggia sui legami artistici che la pittura rinascimentale italiana crea con la scuola senese, la scultura di Michelangelo, la poesia di Cecco Angiolieri, Dante Alighieri e dello stesso Michelangelo Buonarroti, mentre la pittura rinascimentale tedesca con l'opera di Albrecht Dürer e la letteratura inglese con quella di William Shakespeare. Nella sua opera Crnjanski è influenzato da quegli artisti che, ognuno per ragioni diverse, possono essere classificati come geni solitari o malinconici eccentrici, il cui prototipo è la personalità di Michelangelo Buonarroti.

L'eco rinascimentale nell'opera letteraria di Crnjanski emerge dalla sua conoscenza del mondo delle idee e dal bisogno di valorizzare il patrimonio umanistico dell'epoca rinascimentale.

Negli strati profondi della cultura rinascimentale europea Crnjanski riconosce la figura di Gesù, della madre e del figlio, della Madonna e del Cristo, che come immagini eterne sono nelle fondamenta della cultura medievale, con la massima espressione nell'arte Bizantina.

Come erede del patrimonio culturale bizantino, Crnjanski scrive dal punto di vista di un artista che non trascura l'influenza dell'Oriente nello sviluppo della cultura europea, ma indica la continuità della tradizione bizantina nella cultura del Rinascimento europeo.

Tutto è connesso dal punto di vista di Crnjanski, il passato con il presente, il visibile con l'invisibile, e solo colui che è in grado di osservare questi rapporti spirituali subisce influenze creative. Questa poetica mostra che l'arte di tutte le epoche trasforma coloro che vedono spiritualmente l'essenza di epoche passate.

Attraverso l'opera di Dante, Michelangelo, Dürer e Shakespeare, Crnjanski è alla ricerca dell'essenza dell'artista, e contemporaneamente nella componente spirituale delle opere ha cercato consolazione, quell'elemento di conoscenza spirituale che non delude, ma porta alla vita, portando luce sulla vita artistica e su ogni vita umana in cerca di una risposta su chi è l'uomo, da dove viene e a che cosa aspira.

Immergendosi negli strati profondi della cultura, Crnjanski conclude che solo a pochi artisti è dato un nuovo modo di percepire il passato. In questa percezione "lirica" dell'abisso e dei "luoghi stellari del pensiero" risiedono secondo Crnjanski tutte le esperienze spirituali dell'umanità.

L'esperienza rinascimentale come trionfo dei legami spirituali spiega nella prosa di Milos Crnjanski l'indispensabile necessità dell'artista di salvare l'istituzione della cultura messa radicalmente in discussione a metà del XX secolo.

УВОД

I

Микеланђелово кубе у умјетничкој прози Црњанског претвара се у симбол надземаљског. Милош Црњански на тој куполи препознаје остварену везу између земље и неба у ренесансној архитектури. Загледан у Микеланђелове умјетничке визије, у наслагама ренесансне културе, он трага за вјечним обрасцима, као израз тежње да успостави везе у култури, у чијим слојевима обитава и књижевност. Са становишта поетичких промишљања, у повезаности умјетничких облика, менталитета и образаца културе садржана је и поетика Милоша Црњанског.

„Купола Микеланђелова, у ноћи, над Римом, има боју плаву, сребрну, сферичну. Кад звезде почну да трепере изнад ње, она са те терасе изгледа, као да је сва у стаклу и да ће, на месечини, зидови да јој прсну. Ја седим код ‘Валадијеа’, сатима, тако, загледан у ту куполу.“¹

Код Црњанског кубе на Цркви Светог Петра у Риму постаје мјесто укрштања духовних вертикала као израз стремљења ка небу и духовних хоризонтала као остварених веза у заједници умјетника.

Као што су Монтењ, Гете, Стендал, Хајне и многи други² у Италији трагали за духовним везама да би окријепили вољу и мисао, и Милош Црњански је на почетку својих животних путовања и књижевних лутања пошао у Италију са жељом „да измени душу и тело“, тамо тражећи своју „звезду зорњачу“.³

¹ Милош Црњански, *Код Хиперборејаца I*, приредио Мило Ломпар, Октоих – Штампар Макарије, Подгорица – Београд, 2008, стр. 15.

² Видјети: Michel de Montaigne, *Viaggio in Italia*, BUR Rizzoli, Milano, 2003; Јохан Волфганг Гете, *Путовање по Италији*, превео с њемачког Бранимир Живојиновић, Просвета, Београд, 1962; Стендал, *Италијанске хронике*, превели с француског Младен Лесковац, Милош Јовановић, Иванка Јовичић, Матица српска, Нови Сад, 1951; Heinrich Heine, *Impressioni di viaggio. Italia*, BUR Rizzoli, Milano, 2002.

³ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: Милош Црњански, *Путониси*, приредио Мило Ломпар, Октоих – Штампар Макарије, Подгорица – Београд, 2008, стр. 218.

„Прелазак преко Алпа, иако мало усиљено, описује се још увек као дубок доживљај целог бића и као ванредан час душевних дивљења. Одлазак у Италију још увек значи чекање чуда и пут ходочашћа, а значај који се самоме себи при том силаску са Алпа придаје, изгледа, у магловитим планинским венцима, над огромним светлим равницама, као сен Ханибалова, чудна, тајанствена, афричка и величанствена, са својим мрачним слоновима, на снегу, у висинама.“⁴

Италија се из српске културе вијековима доживљавала као духовни простор ка коме се стреми, путује, или који се само снива. Уопште, духовни простор Медитерана као „једна изузетно стара раскрсница“⁵ и Италија као њен западни центар, у српској књижевности имају дугу традицију. По ријечима Фернана Бродела, „вековима већ све се у њега слива, меша се и обогаћује му историју“, а „својим физичким као и људским пејзажом, тај шарени Медитеран, Медитеран раскршће, искрсава у нашем памћењу као складна слика, попут система где се све меша и изнова настаје као изворно јединство“.⁶ Тако се Италија у путописима Милоша Црњанског преображава и „претвара у једну мешавину мисли у којој више није сасвим јасно шта постоји а шта је прошло“.⁷ У таквом, живом, дијалогу његов текст је једна духовна веза свега са свим, која упућује на везе унутар поља културе, умјетности, и књижевности.

Закупљен умјетношћу ренесансе још 1921. године на путовању у Пизи, под утицајем властите теорије „суматраизма“, „како је све у вези, на свету“⁸, Црњански је поводом различитих теза о зачецима ренесансне умјетности, односно пизанској ренесанси, коју је назвао *le renaissance avortée*⁹, забиљежио да је „узалуд назив *la renaissance avortée*“, јер „прекида у историји уметности никад није било“ [подв. Т. А.].¹⁰ То је у српској књижевности на почетку XX вијека означило почетак новог

⁴ *Ibid.*, стр. 217–218.

⁵ Fernan Brodel, *Mediteran: Prostor i istorija*, preveo sa francuskog Svetomir Jakovljević, Centar za geopoetiku, Beograd, 1995, str. 10.

⁶ *Ibid.*, str. 10–11.

⁷ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путописи, op. cit.*, стр. 134.

⁸ Милош Црњански, „Објашњење *Суматре*“, у: *Есеји и чланци I*, приредио Живорад Стојковић, Задужбина Милоша Црњанског, НАШ ДОМ – L'AGE D'HOMME, LAUSANNE, Београд, 1999, стр. 23.

⁹ Термином *renaissance avortée* Гистав Лансон је у својој *Историји француске књижевности* означио доба у француској књижевности од 1328. до 1420. године. То предренесансно доба у Француској, према Лансону, обиљежило је стварање неколицине „вијесника“ ренесансне епохе, међу којима је Никола из Орезма (1320–1382) са којим први пут у науци проговара француски дух, Есташ Дешан (1346–1406), који је објавио хуманизам прије Ронсара, Жан де Монтреј (1354–1418), и други (Gustave Lanson, *Histoire de la littérature française*, Librairie Hachette, Pariz, 1895, str. 150–156; доступно на интернет страници: <https://archive.org/details/histoiredelali1895lansuoft>). У италијанском ренесансном сликарству тај период захвата крај XIII вијека, када се „нов“ и „револуционаран“ стил појавио код Ђота, из „узајамног деловања готичког и нововизантијског елемента“ (Н. W. Janson, *Istorija umetnosti*, Prosveta, Beograd, 1987, str. 267).

¹⁰ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путописи, op. cit.*, стр. 85.

начина писања и погледа на књижевност, а самим тим и на цјелокупну културу, која није ништа друго него несагледиви духовни простор укрштених веза.

У његовим дјелима ренесанса се појављује као епоха која је оставила непоновљив израз у умјетности, али у контексту историје културе, умјетности и књижевности, за њега, она не значи крај и прекид са прошлошћу. У ренесанси тај израз бива освјежен новим везама са прошлошћу, па тако за Црњанског Микеланђелова *Пијета* није средњовјековна скулптура, већ је само у *вези* са оним што је дотле било средњовјековно.

„Ренесанс је: веза. Ново, а у вези са оним, што је и у Средњем Веку било страшно и дирљиво. Садржај који зна цело човечанство. Мати и син, кога је родила, а кога су убили. Драма коју хиљаде знају, коју милијони знају. Мотив који је вечан. Који везује људску заједницу [подв. Т. А.].“¹¹

Мило Ломпар је указао на то да у пишчевој заокупљености прошлошћу посебно мјесто заузимају антика, ренесанса, просвијећеност и романтизам. Оно што им обезбјеђује унутрашње јединство и ствара заједничку позадину њихових облика могло би се, према Ломпару, именовати као хуманизам.¹² Мисли и осјећања ренесанских сликара, вајара, пјесника и мислилаца које је Црњански призвао у својим књижевним текстовима (нарочито у позним дјелима *Код Хиперборејаца*, *Другој књизи Сеоба* и у *Роману о Лондону*) окренуте су питању о људској судбини и егзистенцији, и у основи дубоко хуманистичке. Окренутост Црњанског ка ренесансним ствараоцима у интертекстуалним везама са системом ренесансне културе, како Ломпар каже, представља „знак пишчевог осећања хуманистичког континуитета“.¹³

Прве забиљешке о ренесанси настале су на путовању кроз Италију, у путописној прози *Љубав у Тоскани*¹⁴, а дијалог са системом ренесансне културе трајао је до краја његовог стваралачког периода, о чему свједоче текстови који су посвећени Микеланђелу¹⁵, као „највећем Талијану Ренесансе“¹⁶.

¹¹ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, приредио Никола Бертолино, Задужбина Милоша Црњанског, L'AGE D'HOMME, БИГЗ, СКЗ, Београд, 1998, стр. 435.

¹² Мило Ломпар, *Аполонови путокази: есеји о Црњанском*, Службени лист СЦГ, Београд, 2004, стр. 302.

¹³ *Ibid.*, стр. 303.

¹⁴ Путописи су објављивани појединачно у периодичној штампи од 1924. године до 1927. године (*Пред Сиеном*, *Сиена*, *Асиза*, *Сан Џемињано*, *Фреске о сиромашу*, *Перуџа*). Први пут су обједињени под насловом *Љубав у Тоскани* у књизи коју издаје Књижарница Геце Кона 1930. године.

¹⁵ Црњански је почео објављивати текстове о Микеланђелу 1964. године, поводом четиристогодишњице Микеланђелове смрти. У *Књижевним новинама* објавио је *Тријалог о Микеланђелу* (текст који ће се донекле измијењен у *Хиперборејцима* појавити као поглавље *Микеланђело песник*) и *О оној коју је Микеланђело волео* (који ће у *Хиперборејцима*, након допуна и редиговања, чинити поглавље *Маркиза од*

За књижевно-критичку мисао значајно је питање рецепције *Књиге о Микеланђелу*, која у дијалошкој форми преноси идеје о ренесанси и ренесансним умјетницима. Никола Бертолино поводом тога истиче позитивну оцјену књижевне критике након што се књига први пут појавила у јавности 1981. године.¹⁷ Иако је књига побудила интересовање једног дијела критике, први озбиљнији рад о Црњанском који се бави темом Микеланђела је магистарска теза Стевке Шмитран насловљена *Црњански и Микеланђело*.¹⁸ У том раду ауторка се бави и другим умјетницима (Пјетром Аретином, Гетеом, Рилкеом, Роменом Роланом, Томасом Маном, Угом Фосколом, Бенедетом Крочеом, Салватореом Квазимодом, Еуђенијем Монталеом и Мирославом Крлежом) који су у различитим временима тражили „сродство са Микеланђелом“, првенствено указујући на лични однос који су успоставили са ренесансним умјетником, како би трагала за „Микеланђеловом енигмом“ у животу Милоша Црњанског.¹⁹

Од студија које проблематизују однос Црњанског и ренесансне умјетности истиче се књига Горане Раичевић *Есеји Милоша Црњанског*.²⁰ Међутим, у књизи је само један сегмент посвећен овој теми, у поглављу о Микеланђелу, гдје се ауторка бави ренесансом као оквирном темом за промишљање односа Милоша Црњанског према „ренесансном цину“. Она заступа мишљење да је Црњански посматрао

Пескаре). По ријечима приређивача Николе Бертолина, значајно је да је Црњански у тренутку када се јавила идеја о настанку „књиге о Микеланђелу“ схватио да материјал за књигу већ постоји, и то, у дијелу рукописа *Хиперборејаца* који су посвећени „ренесансном цину“. Он је, осим два текста из 1964, у периоду од 1967. до 1975. по разним часописима и листовима објавио шеснаест текстова о Микеланђелу, од којих су поједини насловљени *Из Књиге о Микеланђелу*. Прво издање *Књиге о Микеланђелу* појавило се постхумно, у Нолитовом издању 1981. године. Коначно издање, са свим текстовима о Микеланђелу из рукописне заоставштине појављује се тек 1998. године (Никола Бертолино, „Поговор“, у: Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 654–655).

¹⁶ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 60.

¹⁷ Приказ Драгана Орловића у листу *Политика ЕКСПРЕС* насловљен је „Незавршено и величанствено“, Мирослав Славко Пешић пише у новосадском *Дневнику* да „*Књига о Микеланђелу* [...] спада у најбоља дела Милоша Црњанског“. А у часопису *Галаксија* А. Милинковић наводи да је „књига Црњанског врхунски домет литерарног стваралаштва“, са коначним судом рецензента Борислава Михајловића Михиза који каже да је „Црњанскова *Микеланђелијана* сабрала [...] у себи неке од најумнијих пишчевих страница, високу меру његове замишљености над човеком и светом, пасију и ерудицију, духовну идентификацију“ (Никола Бертолино, „Поговор“, у: Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 664). Супротно овим наводима, Стевка Шмитран у свом раду истиче да је владала „индиферентност критичара око ‘Микеланђела’“ (Stevka Šmitran, *Crnjanski i Mikelanđelo*, Bagdala, Крушевас, 1988, стр. 8).

¹⁸ Књига Стевке Шмитран *Црњански и Микеланђело* излази 1988. године као резултат научног сагледавања текстова из *Књиге о Микеланђелу* који су се појавили у Нолитовом издању из 1981. године. Ауторки тада нису били доступни сви рукописи из „картонске кутије“ коју је Црњански предао Нолиту неколико седмица прије смрти. Критичко издање са свим текстовима појавило се тек 1998. године.

¹⁹ *Ibid.*, стр. 13–19.

²⁰ Горана Раичевић, *Есеји Милоша Црњанског*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2005.

ренесансу као везу, али да је његов доживљај ренесансе као везе у суштини виђење једног пјесника, суматраисте.²¹

Такво поимање веза, кроз суматраистички, пјеснички доживљај могуће је проширити схватањем по коме Црњански говори о везама које творе једну културу и које мијењају карактер других култура. Тежиште овог рада стога није на „суматраистичком“ доживљају Италије и ренесансе, него на посматрању и описивању таквих веза које су створиле културу европске ренесансе, и која је као таква мијењала карактер европске и свјетске културе.

Ренесансе се оквирно дотиче и Жељко Ђурић који се бавио Италијом Милоша Црњанског.²² Међутим, његови критичко-есејистички текстови о путопису *Љубав у Тоскани* (Пизи, Сијени), и о умјетницима који су занимали Црњанског (Чеку Анђолијерију, Торквату Тасу) сачињени су тако да дају један оквир за доживљај Италије у дјелима Црњанског. У суштини, његово научно интересовање крајичком је захватило и ренесансне теме, у испитивању доживљаја Италије, али ниједна до сада објављена критичка студија о Црњанском не бави се одјецима цјелокупне ренесансне културе у његовим дјелима.

У српској књижевној компаратистици итекако се осјећа потреба за успостављањем веза Црњанског са системом ренесансне културе. Стога је његов књижевни опус у овом раду посматран као „мозаик цитата“²³ и „реминисценција“²⁴ које упућују на ренесансу, чиме је отворен простор за интеркултурална и компаратистичка истраживања.

²¹ *Ibid.*, стр. 313–323.

²² Жељко Ђурић, *Италија Милоша Црњанског*, Мiroslav, Београд, 2006.

²³ Овим терминима скреће се на подручје интертекстуалности: „Као термин, интертекстуалност је у свом настанку превасходно везана за Јулију Крстеву (у француској транскрипцији Julia Kristeva), за њено тумачење да су литерарни текстови пре свега системи знакова културе, настали из непрекидног комуницирања, и зато узајамно повезани како у синхронији тако и у дијахронији.“ Сваки текст је у вези са другим текстовима. Она полази од тога да постоји „корпус текстова“, којим сваки аутор располаже на основу књига које је прочитао и из којих је одабрао понешто што ће кроз дијалог пренијети у свој текст. При томе, све што нас подсећа на неки други текст, Крстева означава као цитат, па је текст за њу „мозаик цитата“ (Зоран Константиновић, *Интертекстуална компаратистика*, Народна књига „Алфа“, 2002, стр. 8). Цитат постаје значајан у интертекстуалности, јер може бити сваки од елемената у грађењу литерарног дјела: коришћена грађа и извори, тема, мотив, лик, стилска фигура, слика, симбол, нека метричка или ритмичка форма и особеност, али и фабула у цјелини, и то као радња, сиже или садржај, као и композициони поступак, потом и идеја, модел мишљења, па све до метафизичког квалитета дјела, у коме се остварује његова специфична атмосферичност: трагичност, комичност, сентименталност (*Ibid.*, стр. 18).

²⁴ Термин за откривање индиката који као најшире схваћени цитати указују на присутност туђег текста у тексту који се посматра. Реминисцирање је процес подсећања који се појављује код истраживача, да је оно што је управо прочитано већ однекуд познато, а реминисценције би биле садржај тог реминисцирања (*Ibid.*, стр. 10).

У контексту српске културе двадесетог вијека Милош Црњански посједује једну изванредну личну и књижевну културу, о којој је сам писац говорио као последици читања пјесника у оригиналу, искуства путовања и откривања великих градова.²⁵ Градећи однос према култури, на почетку свог књижевног стварања он је говорио о неопходном искуству „туђине“ у животу сваког умјетника, оне „у којој се смирује и постаје чист“, у којој се научи „тежити високом и заборавља на ситне домаће беде и каријере, на вечиту свакидашњицу реализма“²⁶, да би у зрелој стваралачкој фази феномену „туђине“ супротставио феномен „завичаја“, истицањем да писац „постаје снажнији само кад додирне своју земљу“, док се у туђини „губи воља за радом“, и смањује остварена количина рада, а велики писац се „рађа и цвета само у свом родном крају“²⁷. Поред природног сазријевања мисли, његова промишљања о завичају и националној култури засигурно су и резултат промјене културних образаца између два рата, када се од негирања традиције и историје након Првог свјетског рата долази до поновног успостављања српске духовне вертикале са ослонцем у традицији и националним вриједностима.²⁸ Несумњиво је стога да Црњански другу културу, у овом

²⁵ „Писац мора да путује, мора да много види, да много доживи. Живео сам у Риму, Паризу, Берлину, Бечу, четврт века у Лондону. Снажан је утицај великих градова и свега што они неизбежно доносе. [...] Читао сам целог живота. Уображавам да добро читам латински, још у детињству сам учио грчки, научио сам рано мађарски, потом немачки, италијански, француски, затим енглески, потом шпански и португалски. Руски сам учио знатно касније, могу да читам врло добро, да говорим не. То ми је помогло да писце које сам волео читам у оригиналу“ (Милош Црњански, „Сви писци које сам читао“ (*Политика*, Београд, 22. XII 1974, разговор водио Драгослав Адамовић), у: *Есеји и чланци II*, приредио, са сарадницима, Живорад Стојковић, Задужбина Милоша Црњанског, НАШ ДОМ – L'AGE D'HOMME, LAUSANNE, Београд, 1999, стр. 588–589).

²⁶ „У разговору са Милошем Црњанским“ – *Реч и слика*, Београд, јануар 1927. Разговор водио Бранимир Ћосић 1926. У: *Есеји и чланци II*, *op. cit.*, стр. 445.

²⁷ „У Лондону са Милошем Црњанским“ – *Дело*, Београд, XI, 1, 1965. Разговор водио Анђелко Вулетић. У: *Есеји и чланци II*, *op. cit.*, стр. 486.

²⁸ Црњански у текстовима „Ми постајемо колонија стране књиге“ (1932), „Оклеветани рат“ (1934) и „Мирослав Крлежа као пацифиста“ (1934) први пут одлучно говори о важности националне идеје. У књизи *Српска култура 1900–1950*. Петар Пијановић је такође примијетио да на подлози тих текстова Црњански прави заокрет према националној култури (*Службени гласник*, Београд, 2014, стр. 476–483). Бавећи се српском културном политиком, Мило Ломпар указује на значај идеја Црњанског које су за српску културу у преломним тренуцима у двадесетом вијеку значиле правац којим се једино ваљало кретати да би се очувао национални корпус, када је Црњански и животом и дјелом свједочио да је за српску националну културу неопходно сагледати ствари са „српског становишта“ (Видјети: Мило Ломпар, *Повратак српском становишту?*, Catena Mundi, Београд, 2014; Мило Ломпар, *Дух самопорицања*, Catena Mundi, Београд, 2015). Од тог периода Црњански је у националном таласу видио наду. Његова формулација о примјени националних идеја оставила је траг на његово стваралаштво у другој фази стварања. „Једна дубока неморалност била би у забору национализма. И боље би било да нас не буде, него да се брише, деформише и разлије, оно што, битно, чини оштре црте чистог лика нашег народа“ (*Идеје*, Београд, бр. 1, 6.10.1934). На другом мјесту каже: „За мене, после мог живота, у четрдесетим годинама, илузија више нема. Једини терен на коме верујем да још може нешто верно да се ствара, зато што је познато, блиско, и логично и стварно то је територија коју обухвата моја нација“ (*Време*, Београд, 22.5.1934), у: Милош Црњански, *О национализму и српском становишту*, приредио Бошко Обрадовић, Catena Mundi, Београд, 2014, стр. 14. и 82.

случају, италијанску ренесансну, сагледава из властите позиције, никако се не одричући свега онога што за њега значи *култура свог народа*. На тај начин Црњански исказује властито становиште у погледу на другу културу, и готово да је у дослуху са Бахтиновом идејом како је нетачна представа да је за добро разумијевање туђе културе потребно преселити у њу, заборавити сопствену и посматрати свијет очима те културе, иако је, према Бахтину, у процесу разумијевања неопходно „извесно уживљавање“ и „могућност да се на свет погледа њеним очима“, као и „стваралачко разумевање“ које се не одриче себе, „свога места у времену, своје културе“ и које „ништа не заборавља“.²⁹ Италија и ренесанса кључ су за разумијевање феномена веза код Црњанског, у којима се крије његов однос према вјечним темама и обрасцима, као и према властитој култури.

Италија као географски и литерарни простор који је снажно привлачио Црњанског на почетку двадесетог вијека одувјек је присутна у литерарној имагинацији наших, али и страних писаца.³⁰ Путовање у Италију, као што је путовао Црњански, „има елементе ходочашћа, јер се нарација темељи на настојању да се дочара преображај у сусрету са историјом и са уметношћу“.³¹ Милош Црњански припада генерацији писаца који су у времену између два свјетска рата у српској књижевности афирмисали жанр путописа,³² а главни елементи „путописне топофилије“ били су

²⁹ Михаил Бахтин, „Кратки текстови“ [„Одговор на питање редакције Новог света“], *Трећи програм Радио Београда*, број 92–95, I–IV, 1992, стр. 344.

³⁰ У српској књижевности између осталих видјети: народну епску пјесму *Милош у Латинима*, *Писма из Италије* Љубомира Ненадовића, *Кањоша Мацедоновића* Стефана Митрова Љубише. Италија је присутна код Његоша, Ђ. Јакшића, Л. Костића, С. Матавуља, Ј. Дучића, М. Селимовића и многих других. О везама српских писаца са Италијом размишљао је и сам Црњански. О Његошу и Млещима пише: „Његош и Млещи, као однос, у епу низак, за мене крије негде необичне, дивне висине, само не знам где су, јер написане нису, а назирем их свуд, у његовом жићу, гигантском и сладострасном“ (Милош Црњански, *Есеји и чланци I*, *op. cit.*, стр. 56). Поводом Јакшићеве драме *Јелисавета кнегиња црногорска* говори о бисерним стиховима, „које говори кћи дуждева са толиком млечачком светлошћу у тим речима, колико је нема, колико знамо, ни једно дело ма ког Словена о Венецији, злој судбини нашег Приморја, у прошлости“. Код Ђуре Јакшића који је писао о „невести плавој мора зеленог“, Венецији коју никада није видио, проналази драму, препуну венецијанских слика и асоцијација, која управо због тога и очарава читаоце и гледаоце на представи (*Ibid.*, стр. 151–152).

³¹ Владимир Гвозден, *Српска путописна култура 1914–1940*, Службени гласник, Београд, 2011. стр. 55. Жељко Ђурић такође пише да је Црњански стварао Италију „као идеално уточиште, као место очишћења, преображаја и могућег извора нове стваралачке снаге“ (Џељко Ђурић, *op. cit.*, стр. 92).

³² Јавни књижевни спор (вођен у часопису *Време* 1929. године) у српској књижевности између Марка Цара и Милоша Црњанског поводом путописа који су штампани у *Новој Европи* и *СКГ (Љубав у Тоскани)* за Владимира Гвоздена представља значајан покушај да се испитају начини разумијевања књижевности, да се одговори на питање „шта јесте а шта није књижевност“ (*Српска путописна култура 1914–1940*, *op. cit.*, стр. 13). У одређењу жанра, Гвозден се водио идејом Паулине Лебл-Албале која је поводом Дучићевих путописа истакла да се „приликом путовања не срећу само они људи кроз чију се земљу пролази, него цео свет“, и надаље посматрала српске међуратне путописе као „приповести о сусретима путописаца (приповедача) са светом, настале на темељу стварног путовања као ‘трага’ у

Италија, регије и градови Италије (Тоскана, Рим, Венеција) и Париз. Приповиједање о Италији везано је за „места укрштаја, призивања текстова, цитата, јер су текстуалне мреже ове земље вековима ткане“.³³ Путопис који преноси а потом и вреднује „елементе литерарне традиције“ и подстиче „њене семантичке могућности“ Владимир Гвозден именује као „дијалог између култура“, наспрам „монолога припадника једне културе“.³⁴

У покушају да дефинише однос Црњанског према Италији, Исидора Секулић је казала како „рељеф и дубина стварности једне земље није у историји, није ни у уметности, него је у љубави“³⁵. Посматрано из њеног угла, „г. Црњански путује у Тоскану с предрасположењем, с новом историјском и новом уметничком интелигенцијом после великог рата“, у туђи свијет идући „с грудицом своје земље у недрима“.³⁶

Везу са Италијом, „књижевну авантуру“ Црњанског у путопису *Љубав у Тоскани*, и Жељко Ђурић је прочитао као „спој Италије и љубави“³⁷. Он наводи да је Црњански у том путопису експериментисао са поступком документарности, зато што се креће на граници између историје, факта и документа на једној страни и лирских излива на другој, који настају у сусрету са историјским и чињеничним. Љепоту путописа проналази у метафизичкој представи виђеног.³⁸

времену, простору и друштвеној хијерархији“. Пошто путопис настаје у сусрету са људима, крајолицима, умјетничким дјелима, градовима, културом у цјелини, према Гвоздену, теорија путописног жанра неминовно се суочава са „природом сусрета“, односно „типологијом сусрета“ (*Ibid.*, стр. 18–19). Овај књижевни спор за Жељка Ђурића представља знак да путопис Црњанског захтијева „читање које истовремено мора бити гледање, слушање, понирање, медитација“ (*Italiја Miloša Crnjanskog, op. cit.*, стр. 98). Нова поетика видљива је у његовом објашњењу поводом доживљаја сијенске катедрале коју Црњански посматра кроз свјетлост „која није од овога света“, и у чијој тами се скрива „источњачки мир“ (Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путопису, op. cit.*, стр. 114).

³³ Владимир Гвозден, *op. cit.*, стр. 55–58.

³⁴ *Ibid.*, стр. 250. Бавећи се интертекстуалним везама у српским путописима, Гвозден, када је ријеч о видовима интертекстуалности у путопису, наводи: помињања, цитате, алузије, мота, прекрајања, погрешна цитирања, посредоване цитате, стилизације. (*Ibid.*, стр. 268.) Ђурић идејно и мисаоно приближавање Тоскане и Србије, Срема и Сијене у путопису, осим као свеопшту повезаност, посматра и као „један самосвојни песнички допринос зближавању култура“ (Željko Đurić, *op. cit.*, стр. 109).

³⁵ Исидора Секулић, „Белешка уз путопис ‘Љубав у Тоскани’“, у: *Књига о Црњанском*, приредио Мило Ломпар, СКЗ, Београд, 2005, стр. 168.

³⁶ *Ibid.*, стр. 160

³⁷ Željko Đurić, *op. cit.*, стр. 28.

³⁸ Ђурић говори о двије динамичке структуре – халуцинантној и рационалној, флуидној и чврстој, топлој и хладној – које граде књижевни говор у путопису, нарочито у поглављу о Пизи (*Ibid.*, стр. 31–32), а константом његовог књижевног говора проглашава смјењивање збрке и утјехе (*Ibid.*, стр. 34). Да би спознао становиште са кога Црњански посматра Италију и њену културу, он је испитивао идејну подударност са неким поетичким начелима ондашњег авангардног сликарства, са погледима Ђорђа де Кирика о метафизичком виду умјетничког дјела, и Василија Кандинског у расправи „Тачка и линија у

Путописања нема без путовања, јер како каже Данијел-Анри Пажо, „писац-путник постаје произвођач и организатор приповиједања, али и ‘привилеговани објекат’ властитог приповиједања“. Он постаје „наратор, актер, експериментатор и предмет експериментисања, јер исписује сјећања о својим поступцима и својим гестама“, и „постављајући у средиште пажње властиту личност он се преображава у јунака властите приче која представља аутобиографски фрагмент гдје се на равни текста мијешају посматрање и машта при чему се оно Ја, које пише да путује, дотиче другог који се кретао тамо гдје се оно унутрашње Ја мијења са пређеним, односно описаним простором“.³⁹

Када је ријеч о карактеру путовања, чини се, као што је Црњански за *Саламбу* рекао да је за Флобера „била пут у други свет“⁴⁰, јер је у тај роман унио „свој путопис, своја сањања, своју изнемоглост тела и душе од жуди африканске, своје романтично интересовање за семитску религију и еп“ и надасве „своју жуд повратка основном и једноставном, дубоком и топлим, утешном где влада тишина, источном“⁴¹ да је и сам у *Љубави у Тоскани* остварио нешто слично таквом сусрету.

Као писац и путник⁴² Црњански је несумњиво и посредник међу културама, између европске ренесансне која је укоријењена у модерну традицију Запада и српске културе двадесетог вијека, којој он, без обзира на деценијско одсуство, својим дјелом у потпуности припада. То „зближавање култура“, како га именује Ђурић, и „сусрет култура“, на који упућује Гвозден, у систему мишљења Црњанског значи и начин и могућност да се представи властита култура. Заступајући словенско становиште када је у питању однос према романској традицији, и Исток у сусрету са Западом, византијско наслеђе наспрам латинске традиције у западној култури, он указује на везе, а теоријом

равни“, која поставља проблем текста који је организован на сликарски а не литерарни начин (*Ibid.*, стр. 97–98).

³⁹ D-H Pageaux, *La littérature générale et comparée*; нав. према: Младен Шукало, *Облици и искази*, Арт принт, Бања Лука, 2007, стр. 100–101.

⁴⁰ Милош Црњански, „Гистав Флобер: ‘Саламба’“, у: *Есеји и чланци I*, *op. cit.*, стр. 239.

⁴¹ *Ibid.*, стр. 237.

⁴² Јован Дучић поводом путописа Исидоре Секулић *Писма из Норвешке* упозорава на разлику између књижевног путописа и „путописа – фељтона“: „Није довољно бити писац и отићи да види једну земљу како би написао једну књигу. Треба онамо отићи дубоко спреман да све уочи, прими, разликује, пореди, осети, и заволи или омрзне. Не описују се градови него визије, ни народи него расни генији, ни уметничка дела него уметничке могућности, ни култови него њини утицаји, ни догађаји него виши мотиви, ни историје народа него историје духа и душе“ (*Моји сапутници, књижевна обличја. Прилози: критике, чланци, белешке*, приредио Живорад Стојковић, Свјетлост, Сарајево, 1969, стр. 112); Владимир Гвозден у свом дјелу говори како је управо Милош Црњански у *Љубави у Тоскани* изнио критику претходних путописања, које Гвозден назива, „путопис 1“ (Владимир Гвозден, *op. cit.*, стр. 251–260), а Јован Дучић „путопис – фељтон“.

веза спасава институцију културе. Најзначајнија веза у европској култури за Црњанског управо је византијска веза у култури италијанске ренесансе. Ту везу он провлачи у дијалогу са свим представницима ренесансе у његовом дјелу, а дијалог са системом ренесансне културе присутан је готово у цјелокупном његовом књижевном опусу. Тема Микеланђела у њему је живјела скоро цијели стваралачки вијек, од ране младости када га је привукао „магнетном снагом“⁴³. Судбина тог ренесансног умјетника заокупила је његову мисао до смрти, јер Црњански је до посљедњих дана исписивао странице *Књиге о Микеланђелу*. Ренесансном сликару Диреру Црњански је посветио есеј *Тајна Албрехта Дирера*⁴⁴, настао поводом четиристогодишњице од смрти њемачког сликара, графичара и цртача. Италијанском књижевношћу тречента, кватрочента, Дантеовом књижевном традицијом и ликом Дантеа у контексту ренесансне књижевности Црњански се бавио на страницама *Путописа*, док је у књизи *Код Хиперборејаца*, у одломцима посвећеним Микеланђелу размишљао о величини Микеланђеловог пјесничког дјела, и истовремено га одмјеравао према књижевној традицији, Дантеу и Петрарки. Из интересовања за енглеску ренесансну књижевност настала је есејистичка студија о Шекспировим *Сонетима*.

Сам Црњански је, присјећајући се прве фазе стваралаштва, „до рата“, потврдио да је *Бранковом колу* у Карловцима предао свој први роман *Син Дон Кихотов*,⁴⁵ коме се загубио сваки траг. Касније, у једној биљешци о себи, коју је 1918. послао издавачу Јулију Бенешу на адресу загребачког *Савременика*, записао је: „Ко га је родио? Мати једна од камена, као Мештровићева; ко му је био отац? Ох, он је син Дон Кихотов.“⁴⁶ Занимљиво би било проучити на који начин је ренесансност Сервантесовог дјела оставила траг на свијет идеја Милоша Црњанског.

Из свега проистиче да је стваралачки вијек Црњанског обиљежен промишљањем о ренесанси и феномену ренесансности. Рад насловљен *Милош Црњански и ренесансна умјетност* бави се тим феноменом, усмјерен на однос Црњанског према ренесансној култури, умјетности и књижевности, а тај однос испитује се преко ренесансних умјетника: вајара и сликара Микеланђела, сликара

⁴³ Милош Црњански, *Есеји и чланци II*, *op. cit.*, стр. 592.

⁴⁴ Есеј је објављен у *Српском књижевном гласнику* 1928, а касније припојен *Књизи о Немачкој*, објављеној у Књижарници Геце Кона 1931.

⁴⁵ Милош Црњански, „Послератна књижевност“, у: *Есеји и чланци I*, *op. cit.*, стр. 88–89.

⁴⁶ Радован Поповић, *Бескрајни плави круг*, Службени гласник, Београд, 2009, стр. 36.

Дирера, пјесника Дантеа, Микеланђела и Шекспира, тумачен с аспекта интертекстуалности.

II

У историјама књижевности синтагмом *хуманизам и ренесанса* означава се раздобље од средине четрнаестог до краја шеснаестог вијека. Ренесансом је означавано и културно стање прелазног доба од средњег вијека до модерног доба. Појам хуманизма најчешће се своди на петнаести вијек. У *Речнику књижевних термина*, према наводима Зорана Константиновића, хуманизам означава садржај, научно-духовну базу раздобља, док се под појмом ренесансе подразумева цјелокупна култура тог доба.⁴⁷

Истраживање поријекла термина *ренесанса* упућује на коријене у романским језицима (лат. глагол *renasci* у значењу поново се родити, препородити, оживјети; франц. *renaître*, итал. *rinascere*, шпан. *renacer*...). Именицу *препород* (итал. *rinascita*) први је у пренесеном значењу употребио Ђорђо Вазари 1550. године у *Животима славних сликара, вајара и архитеката*⁴⁸ да укаже на нов начин живљења и надлазеће *ново доба* коме и сам припада. Иако се појам *свијести о препороду, поновном рађању и васкрсењу* јавио са дјелима првих хуманиста у петнаестом и шеснаестом вијеку, три вијека касније термином *renaissance* у француском језику први пут у историји означено је једно раздобље које, према Мишлеовом схватању, представља *откриће свијета и човјека* и постаје *вијек свјетлости и сјаја – свјетлости разума и сјаја културе*.⁴⁹ Из француског језика термин се проширио у друге романске, а касније и у остале европске језике.

Хуманисти су у центар промишљања поставили проблем обликовања човјека, и вјеровали да је за то био неопходан нов тип образовања и васпитања. Хуманистичке студије су омогућавале такву врсту сазнања, која би обликовала једног *свестраног човјека (uomo universale)*. Један од првих хуманиста који је изразио став који је заузео према античком свијету, и у њега пројектовао властите жеље и мисли, био је Франческо Петрарка. У *Писму потомству*, које уједно припада и првим

⁴⁷ *Rečnik književnih termina* (Institut za književnost i umetnost u Beogradu), Nolit, Beograd, 1986, str. 646–649.

⁴⁸ Видјети: Đorđo Vazari, *Životi slavnih slikara, vajara i arhitekata*, izbor i predgovor Eros Sekvi, prevela Ivanka Jovičić, Libreto, Beograd, 2000.

⁴⁹ Уп. др Мировлаз Пантић, *Humanizam i renesansa*, Cetinje, 1967, str. 7.

аутобиографским текстовима у италијанској књижевности, будући да су код Дантеа у *Новом животу* догађаји потчињени алегоричној и романескној представи, Петрарка је навео да се у својој дјелатности више него ичему „посветио упознавању античког свијета“, јер му се његово доба никада није свиђало. Зато се трудио да заборави то доба, и да у духу живи с антиком.⁵⁰

Спознаја да је могуће обликовати човјека према одређеном идеалу, а која је дошла са новим добом, промијенила је средњовјековни поглед на људску личност. У дјелу *Беседа о људском достојанству* Ђовани Пико дела Мирандола дао је снажан допринос уздизању човјека као личности, толико моћног да се „као слободни или суверени творац самога себе“ обликује и препороди у жељени облик.⁵¹

Пођо Брачолини, страствени заљубљеник у антику, оживљава античке списе, међу којима и Квинтилијана, и „избавља“ античке ауторе и дјела јер, према њему, те књиге „беху у библиотеци не како је захтевало њихово достојанство, него као у претужном и мрачном затвору“.⁵²

С једне стране ренесансно доба горјело је од жеље за сазнањем, за истраживањем прошлости, ископавањем рушевина, с циљем да стекне себи славу и богатство на овоме свијету, с друге, то је вријеме у коме влада осјећање опште несигурности, крвопролића и страха од паклених мука. У Фиренци Савонарола држи проповиједи, разбија античке скулптуре и уништава античко наслеђе.

Ипак, не постоји озбиљнији приручник о овој епоси а да у њега нису унесени стихови Лоренца де Медичија којима се тежи сажети ренесансно доба: „...Како је лепа младост, која ипак пролази! Ко хоће да буде весео, нека буде: за сутра нема извесности...“⁵³ који су у исто вријеме и вапај за срећом и уживањем, али и крик због пролазности свега. Различито од наведених тврдњи размишља Милош Црњански, који

⁵⁰ Frančesko Petrarka, *Posteritati (Pismo potomstvu)*; нав. према: Frano Čale, „Petrarca i petrarkizam“, Školska knjiga, Zagreb, 1971, str. 19. Жан Делимо, бавећи се односом ренесансе и антике, наводи да је Петрарка „творац појма ‘мрачно доба’, који је дуго господарио тумачењем средњовековне историје“. За њега је „древно“ било оно доба „које је претходило Константиновом обраћењу у хришћанство“, а „модерно“ оно „које је уследило након тога и које је трајало још у XIV веку“. Петрарка је то „модерно доба“ означио као „мрачно“ и варварско“, наспрам страсном дивљењу римској прошлости. Делимо истиче да се Петрарки приписује обнављање *studia humanitatis*, преко којих „дивљи човек доспева до вредности цивилизације“ (Žan Delimo, *Civilizacija renesanse* [Jean Delumeau, *La civilisation de la renaissance*, 1984], preveo Zoran Stojanović, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad, 2007, str. 85).

⁵¹ Đovani Piko dela Mirandola, *Beseda o ljudskom dostojanstvu*, 1496; нав. према: dr Miroslav Pantić, *op. cit.*, str. 65.

⁵² Podo Bračolini, „Svom prijatelju Đovaniju“, pismo iz 1416.; нав. према: dr Miroslav Pantić, *op. cit.*, str. 59.

⁵³ Lorenzo de Mediči Veličanstveni, *Trijumf Baha i Arijadne*, 1490; нав. према: dr Miroslav Pantić, *op. cit.*, str. 67.

у стиховима Лоренца Величанственог не препознаје ауторову изузетност и непоновљивост, него истиче да Медичи није нов у поезији, јер „да младост пролази и да сутра није никад сигурно, каже већ и Хорације. *Care diem.*“⁵⁴

Италијански кватроченто донио је нов тип културе. Хуманизам као духовност није негирао Бога и боголикоост човјека, али је, након епохе која је човјека посматрала са становишта вјечног живота, тежио да сагледа, опише и вреднује земаљску страну људског живота. Таква духовност мијењала је постепено карактер културе. Међу најзначајније хуманисте, који су створили културу кватрочента у Италији, убрајају се: Франческо Петрарка, Кола ди Риенцо, Колучо Салутати, Леонардо Бруни, Пођо Брачолини, Ђаноцо Манети, Леон Батиста Алберти, Енеа Силвије Пиколомини, Лоренцо Вала, Кристифоро Ландино, Лоренцо де Медичи, Анђело Полицијано, Николо Макијавели, Марсилио Фичино, Ђовани Пико дела Мирандола и многи други. Изван Италије, хуманистичке идеје уочене су и у Француској у којој су стварали Маргарита од Наваре, Франсоа Рабле, Пјер де Ронсар, Мишел де Монтењ и други. На сјеверу такве идеје препознате су у дјелу Еразма Ротердамског. У Енглеској хуманизам се ширио са дјелима Томаса Мора, Филипа Сиднија, Кристофера Марлоа, Виљема Шекспира, док се у Шпанији распростирао са дјелима Фернанда де Рохаса, Хуана Боскана, Дијега де Мендосе, Гарсиласа де ла Веге, Мигела де Сервантеса и других.

Иако је још у кватроченту и чинквеченту постојала *свијест о новом добу*, тек је са Мишлеом и Буркхартом у деветнаестом вијеку и дјелом *Култура ренесансе у Италији*⁵⁵ постављен образац промишљања о ренесанси као културно-историјској епоси, и од тада термин *ренесанса* ушао је у званичну употребу.

Буркхарт је сматрао како су на рушевинама римских грађевина Италијани морали имати најбољу наставу класичне старине. Величање италијанске ренесансе у цјелокупној цивилизацији Буркхарт је утемељио на причи о слободи градова–држава у Италији, Фиренци и Венецији, градовима од највећег значаја за читаву историју човјечанства⁵⁶, савршенима као што је умјетничко дјело, и прекрасном фирентинском

⁵⁴ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 28. Почетке поезије код Микеланђела Стевка Шмитран је у раду посвећеном Микеланђелу и Црњанском видјела у утицају Лоренца Величанственог, кога је назвала зачетником ренесансе, са стиховима „који су обиљежили смисао читаве ренесансне епохе“ (*Stevka Šmitran, op. cit.*, стр. 38).

⁵⁵ Jacob Burckhardt, *Kultura renesanse u Italiji [Die Kultur der Renaissance in Italien, 1860]*, preveo Milan Prelog, Matica hrvatska, Zagreb, 1953.

⁵⁶ *Ibid.*, стр. 41.

духу који је способен да размишља о свему и упоредо умјетнички ствара⁵⁷. Из тога је рођена представа о ренесансним умјетницима са „величанственим“ предводником Лоренцом Медичијем. Буркхартова теза о прекиду са средњовјековним наслеђем у доба ренесансе постала је омиљена у науци, на коју ће се позивати настављачи, или коју ће оспоравати неистомишљеници, у исто вријеме заговарајући континуитет средњег вијека и ренесансе. Црњански се убраја у Буркхартове неистомишљенике и оспорава његову главну идеју, о прекиду у историји умјетности у систему периодизације прошлости. У дјелима Црњанског нарочито су стављене на провјеру идеје које заступају ликови универзитетских професора, а иза којих се наслуђују Буркхартове тезе, попут оних о пресудном утицају антике у ренесанси, меценатству папа као твораца ренесансе. Црњански расправља са Буркхартовим идејама, док име тог аутора не наводи у својим дјелима. Изгледа да је то један од начина да му оспори легитимитет.

Буркхартов поглед на европску културу ренесансе доведен је у питање и у радовима Јохана Хојзинге и Арнолда Хаузера, који су преиспитали Буркхартов систем обликовања мисли о прошлости.⁵⁸

За разлику од Буркхарта који је ренесансним завјештањем прогласио „откриће љепоте крајолика“ и „откриће свијета и човјека“⁵⁹, Црњански је у ренесанси видио нову везу са свијетом и са прошлошћу. Црњански је слику ренесансе у својим дјелима често градио и на основу туђих промишљања, међу којима се истичу идеје Волтера Пејтера. Иако су Буркхарт и Пејтер готово савременици, њихови погледи на ренесансу умногоме се разликују.

Пејтер је сматрао значајном темом италијанског петнаестог вијека помирење хришћанства са религијом старе Грчке, као производ једног типа интелектуалне

⁵⁷ *Ibid.*, str. 47.

⁵⁸ Вијек касније, Арнолд Хаузер везује Буркхартов појам *ренесансе* са идеологијом либерализма деветнаестог вијека, којим се жели задати ударац романтичарској философији средњег вијека. „Јер када Буркхарт каже да је откриће света и човека било остварење ренесансе, та теза истовремено значи и напад на романтичарску реакцију и покушај да се сузбије пропаганда чији је основни циљ ширење романтичарских погледа на средњовековну културу. Теорија о спонтаном натурализму ренесансе потиче из истог извора као и поставка да су борба против духа ауторитета и хијерархије, идеал слободе мисли и слободе савести, ослобођење појединца и начело демократије остварења деветнаестог века. У свему томе повлачи се разлика између светлости модерног доба и мрака средњег века [подв. Т. А.]“ (*Socijalna istorija umetnosti i književnosti* [Arnold Hauser, *The Social History of Art*, 1951], превод др Веселина Костића, „Kultura“, Београд, 1962, I том, стр. 261).

⁵⁹ Паролу „*découverte du monde et de l’homme*“ сковао је Жил Мишле [Jules Michelet 1798–1864], а „схватање ренесансе уопште као почетка једног покрета који обезбеђује коначну победу идеје слободе и разума, показује да је главна сврха његове анализе успостављање генеалогije либерализма“ (Arnold Hauser, *op. cit.*, str. 261).

културе. У есејима о умјетности и пјесништву ренесансе, Пејтер је, наспрам „обнове класичне антике и општег буђења и просвећивања људског ума“, који су од најранијих тумачења неодвојива теза о суштини епохе, додао да „с времена на време настану ере повољнијих околности, у којима се мисли људи више приближе једна другој и многи интереси интелектуалног света здруже се у један савршен тип опште културе. Петнаести век у Италији је једна од тих срећнијих ера, [...] то је доба које је рађало многостране, усредсређене, потпуне личности“.⁶⁰ Црњански је у својим дјелима афирмисао Пејтерове тврдње, нарочито оне које говоре о посебности Микеланђеловог лика и дјела.

Док размишља о узроцима промјена у умјетности, и граници између ренесансе и барока Милош Црњански је у дослуху са идејама Хајнриха Велфлина за кога ренесанса значи „уметност ведрога и спокојног постојања“, која нам пружа „ону избављујућу лепоту коју ми доживљавамо као опште осећање пријатности и равномерно увећавање наше животне снаге“, јер на ренесансним савршеним творевинама нема ничег „што би било тешко или спутано, неспокојно или узнемирујуће“, него се свака форма „појављује слободно, савршено и лако“. „Свод се извија у најчистију облину [...] све одише задовољством, те мислимо да не грешимо ако управо у том небеском миру и уздржаности препознајемо највиши израз духа уметности тог времена“.⁶¹ Црњански је на Микеланђеловој куполи у Риму препознао савршен умјетнички израз, достојан небеског свода.

Бавећи се прелазним раздобљем између средњег вијека и ренесансе, Јохан Хојзинга у дјелу *Јесен средњег века* истиче како слављење живота у петнаестом вијеку није био модус понашања, јер још увијек у Европи влада осјећај опште несигурности због узаврелих страсти и грамзивости моћника с једне стране и страха од паклених мука с друге стране. Умјесто необуздане веселости хуманизма и ренесансе, Хојзинга проглашава интелектуалну афирмацију живота главним обиљежјем ренесансе.⁶² Интересантно је запажање овог аутора о чежњи за љепшим животом, доминантном обиљежју сваке епохе, и трима путевима као могућим путањама до

⁶⁰ Волтер Пејтер, *Ренесанса – есеји о уметности и пјесништву* [*The Renaissance – Studies in Art and Poetry* by Walter Pater, 1873], превод Живојин Симић, Просвета, Београд, 1965, стр. 12.

⁶¹ Хајнрих Велфин, *Ренесанса и барок – Истраживање о суштини и настанку барокног стила у Италији* [*Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* von Heinrich Wölfflin, München, 1908], превод Бранка Рајлић, Издавачка књиžарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2000, стр. 39.

⁶² Јохан Хојзинга, *Јесен средњег века* [*Johan Huizinga, Herfstij der middeleeuwen*, 1919], превео др Страхинја К. Костић, Матица српска, Нови Сад, 1974, стр. 41.

љепшег свијета. Први је пут негирања свијета, односно напуштање овоземаљског зарад оноземаљског свијета, који је препознат у средњовјековној култури. Други је пут поправљања и усавршавања самог свијета, страно средњовјековном погледу, а према Хојзинги, тековина осамнаестог вијека, када страх од живота уступа мјесто храбрости и наде. У овом је видљив став да права прекретница у погледу на свијет не долази са ренесансом, већ са културом осамнаестог вијека. Трећи пут који води у љепши свијет јесте сан, а тај пут облике живота претвара у умјетничке облике.⁶³ Тако тежња за животом у љепоти представља стварно обиљежје ренесансе, у којој је постигнута хармонија између уживања у љепоти умјетничког дјела и љепоти живљења. Иако, Јохан Хојзинга сматра да је сувише строга граница између средњег вијека и ренесансе и да је страсна склоност да се живот заодјене љепотом много старија од италијанског кватрочента. Међутим, тежња да се сопствени живот представи у умјетничком облику, и да се уздигне до њега, према Хојзинги, никако не почиње ренесансом. Преокрет види тамо гдје се умјетност одваја од живота, на граници између ренесансе и новог доба.⁶⁴

Проучавањем средњовјековног наслеђа у ренесансној култури долази се до спознаје да се ове двије епохе међусобно укрштају а неријетко и спајају у јединствен тип културе.

„Ако посматрамо италијански кватроћенто у његовој упадљивој супротности према касносредњовековном животу негде другде, онда осећамо ово столеће као епоху склада, ведрине и слободе, чисту и звучну. Склад ових особина сматрамо ренесансом и у њима гледамо и сигнатуру новог духа. Неизбежном једностраношћу без које не настаје никакав историјски суд заборавили смо међутим да су и у Италији петнаестог века темељи културног живота још увек били остали чисто средњовековни, да су у духовима саме ренесансе средњовековне црте много дубље усађене него што смо тога обично свесни. У нашој представи доминира баш тон ренесансе. Обухватимо ли међутим једним погледом француско-бургундски свет петнаестог века, стичемо основни утисак: суморан основни тон, варварски сјај, бизарни и претрпани облици, избледела фантазија – све карактеристика средњовековног духа који нестаје. Овога пута заборављамо да се и овде ренесанса појављује свуда, само она још не доминира, она овде још није изменила основни тон.“⁶⁵

Хаузеров приказ ренесансне епохе у *Социјалној историји уметности* с једне стране је и критички осврт на дотадашње студије о ренесанси, као што је полемика са Буркхартовим тезама, и покушај да се сагледа становиште са кога је ренесанса представљана као свеопшти напредак и „буђење“, у односу на средњи вијек који је представљан мрачним и назадним, да би иза таквог становишта разоткрио идеје

⁶³ *Ibid.*, стр. 46–49.

⁶⁴ *Ibid.*, стр. 49–50.

⁶⁵ *Ibid.*, стр. 434–435.

деветнаестог вијека и покушај да се у прошлост угради одређен став који као такав није постојао. Тако су модерне појаве добиле своје утемељење у једној вјештачки конструисаној прошлости.

Усмјеравање према Хаузеровим идејама о епоси могло би потврдити идеју о важности преиспитивања и поновног вредновања у историјама умјетности и књижевности, а коју Црњански поставља у први план када говори о ренесанси.

Основним елементом у ренесансној концепцији умјетности Хаузер види тежњу ка једнообразности и настојање да се постигне јединствени утисак, јер, за разлику од ранијег усмјеравања пажње на детаље, ренесанса тежи ка недјеливој и складној композицији. Аутор раздваја епоху кватрочента од чинквечента, дајући првој одлике динамичности а другој одлике световног и постизање умјетничке зрелости и складности у духу спајања тјелесне љепоте и духовне снаге.⁶⁶ Нови елемент у ренесансној концепцији умјетности према Хаузеру је откриће појма генија и схватање да је умјетничко дјело остварење посебне личности која властитим стваралачким снагама превазилази традицију, теорију и правила,⁶⁷ а међу такве умјетнике сврстава Микеланђела Буонаротија, који ослобађа умјетност њене занатске улоге, избавља је из радионица тог времена, и тако постаје први модерни умјетник. Тада се први пут у историји појављује представа о умјетности која своје значење и сврху садржи у себи самој, док публика први пут прихвата поглед на умјетност самих умјетника.⁶⁸

Еуђенио Гарен, проучавајући философију и грађански живот у ренесанси, суштину хуманизма, и духовни *садржај* ренесансе уочава у ставу према „култури прошлости, према прошлости уопште“.⁶⁹ Хуманизам је, судећи према Гарену, „Вергилија вратио његовом времену и његовом свету, а Аристотела настојао да објасни у оквирима проблема и знања Атине IV века пре Христа“.⁷⁰

У књизи *Мудрост Запада* Берtrand Расел наводи четири велика покрета који означавају прелазна раздобља од окончања средњег вијека до великог напредног таласа седамнаестог вијека, од којих је први италијанска ренесанса петнаестог и шеснаестог вијека, други културни покрет хуманизма, потом лутеранска реформација, и на крају оживљавање емпиријских истраживања као увод у велика открића као што је

⁶⁶ Arnold Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti*, op. cit., str. 341–343.

⁶⁷ *Ibid.*, str. 318.

⁶⁸ *Ibid.*, str. 324.

⁶⁹ Eugenio Garin, *Italijanski humanizam*, [Eugenio Garin, *L'umanesimo italiano: filosofia e vita civile nel Rinascimento*, 1952], preveo Pero Mužijević, Književna zajednica Novog Sada, 1988, str. 22.

⁷⁰ *Ibid.*, str. 23.

Коперниково откриће хелиоцентричног система.⁷¹ Расел у четрнаестом вијеку препознаје одлике модерног раздобља, и то у књижевности на народном језику, романтичном погледу на прошлост, који је задржан све до деветнаестог вијека, те заносу према античком стваралаштву, који у Италији настаје на римским античким грађевинама.⁷²

У *Иконолошким студијама*⁷³ Ервин Панофски жели нагласити дистанцу коју је ренесансна епоха направила у свом односу према античком наслеђу. Управо на тој равни – посматрању античке цивилизације као феномена који припада прошлости, и *реинтеграцији класичних тема са класичним мотивима* разликује се ренесанса од средњег вијека. Панофски закључује да је средњовјековна умјетност усвајала класичне мотиве без претјераних промишљања, док је ренесанса настојала да за то пронађе одговор на теоретском плану.

Стивен Гринблат у дјелу *Самообликовање у ренесанси* доноси нов и занимљив поглед на формирање индивидуе у доба ренесансе. Аутор полази од става да су у Енглеској шеснаестог вијека постојали лични идентитети и осјећање да се он може обликовати.⁷⁴ Прилике су сличне и у Италији тога доба, када настају популарни приручници за понашање на ренесансним дворовима, који свједоче о склоностима људи и жена да играју улоге, да се преображавају у другога, а међу којима се истиче Кастиљонеов *Дворанин*.⁷⁵ Гринблату се чинило значајним то што „обликовање може да сугерише постизање мање опипљивог облика: изразите личности, особеног обраћања

⁷¹ Bertrand Russel, *Mudrost Zapada [Wisdom of the West, London, 1959]*, превели Marija i Ivan Salečić, IKP „Mladost“, Zagreb – ZGP „Mladinska knjiga“, Ljubljana, IP „Vuk Karadžić“, Beograd, 1970. str. 170–171.

⁷² *Ibid.*, str. 174.

⁷³ Ervin Panofski, *Ikonološke studije – humanističke teme u renesansnoj umetnosti [Erwin Panofsky, Studies in Iconology, 1939]*, превео Svetozar M. Ignjačević, Nolit, Beograd, 1975, str. 70.

⁷⁴ Стивен Гринблат, *Самообликовање у ренесанси – од Мора до Шекспира [Stephen Greenblatt, Renaissance Self-Fashioning – From More to Shakespeare, 1980]*, превеле Невена Мрђеновић и Јелена Стакић, Клио, Београд, 2011, стр. 19. Енглеска је у доба Јелисавете однијела побједу над католичанством, и ударила темеље колонијализму: „Пред крај шеснаестог века, енглеске једрилице пловиле су свима морима и океанима, пркосећи бури, гусарима, дивљим урођеницима, шпанској инквизицији, – одржавајући старе и воспостављајући нове трговачке везе готово са свима поморским земљама“ (Владета Поповић, *Живот и дела Вилема Шекспира*, Српска књижевна задруга, Београд, 1953, стр. 6–7). Енглеске заставе су се тада први пут појавиле на Каспијском мору, енглески амбасадори на Султановом двору, конзули у Триполису, Сирији, Вавилону, а енглеске лађе су биле натоварене скупоцјеном робом из Персије, са обала Кине и острва Јаве. Енглеска је била свјесна своје снаге (*Ibid.*, стр. 7).

⁷⁵ Baltasare Kastiljone, *Knjiga o dvoraninu*, превео Aleksandar V. Stefanović, Albatros plus, Beograd, 2012.

свету, доследног начина сазнавања и понашања“.⁷⁶ За стални модел таквог обликовања узима Христа.⁷⁷

Томе блиске чине се идеје Црњанског када каже да је Христ „до краја, а нарочито при крају, психоаналитички речено, бр. 2. у Микеланџелу.“⁷⁸ Код Микеланђела Венеру је наслиједила „Мати која држи мртва сина на крилу“, а са тим кипом он је „гласао за Христа, за Голготу, за људску патњу“, коме је и „Фиоренца народа, сасвим сигурно много ближа, Христу, Голготи, матери којој су убили сина.“⁷⁹

Гринблат се позива на америчког антрополога Клифорда Герца, који каже да „не постоји људска природа независна од културе“, при томе не мислећи под културом на „комплексе конкретних образаца понашања – обичаје, употребе, традиције, скупове навика“ – него, прије свега, на „скуп контролних механизма – планове, рецепте, правила, упутства... – за управљање понашањем“.⁸⁰ Гринблат сматра да је феномен ренесансног идентитета утолико сложен јер се управо у промјенама у друштвеним дефиницијама институција и онога што се намеће као страно наслеђује обликовање идентитета.⁸¹ Држава, црква, породица, позориште намећу властите обрасце понашања, док се лични идентитет ствара на граници, у тачки сусрета. Аутор примјећује да су „обликовање себе и то што нас обликују културне институције – породица, религија, држава – нераздвојиво испреплетени“.⁸²

Француски историчар Жан Делимо међу прве хуманисте убраја сакупљаче и истраживаче рукописа, који су путовали Оријентом тражећи хеленистичка дјела, јер „антика није била само римска“, а отуда долази „обновљено занимање за грчки језик, поспешено доласком у Италију, још пре пада Константинопоља, византијских путника и избеглица“.⁸³ Аутор истиче да ренесанса „у оквиру једне потпуне историје [...] може само да значи успон Запада у доба када је европска цивилизација оставила далеко за

⁷⁶ Стивен Гринблат, *op. cit.*, стр. 21.

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 413.

⁷⁹ *Ibid.*, стр. 436.

⁸⁰ Kliford Gerc, *Tumačenje kultura I-II*, prevela s engleskog Slobodanka Glišić, Biblioteka XX vek, Beograd, 1998; нав. према: Стивен Гринблат, *op. cit.*, стр. 22.

⁸¹ *Ibid.*, стр. 123.

⁸² *Ibid.*, стр. 338.

⁸³ „Изасланици кардинала Бесариона прокрстарили су средоземним светом у потрази за грчким рукописима. Жан Лакарис (Lascaris) (*sic!*) је два пута путовао на Оријент, за рачун Медичија, трагајући за хеленистичким делима. Вратио се са свог другог похода, 1492, са више од две стотине грчких рукописа. Ватиканска библиотека је у тренутку ступања на папски положај Николе V, 1447, имала три дела написана на грчком, а у часу његове смрти, 1455, три стотине педесет“ (Žan Delimo, *Civilizacija renesanse*, *op. cit.*, str. 99).

собом остале упоредне цивилизације“.⁸⁴ Од позитивних фактора за успон западне цивилизације наводи наслеђе грчко-римске цивилизације, плодносни допринос хришћанства, умјерену климу и родно тло, док у искушења уврштава црну кугу, гладне године, поморе, ратове, пораст смртности, опадање производње драгоцјених метала, и турску најезду у Европи између 1320. и 1450. године. Према њему, ренесанса се „зачела у болу“, а препород је услиједио након што је „западно човечанство савладало искушење и из њега извукло највише што се дало“.⁸⁵ Основна теза коју је Делимо поставио тиче се ренесансне свијести коју је изградила о себи и другима, те спознаје о сопственим различитостима и знаку једног новог менталитета. Од кључних цивилизацијских кретања Делимо издваја свакако и успон градова на Западу, који је омогућио процват ренесансе, а ренесансном заоставштином сматра откриће љепоте човјека, љепоте града, и престиж архитектуре.⁸⁶

Марвин Пери у дјелу *Интелектуална историја Европе* наводи како су хришћанство и класични хуманизам двије главне компоненте западне традиције. У хуманистичком покрету и ренесансној умјетности види раскид са средњовјековном културом, рађање свјетовне културе и зачетке модерног доба, иако ренесанса није представљала коначан нити нагли прекид са средњим вијеком. Зачетке буђења види у средњовјековној култури дванаестог вијека, иако их одваја од ренесансе. Ренесанси даје предност у познавању латинског језика од претходника и савладавању грчког језика помоћу чега је западна Европа упознала грчко наслеђе. Он сматра да ренесансни мислиоци идеје античких стваралаца не уклапају у хришћанске оквире, него их процјењују према њиховој вриједности, а старој цивилизацији прилазе са критичким ставом.⁸⁷

Изгледа да је Милош Црњански градио властиту слику ренесансе, будући да је и о мислиоцима тога доба имао особене ставове. Док једну групу хуманиста – Лоренца Медичија, Марсилија Фичина, Пика дела Мирандолу и Анђела Полицијана – афирмише, друге не спомиње. Поставља се питање зашто у својим дјелима не велича Петрарку, и не спомиње Албертија, Макијавелија и неке друге мислиоце који су утемељили хуманизам у западноевропској култури.

⁸⁴ *Ibid.*, str. 6.

⁸⁵ *Ibid.*, str. 80.

⁸⁶ *Ibid.*, str. 302.

⁸⁷ Marvin Perry, *Интелектуална историја Европе* [Marvin Perry: *An Intellectual History of Modern Europe*, 1993], превео Ђорђе Кривокapić, Clio, Београд, 2000, str. 75–76.

Разматрањем цјелокупног дјела Милоша Црњанског проистиче да је он имао намјеру да укаже на један другачији преглед италијанске ренесансне културе, умјетности и књижевности, који би био резултат читања и истраживања једног пјесника, а не научника. У заједници ренесансних умјетника код Црњанског није било мјеста ни за Франческа Петрарку, ни Леона Батисту Албертија, Сандра Ботичелија, Леонарда да Винчија, Рафаела Сантија, али зато та заједница почива на вези која је у сликарству остварена у сијенској школи преко Дуча ди Буонинсење, Симонеа Мартинија, Содоме и Ђота, у вајарству од Јакопа дела Кверче до Микеланђела Буонаротија, у италијанској ренесансној поезији код Чека Анђолијерија, Дантеа Алигијерија и Микеланђела Буонаротија. Њима је Црњански у свом дјелу исказао дубоку оданост.

У ренесанси, прије свега, Црњански је посматрао везу и тражио сусрет. Идући за ренесансним идејама Црњански се запитао гдје су њени коријени и зачеци. Да ли је она сишла из француско-бургундских крајева у Тоскану, у којој се десило свеопште рађање, или је дошла са Истока? Кроз Италију он пролази са свијешћу о источно-византијској култури, са којом је и ренесанса у вези, а њене зачетке из „бургундских крајева“ премјешта „у крило Теодоре, дрхћуће и красно, у тело њено силно и бестидно“, и „на златну одежду“, „на којој беше извезена запупела грана, знак света и васионе“.⁸⁸ Колијевку ренесансе Црњански премјешта на Исток, и указује на најстарији образац у хришћанској култури, који је препознао код Микеланђела који је „створио везу, коју милиони са матерама имају“. Ренесанса је веза са Христом који је „на Голготи ушао у људску заједницу“, а Микеланђело је гласао за „Христа распетог, и, матер, тужну“⁸⁹.

У тим дубинским слојевима европске ренесансне културе Црњански је уочио Христа и Богородицу, мајку и сина, вјечне обрасце који су створили културу средњег вијека, и који су врхунски израз имали у византијској умјетности. Као носилац византијског наслеђа писао је са становишта умјетника који није занемарио утицај Истока у развоју европске културе, него је доказивао континуитет византијске традиције у европској ренесанси. Одатле се његов однос према институцији европске и свјетске културе може посматрати као однос представника националне културе према свјетској књижевности, чиме се не умањује значај ни једног ни другог. Српској

⁸⁸ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путониси*, *op. cit.*, стр. 78–79.

⁸⁹ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 44.

књижевности која има своје коријене у византијској традицији Милош Црњански је својим дјелом омогућио трајање у заједници умјетника чије идеје су утемељиле оно што се назива свјетска књижевност, а која прије свега почива на традицији Дантеа, Микеланђела, Дирера, Шекспира, и Сервантеса (чији утицај на Црњанског се само наслућује) – оних које сматра представницима Умјетности.

I. РЕНЕСАНС ЈЕ ВЕЗА

Сусрет са ренесансном културом на путовању кроз Италију 1921. године у књижевном животу Милоша Црњанског означио је почетак процеса стваралачког разумијевања туђе културе. Такво разумијевање, како каже Бахтин, не одриче се себе, свога мјеста у времену, своје културе, и оно ништа не заборавља.⁹⁰

Под утицајем властите теорије „суматраизма“⁹¹, „како је све у вези, на свету“⁹² Црњански одлази прво у Беч, па у Париз, а одатле полази у „небеса Италије“, како ће забиљежити у путопису *Љубав у Тоскани*:

„Полазим из Париза у небеса Италије, што стишавају и љуљају варваре. Страст која подједнако потреса колена девојачка, ребра хртова и крила буба, измождала је била и моје тело. Хтео сам да се стрмоглавим у ваздух, где ништа више не боли. Полазио сам у Тоскану да се утопим у тишини белих саркофага, из којих је васкрснула стара, нолићанска мудрост, у којима беху сахрањени блуд и слатки разврат. Хтео сам да заспем теме, пред капијама Тоскане, бледим, пизанским прахом ране ренесансе, још пуним прашине просјачке и монашке.“⁹³

⁹⁰ Михаил Бахтин, „Кратки текстови“ [„Одговор на питање редакцији Новог света“], превела Милица Николић, *Трећи програм Радио Београда*, број 92–95, I–IV/1992, стр. 344.

⁹¹ У „Објашњењу ‘Суматре’“, које настаје 1920. на позив уредника *Српског књижевног гласника* Богдана Поповића да уз пјесму *Суматра* приложи и властите поетичке ставове, Црњански проповиједа нову вјеру у поезију. Настали текст у потпуности одговара авангардним манифестима: „Тврдимо, фанатично, да постоје нове вредности, које поезија, одувек пре него живот, налази! Покушавамо да, свесно, покажемо те нове састојке у љубави, у страсти, у болу. Покушавамо да ослободимо, многе, бивших срамота, веза, закона и заблуда! Верујемо у те невидљиве, предестиниране, слушаоце и читаоце наше! Као што верујемо у дубљи, космички, закон и смисао [...] ја ћу, просто, да испричам како долази до тих песничких, хипермодерних, бунцања, као што је ‘Суматра’: *Осетих, једног дана, сву немоћ људског живота и замршеност судбине наше. Видео сам да нико не иде куда хоће и приметио сам везе, досад непосматране*“ (Милош Црњански, „Објашњење ‘Суматре’“, у: Милош Црњански, *Есеји и чланци I*, *op. cit.*, стр. 20–22). Драгиша Витошевић је о суматраизму Милоша Црњанског рекао сљедеће: „Видимо да се филозофија суматраизма завршава на „оној страни“, и да тај „модернистички“ назив, који је толико збуњивао (и збуњује још увек!), значи, у основи, нешто сасвим једноставно: оно прастаро, исконско, паганско осећање дубоког јединства света, живог и мртвог, видљивог и невидљивог, најмањег и највећег, прошлог и будућег“ (Dragiša Vitošević, „Posleratna avangarda i Miloš Crnjanski“, у: *Književno delo Miloša Crnjanskog – Zbornik radova*, BIGZ, Beograd, 1972, стр. 31). Са идејама Драгише Витошевића у свом раду сагласна је и Стевка Шмитран (*Crnjanski i Mikelandelo*, *op. cit.*, стр. 68).

⁹² Милош Црњански, „Објашњење ‘Суматре’“, у: Милош Црњански, *Есеји и чланци I*, *op. cit.*, стр. 23.

⁹³ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путописи*, *op. cit.*, стр. 65. Владимир Гвозден је примијетио да такво путовање „има елементе ходочашћа“, јер се приповиједање заснива на настојању да се дочара „преображај у сусрету са историјом и са уметношћу“ (Владимир Гвозден, *Српска путописна култура 1914–1940*, *op. cit.*, стр. 55).

Своје путописе из Тоскане у једном разговору означио је као „реакцију Словенства, на уметничке идеје и време, које је претходило Ренесансу“.⁹⁴

Црњанског на том путу занимају прошлост и слојеви прошлости. У путопису *Љубав у Тоскани*, записао је како је у Пизи запазио мало гробље, „као скроман дућан ренесансе“⁹⁵. Као заступник словенског свијета, он испитује путеве, везе и утицаје, желећи да му врати углед, кроз византијску везу Истока и Запада. Његова мисао на том походу темељи се на искуству заједнице, вјери у љубав и смисао веза, на којима почива народ.

„Из мојих крајева десеторо овде били нису. Ја сам дошао да дрхћућом руком успоставим везе, невидљиве и невероватне, милујући ову цркву. Ништа ме не занима што уоколо говоре; камен питам у који су узидали киринејско хришћанство, под пригушену светлост сиријских и јудејских отвора, у похотљиву и крволочну сицилску веселост. Питам, о судбини нашој, крв и лешине што су окусиле со мора Средоземног. Путајем, безначајан и прашњав, али за душу двеста милиона нагих и дивљих, који иду из даљине за мном, несвесним, тешким, и зверским кораком. [...] За љубав сам пошао, да у њу утопим нове народе. Ако сам грозничав шапутао имена посавских винограда, метохијских падина, виславских поречја и уралских подножја, нисам био луд. Дисао сам само, и духнуо у време. За љубав сам путовао, што је чекала играче да поиграју за Богом.“⁹⁶

Сусрет са Италијом и са умјетношћу у раној стваралачкој фази мотивисао је жељу за утапањем у бесконачно, „где ништа више не боли“⁹⁷, а у зрелом добу донио је преображај у путника који истражује и разоткрива слојеве културе. У наслагама из прошлости Црњански проналази утемељење за мисао о вјечним и непоновљивим везама на којима почива цјелокупна култура. У Италији Милоша Црњанског, ренесанса је веза. Зато се најприје указује на културолошке обрасце и чињенице на којима је заснована та мисао.

Када Црњански поводом Микеланђелове скулптуре *Оплакивања* каже да је „ренесанс: веза“, он мисли на везу између „мати и сина“, која представља најстарији образац у хришћанској култури.

„Ренесанс је: веза. Ново, а у вези са оним, што је и у Средњем Веку било страшно и дирљиво. Садржај који зна цело човечанство. Мати и син, кога је родила, а кога су убили.“

⁹⁴ Милош Црњански, „Сачувао сам љубав“ (разговор водио Живојин Н. Тодоровић, у Лондону 1959), у: *Есеји и чланци II*, *op. cit.*, стр. 468.

⁹⁵ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путописи*, *op. cit.*, стр. 69.

⁹⁶ *Ibid.*, стр. 77–79. За Жељка Ђурића Црњански је тражио и стварао Италију „као идеално уточиште, као место очишћења, преображаја и могућег извора нове стваралачке снаге“ (*Италија Милоша Црњанског*, *op. cit.*, стр. 92).

⁹⁷ *Ibid.*, стр. 165.

Драма коју хиљаде знају, коју милијони знају. Мотив који је вечан. Који везује људску заједницу“
[подв. Т. А.].⁹⁸

Црњански је саградио властити поетички образац: *везе, синтезе и промјене*. Све се мијења и та промјена представља развој. У ренесанси он препознаје Христов образац. Микеланђелова *Пијета* је обновљена веза са распетим Христом, а са том скулптуром ренесанса је објединила везу са Голготом, која никада није ни изашла из људске заједнице.

Све то указује да је у систему мишљења Црњанског култура ренесансе нераскидиво повезана са културом средњег вијека. Људски дух је још од дванаестог вијека прожимала мисао о Христу и крсту: „Христос је у толикој мери испуњавао дух онога доба да је већ при најнезнатнијој спољној сличности неке радње или мисли са животом или страдањем Господњим непосредно почињао да одзвања Христов тон“⁹⁹. Бавећи се културом касног средњовјековља, Хојзинга је указао на то да су приказивања паклених ужаса, пријетње казном за гријех, као и лирски изливи због Христовог страдања и Божије љубави универзалан образац средњовјековне културе, али и вјечан хришћански образац који није престао узбуђивати народ ни у епоси ренесансе.¹⁰⁰

То значи да је људска заједница одувијек и заувијек везана љубављу кроз патњу и жртву. У култури ренесансе, у умјетности вајарства и сликарства, Црњански је трагао и препознао тај универзални образац, који је именовао као оно што је вјечно „дирљиво и страшно“¹⁰¹. На ренесанским скулптурама *Оплакивања* и фрескама *Распећа* оживљена је веза са боловима и патњама цијелог свијета. Зато из његовог дијалога са системом ренесансне културе израста фигура Микеланђела као творца који је у умјетности оваплотио тај вјечни образац живота – Богородицу и Христа, мати и сина. Микеланђело је на скулптури *Пијета* створио везу са Христом и Голготом, „која ће трајати, као и материнство, вечно“.¹⁰²

⁹⁸ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 435. И Горана Раичевић у студији *Есеји Милоша Црњанског*, на трагу пищевих идеја да је „ренесанс: веза“, препознаје ову идеју као оквирну у одређивању односа Црњанског према ренесансној умјетности (*Есеји Милоша Црњанског*, *op. cit.*, стр. 313–323). Стевка Шмитран је Црњанском приписала мисао Албертија о ренесанси, односно није препознала цитат у дијалогу који је основни облик приповиједања о ренесанси и ренесанским ствараоцима у *Књизи о Микеланђелу*. Она каже да је „по Црњанскомом мишљењу ‘основа ренесансе [...] Човек може све’“ (Stevka Šmitran, *Crnjanski i Mikelandelo*, *op. cit.*, стр. 10). Црњански пише: „Професор каже [...]. Основа ренесанса је прва теза Албертија: ЧОВЕК МОЖЕ СВЕ“ (*Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 113).

⁹⁹ Јохан Хојзинга, *Јесен средњег века*, *op. cit.*, стр. 255–256.

¹⁰⁰ *Ibid.*, стр. 257.

¹⁰¹ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 435.

¹⁰² *Ibid.*, стр. 44.

„То није више скулптура средњег века, ни ренесансна, али је фиорентинска, још увек. Има у себи, још увек, све, што је у средњем веку било дирљиво и страшно – али има веза на целом свету, и тамо где их, у скулптури, дотле, није било. Са киповима азијским, грчким, етрурским, и готским, али, измењено [...] Микеланђело [је] створио везу, коју милиони са матерама имају. Христ је тек на Голготи ушао у људску заједницу.“¹⁰³

Међутим, поставља се питање шта у систему мишљења Црњанског значи Христов улазак у људску заједницу. Може ли се умјетнички доживљај везе са Голготом тумачити као религиозни¹⁰⁴ опит, ако према Александру Шмеману религија управо значи „повезаност свега са свим“ и „крајња истина о свему“¹⁰⁵? Да ли је за умјетнички доживљај скулптуре *Оплакивања* нужно расправљати о људској и божанској природи Христа¹⁰⁶, и познавати какве закључке је о вези двију природа у Христу донијела умјетност ренесансе?

На тај начин се усложњава феномен веза код Црњанског.

Оно што је ново код Црњанског, а што није уочила Стевка Шмитран пишући о Микеланђелу, нити Горана Раичевић бавећи се његовим есејима, јесте покушај да се европско културно наслеђе сагледа и са словенског становишта, да се култура Запада, у чијим темељима се налази ренесансно наслеђе, промисли с аспекта веза са Истоком, који баштини византијску традицију. Отуда обновљена веза са византијском мишљу у његовим дјелима. Сијенска Дјевојка породила јесте Дјева Марија, Богородица.¹⁰⁷

„Крајем XIV века, сијенско је сликарство створило слику Дјевојке породиље, у љубичастом оделу, на златној, византинској подлози, танкога паса и дивних руку, а тешких и чистих очних

¹⁰³ *Ibidem.*

¹⁰⁴ Ријеч религија (*religio*) на латинском језику значи *веза*.

¹⁰⁵ Протопрезвитер Александар Шмеман, *Живети данас по Јеванђељу*, превео Матеј Арсенијевић, Светигора, Цетиње, 2015, стр. 149.

¹⁰⁶ О томе је нарочито расправљано на Сабору у Халкидону 451. године. Текст Јеванђеља свједочи да свака од двије природе оваплоћеног Слова задржава своја сопствена дејства, али и да свака дјелује само у заједништву са другом, које се заснива на „идентитету субјекта у Божанским и људским дејствима Христа: један исти јесте Бог и човек“ (Јован Мајендорф, *Христос у источно-хришћанској мисли* [John Meyendorf, *Christ in Eastern Christian Thought*], превод Богдан М. Лубардић, Манастир Хиландар, 2003, стр. 30–31).

¹⁰⁷ На Ефеском сабору 431. израз Богородица уздигнут је у достојанство догмата. „Марија није могла да буде само Мајка ‘плоти’ Христове“, јер „та плот није поседовала независно постојање, него је била уистину ‘плот Бога’“. У тој плоти „Син Божији је страдао, умро и васкрсао: њоме је целокупно човечанство призвано да ступи у заједницу са Светим Духом“ (Јован Мајендорф, *Христос у источно-хришћанској мисли*, *op. cit.*, стр. 27–28.) У систему богословске мисли Јована Дамаскина, како наводи Мајендорф, „Света Богородица је зачала Ипостас пројављену у две природе“, а сам термин Богородица „сажима сву мистерију икономије [спасања]“, јер „мајка је Богородица стога што је њен Син засигурно Бог и засигурно Човек“ (*Ibid.*, стр. 153).

капака. Та радост рађања, која се враћа хиљадама година, дуж Нила и Тигра и Ганга и Јанцејанга, непрекидна је, као и пролеће. У њој сам нашао утеху за себе и за Словене.“¹⁰⁸

Давид Талбот-Рајс, у својој историји умјетности византијског доба, потврђује да византијска умјетност са фрескама у манастиру Милешеви, нарочито „глава Богородице у Благовестима поседује благост и уздржљивост достојне најбољих сијенских слика“.¹⁰⁹

Наспрам обрасца жртвовања и страдања, Црњански је у ренесансној култури и умјетности препознао и образац животне радости, који је нарочито видљив на сијенским Богородицама. Код сијенских сликара пронашао је везу са византијском сликарском школом, и у тој вези видио потврду за своје становиште са кога *Рођење* представља мотив вјечне и непролазне радости у свим временима и културама, а „ренесанса је љубав према породиљи“¹¹⁰. Из његовог угла српска средњовјековна умјетност из своје традиције иконописа предала је европској и свјетској традицији духовну радост, оваплоћену у *Рођењу*. Веза мајке и сина је вјечни образац живота, и стога извор непресушне радости. Исидора Секулић је о вези љубави у путопису из Тоскане написала да је у Породиљи „трајање света“: „љубав света, то је вечно рађање, Марија Благовести, девојка–породиља“.¹¹¹

У његовом опусу, писање о Породиљи и размишљање о Словенима враћа наду у крајњи смисао, јер „и писање, и пут, слива се у смисао дисања због других“¹¹², а то значи да љубав према другоме ствара најчвршће везе на којој почивају и литература и живот.

У расутиим текстовима о Микеланђелу Црњански каже да је „приближавање главе матере и лешине синовљеве [...] прастара веза“, коју баштини цијела византијска умјетност, а која се уочава и на „фрески једног српског манастира“.¹¹³

¹⁰⁸ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путописи*, *op. cit.*, стр. 127.

¹⁰⁹ David Talbot Rice, *Umetnost vizantijskog doba*, [*Art of the Byzantine Era*], Jugoslavija, Beograd, 1968. стр. 197.

¹¹⁰ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путописи*, *op. cit.*, стр. 85.

¹¹¹ Исидора Секулић, „Белешка уз путопис ‘Љубав у Тоскани’“, у: *Књига о Црњанском*, приредио Мило Ломпар, *op. cit.*, стр. 163.

¹¹² Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путописи*, *op. cit.*, стр. 133.

¹¹³ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 161. Тај мотив налази се на фрески *Скидање са крста* у манастиру Сопоћани. Међутим, најзначајније фреске византијске умјетности епохе Комнина налазе се у Цркви манастира Светог Пантелејмона у Нерезима код Скопља, међу којима се по љепоти израде истичу *Оплакивање Христа* и *Скидање са Крста*. На тим фрескама из XII вијека присутан је мотив приближавања главе Богородице и Христа. У Нерезима је примјетан нови хуманистички стил. „Призори као што је Скидање с крста показују сасвим нову концепцију својим интересовањем за осећања појединаца и трагику догађаја. Емоција самилосне туге исказана је на заиста изванредан начин.

Када се размишља о италијанској ренесансној и византијској умјетности Талбот-Рајс је истицао да су „њихови погледи на свет били различити“, те да је умјетности на Западу често недостајао мистични трансцедентализам „који је учинио најбоља дела византијске уметности тако лепим и тако изузетним“.¹¹⁴

Христос је у западној иконографији најчешће приказиван на крсту, стога је образац такве културе саосјећање у болу и патњи – *Пијета*. У византијском фрескосликарству, напротив, догађаје Христовог страдања потиснуле су представе Његовог Васкрсења и Вазнесења. Из културе у чијим темељима се налази слика васкрслог Христа израстао је и поглед на људски живот чији се смисао живота испуњава у обожењу, које се стиче по узору на образ Божији. Одатле се чини да се култура Запада вијековима развијала угледањем на човјека Христа, док је култура Истока прихватила образац Богочовјека Христа.

Црњански је највише домете и смисао умјетничких остварења ренесансне епохе тумачио бавећи се менталитетом или сликама свијета, или „attitudes mentales“, који би требало да се схвате „као унапријед структурисани и по правилу као пререфлексивни облици сазнања о стварности“, а који „дјелују колективно и повезују појединца са својим сталежом, фамилијом, са феудалним и неким другим политичким уређењем“, тако обухватајући „колективне смисаоне свјетове и обрасце за легитимисање [...] као одлучујуће, каузалне претпоставке, како за друштвено тако и индивидуално дјеловање“.¹¹⁵ Пошто менталитете одликује „смисао за повезивање“, „они

Хијератичка монументална концепција ранијег доба уступила је место новој која најављује оно што ће касније преовлађивати у ренесансној уметности у Италији“ (David Talbot Rice, *Umetnost vizantijskog doba*, *op. cit.*, str. 128). У Богородичиној цркви у Суденици на фресци *Распећа* иконографија је византијска, док стил показује везе са пизанском умјетношћу у Италији („христов израз лица, са затвореним очима и главом нагнутом у страну“), као што су фреске Ђунта Пизана (*Ibid.*, str. 195–196).

¹¹⁴ David Talbot Rice, *Umetnost vizantijskog doba*, *op. cit.*, str. 182. Ипак, примјетне су везе између Венеције и Византије у дванаестом вијеку, јер су византијски мајстори одлазили у Венецију, а Венецијанци су „обучавани да подражавају византијски начин обраде“, прихвативши византијски стил још у једанаестом вијеку. Прилив византијских дјела на тлу Италије посебно је уочен након четвртог крсташког рата 1204., када је Венеција постала главни центар производње умјетничких дјела по византијском узору (*Ibid.*, str. 183–184). У Венецију је пристигло непроцењиво византијско благо. Приликом латинског освајања Цариграда 1204. године опљачкана су и разнесена скупована блага највећег културног центра тадашњег свијета, а један њихов дио је немилосрдно уништен. Ради се о двије трећине земаљског блага које се налазило у византијској престоници, а које је дошло у руке латинских освајача. Латини су се нарочито варварски односили према умјетничким споменицима, библиотекама и византијским светињама, обијали су кивоте са светитељским моштима, плъчкали црквене сасуде, рушили и лупали драгоцјене споменике, спаљивали рукописе. Споменици класичне културе уништени су или расути по свим крајевима Европе (Нав. према: Радивој Радић, *Пад Цариграда 1204*, 2008; Encyclopaedia of the Hellenic World, Constantinople URL: <http://www.ehw.gr/l.aspx?id=10821> посјећено 25.2.2017).

¹¹⁵ Вернер Реке, „Историја књижевности – историја менталитета“, превод Корнелиа Таџа, *Крајина*, Година II, Број 2, 2002, стр. 53–55.

представљају спој, суму мишљења и вриједносних представа“ чији смисао се остварује само у комбинацији појединих елемената.¹¹⁶

У књижевном опусу Црњанског веза између италијанске слике свијета и умјетничког облика приближно се остварује на начин на који је то описао Георгиј Гачев, по коме Италија представља „космос силазне вертикале“, док у исто вријеме „фигура свода“ може представљати „симбол италијанског модела света“. „Италијански Космо-Психо-Логос указује на [...] индивидуум у простору, камен у сјају“, а „сила камене гравитације“ дјелује на небо, које се, привучено земљом, спушта „као што се купола спушта на италијанске храмове“.¹¹⁷

То је „купола Микеланђелова, у ноћи, над Римом“ која „има боју плаву, сребрну, сферичну“.¹¹⁸ Микеланђело је завјештао а Црњански препознао израз стремљења ка висини и одраз спуштања са неба на земљу.

Црњански у италијанску културу уписује појам „везе са небом“, које је Микеланђело као представник ренесансне умјетности био свјестан, а која у себи садржи поглед на свијет. У путописима за Сијену каже како је „та ћакнута варош“ само „са небесима била [...] увек у вези.“¹¹⁹

У тим промишљањима потврђује да се средњовјековна и ренесансна култура не могу посматрати одвојено, јер менталитет као „оно што се најспорије мијења“¹²⁰, а што је природно садржано у књижевности као документима имагинарног¹²¹ указује на постојаност и континуитет традиције и духовности. Општа мјеста или „тороі“, који су важни за одређивање менталитета,¹²² за Црњанског представљају „садржај који зна цело човечанство“¹²³. Пошто је у ренесансној култури, умјетности и књижевности Црњански пронашао доказе о наставку прошлости, то значи да „прекида у историји уметности никад није било“.¹²⁴

¹¹⁶ *Ibid.*, стр. 55–56.

¹¹⁷ Георгиј Гачев, Георгиј Гачев, *Менталитети народа света* [Георгий Гачев, МЕНТАЛНОСТИ НАРОДОВ МИРА, 2008], превела Ана Ацовић, Службени гласник, Београд, 2011, стр. 144–145.

¹¹⁸ Милош Црњански, *Код Хиперборејаца I*, *op. cit.*, стр. 15.

¹¹⁹ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путописи*, *op. cit.*, стр. 106. Ђурић наводи историјске изворе који указују да се Сијена у важним биткама ослањала на помоћ са неба, Мајке Божије „која је разастрла свој огртач над њима“ (Željko Đurić, *Italija Miloša Crnjanskog*, *op. cit.*, стр. 83).

¹²⁰ Жак ле Гоф, „Менталитети, двосмислена историја“, превод Младен Шукало, *Крајина*, Година II, Број 2, 2002, стр. 15.

¹²¹ *Ibid.*, стр. 21.

¹²² *Ibid.*, стр. 23.

¹²³ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 435.

¹²⁴ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путописи*, *op. cit.*, стр. 85.

Код њега је уочен смисао за повезивање, не идеја, већ „менталних маглина“¹²⁵ у којима су деформисани одједи идеја и доктрина, а те *маглине* су „румене свиле, које живот не зна, а које га држе“¹²⁶.

„Овде је само један почетак, у овим жутиим долинама, испод белих и модрих Алпа. Ренесанса је љубав према породиљи, што значи мешање плахог са благим, свемоћним. Равена и Млечи, грозничави, разблудни анђели, примамаше у ове римске рушевине витке, северне краљице, са малим, запупелим дојкама, јагодаста врха, опасане гвозденим појасом, а осмеха несвесног. У овим таласастим, светлим обалама Пизе и Салерна, све је то било рађање; осим њега ничега и нема. Врели, плави и зелени мозаици, глатки и мирисни, обавише, дрхћући, просто камење. Нема прекида између XII и XIV века: њега виде само старе, универзитетске наочари. Грчким је кораком стајао Никола Пизанац између ових саркофага и гледао Гркињу, заљубљену дивље у свог младог пасторка, кад је хтео да изваја лик Матере божје. [...] На камену леже ми давно познате сенке задарског и сплитског храма као и манастира Високи Дечани; исти пизански орао, исти занат. Већ у XII веку, везе су просте и трговачке у свету, али се иза њих крију румене свиле, које живот не зна, а које га држе.“¹²⁷

Размишљање о ставовима да *нема прекида у историји умјетности, али да има промјена и синтеза* води у дубље промишљање о узроцима датих промјена у свијету и литератури и токовима идеја које Црњански усваја. Један од кључних културолошких образаца садржан је у његовој идеји о томе како је Микеланђело измијенио Ибзена.

„Важно је да је Рим Ибзена јако изменио. Ја проучавам ту промену. Све до тог доласка Ибзеновог у Рим није било ничег нарочитог у његовом писању. *Под утицајем Микеланђеловог кубета* – то се види из његових писама Бјернсону – *Ибзен се јако променио. А он је затим изменио, не само своју литературу, него и свој театар, а после, рекао бих, скоро и целу Европу*“ [подв. Т. А.].¹²⁸

Из свега произилази да је Микеланђелов утицај на Ибзена био стваралачки, и да је Микеланђелова купола оставила немјерљив утицај на Ибзеново стваралаштво. То значи да је веза Ибзена и Микеланђела у основи изградила нову литературу, нови театар, и нову културу.

Образац односа према другим умјетницима видљив је из његових ставова о пјесничкој имитацији. Црњански је говорио да у свом књижевном стварању није трпио имитацију, али да су на њега несумњиво утицали пјесници „као култура“.¹²⁹ Умјесто

¹²⁵ Жак ле Гоф, *op. cit.*, стр. 24.

¹²⁶ Милош Црњански, „Љубав у Госкани“, у: *Путониси, op. cit.*, стр. 86.

¹²⁷ *Ibid.*, стр. 85–86.

¹²⁸ Милош Црњански, *Код Хиперборејаца II, op. cit.*, стр. 63.

¹²⁹ Милош Црњански, „Живот пролази као што пролази пролеће, као што пролазе птице“ (разговор водио Јован Пејчић), *Студент*, Београд, 6. XI 1973, у: *Есеји и чланци II, op. cit.*, стр. 582.

имитације, он нуди стваралачки образац поштовања умјетника. У његовој свијести умјетник представља посебан културолошки феномен.

Доводећи у везу књижевноумјетничко стварање и цјелокупну културу, Црњански говори о умјетницима као култури, који имају моћ да утичу, обликују и мијењају друге умјетнике, а потом и карактер културе. Одатле се његови ставови могу појаснити са Бахтиновим идејама о везама у пољу културе. Бахтин је казао да се књижевност не може разумјети ван цјеловитог контекста читаве културе дате епохе: „Књижевност је неодвојиви део културе. [...] Она се не сме одвајати од ње, нити се сме директно, да тако кажем – мимо културе, доводити у везу са социјално-економским факторима. Ови фактори делују на културу у целини и само преко ње и заједно са њом на књижевност.“¹³⁰

Црњански води дијалог са системом ренесансне културе. Зато се слика ренесансе у његовим дјелима изграђује постепено, у сусретима са ренесансним умјетницима, при посматрању ренесансних умјетнина и читању ренесансних дјела, док сам Црњански има позицију писца-путника и посматрача, али оног који се не одриче властите позиције, јер он путује „за добро света овог, у коме тице поје и гуштерови севају, звезде капљу, а војске пролазе, као увело лишће.“¹³¹ Једна мисао пројављује се кроз текст путописа – „Народ хоћу да саградим“¹³². У тој мисли сажете су његове идеје о улози умјетника у заједници. Црњански је схватио да је пресудна улога писца у преломним моментима, када се заједница успиње на духовној лествици и културом уздиже до народа.

У систему мишљења Црњанског мајка и син представљају најчвршћу везу у људској заједници. Везу љубави и бола. У ренесанси та веза је оживљена, чиме се потврђује интересовање људске заједнице за оно што је вјечно, а то је љубав. Цијели људски род загладан је у везу љубави између мајке и сина, Богородицу и Христа, којом је везан хришћански свијет.

Његови интертекстуални дијалози указују на то да темом мајке у умјетности покушава оправдати све што је мрачно и болно, али исто тако и свијетло и радосно у животима својих јунака. Он је тражио мајчин лик у дјелима већине умјетника, мислилаца или владара о којима је размишљао – код Тиберија, Чека Анђолијерија, Микеланђела, Леонарда, Ђорђонеа, Дирера, Таса, Ибзена, Стриндберга, Кјеркегора.

¹³⁰ Михаил Бахтин, „Кратки текстови“, *Трећи програм Радио Београда*, *op. cit.*, стр. 342–343.

¹³¹ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путописи*, *op. cit.*, стр. 81.

¹³² *Ibidem*.

Веза са мајком код њега природно продужава у везу са заједницом и завичајем. Поводом Таса, рећи ће: „Мати, то је Соренто. Откуд је отишао, и куд више не може да се врати“.¹³³ Умјетници као што су Данте, Микеланђело, Дирер такође су проживјели искуство одласка из родног мјеста – „као што Данте никад није изрекао...име свог родног града, процвале Фиоренце“,¹³⁴ Микеланђело назива „гнездом: Фиоренцу. *Il nido ove paqu' io*“¹³⁵. Код Црњанског родно мјесто и завичај, град или држава, дошљаштво и повратак своје одређују животе многих његових јунака–умјетника, а породица, отац и мајка, утичу на њихов однос према животу, свијету и литератури.

Жудња за припадањем заједници оставила је траг и у цјелокупном опусу Милоша Црњанског. У *Хиперборејцима* главни јунак бори се са мислима које га вежу за завичај, иза којих се наслућује мисао да је искоријењеност из заједнице највећа људска несрећа: „Ето, рат је, и ја имам да седим ту у Риму и да прекодан, у посланству, радим. Сва та путовања чине ми се, сад, луда. Требало је остати у својој земљи. Не треба ићи даље од свога родног краја.“¹³⁶

Књижевни текстови Милоша Црњанског афирмисали су јунаке који траже уточиште у свијету без утјехе. Њихово кретање одвија се на релацији завичај – туђина – имагинарни простор. Ономогућени да пуне коријене, они живе у свијету носећи бремене времена, а истовремено сањају нову земљу гдје ће се коначно настанити у некој неодређеној будућности.

Из Италије у предвечерје Другог свјетског рата јунак *Хиперборејаца* жуди за Сјевером, јер „тамо има једна бескрајна ледена пруга, вечног леда“, гдје је пустош „стравична“, иако постоји уобразиља „да иза тога мора бити земља неког вечног Сунца. Код Хиперборејаца. Понављамо то, иако тога нема.“¹³⁷ У Лондону на радиоталасима „Рјепнин узалуд тражи да нађе Италију“, и објашњава Нађи да је „силазак са Севера на Југ“ највећи доживљај у људском животу. „Читаве војске, кад су прешле Алпе, некад, урликале су, радосно, кад су угледале Италију.“¹³⁸

Док се веза Истока и Запада на италијанском тлу осмишљава кроз везе у заједници умјетника, и даје оквир за промишљање о поетичким начелима угледања на

¹³³ Милош Црњански, *Код Хиперборејаца I*, *op. cit.*, стр. 212.

¹³⁴ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путониси*, *op. cit.*, стр. 159.

¹³⁵ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 21.

¹³⁶ Милош Црњански, *Код Хиперборејаца I*, *op. cit.*, стр. 24.

¹³⁷ Милош Црњански, *Код Хиперборејаца II*, *op. cit.*, стр. 82.

¹³⁸ Милош Црњански, *Роман о Лондону I*, приредио Мило Ломпар, Октоих – Штампар Макарије, Подгорица – Београд, 2008, стр. 55–56.

традицију, дотле веза Сјевера и Југа код Црњанског наслућује облике чежње за љепшим животом кроз утопистичке визије и свијет снова. Са Сјевера Италија се чини као сан, а са јужне тачке гледишта Сјевер је означен као имагинарни простор у који су умјетници смјестили своје утопистичке визије.

Код Црњанског гласове завичаја и туђине осјећао је и о њима критички промишљао Светозар Кољевић.¹³⁹ Ишчитавајући Црњанског, Кољевић елементима из пишчеве биографије усложњава феномен завичаја у његовом животу и дјелу. На размеђи физичког и духовног завичаја Црњански се налази у потрази за пјесничким завичајем, а та потрага у исто вријеме осмишљава пјесника, а обесхрабрује путника, коме завичај – његов Београд и Срем, и *мила Србија* – измиче док у мислима ка њему вјечно ходи: „у широком оквиру посматрања игре туђина и завичаја у српској књижевности, Милош Црњански је својим животом и делом сав у знаку вечних парадокса, идеализације туђине која се буди у завичају, привржености завичају која се буди у туђини.“¹⁴⁰

То је извор меланхолије Милоша Црњанског.

Црњански властиту позицију и везу са завичајем открива и преко везе са другима, са онима који су прије њега прошли истим италијанским тлом, а међу које уписује и Марина Држића који је „ту негде учио *свирити*“.¹⁴¹ Мисли веже за завичај, јер „у родном моме крају чека ме судбина, а ја луд мишљах да је из туђине доносим. Зашто и откуд не зна се, у Срему милом трешња ме расцветана чека...“.¹⁴² Жудња за завичајем из туђине и жудња за повратком кући из рата везе су цијелога свијета. Код Црњанског тај мотив се појављује као веза унутар његовог стваралаштва. Иначе, пјесник је *Одисеју* сматрао највећом поемом човјечанства, а повратак из рата најтужнијим доживљајем човјека.¹⁴³

¹³⁹ Светозар Кољевић, „Гласови завичаја и туђина у песништву Милоша Црњанског“, у: *Милош Црњански: поезија и коментари*, зборник радова, ур. Драган Хамовић, Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Матица српска, Београд – Нови Сад, 2014, стр. 69–80.

¹⁴⁰ *Ibid.*, стр. 79.

¹⁴¹ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путониси, op. cit.*, стр. 90.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Милош Црњански, „Коментар уз ‘Пролог’“, у: *Лирика Итаке и коментари*, приредио Мило Ломпар, Октоих – Штампар Макарије, Београд, 2008, стр. 95–96. О поистовјећивању Црњанског са Одисејом и његовом судбином Светлана Велмар-Јанковић поводом стиха из *Пролога*: „Ја видех Троју, и видех све...“ каже да се „сродности између песничког субјекта и Одисеја могу [...] пренети још на једну раван значења: Одисеј је путник и луталица, а путовање и лутање, као што ћемо видети, битно одређују песнички субјект после ‘Видовданских песама’. Модерни Одисеј, међутим, за разлику од митолошког, није имао где да се врати“ (Светлана Велмар-Јанковић, „Предговор“, у: Милош Црњански, *Сабране песме*, СКЗ, Београд, 1978, стр. 9–11).

Његово цјелокупно књижевноумјетничко дјело лавиринт је веза, у коме се различитим путањама долази до сржи његове поетике свеопште повезаности. Ренесанса представља једну од тих путања. Код Црњанског, везе се успостављају ради утјехе, па су личне: „...мене те везе Европе, Азије, Америке, теше као неко мирно, бистро, плаво море, кроз које корачам, лагано, одлазећи према Северу, у Хипербореју“¹⁴⁴. Удаљавањем од личног, везе постају дио поетике, стваралачки принцип, и смисао свега постојећег, и као такве разоткривају се у литератури:

„У легендама Вавилонa, владају два основна принципа: мушки и женски. Мушки се зове: Mumi. Женски: Tiamat. По садржају су, и деловању, међутим, сасвим слични кинеским принципима: yin и yang.

Вавилонску таблицу, која се зове Dup Shimati, а садржи причу о створењу света, нашао сам и у Корану и у Генези Израела. Симбол смрти, змију, и у Етрурији, а има је и егејска Егина. На рељефима божанству Сунца, у Асирији, сасвим слична, нису само одела, ношња, шешири, као они на Криту, него и профили фигура. Археолози, међутим, још увек истичу, у првом реду, утицаје дорске до Крита.“¹⁴⁵

Када се у тексту *Хиперборејаца* кроз дијалог главног јунака са једним Швеђанином износе запажања у којима млади Торстен Рослин каже „да је, упознавши се са мном, увидео, да сви странци који прођу кроз те северне земље брбљају о њима, оно, што су читали о тим земљама, а не оно што су доживели и видели у тим земљама“¹⁴⁶, да ли се то односи и на Милоша Црњанског? Шта он тражи у Италији и другим земљама?

Ренесанса се разоткрива кроз везе у литератури и умјетности. У *Хиперборејцима* главни јунак се приказује као поштовалац експедиција на сјевер и заљубљеник у ренесансу. У сну, он се пита: „Зашто не би били са ренесансом, и поларни истраживачи, и Хиперборејци, у вези?“¹⁴⁷ Сања да „чита о људима, који су тамо, у Хипербореји, тражили пут кроз лед, у Азију“¹⁴⁸ и о Баренцовој експедицији из 1596. године описаној у холандској хроници *Опис великог царства Кине*, која се налази у потрази за пролазом у Кину кроз поларне предјеле. Оно што се у тексту истиче поводом те експедиције јесте и Баренцова намјера да у Кини показује ренесансне бакрорезе о избору најљепше античке богиње, Јуноне, Венере, Атене. Тако је „Баренц

¹⁴⁴ Милош Црњански, *Код Хиперборејаца I*, *op. cit.*, стр. 419.

¹⁴⁵ *Ibid.*, стр. 420.

¹⁴⁶ Милош Црњански, *Код Хиперборејаца II*, *op. cit.*, стр. 75.

¹⁴⁷ *Ibid.*, стр. 295.

¹⁴⁸ *Ibid.*, стр. 296.

понео ренесансу у Кину, као што трговци робљем, у то доба, носе ђинђуве од стакла, у Африку“.¹⁴⁹

У сагласности са идејама Хајнриха Велфлина Црњански је размишљао о везама, о сјеверном и јужном моделу свијета, те је скоро на трагу да закључи, попут Гачева, да је Италија „космос силазне вертикале“, а Њемачка „узлазне“, и да у италијанској архитектури „купола, свод, представља небо које се спушта на земљу“, док је у њемачкој архитектури, у цркви „готски шиљак“ израз тежње земље „да прободу небо, као и Вавилонска кула“.¹⁵⁰

На тај начин Црњански је у свом књижевном тексту показао да умјетност својим облицима указује на везе. Зато су књижевни, сликарски, вајарски и архитектонски облици у вези.

Главне смјернице у „читању“ ренесансне епохе и разумијевању ренесансних образаца уочавају се при избору оних који ће представљати једну културу: Микеланђело ће поред Колумба остати у сјећању, и неће се заборавити „та два Талијана“.¹⁵¹

Књига *Код Хиперборејаца* даје оквире у којима је могуће посматрати начин на који Црњански разумијева суштинске феномене – веза, знања, памћења, сјећања, менталитета, писања, путовања, рада, игре, љубави и мржње, живота и смрти. Дотичући се феномена знања, размишља о томе шта значи знати у умјетности и литератури. Његово путовање је и путовање кроз литературу и путовање спознаје – „зато, што видим, да нико ништа не зна, а жељан сам да сазнам, какви су били, мати, супруга, жена, отац, син, ћерка, љубав, пре две хиљаде година. Дошао сам до уверења да је била иста“¹⁵². У тој формулацији крије се једно од кључних објашњења веза, да су вјечне теме у књижевности, зато што су нераскидиве везе у литератури, јер она настаје из литературе.

У одговору главног јунака *Хиперборејаца* на саговорниково питање зашто чита Ибзена, Стриндберга и Кјеркегора, пошто их млада генерација сматра застарјелима, садржана је мисао о постојању вјечних тема у књижевности и вези унутар цјелокупне литературе:

¹⁴⁹ *Ibid.*, стр. 297.

¹⁵⁰ Георгиј Гачев, *Менталитети народа света*, *op. cit.*, стр. 20.

¹⁵¹ Милош Црњански, *Код Хиперборејаца II*, *op. cit.*, стр. 246.

¹⁵² *Ibid.*, стр. 334.

„За мене та литература није застарела [...] *главне теме тих писаца су вечне теме, античке. Отац. Мати. Човек и жена. Едип. Јокаста. Породица људска. Љубав и неумитна наша судбина.* Зато их читам поред осталог [...] Кјеркегор, Ибзен, Стриндберг – иако су опојни тек кад се читају у њиховој земљи – говоре, и кад нису у својој земљи, о ономе што нас све занима: инстинкт ероса, инстинкт смрти“ [подв. Т. А.].¹⁵³

Из свега проистиче да се Милош Црњански од сусрета са ренесансном културом на путовању у Италију 1921. године постепено мијењао, да би од путника који је трагао за миром и утјехом у „етеричном“ и „бесконачном“ преобразио у онога који стваралачки посматра и доживљава ренесансну културу, не одрекавши се свог, словенског, становишта, и византијске баштине. Црњански је дао објашњење за своје виђење ренесансе као везе, а оно је садржано у његовом опису Микеланђелове скулптуре *Пијета*: „ново, а у вези са оним, што је и у Средњем Веку било страшно и дирљиво“¹⁵⁴, којом је указао на обједињујућу моћ умјетности.

Микеланђело је показао да разумије потребу људске заједнице да оплакује Христа, и истовремено се радује Божијој љубави. У ренесанси је дубоко утемељен Христов образац, чиме ова епоха потврђује континуитет са средњовјековном традицијом и културом. С једне стране, ради се о вези љубави кроз патњу и жртву, а са друге стране слављењу „љубави према породици“¹⁵⁵. Посматрањем и описивањем сијенских Богородица, Микеланђелових скулптура, и споменика ренесансне архитектуре Црњански је дошао до закључка да у историји умјетности није било *прекида*, већ *промјена* и *синтеза*. Микеланђелова *Пијета* у себи је сажела сву проблематику самилосне туге и љубави кроз коју је прошла људска заједница угледајући се на Христов образац.

Црњански је у литерарном подвигу желио да сажме најважнија духовна и културна искуства Истока и Запада. Зато његова поетика веза упућује на сусрет култура. Међутим, као представник словенске културе, која баштини византијску традицију, у сусрету са романском културном традицијом, он је заступао становиште са кога су умјетничка достигнућа западне цивилизације сагледана с аспекта везе са Истоком. Сијенске Богородице доказ су да су сијенски сликари познавали византијску

¹⁵³ *Ibid.*, стр. 46–47. На питање шта је намјеравао да каже у својим дјелима, Црњански одговара: „У својој поезији, намеравао сам, свесно и несвесно, да бележим поетски садржај једног људског живота у једном народу. Како се пролеће буди, како младост пролази, како се стари и остари. Дакле вечне теме поезије. [...] У својим романима, покушао сам да страховиту збрку људског живота опишем у оквиру једне веће заједнице, читавог једног народа“ (Милош Црњански, „Сачувао сам љубав“ (разговор водио Живојин Н. Тодоровић у Лондону октобра 1959), у: *Есеји и чланци II*, *op. cit.*, стр. 462).

¹⁵⁴ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 435.

¹⁵⁵ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путописи*, *op. cit.*, стр. 85.

школу сликања. До ренесансе је дошло зато што су они спознали „љубав према породиљи“.

Из угла Црњанског српска средњовјековна умјетност из своје традиције иконописа (у Студеници, Сопоћанима и Милешеву) европској и свјетској традицији предала је духовну радост, оваплоћену у *Рођењу*, вјечној и непролазној радости у свим културама.

Везом љубави између мајке и сина, која је оживљена у ренесанси, Црњански је указао на најчвршћу везу у људској заједници и потврдио да се људска заједница одувijek интересовала за оно што је вјечно, а то је љубав. Цијели људски род загладан је у везу љубави између мајке и сина, Богородицу и Христа, којом је везан хришћански свијет.

У умјетничким остварењима ренесансне епохе Црњански је тражио везу са менталитетом, и тој вези, која појединца веже за заједницу, он се необично радовао, да би му она постала критеријум за уписивање ренесансних умјетника међу оне који су носиоци једне културе. За Црњанског Микеланђелова купола на Цркви Светог Петра у Риму представља спој мишљења и веза. Она је одраз индивидуалности ренесансног умјетника, али истовремено и веза са италијанском сликом свијета као „космосом силазне вертикале“, коју је Микеланђело носио у свијести као дио италијанске колективне представе свијета.

Ренесанса у крајњем смислу за Црњанског значи *веза*, одакле је проистекла мисао да *нема прекида у историји умјетности*, зато што су вјечна питања која интересују човјека и људску заједницу. Међутим, умјесто *прекида*, Црњански је афирмисао појмове *промјене и синтезе*. У његовој идеји о томе како је Микеланђело измијенио Ибзена садржан је један од главних културолошких образаца: Ибзена је измијенио Рим. Под утицајем Микеланђелове куполе у Риму, Ибзен је мијењао своју литературу, театар, а потом, скоро и цијелу Европу.

Из свега произилази да је немјерљив утицај који један умјетник може оставити унутар заједнице умјетника, а на подлози дијалога између умјетника рађају се нове идеје, које у себи носе нешто од прошлог, али садрже и залог будућег, и то оне будућности у коју су загладани умјетници свих времена.

Истраживање менталитета и слика свијета, породице и родног мјеста у животу појединца и умјетника–ствараоца, властите и туђе културе дио је пишчеве идеје о повезаности историје менталитета и историје културе са историјом књижевности, али и

нужни дио завјештања сваког писца – којим оставља допринос у општем пројекту спасавања институције културе.

Црњански је преко ренесансе успоставио везе према свему што је створила и завјештала култура, умјетност и књижевност док се у датом историјском тренутку односила према традицији али и према сновима у будућности. Својим дјелом освједочио је вјеру у моћ литературе која настаје из литературе.

II. МИЛОШ ЦРЊАНСКИ И РЕНЕСАНСНО СЛИКАРСТВО

I

У италијанском сликарству крајем XIII вијека дошло је до „експлозије стваралачке енергије, тако спектакуларне и тако далекосежне по дејству на будућност као што је била и појава готичке катедрале у Француској“¹⁵⁶. Средњовјековна италијанска умјетност, иако је била под утицајем умјетности сјевера, била је блиска и византијској умјетности. Нововизантијски стил или „грчки манир“ у Италији присутан је након крсташког рата 1204. године. То потврђује зидно сликарство, сликарство на дрвету и мозаик, чији коријени су византијски. Ђотово *Оплакивање Христа* наговијестило је нешто ново. Његов „револуционарни стил“ се развио с једне стране под утицајем нововизантијске традиције, а с друге стране под утицајем готичке традиције која је у то вријеме била присутна у архитектури и вајарству.¹⁵⁷

Византијски утицај на православне народе на Балкану најочитији је у области сликарства. И српски и византијски умјетници стварали су по моделима својих претходника, или на основу минијатура, а не по живим моделима. Њихова перспектива била је духовна, а божанске личности представљане су већима од других, управо зато што су божанске. Вођени су идејом светости свога рада. По осјећају за монументалност и духовност, и по стилу и колориту, прожето атмосфером светости, то је највеће сликарство које се може видјети на свијету.¹⁵⁸

Српски средњовјековни зографи научили су мислити византијски, а то су показали највише у XIII вијеку.

Милош Црњански се као заступник словенске културе која баштини византијску традицију налази у потрази за духовним везама, настојећи да својим дјелом освједочи везу прошлог и будућег, видљивог и невидљивог, физичког и

¹⁵⁶ H. W. Janson, *Istorija umetnosti*, Prosveta, Beograd, 1987, str. 267.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁸ Milan Kašanin, *Umetnost i umetnici*, Jugoistok, Beograd, 1946, str. 11–12.

духовног. Тако је италијанска ренесансна умјетност сагледана са аспекта духовних веза са византијским културним наслеђем.

Веза Истока и Запада уочена је на тлу града Мистре на Пелопонезу, који је био средиште културе у XIV вијеку, гдје су се деспоти женили Италијанкама, и јачали везе са Италијом. Тамо је боравио и филозоф Георгије Гемист Плетон, и у том друштву се налазио кардинал Висарион, и тамо су написана многа дјела која ће се након пада Византије проучавати на Западу. У Италији Венецијанци су прихватили оне видове византијске умјетности који су били најсклонији латинизацији, док су Сицилијанци прихватили оне више оријенталне.¹⁵⁹ Црква Сан Витале у Равени споменик је византијске умјетности са чувеним мозаицима с обје стране олтара, на којима се налазе Јустинијан и његова жена Теодора, дати као аналогија за Христа и Богородицу.¹⁶⁰ За тим византијским иконама на тлу Италије духовно стреми и Милош Црњански, а које ће наћи „на крају пута у Равени“.¹⁶¹ Након пада Константинопоља, Црњански види *наставак* прошлости. За њега је *то* Италија.¹⁶²

Најзначајнији умјетници у Италији који су усвојили грчки манир били су Чимабуе¹⁶³, Дучо¹⁶⁴ и Ђото¹⁶⁵. Дучов сљедбеник у Сијени био је Симоне Мартини¹⁶⁶.

Са Ђотом је у Фиренци почела „ера сликарства“.¹⁶⁷ Ђото је повезао простор посматрача и слику, зато он позива да се цјелина сагледа једним погледом.¹⁶⁸ Када је у питању зачетак ренесансног сликарства Црњански га види на дјелима Дуча и Ђота, а то значи да се слаже са оним ауторима који зачетке виде око 1300. године, док су још присутни видљиви елементи из византијске традиције и сјеверњачке готике.

¹⁵⁹ David Talbot Rice, *Umetnost vizantijskog doba*, *op. cit.*, str. 178.

¹⁶⁰ Н. W. Janson, *Istorija umetnosti*, *op. cit.*, str. 169–171. Мозаичари у доба Јустинијана стварали су композиције и обликовали фигуре према паганским мотивима, али су начин обраде и замисао били нови. Христ у апсиди Цркве Сан Витале у Равени личио је на „младог Аполона“, док су анђели приказани као „укочени и достојанствени“, у чему се огледа „интересовање за складност композиције које је било карактеристично за византијску уметност“ (David Talbot Rice, *Umetnost vizantijskog doba*, *op. cit.*, str. 49).

¹⁶¹ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путописи*, *op. cit.*, стр. 89.

¹⁶² Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 120.

¹⁶³ Чимабуе, *Мадона на престолу*, око 1280–1290.

¹⁶⁴ Дучо ди Буонинсења (*Мадона на престолу, Христов улазак у Јерусалим, Анђео најављује Богородици смрт*).

¹⁶⁵ Ђото, *Оплакивање Христа, 1305–1306, Мадона на престолу*, око 1310.

¹⁶⁶ Симоне Мартини, *Пут до Голгоме*, око 1340.

¹⁶⁷ Н. W. Janson, *Istorija umetnosti*, *op. cit.*, str. 270.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

Црњански пише: „Сећам се онога што је насликао Ђото у Асизију и Падови. Видео сам то више пута. *Ђото*, по мом мишљењу, припада Истоку, Византији. Он је дирљив кад прича о Христу. Микеланђело није. *Мазачо* је, дабогме, ближи.“¹⁶⁹

Почетак раноренесансног сликарства везује се за Мазача¹⁷⁰ и његову фреску из 1425. године у Цркви Санта Марија Новела, која приказује Свету Тројицу са Богородицом, Светим Јованом јеванђелистом и два донатора, на којој је показао да је усвојио Брунелескијеву перспективу, као и везу са Ђотом. Мазачов савременик Фра Филипо Липи¹⁷¹ није досегао Мазачов стил. Из калуђерских редова у умјетности тога доба прославио се Фра Анђелико.¹⁷² Међу раноренесансне сликаре убрајају се и Доменико Венецијано¹⁷³, његов ученик Пјеро дела Франческа¹⁷⁴, Паоло Учело¹⁷⁵, и Андреа дел Кастањо¹⁷⁶. Црњански је примијетио да је Микеланђело из Фиренце понио утиске са фресака Учела и Кастања, из Цркве Санта Марија дел Фјоре, што је видно на његовим сликама Сикстине.¹⁷⁷

Ликовне умјетности у кватроченту сматране су важним за подизање фирентинског духа. Још је Хојзинга примијетио различит утисак који изазивају сликарство и књижевност петнаестог вијека. Док је у сликарству позадина са пејзажом одисала хармонијом и природношћу, која се због строгог канона теме не може остварити у главном дијелу слике, и стога имала слободу у детаљу, књижевност се у њему губила. У контексту представе природе у петнаестом вијеку сликар је остварио јединство, оквир и везу, а пјесник је већином лутао и није нашао мирну тачку и оквир, нити постигао јединство. То је доказ да је доба претежно визуелно настројено, и стога ликовни израз снажнији од литерарног. Књижевност петнаестог вијека богатија је

¹⁶⁹ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 93.

¹⁷⁰ Мазачо (1401–1428) представник ране ренесансе из Фиренце. Најпознатија дјела су фреске из Капеле Бранкачи из 1427. године, са садржајем из Јеванђеља по Матеју (17, 24–26): *Порески новчић*, *Изгнанство из раја*, и *Мадона на престолу* из 1426. године.

¹⁷¹ Фра Филипо Липи (око 1406–1469) сликар фирентинске ране ренесансе. Најзначајнија фреска је *Мадона на престолу* из 1437. године.

¹⁷² Фра Анђелико (1387–1455) живописао је обновљени манастир Светог Марка у Фиренци, од којих се истичу фреске *Благовијести*, датиране између 1440. и 1450. године.

¹⁷³ Доменико Венецијано (1410–1461) представник фирентинске школе. Најпознатија фреска је *Мадона са дјететом и свецима*, на којој је реализована тема *Sacra conversazione*, односно *Свети разговор*.

¹⁷⁴ Пјеро дела Франческа (1416/1417–1492), раноренесансни сликар и математичар. Најзначајнији је циклус фресака у Цркви Светог Франческа у Арцу, које је насликао негдје између 1452. и 1459. године.

¹⁷⁵ Паоло Учело (1397–1457) сликар који је око 1430. прихватио стил ране ренесансе и учење о перспективи.

¹⁷⁶ Андреа дел Кастањо (око 1423–1457) један од истакнутијих сликара ране ренесансе. Најпознатија фреска *Тајна вечера* насликана је око 1447. у манастиру Светог Аполонија у Фиренци.

¹⁷⁷ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 124.

изражајним могућностима од сликарства једино када се ради о изражавању душевног расположења, када је у питању израз љубави.¹⁷⁸

Вајари су прије сликара схватили ту улогу, а један од највећих вајара тога доба био је Донатело¹⁷⁹. Говорећи о Христовој руци на скулптури *Пијета*, Црњански каже да је та рука примијећена и код Донатела.¹⁸⁰ Јакопо дела Кверча¹⁸¹ мање је познат вајар. И његов утицај Црњански је примијетио код Микеланђела.

У ренесансној архитектури складност пропорција остварио је Филипо Брунелески¹⁸², и тако показао да разумије везу са класичним облицима. Након његове смрти у архитектури се појавио Леоне Батиста Алберти¹⁸³ који се интересовао за ликовне умјетности као теоретичар и скупљач старина. У то вријеме у вајарству, након одласка Донатела из Фиренце, једини вајар био је Лука дела Робија¹⁸⁴, за кога Црњански каже да је био једна од „најљупкијих“ појава у Фиренци.¹⁸⁵ Познати вајари из тог периода били су Антонио дел Полајоло¹⁸⁶ и Андреа дел Верокјо¹⁸⁷, а *Гробница Леонарда Брунија* коју је израдио Бернардо Роселино¹⁸⁸ сматра се првим спомеником који је изразио дух ренесансне епохе.

Раноренесансна умјетност на сјеверу Италије потврђује да су највећи домети остварени у сликарству, а као културно и духовно средиште наметнула се Млетачка

¹⁷⁸ Јохан Хојзинга, *Јесен средњег века*, *op. cit.*, стр. 377–433.

¹⁷⁹ Донатело (1386–1466) био је један од зачетника фирентинске школе. Стварао је као сликар, златар, и вајар који је постигао складност у атмосфери. Најпознатија дјела су: *Св. Марко* (1411–1413), *Пророк* (1423–1425), *Продова гозба* (око 1425), *Давид* (1430–1432). Вајар који је постигао складност у атмосфери.

¹⁸⁰ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 69

¹⁸¹ Јакопо дела Кверча из Сијене (1374–1438) у зрелој фази стварања утицао је на промјену стила, од готског ка раноренесансном. Његове скулптуре су утицале на бројне италијанске умјетнике укључујући Франческа ди Ђорђа, Николу дел’Арка и Микеланђела. Једно од најпознатијих дјела је рељеф *Стварање Адама* (око 1430. године), рађен за главни портал цркве Сан Петронија у Болоњи.

¹⁸² Филипо Брунелески (1377–1446) био је италијански архитекта, вајар и инжењер, један од зачетника архитектуре ране ренесансе у Италији и творац нове перспективе. На његовим дјелима постаје видљива симетрија и правилност облика. Имао је велики значај за развој цјелокупне ренесансе у Италији. Његово најзначајније дјело је купола катедрале Санта Марија дел Фјоре (1420–1436).

¹⁸³ Леоне Батиста Алберти (1404–1472) био је један од хуманиста који се интересовао за ликовне умјетности, а након четрдесете године постао је архитекта. Написао је најраније ренесансне расправе о сликарству и вајарству. Расправу о сликарству посветио је Брунелескију. Започео је и расправу о архитектури, коју није завршио.

¹⁸⁴ Лука дела Робија (1400–1482) стекао је славу рељефом у мермеру у пијевници у катедрали у Фиренци.

¹⁸⁵ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 88.

¹⁸⁶ Антонио дел Полајоло (1431–1498) био је вајар у бронзи, сликар и гравер. Најпознатије сачувано дјело је гравура *Битка десеторице нагих људи*, око 1465–1470.

¹⁸⁷ Андреа дел Верокјо (1435–1488) био је вајар, сликар, и учитељ Леонарда да Винчија. Најзначајнија дјела су: *Путо с делфином*, око 1470, *Коњанички споменик Колеонија*, око 1483–1488.

¹⁸⁸ Бернардо Роселино (1409–1464), италијански вајар и архитекта који је стварао у Арцу, Фиренци и Риму.

република, а не Миланско војводство. Након Фра Филипа Липија, Паола Учела и Кастања, који су тамо радили, појавио се Андреа Мантења¹⁸⁹, који је послјије Мазача био најзначајнији сликар ране ренесансе.¹⁹⁰ Његов наслједник био је Ђовани Белини¹⁹¹.

У Фиренци као сликар из круга породице Медичи стасао је Сандро Ботичели¹⁹², а његово *Рођење Венере* постало је омиљено дјело за тумачење, захваљујући неоплатонистичкој мисли и расправама о стапању хришћанства са античком митологијом, које је Марсилио Фичино подигао на степен философије.¹⁹³

Мање познати сликари из тог доба били су Гирландајо¹⁹⁴, Пјетро Перуђино¹⁹⁵ и Лука Сињорели¹⁹⁶.

Високу ренесансу у Италији, односно њену класичну фазу, поред Микеланђела Буонаротија обиљежило је стварање Леонарда¹⁹⁷, Брамантеа¹⁹⁸, Рафаела¹⁹⁹, Ђорђонеа²⁰⁰

¹⁸⁹ Андреа Мантења (1431–1506), ренесансни сликар и гравер, и дворски умјетник на двору војводе од Мантове – Гонзаге. Његово највеће остварење су фреске у Цркви Еремитани у Падови, које су скоро потпуно уништене након експлозије бомбе 1944. године.

¹⁹⁰ Н. W. Janson, *Istorija umetnosti, op. cit.*, str. 342.

¹⁹¹ Ђовани Белини (1431–1516) је потекао из чувене венецијанске сликарске породице. Најбољим сликама сматрају се: *Свети Фрања у заносу*, затим одређен број слика типа *Свети разговор*, од којих се истиче *Мадона са свецима* из 1505. године.

¹⁹² Сандро Ботичели (1445–1510) био је италијански сликар фирентинске школе раног ренесансног сликарства. Као и претходници, сликао је теме из грчке митологије и алегоријске слике у духу хуманизма. Учио је златарски занат, да би потом отишао у радионицу Филипа Липија у чијој је школи провео три године. 1481. године позвао га је папа Сикст IV да заједно са другим умјетницима ослика новосаграђену Сикстинску капелу портретима претходних папа. Након смрти Лоренца де Медичија 1492. на Сандра Ботичелија утичу проповиједи Ђиролама Савонароле под чијим утицајем слика религиозне композиције.

¹⁹³ Персонификација Прољећа које поздравља Венеру подсећа на однос Светог Јована на крштењу Христовом. Крштење као ново рођење у Богу подсећа да рођење Венере буди наду у „поновно рођење“, одакле и ренесанса црпи своје име (Н. W. Janson, *Istorija umetnosti, op. cit.*, str. 345).

¹⁹⁴ Доменико Гирландајо (1449–1494) рођен у породици златара, учио је сликарство код Верокија и Ботичелија, а сам је био учитељ Микеланђела Буонаротија. Најважнија дјела су: фреске Светог Фрање у Сикстинској капели и слика хора у Цркви Санта Марија Новела.

¹⁹⁵ Пјетро Перуђино (1445/1448–1523) је био италијански ренесансни сликар, главни представник умбријске школе, и учитељ Рафаелов. Од свих истиче се фреска *Предаја кључева* у Сикстинској капели у Риму, настала 1482. године у пројекту осликавања зидова капеле.

¹⁹⁶ Лука Сињорели (1445–1523) био је познати ренесансни сликар. Вјерује се да је био ученик Пјера дела Франческа. Најпознатије фреске су му *Мојсијево завјештање* у Сикстинској капели у Риму, *Крај свијета* и *Страшни суд* у катедрали у Орвијету. Његов стил одликује живи покрет и драматичност сцена.

¹⁹⁷ Леонардо да Винчи (1452–1519) представљао је ренесансни тип свестраног умјетника. Био је оригиналан научник, са револуционарним открићима на пољу научне перспективе и закона природе, стваралац научне илустрације, сликар, архитекта. Најзначајнија сликарска дјела су: *Богородица у пећини*, око 1485, *Тајна вечера*, око 1495–1498, *Мона Лиза*, око 1501–1505.

¹⁹⁸ Донато Браманте (1444–1514) био је италијански архитекта и један од зачетника архитектуре италијанске високе ренесансе. У Риму, Браманте је служио као главни архитекта папе Јулија II у пројекту реконструкције града. Био је главни архитекта за Базилику Светог Петра, која је започета 1506. године, уједно и највећи ренесансни архитектонски подухват, коју је након Брамантеове смрти у највећој мјери уобличио Микеланђело. Други важнији пројекти у којима је учествовао су Капела у Светом Петру од Монторија (1502) и двор Белведер у Ватикану (започет 1505).

¹⁹⁹ Рафаел Санти (1483–1520) у сликарству је дао врхунски израз оне традиције коју је започео Мазачо, а наставили Доменико Венецијано, Пјеро дела Франческа и Пјетро Перуђино. Он је био главни сликар

и Тицијана²⁰¹. Њихово стваралаштво с једне стране представљало је врхунац ране ренесансе, док је с друге стране упућивало на нешто ново, када је личност умјетника уздигнута до култа генија.²⁰²

Италијански ренесансни умјетници остварили су резултате на пољу научне перспективе, познавања анатомије и класичних облика грађења, а сваки умјетник је осјећао потребу да прихвати нова начела у умјетности.²⁰³

Милош Црњански је из генерације умјетника високе ренесансе у Сијени посматрао оно што је остварио Содома²⁰⁴, док се Леонарда и Ђорђонеа присјећа размишљајући о њиховом рођењу, од мајки слушкиња, питајући се тада и за тајну Микеланђеловог рођења.²⁰⁵

Из свега проистиче да Милоша Црњанског у његовом раду нису толико занимали ренесансни сликари који су за живота задобили значајне позиције у аристократским круговима, међу којима је најзначајније мјесто заузео Рафаел Санти, него су његова интересовања била наклоњена оним умјетницима који се као типови могу сврстати међу усамљене геније и меланхоличне особењаке, чији прототип налази у личности Микеланђела Буонаротија.

Рафаелово дјело је у историји умјетности често представљало вриједносни суд о свему што је постигао Микеланђело у умјетности. Зато Црњански жели превредновање већ утврђених чињеница, осјетивши неправду у доношењу судова о великанима, сматрајући да се Рафаел не може поредити са Микеланђелом, а камоли сматрати већим умјетником од њега.

високе ренесансе, а његова величина састојала се у моћи синтезе, којом је у умјетности сажео квалитете Леонарда и Микеланђела (Н. W. Janson, *Istorija umetnosti, op. cit.*, str. 369). Назначајнија дјела: *Атинска школа*, 1510–1511, *Madona del Granduca*, око 1505, *Сикстинска мадона*, 1512, *Галатеја*, 1513.

²⁰⁰ Ђорђо Барбарели да Кастелфранко, Ђорђоне (1477–1510) је био италијански сликар, један од најзначајнијих умјетника високе ренесансе у Венецији. Ђорђоне је познат по мистично поетском квалитету својих дјела. Припадао је новом, XVI вијеку, а стасао из Белинијеве школе. Његове слике садрже мноштво лирских елемената, које су из домена поезије прешле у сликарски репертоар. Најзначајнија дјела: *Олуја*, око 1508. и *Уснула Венера*, 1507–1510.

²⁰¹ Тицијан Вечели (1490–1576) сматра се највећим и најплоднијим сликарем Венеције у чинквеченту. Познат је по својим портретима. Најзначајнија дјела: *Баханалије*, око 1518, *Мадона са члановима породице Пезаро*, 1526, портрет *Човјек с рукавицом*, око 1520, *Христ с трновим вијенцем*, око 1570.

²⁰² Н. W. Janson, *Istorija umetnosti, op. cit.*, str. 348.

²⁰³ Gombrih Ernst Hans, *Saga o umetnosti: umetnost i njena istorija*, prevod Jelena Stakić, Laguna, Beograd, 2005, str. 341–342.

²⁰⁴ Ил Содома (Giovanni Antonio Bazzi, 1477–1549), био је италијански сликар високе ренесансе. У његовом стилу је примјетан прелаз из високе ренесансе у маниризам. Стварао је под Леонардовим и Рафаеловим утицајем. У Сијени је провео највећи дио свог стваралачког вијека. Између 1503. и 1504. насликао је више фрески за манастир Санта Ана у Кампрени, међу којима се истиче *Чудо хљебова и риба* и неке сцене из живота Свете Ане. Затим је насликао двадестеак сцена из живота Сан Бенедикта, серије коју је започео Лука Сињорели за манастир Монте Оливето Мађоре у близини Сијене.

²⁰⁵ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу, op. cit.*, стр. 63.

Црњански је свјестан да „Микеланђелу није никад била призната, ни магија колорита, па ни нежност, ни дирљивост, Рафаела, која је, тобоже, класична“.²⁰⁶ И уопште, тешко је било разумјети да ли је и зашто је „Рафаела цео Рим волео. Микеланђела нико.“²⁰⁷

У свом књижевном дјелу ријечима професора Зена сумира мишљења на основу којих је стваран вриједносни суд о Рафаеловој и Микеланђеловој умјетности:

„Кад је реч о Рафаелу биографи пишу о младом, лепом, ведром, љубазном, културном, човеку, који се креће у вишем друштву. А кад је реч о Микеланђелу пишу о уморном, срдитом, усамљеном, нежењи, коме до друштва, и лепог одела, више и није стало. Затим, и он понавља анегдоту, познату, о сусрету Рафаела и Микеланђела, на папском двору у Риму.

Видев Рафаела увек у лепом друштву, Микеланђело му је – кажу – довикнуо: ‘Пролазиш као неки принц’.

А Рафаел њему: ‘А ти? Усамљен, као целат’.“²⁰⁸

У суштини, Црњански у свом књижевном дјелу трага за бићем ренесансних умјетника.

Однос између Црњанског и Микеланђела у студијама Стевке Шмитран и Горане Раичевић, у којима се ауторке позивају на идеје Ервина Панофског²⁰⁹, сагледан је преко неоплатонистичке везе. Црњански познаје ту традицију платонизма у ренесанси, као и рад неоплатонистичке академије у Фиренци под вођством Марсилија Фичина, са

²⁰⁶ *Ibid.*, стр. 559.

²⁰⁷ *Ibid.*, стр. 22.

²⁰⁸ *Ibid.* стр. 40. Док покушава одбрани Микеланђела од свих оних који су у умјетности глорификовали Рафаела, наслућује се лична позиција Милоша Црњанског, који је у српској књижевности увијек наступао са позиције другог, у односу на Иву Андрића, који је представљао главни ток у нашој књижевности двадесетог вијека. Радован Поповић записао је одговор Црњанског, када су га у једном разговору у Лондону питали за Иву Андрића: „Иво је срећан човек. Увек га прати срећа. Имао је лепу каријеру, лепе жене, увек добре приходе... Био је овде, у овој соби, ту је седео, разгледао собу, питао нас свашта, мало говорио о земљи и људима, више о литератури, а онда погледао у сат: треба да иде. Неко га чека, рече, у амбасади. У ствари, пазио је на протокол. Увек је такав био: ред, пажња, церемоније, прави дипломата од каријере...“ (Радован Поповић, *Бескрајни плави круг*, *op. cit.*, стр. 264).

²⁰⁹ Панофски упућује на Микеланђелову унутрашњу борбу за примјену неоплатонистичких идеја онако како је то формулисао Чарлс Р. Мори: „Микеланђелове снажне укочене фигуре одражавају несагласност између хришћанског осећања и античког идеала, слободне људске воље и божје воље; рационални облици класичне скулптуре нису пристајали екстази хришћанског мистика, они се извијају под теретом једног друкчијег духа, а њихова сурова грчења, неподесне пропорције и нескладна композиција одају јачину сукоба средњовековног хришћанства са ренесансом“ (Charles Rufus Morey 1877–1955, *Christian Art*, London and New York, 1935). Панофски сматра да је Микеланђелово озбиљно студирање Дантеове *Божанствене комедије* продубило интересовање за учење неоплатониста, јер, како тврди, Микеланђело је читао и изучавао Дантеово дјело које је до 1500. године доживјело десет или једанаест издања, од којих је девет са коментарима и тумачењима неоплатоничара Кристофора Ландина. На основу свега закључује да је Микеланђело од свих својих савременика „био једини који је усвојио неоплатонизам не само у извесним видовима већ у целини, и то не само као уверљив филозофски систем, а камоли као моду времена, већ као метафизичко оправдање свог сопственог бића“. Те идеје Панофски проналази у Микеланђеловим дјелима, *Гробници Јулија II*, и *Капели Медичи* са фигурама *Зоре*, *Дана*, *Вечери* и *Ноћу* (Ervin Panofski, *Ikonološke studije – humanističke teme u renesansnoj umetnosti*, *op. cit.*, стр. 142).

њиховим настојањима да Платоново дјело учине доступним на латинском језику, и на тај начин хеленску духовност приближе духовности тадашњег западног свијета.²¹⁰ Идеје у ренесансној поезији и сликарству са мотивом „обожавања Марије“ Црњански објашњава утицајем платонизма, нарочито када у провансалској љубавној лирици примјећује да су све госпе анђеоског лика, и када у Тоскани посматра како „од те јалове, отмене даме, удате за другог начинише Девојку породиљу, коју су сликари сликали“.²¹¹ Међутим, његов доживљај Микеланђела није у духу платонизма, него се уклапа у идеје које Црњански има о биографизму у умјетности.²¹²

Поставља се питање да ли се с правом може тврдити – како то чине Стевка Шмитран и Горана Раичевић – да су доживљај и тумачење Микеланђеловог дјела засновани на платонистичким схватањима. Чини се да је Црњански ипак заговорник традиције, у оном смислу у коме на традицију упућује Т. С. Елиот²¹³, и на томе инсистира док промишља о Микеланђелу. Црњански га не одваја од претходника, него у систему веза и препознавања за његовог претходника у италијанској традицији узима Дантеа, истовремено удаљавајући га од Петрарке и традиције петраркизма.

Црњански у свом књижевном опусу, у оним сегментима у којима се бави ренесансом, не спомиње већину ренесансних умјетника, него само неколицину њих, и то оне које сматра пресуднима за пренос идеја у заједници умјетника, који су познавали традицију, и на тој подлози стварали нешто ново. Црњански води стваралачки дијалог са појединцима, и на тај начин у свом књижевном дјелу ствара властиту слику ренесансе, другачију по утиску који оставља. Његови ренесансни умјетници били су загледани у умјетничке идеје и визије из прошлости и европске традиције Истока и Запада, и на тај начин у својим дјелима остварили јединство и духовни склад. Из заједнице раноренесансних умјетника Црњански издваја Дуча ди Буонинсењу и Ђота, Симона Мартинија, спомиње Мазача, Паола Учела и Андреу дел Кастања, али не говори о Фра Филипу Липију, Фра Анђелику, Доменику Венецијану и Пјеру дела Франческу. У вајарству је препознао везу коју је Микеланђело остварио са

²¹⁰ Панофски пише о уклапању Платонових идеја у нови систем знања и мишљења, нарочито са хришћанском религијом, што Фичино покушава урадити у свом дјелу *Theologia Platonica (Ikono-loške studije, op. cit., str. 109–110)*.

²¹¹ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путониси, op. cit., стр. 136*.

²¹² Биографски метод је књижевно-критички метод који узроке и објашњења, и уопште, шири контекст књижевног дјела тражи у пишчевој биографији. Биографски материјал почео се користити као критички метод од половине 19. вијека под утицајем романтичких схватања умјетности и позитивизма који је долазио из области науке.

²¹³ Tomas Sterns Eliot, „Tradicija i individualni talenat“, *Izabrani tekstovi*, prevela Milica Mihailović, Prosveta, Beograd, 1963.

претходницима, Јакопом дела Кверчом и Донателом. Истиче и „љупкост“ коју је имао Лука дела Робија, али се не бави дјелом Антонија дел Полајола, Андреа дел Верокја нити Бернарда Роселина. Милош Црњански не бави се нарочито ни сликарским дјелом Сандра Ботичелија, као ни Гирландајом, будући да га спомиње као успутну фигуру у Микеланђеловом животу, као што се не дотиче ни умјетничких дјела Пјетра Перуђина или Луке Сињорелија.

Животи и дјела италијанских ренесансних умјетника чија величина је неоспорна у свим историјама умјетности – Леонарда, Брамантеа, Рафаела, Ђорђонеа, Тицијана – за Црњанског су значајни утолико што је према њима одмјеравао Микеланђелова постигнућа.

„Леонардо је, на пример, један од најлепших Талијана тога доба, па ипак је његова меланхолија, дубока. Разлика је само та, да се Леонардо трудио да има у друштву успеха, а да томе код Микеланђела нема трага. Напротив. Леонардо је ударао у харфу, одевао се у свилу, имао косу са увојцима, био аранжер дворских балова. Микеланђело је провео живот са радницима. Не волим успех Рафаела. Тај успех Рафаелов није последица, ни његове лепоте, ни духа, него ласкања. И интрига. Оно што је Микеланђело рекао о Рафаелу, у сликарству, можда је мало претерано – од гнева – али је истина: *тај млади човек*, рекао је, *пример је, докле се, и у сликарству, може стићи, вредноћом. Вредноћом*. Ако се узме у обзир непрекидни напор Рафаелов, да научи, то је чињеница.“²¹⁴

Велику умјетничку снагу Црњански је открио у сијенској сликарској школи, и са нарочитим интересовањем посматрао дјела Содоме, који је својом кичицом осликао дјелић безданог понора, у који је изгледа цијели живот био загледан.

Зачетке ренесансног сликарства, и уопште, расправе о италијанском сликарству, Црњански веже за Дуча ди Буонинсењу, који је 1311. године завршио иконостас за цркву у Сијени, чије знање „беше и античко и готско, право сијенско знање“ којим је „својој Сијени показао стас женски и жар анђела, у недостижним позама породиља и љубавника, занесених пролећем“²¹⁵. Одабрао је Дуча, зато што је сматрао да је он међу првима испољио интересовање за везе са традицијом сликања, уобличивши то знање у нови стил:

„О животу њеног сликара једва се што зна, али је та слика почетак свих расправа и књига о талијанском сликарству. Над њом се води борба о питању да ли је зачетак обнове у сликарству талијански, или византински? Сијенске богородице постале су биле узор на свем полуострву, а

²¹⁴ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 125.

²¹⁵ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путописи*, *op. cit.*, стр. 132.

после и по целом свету, све до Русије, а непротумачена је њина лепота и постанак њин недокучив.“²¹⁶

На сијенским фрескама Црњански је препознао везу са грчком умјетношћу. Анђели и светитељи „имају исте очи, одежде и ставове, као Гркиње из последњег, хришћански платонског доба, александријског“.²¹⁷ Из тих веза исијава и нека радост: „александријска окупаност анђела, помпејанска чулност у лицу првих тосканских светитељки, етрурски мир смешења, у телу Богородица, драматичност са грчких ваза у сценама Дуча“.²¹⁸

Дучова *Мадона на престолу*, насликана за главни олтар сијенске катедрале, потврђује везу са византијском традицијом, и управо у његовим рукама „грчки манир није више укочен: круте, угласте драперије уступиле су место таласастој мекоћи, сенчење златним цртама сведено је на минимум, а тела, лица и руке почињу да се заобљују од нежног тродимензионалног живота“.²¹⁹

У Сијени Црњански је пронашао и Симона Мартинија, сликара Породиља „последњег великог мајстора XIV века, трубадура мадона, пријатеља Петрарке“.²²⁰ Његове слике су „дубоко светле, као Дантеови сонети, а чисте и надземаљске и охولة, као неизвесне мисли и дела Кавалкантија.“²²¹ На тим фрескама Црњански је примијетио везу између сликарства и поезије, јер обожавање Марије у сликарству, код Провансалаца је одредило једну љубавну лирику, „у којој су све госпе анђеоске“²²². У Тоскани, „од те јалове, отмене даме, удате за другог, начинише Девојку породиљу, коју су сликари сликали“.²²³ Мартини је на слици *Дјеве са дјететом* насликао „умишљену Лауру“ која се допала пјеснику Петрарки.²²⁴ Црњански каже да је на тој фресци више византијског него Дучовог.²²⁵

Посебно мјесто на мапи италијанских сликара заузео је Содома, који је, посматран очима Црњанског, сликар „тамне душе“ и „мутне снаге и жалости“, чији су цртежи „финији од Рафаелових“, а „чија је туга и сликарска мисао помешана са

²¹⁶ *Ibid.*, стр. 131.

²¹⁷ *Ibidem.*

²¹⁸ *Ibid.*, стр. 135.

²¹⁹ Н. W. Janson, *op. cit.*, стр. 268.

²²⁰ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путониси, op. cit.*, стр. 135.

²²¹ *Ibid.*, стр. 136.

²²² *Ibid.*, стр. 137.

²²³ *Ibidem.*

²²⁴ *Ibidem.*

²²⁵ *Ibidem.*

слутњама, тешким и дубоким, често оштријим од Леонардових“.²²⁶ Мотиви на његовим фрескама последица су дошљаштва у Сијену, из Пијемонта²²⁷, да би се и на тај начин уклопио међу оне умјетнике који су занимали Црњанског, који су у животу осјетили биједу искоријењености из завичаја. Црњански га је описао својим пјесничким језиком:

„Содома, ћакнути, луди, Содома, будала, Матачо, како га монаси зваху. Содома, сликар брачне ноћи Александрове са Роксаном, тихом као ружичасти лед, на висоравнима медским. Содома, обожавалац мистичне драгане Христове, падавичаве свете Катарине сијенске, страсни цртач њених ногу, бедара и груди. Содома сребрни, Содома аметиста, Содома тамни као ћилибар, Содома жалосни због лепоте тела која је пролазна. Содома бедни, Содома остављени, ничији. Содома горки, демонски, Содома безимени, пожудни и слободни.“²²⁸

Црњански говори да ниједан путник који дође у Сијену не пропушта прилику да види фреске које је Содома насликао на зиду манастирске трпезарије у манастиру Монте Оливето Мађоре. Међу тим монасима који су и сами сликали, Содома је постао мајстор. На фрескама је осликао живот Светог Бенедикта, нарочито се интересовао за епизоду из живота свеца – искушење које је дошло у облику младих дјевојака, а иза којих се крио демон блуда. Содома је тај мотив претворио у фреске на којима је насликао калуђере и блуднице, „што улазе кораком плесачица“²²⁹. Црњански парафразира Вазарија који је за Содому казао да је „без части у сликарству“, јер је „приредио, тајно, неки бал голишавих жена у манастиру, које је обукао тек кад виде срцбу игумана“²³⁰, да би у завршној мисли казао да „новији, промућурнији, археолози мисле да је то било само на слици“²³¹. Тиме је учврстио поступак преламања различитих исказа у свом тексту. И на тој фресци Црњански види грчку везу, јер га те играчице подсећају на античке Дијане, или на сестре „оне Нике са острва Самотраке“.²³²

²²⁶ *Ibid.*, стр. 137–138.

²²⁷ *Ibid.*, стр. 138.

²²⁸ *Ibidem.*

²²⁹ *Ibid.*, стр. 141.

²³⁰ *Ibidem.*

²³¹ *Ibidem.* Жељко Ђурић анализира Вазаријев текст посвећен Содоми и његовом раду у манастиру Монте Оливето Мађоре, да би указао на деформације унутар текста код Црњанског, који намјерно мијеша елементе и усложњава Вазаријев текст. Ђурић каже да је Црњански у наведеном одломку стопио неколико нивоа: „најпре спомиње фреску и њен садржај (‘насликао ...калуђере и блуднице’), затим цитира Вазарија који о Содоми каже ‘да је био без части у своме сликању, као и у другим стварима у животу’; цитат му је послужио да *изађе из сликарства у ‘стварни живот’* те да Содоми припише да је ‘приредио, тајно, неки бал голишавих жена’ [...], да их је обукао (не на слици него у стварности) ‘када виде срцбу игумана’ [...]; пасус завршава реченицом (‘Новији, промућурнији, археолози мисле да је то било само на слици’) која представља неку врсту хиперкорекције претходно деформисаног чињеничног материјала“ (*Italija Miloša Crnjanskog, op. cit.*, стр. 77–80).

²³² Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путописи, op. cit.*, стр. 141.

Из римског периода Црњански је описао *Брачну ноћ Александрову*, коју је Содома насликао за римског банкара, док му се од сијенских слика *Скидање са крста* чини „умбријски чисто“ и „интелектуалније“ од других.²³³

За Црњанског Содома је „један од најслађих доживљаја у Сијени“, а његова „болна чулност“ узрок „збркане туге“ на путу кроз Госкану.²³⁴ Зато је „тежак“ и „раскошан“ утицај његових слика.²³⁵ „На уљаним сликама никад мајстор није постао. [...] Овај сиромашак из Пијемонта био је луд и даровит, око и руке његове волеле су оно што је бездано, као бурно небо, мрачно под муњама.“²³⁶

Док пише о Содоми да је „аљкави, млитави сликар“, који је „у зиду одлично шарао“, Црњански у текст уграђује и мисли о техници фрескосликарства, јер на фрескама, иако зид све упија, „оно што се једном потегне више се никада брисати не може“.²³⁷ На фрески играчица пред Светим Бенедиктом он види везу коју десна играчица остварује са скулптуром. „Робустни је то, велики реализам, земљана снага, печена глина, што се понавља.“²³⁸ Друга играчица представља алегорију ренесансе: „плавуша, која је најближа зажареним калуђерским очима, у провидном, бледоплавом, грчком платну, меком као да је са острва Коса“, а „љуља се на ногама тако лепим, као у најлепших античких Дијана“.²³⁹

Црњански за Содому каже да „никада, нико, ко је једном видео, у галерији Уфици, цртеж за *Несвест свете Катарине*, неће га заборавити“, јер „та клонула жена је најлепше тело које је пало“.²⁴⁰ На поласку из Сијене „у стапању та два чудновата и грозничава бића, Содоме и свете Катарине, односи се прецизан појам љубави“.²⁴¹

Из Асизија памти Мартинијеву фреску на којој је приказана Света Клара, слѣдбеница Франческа, кога Црњански назива Сиромашком (*Poverello*).²⁴² Чимабуе је насликао Франческа ожењеног Сиротињом, по Дантеовим ријечима „женом пред којом, као пред смрћу, сваки затвара врата“.²⁴³ Ту исту Сиротињу Ђото је насликао „горе под сводовима, при венчању, на мрком умбријском дну, крај плавог Исуса и

²³³ *Ibid.*, стр. 151.

²³⁴ *Ibid.*, стр. 143.

²³⁵ *Ibid.*, стр. 144.

²³⁶ *Ibidem*.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ *Ibid.*, стр. 141.

²⁴⁰ *Ibid.*, стр. 151.

²⁴¹ *Ibid.*, стр. 152.

²⁴² *Ibid.*, стр. 189.

²⁴³ *Ibid.*, стр. 192.

црног Франческа, сву у белом, страшну, суху“²⁴⁴. У горњој цркви у Асизију Црњански је примијетио да је Ђото по узору на Христов живот сачувао мотиве из живота Светог Франческа, и тако „занесен сликарским мислима, створио фреске у којима има више византинског, но што би есејисте желеле“.²⁴⁵ Након сијенске Породиље, на фрескама о патњи, он је дао сликарству Христа.²⁴⁶ Његове фреске из Асизија Црњанском се чине „понекад тамне, па после светле, обичне, па дивне, тврде, па ванредно благе“.²⁴⁷ „Под пејзажима умбријским, састављеним и расподељеним као на византијским иконама, у звездастој равнотежи, Ђото је насликао св. Франческа плавог, крај свог коња, умбријски мрког, како поклања свој огртач вишњево боје.“²⁴⁸ У Ђотовој драматичности и Дучовом лиризму налази се „добра византинска школа“.²⁴⁹

Италија тречента и кватрочента Црњанском се открила као сликарски простор на коме се укршта Дучова, Ђотова, Мартинијева, Микеланђелова и Содомина слика свијета. Они су показали да је умјетност тога доба била заинтересована за оно што је вјечно, па су обрасци живота у ренесанси, као и у средњем вијеку, остали неизмијењени (Богородица, Христос, људска заједница), а човјеков положај у односу на вјечност испитивачки, који се креће од искуства трагичности до спознаје смисла. Дучове *Мадоне*, Ђотовог *Христа* и Микеланђелову *Пијета* Црњански посматра кроз везе са византијском умјетношћу, која је у основи прожета атмосфером светости, али која је на лирски начин, кроз вјеру, човјечанству понудила наду, и везала нераскидивим везама. Содома је израстао у прототип умјетника који је у себи сажео све туге и слутње, да би у очима Црњанског стасао у умјетника који је ренесансном сликарству дао једну реалистичку димензију.

Из те заједнице италијанских сликара који су творци ренесансног сликарства Црњански прећутно прелази преко Леонарда, Брамантеа, Рафаела, Ђорђонеа, Тицијана, да би у свом литерарном опусу Микеланђелу подарио мјесто највећег умјетника италијанске ренесансе, умјетника–генија чије дјело не осликава само ренесансно доба, него на особен начин освједочава оно што је вјечно у умјетности и животу.

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ *Ibid.*, стр. 196.

²⁴⁶ *Ibid.*, стр. 197

²⁴⁷ *Ibid.*, стр. 198.

²⁴⁸ *Ibid.*, стр. 199.

²⁴⁹ *Ibid.*, стр. 197.

Микеланђело Буонароти – вајар Голготе и Оплакивања

На прагу девете деценије Црњански посматра незавршени аутопортрет из младости, и размишља о Микеланђеловој судбини:

„Питања, о Микеланђелу, почео сам себи да постављам, наивно, пре пола столећа. Хтео сам да будем сликар. [...] Сад, у мојој старости, гледа ме са зида један недовршени аутопортрет мој, који сам, од дуга времена, радио, када ми је било петнаест или шеснаест година, а који је, из рушевина у којима ми је пропао намештај у Београду, неким чудом, смешно, остао, да ме посматра са зида, поспрдно – *non finito*.“²⁵⁰

У стваралачком опусу Милоша Црњанског постоји корпус текстова о Микеланђелу. Тема Микеланђела паралелно има своје мјесто и оправдање у књизи *Код Хиперборејаца и Књизи о Микеланђелу*²⁵¹.

Поставља се питање зашто је писац имао потребу да ту грађу распореди у два књижевна пројекта. Да ли је то потреба за чврстом везом унутар књижевног опуса, као што су првобитно замишљене и *Сеобе*, или страх да животно дјело никада неће коначно уобличити? У сваком случају, без поглавља о Микеланђелу, дијалози које главни јунак води са римским пријатељима у *Хиперборејцима* не би били потпуни, јер је управо у њима садржана мисао о *везама, промјенама и синтезама*, чије откривање, према Црњанском, постаје главни предуслов за очување цивилизацијских вриједности.

²⁵⁰ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу, ор. cit.*, стр. 64. Горана Раичевић у Микеланђелу види парадигму умјетника, „идентификацијски симбол судбине уметника“ (Горана Раичевић, *Есеји Милоша Црњанског, ор. cit.*, стр. 269) који се на тај начин уздиже изнад властитог бића, а за Црњанског постаје опсесивна тема. За њу је меланхолија кључна тачка поистовјеђивања Црњанског са Микеланђелом (*Ibid.*, стр. 293), а меланхолична есејистичка сумња и платонистичко схватање умјетника двије основне линије размишљања Црњанског, оне које у највећој мјери одређују његову постику (*Ibid.*, стр. 44).

²⁵¹ Никола Бертолино у поговору *Књиге о Микеланђелу* поставља проблем њеног постојања под тим насловом, с обзиром на недовршеност и несрећеност рукописа које је Црњански пред смрт предао издавачу у картонској кутији, као и на композициону лабавост текстова од којих је сачињена. Међутим, разлог за њено постојање види у пишчевом завјештању ове књиге, и то одабраним читаоцима, а коју је наговјештавао годинама: „укупно је, у периоду од 1967. до 1975, у разним часописима и листовима објавио шеснаест текстова о ренесансном великану, од којих су неки носили наслов *Из књиге о Микеланђелу*. Јавност је, дакле, имала све разлоге за претпоставку да је реч о дужим или краћим одломцима будуће књиге“ (Никола Бертолино, „Поговор“, у: Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу, ор. cit.*, стр. 655).

Још у шеснаестом вијеку, мислиоци су водили дијалог са Микеланђеловим умјетничким идејама.²⁵²

Своје прве текстове о ренесансном умјетнику Црњански је објавио поводом четиристогодишњице његове смрти.²⁵³ Од тада па до пишчеве смрти тема Микеланђела јављала се као лични проблем, али и као посебан књижевни случај, какви су од самих почетака пратили појављивање Црњанског у свијету литературе.

Бавећи се Микеланђелом, Црњански се бавио собом. У његовим дјелима трагао је за скривеним бићем умјетника, а исписујући непознате странице његове биографије, дао је образац читања универзалне умјетничке аутобиографије. Он је његова опсесивна тема, и духовни аутопортрет.²⁵⁴ Црњански препознаје ренесансну меланхоличну осјећајност као умјетничково расположење док ствара и оставља своја дјела недовршенима, и, замишљен над Микеланђеловим дјелом, меланхолично промишља о

²⁵² Први дијалог са Микеланђелом који се може сматрати и дијалогом о умјетничким идејама које су претходиле ренесанси водио је португалски аутор Francisco de Hollanda (1517–1584), у дјелу *Da pintura antiga* (1548), први трактат о умјетности у коме је прихваћена Платонова теорија идеја. Нарочито значајан догађај је његово путовање у Италију и познанство са Микеланђелом које је инспирисало други дио књиге о сликарству познат као *Dialoghi Romani*, у којима овај португалски сликар минијатуриста води разговор са римским пријатељима, међу које убраја Микеланђела и Виторију Колону. За мјесто сусрета и разговора о умјетности аутор је изабрао Цркву Сан Силвестро на Монте Кавалу. Иако је у тексту тешко раздвојити Микеланђелове идеје, ова књига је доказ да још од шеснаестог вијека дијалог са Микеланђелом у умјетности доноси нов поглед на умјетничке идеје, износи истину и даје наду (видјети: F. d'Olanda, *I Trattati d'arte*, Livorno, Sillabe, 2003). Одломци из књиге Франциска де Олијанда под насловом „Четири разговора о сликарству“ преведени су у књизи: *Majstori umjetnosti o umjetnosti, izabrani odlomci iz pisama, dnevnika, govora i traktata (Renesansa i baroko)*, urednik Isak Samokovlija, prevod sa ruskog Tatjana Šeremet, Svjetlost, Sarajevo, 1954, str. 189–198. Милош Црњански у *Хиперборејцима* алудира на дјело португалског писца, и истовремено га у свом тексту деформише: „Имамо о њиховим састанцима веродостојног очевица, једног Португалца, који је, по сећању, описао састанке Микеланђела са Виторијом Колона. Били су увек у друштву, не насамо. Увек са пријатељима. Предмет тих разговора је религија. Описани су како седе у врту манастира Сан Силвестра, на каменитим клупама, наслоњени на зид обрастао бршљаном, па говоре о смрти и сликарству. Предмет њиховог разговора, баш и кад би, неко време, били сами, био је, свакако, загробни живот. Ако га има. Живот је, говорило се у то доба – *mortalis vigilia*“ (Милош Црњански, *Код Хиперборејаца II*, *op. cit.*, стр. 192).

²⁵³ Године 1964. у *Књижевним новинама* Црњански је објавио два текста: „Тријалог о Микеланђелу“ и „О оној коју је Микеланђело волео“, који су касније у књизи *Код Хиперборејаца*, измијењени и допуњени, постали поглавља „Микеланђело песник“ и „Маркиза од Пескаре“ (Никола Бертолино, „Поговор“, у: Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 654). Црњански није усамљен у тражењу духовних веза са ренесансним ствараоцем. У књижевности народа на некадашњем југословенском простору о Микеланђелу је писао и Мирослав Крлежа. Он је 1919. године објавио драму *Michelangelo Buonarroti*. Црњански у разговору са Рајком Ђурићем 1975. поводом *Књиге о Микеланђелу* каже да је Крлежи Микеланђело „послужио да напише драму са политичким смислом, ја у његовом животу хоћу да назрем људски и поетски смисао“ („Рукописи, стари и нови“ – разговор водио Рајко Ђурић, у: Милош Црњански, *Есеји и чланци II*, *op. cit.*, стр. 592).

²⁵⁴ „...Микеланђело је био и остао моја опсесија. Од ране младости, још док сам студирао историју уметности, он ме је привукао магнетном снагом. Захваљујући изучавању овог великана уметности, и сам сам почео да сликам. Ево (показује нам Црњански портрет на зиду, више његове главе), то сам ја урадио. Затим, ту су и многи цртежи. Међутим, ја се нисам бавио изучавањем његових дела, која сам, сем једне скулптуре дечка која се налази у Лењинграду, сва видео, за себе проучавао, већ мене занима Микеланђело – човек и песник“ („Рукописи, стари и нови“ – *Политика*, Београд, 9. X 1975. Разговор водио Рајко Ђурић 1975; у: Милош Црњански, *Есеји и чланци II*, *op. cit.*, стр. 592).

властитој судбини. У различитим интервјуима потврдио је своју оданост Микеланђелу, с којим је почео и завршио своје дјело.²⁵⁵

У записима о „великану ренесансе“ Црњански се правда читаоцима јер им нуди једног другачијег Микеланђела, лични дневник читања његовог дјела, сликарског, архитектонског, скулпторског и пјесничког, у коме ће се наћи и „факти“ из живота и времена ренесансног умјетника, али и један лични Црњански, који страхује да заврши и среди своје рукописе, јер би то значило испуњење, мада, за Црњанског „испунити своју судбину значи моћи почивати“²⁵⁶.

На крају, све што је икада записао о Микеланђелу српској читалачкој публици и литерарној традицији завјештао је у облику *незавршене Књиге о Микеланђелу*, за коју каже да је то „књига једног песника који је живео у Риму“²⁵⁷, а која се појављује као ризница умјетничких есејистичких промишљања о Микеланђелу од времена првих биографа, Кондивија и Вазарија, до критичких вредновања у времену у коме ствара и Црњански:

„Књиге о Микеланђелу, могле би да, и саме, испуне једну велику зграду неке међународне библиотеке. Има их на свим језицима света. Године 1964, приликом четирестоте годишњице смрти Микеланђелове, додато је томе још неколико стотина књига. Читалац се после тога можда пита – па зашто онда још једна, има ли то смисла? Има – зато пре свега, што на нашем језику о Микеланђелу има мало писаног. Друго, зато што је последњих година написано о Микеланђелу много штошта, што је ново, па би то, можда, могла бити још једна књига таква – нова.“²⁵⁸

Црњански је тако најавио своју књигу оданости ренесансном умјетнику, која није само књижевни подухват него и животни задатак.

²⁵⁵ „Бавио сам се Микеланђелом шездесет година, а књигу о њему пишем већ осам година. Он је, као и Сократ у мом животу, у два светска рата, и двадесет пет година туђине, био највећа утеха. Осим неког цртежа у Француској, без значаја, видео сам у Италији, Фиренци и Риму, у Паризу, у Оксфорду и Лондону, све његове цртеже, скулптуре, фреске, више пута, годинама. Указаћу, више него икад, на сметње, глупости, неправде, које су га пратиле целог живота, али, уз то, дајем и нове тезе и мишљење, које заступам, не без доказа и студија, о његовом месту у уметности Италије и ренесансе. У мом животу тај гигант ми је био велика утеха“ („Микеланђело, утеха и инспирација“ – *Политика*, Београд, 31. VIII 1973. Разговор водио Рајко Ђурић 1973; у: Милош Црњански, *Есеји и чланци II*, *op. cit.* стр. 565).

²⁵⁶ „‘Ламент’ сам ја, од речи до речи“ – Борба, Београд, 1. IX 1973; у: Милош Црњански, *Есеји и чланци II*, *op. cit.*, стр. 579.

²⁵⁷ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 66.

²⁵⁸ *Ibid.*, стр. 55.

III

Испитујући статус *Књиге о Микеланђелу* у опусу Црњанског и утицај на његове поетичке ставове, Стевка Шмитран је закључила да је Микеланђело његова аутобиографска књига.²⁵⁹ Иако је жанровски блиска монографији, роману и есеју, њени протагонисти су Микеланђело и Црњански.²⁶⁰

У структуру књиге уграђена су и сва његова питања која је постављао себи и другима као и књижевне расправе о Микеланђеловом животу и ренесансној епохи. Црњански је дао своје, умјетнички обликоване а не научно синтетисане, одговоре – о тајни Микеланђеловог односа према мајци, родном мјесту „Фиоренци“, савременицима и меценама, односу Микеланђела према Рафаелу и другим умјетницима тога доба, о тајни његове генијалности, скулптурама и сликама, о поезији: сонетима и мадригалима, у којима је препознао већег пјесника од Петрарке.

Црњански зна да су неисцрпни извори о Микеланђелу, и да су питања о суштини његове личности остала непротумачена четири вијека након смрти.

„Ко је, данас, најбољи зналац Микеланђела, није сигурно. Не може бити, а о безброју зналаца Микеланђела, као што су Бертелоти, Готи, Подеста, Велфлин, Јустин, Гејмилер, Фреј, Минц, Борински, Маковски, Тоде, Ланг, Панофски, Седлмајер, Толнај, Скјаво, Фелдбах, да споменем само неколицину, питање је, увек – којег Микеланђела? Зналац којег Микеланђела? Има их неколико. Као неколико у сваком човеку. Неки знају, можда, боље од других, Микеланђела Сикстинске капеле, други Микеланђела скулптура, гробница Медичија. Трећи оног чији се цртежи налазе у Оксфорду. Неки можда оног из Лувра. Има експерата и за оног Микеланђела којег је било, а којег више нема, чија су дела била, па су изгубљена. И тога има.“²⁶¹

Радован Поповић, биограф Милоша Црњанског, тврди да је он имао готово све књиге које говоре о Микеланђелу на италијанском, француском, енглеском и њемачком језику, а да га је нарочито одушевљавала студија професора Берлинског универзитета, Карла Фреја.²⁶²

Суд о ликовним умјетностима у текстовима Црњанског израста на основу Микеланђелових биљешки о властитом животу и раду. Умјетников живот представљао је оквир за тражење веза које воде до сржи поетике.

²⁵⁹ „Микеланђело’ је аутобиографско дјело Црњанског; [...] емотивна усмјереност и његова инкарнација; његов двојник који га свуда прати. Аутопортрет. Оно што [је] најинтимније о себи имао да каже, Црњански је рекао овим дјелом“ (Stevka Šmitran, *Crnjanski i Mikelandelo*, *op. cit.*, str. 61).

²⁶⁰ *Ibid.*, str. 23.

²⁶¹ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 65–66.

²⁶² Радован Поповић, *Бескрајни плави круг*, *op. cit.*, стр. 212.

У једном тексту, као одговор на анкету међу умјетницима тог доба Микеланђело је, одговоривши на питања Бенедета Варкија, изнио суд о умјетности сликарства и вајарства, о томе која се умјетност сматра племенитијом.

„Ја мислим да се сликарство може онда сматрати најбољим када се највише приближује рељефу, а рељеф онда најгорим када се приближује сликарству, те ми се тада обично чинило да је вајарство буктиња сликарству и да између њих постоји иста разлика као између сунца и мјесеца. Сада када сам у вашој књижици прочитао да, филозофски расуђујући, ствари које имају исти циљ претстављају и исту ствар, ја мијењам свој суд и кажем: ако већа разумност, тешкоће, озбиљне препреке и напор не значе већу племенитост [у умјетности], онда су сликарство и вајарство иста ствар.“²⁶³

Када каже да је Микеланђело био вајар и у сликарству, и да често није успио показати њежност на слици, Црњански описује феномен везе у његовом стваралаштву, а објашњава је временом у коме је живио, а „које је Херкуле тражило“.²⁶⁴ Црњански сматра да Микеланђело вајар нема претходнике, него је властитом снагом и оригиналношћу сам себи постао предак.

Црњански прихвата оно што је Варки рекао о Микеланђелу, да је „као ЈЕДИНИ смисао свог живота сматрао, да треба да се стално труди, да упозна мистерије уметности и тајне природе, које још нису одгонетнуте“.²⁶⁵ Одговор је тражио у његовој понизности при клесању скулптура, и имену које у фирентинском изговору „звучи као агнец божји, *agnolo, agniolo*“, док је иза себе остављао само потпис *scultore*.²⁶⁶

Црњански, блиско Микеланђеловом схватању, пише да умјетност треба сматрати „надмоћнијом од свих њених супарница“²⁶⁷, а то значи да је она једини пут да се сачува љепота и пренесе истина.

Из дијалога са професором Зеном²⁶⁸ о *Давиду* искристалисана је мисао да је Микеланђело стварао под утицајем онога што је могао видјети и знати у периоду стварања. Лик професора је дат да заступа традиционалне идеје у тумачењу Микеланђеловог дјела. Стога није необично када тај лик заступа идеју да је *Давид*

²⁶³ *Majstori umjetnosti o umjetnosti, izabrani odlomci iz pisama, dnevnika, govora i traktata (Renesansa i baroko)*, urednik Isak Samokovlija, *op. cit.*, str. 180.

²⁶⁴ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 41.

²⁶⁵ *Ibid.*, стр. 40.

²⁶⁶ *Ibid.*, стр. 59.

²⁶⁷ Милош Црњански, „Змај као песник живота“, у: *Есеји и чланци I*, *op. cit.*, стр. 80.

²⁶⁸ Црњански је текстове о Микеланђелу често обликовао у форми дијалога и „тријалога“. Његови саговорници су професор Зено, професор Дела Клоета и његова кћерка, као и професор Бјанки, иако у рукописима постоје трагови честих преправљања, па саговорници варирају у различитим варијантама истог текста.

символ Фиренце Медичија, његова античка скулптура и његов Аполон.²⁶⁹ Црњански је дао нове одговоре на професорове тезе. Он каже да је Давид омиљена тема у скулптури и прије Микеланђела, и да је ренесансном скулптору познат тај иконографски мотив малог пастира Давида који побјеђује великог Голијата, али у његовом Давиду види нешто другачије – види свјесну намјеру младића, па чак и дрскост да из великих мраморних блокова који су стајали четрдесет година изваја скулптуру коју нико прије њега није успио, па ни Леонардо. Осим што у *Давиду* препознаје Микеланђелов лични мотив, Црњански у њему види црте барока. Бароком је назвао необичност те скулптуре.

Идеје које се код Црњанског јављају о Микеланђеловом бароку под утицајем су Велфлинових ставова о умјетности барока: који обузима „снагом афекта, непосредно и силно“, из чега настаје „узбуђење, екстаза и занос“.²⁷⁰ Док је ренесанса постигла сврху „спорије“, и утолико „постојаније“, барок „полаже на утисак тренутка“.²⁷¹ Пошто барок „у тренутку изазива снажно дејство“, и за собом оставља „извесну празнину“, према Велфлину, он „не пружа радост постојања, већ настајање, догађање [...] не пружа задовољство, већ незадовољство и неспокојство“, а његова љепота налази се у „колосалном“.²⁷² Велфлин је износио запажања по којима би се стил ренесансе могао схватити и тумачити као италијански стил, док је барокни стил погодовао да се у потпуности развије германска машта.²⁷³

Када Црњански, упознат са Велфлиновим теоријама о односу ренесансне и барокне умјетности, тумачи Микеланђела користећи за барок израз нова умјетност, у тексту исказује слагање са идејама тог теоретичара стила, који каже да барок није праћен никаквим теоријама, као ренесанса, па је стога употреба појмова *capriccioso*, *bizarro*, *stravagante*, *nuovo* да означе нешто ново и другачије указивала на истанчано осјећање људи за све новине, а ново је постало похвални придјев²⁷⁴.

То значи да Црњански тражи претходнике који су размишљали о узроку промјена у умјетности, и у тексту оставља доказ да је управо у дослуху са

²⁶⁹ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 13.

²⁷⁰ Хајнрих Велфлин, *Ренесанса и барок – Истраживање о суштини и настанку барокног стила у Италији*, *op. cit.*, стр. 39.

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² *Ibid.*, стр. 40. „Сликарство и скулптура, исто колико и архитектура, од ватиканских радова Микеланђела и Рафаела теже сталном увећању димензија. Навикавамо се да лепоту замишљамо само још као нешто колосално“ (*Ibidem*).

²⁷³ Хајнрих Велфлин, *Разматрања о историји уметности* [Heinrich Wölfflin, *Gedanken zur Kunstgeschichte*, 1940], превела Бранка Рајлић, Издавачка књиžарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2004, стр. 191–192.

²⁷⁴ Хајнрих Велфлин, *Ренесанса и барок – Истраживање о суштини и настанку барокног стила у Италији*, *op. cit.*, стр. 20.

Велфлиновим идејама.²⁷⁵ Да ли је његово мишљење блиско Велфлиновом, који у општем осјећању форме тражи узроке а „законом губитка осјетљивости“ правда неминовност промјена?²⁷⁶

Читајући Црњанског, у подтексту стоје Велфлинове идеје, да „Микеланђела с правом зовемо оцем барока, али не због ‘самовоље’ коју је испољавао у архитектури, јер самовоља никада не може постати принцип стила, већ због снажне обраде тела и због изузетне озбиљности која је израз могла наћи само у безобличном“, а коју су савременици називали ‘terribile’.²⁷⁷ Велфлинову тврдњу да је „епоха постренесансе радикално озбиљна“, и да „Микеланђело никада није оваплотио срећно постојање, тако да већ и због тога излази изван оквира ренесансе“²⁷⁸ могуће је доказивати и код Црњанског, јер *идеја* да од малог Давида начини једну другачију скулптуру, Давида који је стасом виши од Голијата, може се назвати барокном.²⁷⁹ Потврду за своје ставове он проналази у осјећању Фиренце Микеланђеловог времена. „А да је овакав Давид, чудноват, осетила је и Фиоренца, одмах. Нико ту скулптуру није звао именом онога, кога представља, него, као што је забележено, у документима: Il Gigante.“²⁸⁰ Доказујући Микеланђелову грандиозност, Црњански говори о Давидима његових претходника, код којих не уочава ништа ново, јер је на њима постојала жудња за сличношћу са античким скулптурама, а коју је Микеланђело са својим Давидом превазишао.

„То су ренесансне скулптуре, скромних мајстора и немају очи Микеланђеловог Давида. Између њих и Микеланђела разлика је она иста, које има међу античким бродовима, који су, и ПРЕ

²⁷⁵ Ако се прати линија Велфлиновог размишљања о ренесанси, идеје Милоша Црњанског у одређеном су сазвучју са Велфлиновим, било да се чини да их преузима, препричава или оспорава. Према Велфлину „ренесанса је уметност ведрога и спокојног постојања. Она нам пружа ону избављујућу лепоту коју ми доживљавамо као опште осећање пријатности и равномерно увећавање наше животне снаге. [...] Свака форма се појављује слободно, савршено и лако. Свод се извија у најчистију облину, односи су широки и пријатни, све одише задовољством, те мислимо да не грешимо ако управо у том небеском миру и уздржаности препознајемо највиши израз духа уметности тог времена“ (*Ibid.*, str. 39). Најближи сусрет Велфлина и Црњанског остварен је у есеју „Тајна Албрехта Дирера“, у коме се налазе препричани одломци из Велфлиновог текста о Диреру.

²⁷⁶ „Ренесансне форме су изгубиле драж, будући да оно што се исувише често виђа нема више никаквог дејства, те умртвљен осећај за форму захтева нови подстицај. Архитектура тај подстицај даје и тиме постаје барокна. Тој теорији губитка осетљивости супротставља се једна друга теорија која у историји стила жели да види одраз промена у људском постојању. Стил је за њу *израз* свог времена и он се мења са променом осећања људи. Ренесанса је морала одумрети зато што више није одражавала пулс времена, што више није изражавала оно што је покретало време и што се доживљавало као најбитније“ (*Ibid.*, str. 79–80).

²⁷⁷ *Ibid.*, str. 89.

²⁷⁸ *Ibid.*, str. 90

²⁷⁹ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу, op. cit.*, стр. 16.

²⁸⁰ *Ibidem.*

Колумба, излазили у Атлантук – и Колумба. Ти бродови нису стигли до Америке и већина није стигла, ни до хиперборејских острва. Већина се више није ни вратила. Колумбо је стигао до Америке иако је мислио, да је то Кина, коју је тражио. Сансовинов Аполон, очигледно, жели, труди се, да личи на белведерског Аполона, Микеланђелов Давид није жељан тога.²⁸¹

У том исказу садржан је поглед на смисао Микеланђелових радова, који у себи носе жељу свог аутора за откривањем непознатог. У једном запису којим Микеланђело велича себе, јер је извадио из камена младића који не тражи Божју помоћ, нити сматра да му је она потребна садржана је идеја нове умјетности. „Давид са праћком – каже – и ја. Микеланђело. Скрхали смо, сломили, материју.“²⁸²

Одлике новог стила код Микеланђела Црњански види и у *двострукости* Давидовог бића.

„Има у том Давиду, кажем, нека ДВОСТРУКОСТ бића, које у античком идеалу, и античкој скулптури, нема, која није класична, па је називам бароком. А није Микеланђелова кривица што се тај барок после у контрареволуцију, контрареформу, биготерију, езотерију, стил папа, стил језуитског реда, католицизма, претвара.“²⁸³

Од свих Микеланђелових дјела, Црњански је опчињен скулптуром Богородице и Христа, *Пијета*, коју је још Волтер Пејтер насловио „темом мајке“²⁸⁴.

Микеланђелова *Пијета*²⁸⁵ је потрага за мајком, како то тумачи Црњански, који се годинама враћао његовим скулптурама, а највише се задржао на оној из Рима и вароши Бриж: „Треба бити слеп, па не видети да је МАТИ психопатолошка веза Микеланђела са детињством, са прошлошћу, до смрти.“²⁸⁶ *Пијета* је за Црњанског прва Микеланђелова скулптура у којој је казао оно што је хтио: „Нити је то Купидон, нити Св. Јован, него мати и син. Мати која држи мртваг сина на крилу.“²⁸⁷ На тај начин

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² *Ibid.*, стр. 17.

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ Микеланђелово осјећање времена, у коме је присутно снажно доживљавање смрти, са представама у којима смрт игра главну улогу, Волтер Пејтер назвао је „сажаљењем“, и записао: „Микеланђело је дао врховни израз свег тог осећања, и пре свега сажаљења. Пијета, сажаљење, Плач Богородице Деве над мртвим Христовим телом; њено сажаљење обухвата сажаљења свих мајки над свим мртвим синовима, полагање у гроб од свирепог ‘тврдог камења’; – то је предмет коме је Микеланђело нарочито склон“ (Волтер Пејтер, *Ренесанса – есеји о уметности и песничтву*, *op. cit.*, стр. 96).

²⁸⁵ Тема *Оплакивања* позната је у то вријеме на сјеверу Европе. Микеланђело је цијели свој живот радио на овој теми, а прву скулптуру Богородице која оплакује Христа почео је радити 1497. године (*Pietà vaticana* 1497–1499) а посљедњу је довршавао четири дана пред смрт, да би остала недовршена (*Pietà Rondanini* 1555–1564).

²⁸⁶ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 525.

²⁸⁷ *Ibid.*, стр. 142.

Црњански казује да је то „скулптура огромне заједнице у свету“²⁸⁸, и да је са њима Микеланђело приказао оно што интересује људску заједницу:

„Такве скулптуре, Микеланђелове меланхолије, немају за циљ имитацију, нису копије, то је поезија у мрамору. Поезија и у материјалу. Те скулптуре су ванредне и по материјалу. [...] ТАЈ Микеланђело је нешто незаборавно у Ренесанси. Незаборавно у Италији. И у Риму.“²⁸⁹

Мотив Богородице која оплакује Христа „био је најузвишенији симбол трагедије матере у свету. Разумљив, без даљег, за целу Италију. Мати са мртвим сином на крилу, као и мати са новорођенчетом на грудима, била је безбројни мотив, у Фиоренци.“²⁹⁰ Зато је са том скулптуром Микеланђело закорачио у бесмртност.

О чему размишља Црњански и како види и доживљава скулптуре *Оплакивања*?

„То су нежна, врло млада, девојачка лица, тужна, која је Микеланђело морао видети. Не знамо тачно, сигурно, кад је Микеланђело отпочео да употребљава живе моделе, знамо само да је испрва цртао из главе. Прво пером, доцније црвеном кредом. По моме мишљењу обе те Марије су младе фиорентинке, снажних ногу и наглашених груди. [...] Има у лицу тих богородица нека тајна коју Микеланђело крије.

Имају исто чело обе те матере, и исту косу, и ако је различито чешљана а исте су и њихове очи. Само што су у Риму расплакване, а у вароши Бриж, забринуте, замишљене. Исти је и ванредно чисти нос тих младих матера, а иста и та нежна, девојачка уста. Само су у Риму горка, а у Фламманке, напућена од поноса. Иста је и тврда, самовољна, брада. Оба су та лица Микеланђелу добро знана, или их је памтио, или их сања. Лево су руке и на једној и на другој скулптури израз оног што мати осећа.“²⁹¹

Професор Зено подсећа Црњанског да је *Пијета* универзална тема, и да је сам Микеланђело на питање биографа Кондививија зашто је тако млада, дао догматско објашњење: „То је безгрешна дјевица. Њена је младост божанска. Њен син је међутим сишао на земљу и човек. Смртан. Лешина.“²⁹² Професор има своју теорију и сматра да са том скулптуром „Микеланђела узбуђује и мучи проблем моделирања мртвог тела које пада, клонуло, и измиче се из загрљаја живих“.²⁹³

С догматске тачке гледишта, Црњански сматра да Микеланђелова мати као модел за Богородицу није „бласфемична“, него то назива „идентификацијом“ у италијанском ренесансном сликарству, када ренесансни умјетници, сликајући Мадоне,

²⁸⁸ *Ibidem.*

²⁸⁹ *Ibidem.*

²⁹⁰ *Ibid.*, стр. 43.

²⁹¹ *Ibid.*, стр. 526.

²⁹² *Ibid.*, стр. 527.

²⁹³ *Ibid.*, стр. 551.

мисле на своје мајке.²⁹⁴ Црквено сликарство представљало је Богородицу као Матрону, а Црњански се не слаже са тезама које тврде да је младост Богородице на Микеланђеловим скулптурама посљедица њене божанске природе, како је Микеланђело одговорио Кондивију, него на то додаје: „Марија може бити божанске природе *тек после свог вазнесења*. Христ је ЛЈУДСКЕ природе *све до свог васкрсења*.“²⁹⁵ Микеланђелов Христос је семитског поријекла, а не Аполон. Он је из Старог завјета, који је Микеланђело познавао, и из јеванђеља, а није ни византијски Пантократор, нити римски пастир.²⁹⁶

Он подсјећа да је Микеланђело све до своје смрти остао вајар, и у самоћи до краја живота био вјеран теми мајке која оплакује сина.

„На четири дана, пред своју смрт, још је радио на својој последњој скулптури, на оплакивању Христа, *Pietà Rondanini*. У његовој кући, после његове смрти, нађено је 3 Христа које држи у мртвачкој клонулости, мати, а на тој скулптури, коју сам поменуо и коју сад сви сматрају као последњу, син и мати, у загрљају, остају сами.“²⁹⁷

Посљедњу скулптуру, *Мадону Ронданини*, која је „недовршена, која у опште и није изишла из сна, у камену, која нас гледа само као привиђење последње његове матере“²⁹⁸ Црњански сматра најмодернијом:

„То је дело оног Микеланцела, који живи у лудачкој самоћи, у својој кући, који устаје ноћу, мучен несаницом да ради. Дању обилази, на малом коњу, остарео зидине у цркви Светог Петра и припрема кубе, као архитект Папе, али ноћу бди и већ је мртав у рукама тих трију матера које је спремао у мрамору себи.“²⁹⁹

Микеланђело је био свјестан стваралачког прожимања класичног и средњовјековног у ренесансној иконографији, и никако се не може сврстати у умјетнике који копирају антику. Зато је он за Црњанског нов, и његово дјело трајно, јер у себи садржи претходнике, универзални мотив и препознатљиву осјећајност, а опет у сложеном процесу умјетничког стварања наговијестио је промјену.

Мотив Богородице, која оплакује Христа као „најузвишенији симбол трагедије матере у свету“, био је познат Фиренци Микеланђеловог доба. Скулптура *Пијета*

²⁹⁴ *Ibid.*, стр. 49.

²⁹⁵ *Ibid.*, стр. 50.

²⁹⁶ *Ibid.*, стр. 48.

²⁹⁷ *Ibid.*, стр. 540.

²⁹⁸ *Ibid.*, стр. 544.

²⁹⁹ *Ibidem*.

показује нове везе које је Микеланђело успоставио са фирентинском прошлошћу у ренесансној скулптури:

„Хоћу да кажем, да се Фиоренца наставља, да прекида нема, али има *промена*, потпуно. То није више скулптура средњег века, ни ренесансна, али је фиорентинска, још увек. Има у себи, још увек, све, што је у средњем веку било дирљиво и страшно – али има веза на целом свету [...] Микеланђело је створио везу, коју милиони са матерама имају. Христ је тек на Голготи ушао у људску заједницу. Микеланђело ствара, тек са том скулптуром, везу, која ће трајати, као и материнство, вечно.“³⁰⁰

За Црњанског је то потврда да је и ренесанса обновљена веза са прошлошћу и средњим вијеком, да је Микеланђело на својим скулптурама показао успомену на вјечни образац – доживљај љубави кроз патњу и бол.

Црњански је примијетио да је Микеланђело на крају живота „заволео Христа, али човека патње, распетога, не оног Христа кога су Медичи, папе, и Борђије, обожавали, лицемерно.“³⁰¹ Са Христовим обрасцем жртве и мученичког страдања људска заједница је осјећала самилосну тугу, и тако спознала највиши израз љубави. Међутим, на скулптурама *Оплакивања*, Црњански проналази везу са живим моделима, односно „дирљивим моделом матере“, тврдећи да „транспозиција матере у Мадону није ретка у народу у Италији“.³⁰² То назива идентификацијом у италијанској ренесансној умјетности. Идући за идејом да је Микеланђело моделе за Мадону у Риму, и за ону у вароши Бриж, о којима Црњански највише размишља, могао видјети и памтити из народа, и из Фиренце свог времена, он трага за умјетниковим поријеклом, мајком и дјетињством.

„Црква представља матер Христову увек, на Голготи, као већ, матрону. Никад као девојку, као жену врло младу. На тој *PIETÀ* у Риму – која је прво велико дело Микеланђела, која му је, по целој Италији, разнела славу, да не кажем по целом свету – Марија не може бити старија од 20 година. А син јој је 33. Мати Микеланђелова, кад је умрла, била је врло млада. А мртва већ 17 година. Ако се њен син, Микеланђело, сећао матере, могао је да је памти само као врло младу. Млађу од 25 година.“³⁰³

Милош Црњански примјећује да је то „сан о матери која никад неће остарити. Изузетак. У успомени. Мртва мати.“³⁰⁴ Будући да је у вјечну тему оплакивања Христа,

³⁰⁰ *Ibid.*, стр. 44.

³⁰¹ *Ibid.*, стр. 69.

³⁰² *Ibid.*, стр. 526.

³⁰³ *Ibid.*, стр. 146.

³⁰⁴ *Ibidem.*

Микеланђело уградио и дио својих сјећања, мотив личне самилосне туге за мајком, постао је новатор у ренесансној иконографији.

Дијалог са професором Зеном у тексту мотивише идеју о важности родног мјеста у формирању личности умјетника, и оспорава оно мишљење у литератури о ренесанси које се ослања на доказивање улоге меценатства у умјетности. Дошло је вријеме „да у историји ренесанса буде друкчија, него до сада“.³⁰⁵ Црњански чита Пејтерову студију који је примијетио да је Микеланђело „дирнут, потресен, нежно, називајући гнездом: Фиоренцу. Il nido ove naqu' io.“³⁰⁶

Када пише о Микеланђелу, Црњански истражује идеје и утицаје, али и чињенице из Рима и Фиренце његовог доба, а не слуша психоаналитичаре, психопатологе и различите тумаче који не постављају питања о прошлости, како би „садашњост могли да унесу у Микеланђела“.³⁰⁷ На тај начин он се удаљава од идеја платонистичке традиције, које су у српској критици поводом Црњанског и Микеланђела доказивале Стевка Шмитран и Горана Раичевић, и истовремено приближава биографском методу у проучавању умјетника и његовог дјела. По његовом мишљењу, Микеланђело се „ослободио само свога рада, али не свог времена“, јер „нико се, ни после своје смрти, није ослободио свог времена“, и „нико није изашао из времена“.³⁰⁸ Црњански се залаже за „факте“ у умјетничкој критици. Микеланђела посматра као човјека свог времена. Интересују га чињенице из његовог приватног живота, и покушава га вратити „Фиоренци“ и „савременицима“, „индукцијама, које је носио у себи, из свог детињства, из свог живота у Фиоренци, у Риму, а колико је могуће и у каменолому Карара“.³⁰⁹

Док размишља о Микеланђелу у Фиренци Медичија и Савонароле, Црњански не вјерује у оштри сукоб између двију страна на теолошкој, вјерској или политичкој равни, него сматра да је то „вечна и дубока борба, оних, који су присталице овог света, и оних, који рај очекују на другом свету“. Отуда су Медичи „партија уживања живота“,

³⁰⁵ *Ibid.*, стр. 26.

³⁰⁶ *Ibid.*, стр. 21. У свом есеју о Микеланђелу Волтер Пејтер наводи: „Идеалиста који је постао реформатор са Савонаролом, и републиканац који је надзиравао утврђивање Фиренце – гнезда у коме је рођен, il nido ove naqu'io, како ју је назвао једном, у изненадном приливу љубави – у њеној последњој борби за слободу, а ипак увек веровао да у његовим венама тече царска крв и да је род великој Матилди, имао је у дубинама своје природе неки тајни извор негодовања или туге“ (*Ренесанса – есеји о уметности и песничству, op. cit.*, стр. 85).

³⁰⁷ *Ibidem.*

³⁰⁸ *Ibid.*, стр. 129.

³⁰⁹ *Ibid.*, стр. 137–138.

а Савонарола „моралиста“,³¹⁰ док Микеланђело Црњанског „припада себи“, радом покушава да се „протетура, између Савонароле и Медичија, партија и армија“, и „све време ослушкује да ли, и како, Фиоренци срце куца“.³¹¹

Тако је, према мишљењу Црњанског, Микеланђело везан за фирентинску прошлост и за Фиренцу у којој је од ране младости слушао о завјерама против Медичија, како се маса бори против аристократије, а вунари покушавају ослободити тираније. Црњански сматра да је морао слушати и о Колумбовим пловидбама, и породици Веспучи, као што је морао гледати и Брунелескијево кубе у Фиренци, да би закључио како је Микеланђело „производ Фиоренце, вароши црвеног крина, а не Лоренца Медичија“.³¹² Из његовог односа према ренесансним умјетницима могуће је извести закључак да је Црњански биограф и посматрач умјетничких дјела на путу кроз Италију, и да на подлози биографског метода израстају идеје о Микеланђелу, Диреру, Дантеу, Петрарки и Шекспиру.

„Можда ће и читалац бити, од оних, који, кажу да је довољно проучавати дела уметника, без обзира на живот уметника и података о његовој личности. Али ја ћу наставити са мишљењем које заступам. Нема непротумачених дела, ни генија, ни примитиваца. Иако сам и ја посматрао, годинама, дела Микеланђела, без размишљања о његовом животу, ја сам их дубље разумео тек кад сам почео да тражим, о њему, и њима, факта, из његовог живота, и његовог времена.“³¹³

Тај биографизам код Црњанског није присутан само у његовом доживљају умјетности „највећег Талијана ренесансе“, него је то метод коме прибјегава у размишљању о многим умјетницима који су по његовом мишљењу у својим дјелима сагледали дубине понора и звјездане висоравни.³¹⁴

С једне стране се тај метод код Црњанског може сматрати општим погледом на тумачење умјетности и умјетничког дјела, а са друге стране писац ренесансну умјетност сагледава са становишта поетике веза, која се заснива на угледању на традицију. Црњански се приближио Елиотовом схватању, будући да је за њега велики умјетник онај који је успио схватити истовремену постојаност цјелокупне

³¹⁰ *Ibid.*, стр. 99.

³¹¹ *Ibid.*, стр. 101.

³¹² *Ibid.*, стр. 123–124.

³¹³ *Ibid.*, стр. 65.

³¹⁴ За Црњанског је и Његошев живот представљао тајну, у којој је радо тражио клицу његовог пјесничког дјела: „Над неким догађајима, сенкама и тајнама, у његовом животу, дуго сам размишљао. Да ми је могуће, провео бих године у трагању за садржајем неких места у његовом животопису. Уверен сам, не знам зашто, да невидљиви утицај песничког живота има дубљу моћ, дубљу од његових написаних дела“ (Милош Црњански, „Размишљања о Његошу“, у: *Есеји и чланци I, op. cit.*, стр. 56).

књижевности, као што постоје назнаке да и Црњански размишља о континуитету европске књижевности од Хомера.³¹⁵

Пошто је Милош Црњански Микеланђелово сликарско дјело доживљавао као остварења једног вајара, он је и на фрескама Сикстине примјећивао везе са његовим скулптурама, и са фирентинским скулптурама прије Микеланђела.

Црњански је, сјећајући се сијенске фонтане коју је изradio Јакопо дела Кверча, казао да се Микеланђело цијелог живота сјећао Кверче и његовог рељефа на Цркви Сан Петронио у Болоњи:

„Бог у Сикстини, у вези је више, са Богом Кверче у Болоњи. Бог на Микеланђеловој фрески у Сикстини, истиче се као велики, незаборављен, оригиналан, нов, диван, допринос црквеној уметности хришћанства, па се каже, да је, иконографски, Микеланђело, са том фигуром, у Сикстини, створио идеал који после, вековима, понављају сликари у црквеној уметности.“³¹⁶

Делакроа је за Сикстину казао да је месарница, а Пикасо да је „једина слика, коју вреди, у Риму, видети“.³¹⁷

Милош Црњански је у Сикстини препознао највећи драмски моменат, „који је Микеланђело измислио“: „То је онај прст Божији, који додирује прст првог човека, који лежи на земљи и пружа руку према Богу“.³¹⁸ Док је радио те фреске, Микеланђело је у сјећању носио Ђотово плаветнило, као и Адама и Еву које је насликао Мазачо.³¹⁹

„Ја налазим један траг који је Ђото, можда, оставио код Микеланђела, [...] Ђото има оно своје плаветнило, небесно, у позадини својих фресака, које сам фреске ишао да гледам, и у Асизи, и у Падову, а чини ми се да тога има и на позадини фресака, код Микеланђела, каткад? То су, можда, сећања из Фиоренце? Чак и у Сикстини?“³²⁰

Иако у фрагментима рукописа за књигу *Код Хиперборејаца* постоје странице, на којима је Црњански у виду наслова записао *Сикстина*, та тема није до краја осмишљена, него се идеје о Микеланђеловом сликарском дјелу окупљају око двије мање тематске цјелине – улога фотографије (филма) у поновном откривању

³¹⁵ Видјети: Tomas Sterns Eliot, „Tradicija i individualni talenat“, *Izabrani tekstovi, op. cit.*, str. 34–35.

³¹⁶ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу, op. cit.*, стр. 34.

³¹⁷ *Ibid.*, стр. 39.

³¹⁸ *Ibid.*, стр. 35.

³¹⁹ *Ibid.*, стр. 23.

³²⁰ *Ibid.*, стр. 121.

Микеланђела и око *Jesse*.³²¹ За *Jesse* Црњански је казао да је то најтужнија слика цијелог Микеланђела, „најнежнија и најзамишљенија Јеврејка Старог завета“.³²²

Пошто је Црњански посматрао Микеланђела у оквиру Фиренце и Рима његовог доба, он је тражио „факте“ и материјалне доказе који би разоткрили његов лик и дјело. У том подухвату нарочито је одушевљен могућностима које пружа филм као нови медиј. Одушевљен је фотографијама које су снимили Американци, и из свих углова и са свих страна, до најситнијих детаља приказали Сикстину, капелу Медичи, скулптуре, и омогућили да свијет упозна новог и другачијег Микеланђела, од оног каквим га је могао посматрати Гете:

„Треба се, по мом мишљењу, још једном вратити Микеланђелу. Не само делима Микеланђела, него и фактима о његовом животу. Много се, по мом мишљењу, превиђало о њему, као сликару, као скулптору, и као архитекти, а највише као човеку. Треба још једном претражити архиве фиорентинске и о томе. Резултати студија професора Зевија, у Венецији, и његове екипе студената на Универзитету – *Michelangelo architetto* – били су сензација, поводом четирестоте годишњице смрти Микеланђела, па тај исти Универзитет можда би имао успеха, сличног, и при, још једном, тражењу одговора на питања о Микеланђеловом животу.“³²³

На крају се поставља питање какав је портрет Микеланђела из *Књиге о Микеланђелу*.

Као што је и сама књига недовршена, чини се да ни тај портрет није до краја освијетљен. Не зна се поуздано на који начин је Црњански осмислио везу између текстова посвећених ренесансном ствараоцу, али из те књиге, прије свега, израста фигура Микеланђела вајара, који је са скулптурама *Оплакивања* отворио пут у бесмртност. Те скулптуре су његова „поезија у мрамору“. Црњански је приказао Микеланђела који је на својим скулптурама показао да познаје традицију и прошлост: његова *Пијета* није више средњовјековна скулптура, нити у потпуности ренесансна, него је фирентинска, која чува успомену на све оно што је и у средњем вијеку било „дирљиво и страшно“³²⁴, чега је фирентинска заједница одувијек била свјесна. Зато је

³²¹ *Ibid.*, стр. 634–635.

³²² *Ibid.*, стр. 91.

³²³ Црњански мисли на студију коју је објавио Бруно Зеви [Bruno Zevi 1918–2000], *Michelangelo architetto e Borromini* (in coll. con Paolo Portoghesi), Einaudi, Torino, 1964. Бруно Зеви је, како истиче Никола Бертолино у поговору *Књиге о Микеланђелу*, послужио за лик професора Зена у књижевним текстовима Милоша Црњанског. Јунак Црњанског из *Хиперборејаца* и *Књиге о Микеланђелу* води разговоре са професором у Риму, у вријеме јачања антисемитизма, и наговјештава одлазак проф. Зена због расних закона у Италији из 1939. године.

³²⁴ *Ibid.*, стр. 44.

његов Микеланђело заволио човјека Христа који је показао шта значи љубав кроз жртвени образац.

Међутим, поред општих иконографских мотива: приказивања самилосне туге за страдалим Христом, Микеланђело је у ренесансну иконографију увео нов мотив, а то је мотив личне самилосне туге за мајком који Црњански формулише као „сан о матери која никад неће остарити. Изузетак. У успомени. Мртва мати“³²⁵.

Књига Црњанског у суштини је поетска илустрација Микеланђелових дјела, која, посматрана појединачно, садрже по једног Микеланђела, и његову запитаност над тајнама умјетности и живота.

Његов *Давид* је показао смјелост и одважност, које немају раније фирентинске скулптуре. Црњански је ту необичност гигантске скулптуре назвао бароком, другом ријечју за ново.

Из цјелина о Микеланђеловом дјетињству, оцу и мајци, рођене су идеје о запитаности над тајном рођења и породичног живота, што је одредило, према Црњанском, потоњег пјесника у Микеланђелу, као и његово меланхолично осјећање свијета.

Књига о Микеланђелу дала је портрет умјетника који је у италијанској ренесанси показао да умјетност почива на везама, а да су најчвршће везе љубави између мајке и сина, Богородице и Христа. На тим вјечним обрасцима, према Црњанском, заснива се цјелокупна људска мисао о себи и другима, проблем личног и колективног поимања: љубави према Богу, мајци и Богомајци, родном мјесту, култури свог народа и цивилизацијским вриједностима уопште.

IV

Заједничка особина књига о Микеланђелу, у које се убрајају и *Хиперборејци* јесте жанровска неодређеност. Говорећи о литерарној форми тог дјела, сам Црњански рекао је да се ради о једној необичној књизи: „Припремам за штампу и рукопис једне чудне књиге која се зове: *Код Хиперборејаца* а која је нека врста описа мог живота у

³²⁵ *Ibid.*, стр. 146.

Риму. У мом, приватном, Риму.³²⁶ Међутим, ком жанру заиста припада та „чудна“ књига?

Љубиша Јеремић је понудио одговор да је приповједач у *Хиперборејцима* „само пројекција аутора *Хиперборејца*, поетски став у функцији укупности чинилаца приповедачког поступка“, а да је путописно-мемоарски облик, са ликом аутобиографског приповједача „подухват откривања смисла и поретка у грађи стварног искуства, који је у старија времена, у области прозе, нужно водио облику романа“.³²⁷ Усаглашавање са идејама Љубише Јеремића довело је до закључка да је књига *Код Хиперборејца* модеран роман двадесетог вијека, који у себи сажима традиционална наративна искуства.

Црњански је Микеланђелу у књизи *Код Хиперборејца* посветио пет поглавља („Микеланђело песник“, „Маркиза од Пескаре“, „Вечера са сонетима Микеланђела“, „Господин Тозели“, „Микеланђелова мати“). У структури романа, међутим, Микеланђело има централну улогу, пошто је за тог ренесансног умјетника осмислио улогу којом је указао на *везе, промјене и синтезе* на којима почива институција културе. У поглављу „Ибзен у телефону“ Црњански је објаснио шта значе везе у књижевности, и на који начин оне утичу на промјену културних образаца и свијести уопште:

„Оно што је значајно догађа се и у Риму, невидљиво. [...] Важно је да је Рим Ибзена јако изменио. Ја проучавам ту промену. Све до тог доласка Ибзеновог у Рим, није било ничег нарочитог у његовом писању. Под утицајем Микеланђеловог кубета – то се види из његових писама Бјернсону – Ибзен се јако променио. А он је затим изменио, не само своју литературу, него и свој театар, а после, рекао бих, скоро и целу Европу.“³²⁸

Милош Црњански вјерује да на тим невидљивим, духовним везама почива цјелокупна култура. С једне стране стоји Микеланђелова купола као симбол узвишености и свих људских тежњи ка вјечној суштини, док са друге стране стоји умјетник, који са становишта свог историјског тренутка посматра куполу у издвојеном простору (као што је Рим), да би у тачки сусрета, односно умјетничког препознавања, размишљао о Микеланђелу. Тада у свом тексту Црњански износи формулу по којој је Микеланђелово кубе на Цркви Светог Петра промијенило умјетника, странца у Риму, а

³²⁶ „Дуге године странствовања“ – *Књижевне новине*, Београд 28. VIII 1957. Разговор водио Стеван Ђ. Петровић; у: Милош Црњански, *Есеји и чланци II*, *op. cit.*, стр. 454–455.

³²⁷ Љубиша Јеремић, „*Код Хиперборејца* – путопис, успомене, памфлет, или роман?“, у: *Књижевно дело Милоша Црњанског*, Зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1972, стр. 267.

³²⁸ Милош Црњански, *Код Хиперборејца II*, *op. cit.*, стр. 63.

потом и карактер друге културе, и свијест једног доба. Ибзен је постао велики умјетник само зато што је синтетисао духовна искуства Микеланђела, и својом умјетничком зрелошћу допустио да таква искуства мијењају његов поглед на свијет, како би трајно измијенила и његов театар, а Микеланђело је постао бесмртан кроз Ибзена.

„У писму једном [Ибзен] каже, да је ту промену доживео, под кубетом у цркви Св. Петра. Оно што је зажелио да каже, убудуће, постало му је јасно.

Као и античке трагедије, његов театар је Европу изменио. Ако његови савременици то не признају, ништа зато. Идуће генерације измениле су се под утицајем Ибзена. Оне су га разумеле.“³²⁹

Црњански сматра да је огроман утицај литературе на промјене у свијету, и да је Микеланђело као ренесансни стваралац то знао и промислио духовна искуства својих претходника. Зато је он достојан представник ренесансе, који је најобухватније разумио умјетничке обрасце из прошлости:

„Нема у Микеланђелу прекида. Наставља Гибертија, Донатела. У њему се и Брунелески наставља. То треба да се понавља. Чак и у старости његовој, његово кубе носи траг кубета, које је Брунелески дигао, у Фиоренци, на основу сећања, на кубета Пантеона, Равене и Бизантиона. [...] Нема прекида. Има те ‘готике’, тог ‘барока’, те жеље за огромним, високим, за кубетима, стално, у човечанству, и архитектури, и скулптури.“³³⁰

Црњански је саградио властити поетички образац: *везе, синтезе и промјене*. Све се мијења и та промјена представља развој. Црњански је сагласан са Елиотом који је показао да умјетник мора имати такво осјећање за историју, које подразумева да читава европска култура од Хомера као и националне литературе творе један поредак и једну заједницу.³³¹

У *Хиперборејцима* Црњански гради лик Микеланђела кога су формирала болна искуства која га прате од рођења. Правећи паралелу између проучавања скандинавских писаца, Ибзена, Стриндберга, Кјеркегора и Андерсена наслућује се пут којим исписује непознате странице Микеланђелове биографије. У свом тексту тражио је одговор на проблем одсуства мајке у животу тог умјетника:

„Ја можда никад не бих поставио себи питање, ко је била та жена, да нисам на путу, на Север, ка Хипербореји, наишао на ту полазну тачку и у историји живота Андерсена, Кјеркегора, Ибзена, Стриндберга, који су рођени од силованих слушкиња, у чудноватим браковима, а очигледно

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 114.

³³¹ Tomas Sterns Eliot, „Tradicija i individualni talenat“, *Izabrani tekstovi*, *op. cit.*, str. 34–35.

целог свог живота носили у себи неку болну рану. Нису се они стидели својих матера, али их је потресло понижење оне, која их је родила.³³²

У разговору са једним Швеђанином, главни јунак из *Хиперборејаца* пита „зар не види да је силовање у животу, па и писању, Кјеркегора, Ибзена, Стриндберга, једна тамна мрља, са којом почиње сва несрећа у њиховом животу, сва меланхолија у њиховом писању, а да их, због тога, и мати прати, до смрти, као сенка?“³³³ Као што каже да у животу „хиперборејских“ аутора „има једна мртва тачка“, односно „једна меланхолија: или мати или отац“, и да је сав њихов живот обиљежен тим „мраком“³³⁴, Црњански сматра да и код Леонарда да Винчија постоји комплекс мајке, и да је основна позадина његових слика сјећање на предјеле из раног дјетињства. Он тврди да је:

„двје, на његовим сликама, права циклама, јасмин, и ружа дивљака, које је видео у детињству. Из Венеције, Леонардо није понео, у сећању, капу дуждева, него љубичице. Имао је жељу да пробија тунеле кроз Алпе, да скрене ток река, а да цркву Сан Ђовани просто премести, скелама. Покушавао је да протумачи тамну страну месеца, помрачење Сунца.³³⁵

Црњански примјећује да су на Леонардовој слици Марија и Ана скоро истих година, да би прихватио Фројдову идеју како је једна од тих жена на слици Леонардова мајка Катерина³³⁶, као што је Микеланђелова Марија на скулптури *Пијета* дјевојка од деветнаест година, односно Микеланђелова болна тајна, његова *мртва мати*:

„мати [је] чудна, на свим његовим скулптурама из младости, и на рељефима у Фиоренци, и на скулптури ПИЈЕТА, у Риму, где је Марија лепа, као девојка од деветнаест година, а Христ, лешина, на њеном крилу, син који је тада имао тридесет три. Иста та млада мати је и она скулптура матере, коју сам гледао, у мрачној цркви, у фламанској вароши, Бриж. А још су чудније матере на његовим скулптурама у старости. И она у Палестрини, и она у Фиоренци, а нарочито она, коју је вајао све до шести дан, пре смрти, на такозваној Пијета Ронданини. Мати и син, као љубавници, тако рећи, у камену који је недовршен.“³³⁷

Полазна тачка у откривању чињеница из живота његових јунака јесу отац и мајка, као вјечни проблем у људском животу, и као вјечна тема у књижевности. Више од свега Црњанског занима породица и родно мјесто његових умјетника. Нешто чудно и тајно примијетио је у рођењу Микеланђела, зато што се мати јавља у његовим

³³² Милош Црњански, *Код Хиперборејаца II*, *op. cit.*, стр. 408–409.

³³³ *Ibid.*, стр. 53.

³³⁴ *Ibid.*, стр. 409.

³³⁵ *Ibid.*, стр. 410.

³³⁶ *Ibid.*, стр. 411.

³³⁷ *Ibid.*, стр. 412.

скулптурама као главни умјетнички и интелектуални проблем.³³⁸ У Италији га највише занима Микеланђелова мати, јер нико ништа о њој не зна.

Меланхолију ренесансног умјетника Црњански доживљава и проналази у његовој вези са прошлошћу, са мајком и родним мјестом, које је цијели живот тражио, и никада није пронашао, и слуги да би „у МАТЕРИ Микеланђела, *кад бисмо могли наћи њен траг, видније, у архивама*, нашли и узрок, главни, први, у меланхолији, у несрећи, у самоћи, Микеланђела“³³⁹. „Ко је била мати највећег Талијана у ренесанси?“³⁴⁰ – главно је питање и главни мотив у писању и бављењу Микеланђелом.

„Мени се, чак и ти, оскудни подаци, о тој жени чине, не баш потврђени, а врло чудни. Узалуд сам покушавао, преко својих пријатеља у Фиоренци, да сазнам нешто више, о тој жени, за коју се понавља само да је записана у књигу мртвих, да се удала врло млада, и умрла млада. А Микеланђела, који је дат, одмах по рођењу, једној дојкињи, жени једног каменоресца и ћери једног каменоресца, можда није ни видела више. Био је навршио 12 година кад је забележен, први пут, у документу, у Фиоренци. Мати му је међутим, кажу, била умрла, још кад је био дете. У шестој години.

Умрла је, кажу, истрошена порођајима. После 5 или 6 порођаја. Зашто је Микеланђело не помиње у својим писмима, сем једном по имену а живео је до 90.

Зашто је његов отац не помиње, а стално су у преписци?

Зашто је браћа његова никад не помињу? Зашто и они нису давани дојкињи? Зашто понавља Микеланђело да је *рођен у таму*, да је његова несрећа започела већ у колевци? Зашто помиње неки очев грех. Зашто ту жену, коју неки биографи пишу и као *Francesca Rucellai*, не налазимо, ни у тој, чувеној, фиорентинској породици? *Camilla Rucellai* је позната. Та Франческа се не помиње. Крајње би време било да се вратимо тој матери Микеланђела и тражимо документа о њој. Ако их има?

Мене, лично, привлачи та тајна, око рођења Микеланђеловог, зато, што се, заиста, МАТИ, јавља у скулптури Микеланђела као ГЛАВНИ уметнички и интелектуални проблем. Поред тог напуштања, несвршености, прекида, при изради скоро сваког дела Микеланђела.“³⁴¹

У систему мишљења Црњанског, веза са мајком значи и везу са предјелима из дјетињства и првом сликом завичаја. За Црњанског је мајка родно мјесто. Од те болести, за родним мјестом, обољела је већина његових јунака, па и сам писац. Зато каже: „Требало је остати у својој земљи. Не треба ићи даље од свог родног краја.“³⁴²

Из позиције човјека који се налази у туђини, а то је ауторова позиција у *Хиперборејцима*, он проучава „игру између сваког човека и његове земље, његовог родног краја“, и пита се „да ли та веза са родним крајем ствара дубоку радост, или

³³⁸ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 106.

³³⁹ Овај текст се налази у дијелу *Књиге о Микеланђелу* под насловом „Фрагменти за рукопис књиге *Код Хиперборејца*“; у: Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 559.

³⁴⁰ *Ibid.*, стр. 60.

³⁴¹ *Ibid.*, стр. 106.

³⁴² Милош Црњански, *Код Хиперборејца I*, *op. cit.*, стр. 24.

жалост, у људском животу?“³⁴³ У сјећању често види „једну белу, поларну, мечку, која узима мече на крило“³⁴⁴ и размишља о томе „да ли је материнска љубав најлепша у нашем, људском, друштву, у породици, или је заиста има и у зверима“, да би закључио како су „те мисли [...] биле, ваљда, последица вести да ми је мати болесна, у мојој земљи, далеко од мене, и страха, да не умре, а да се не видимо. – Што се после и десило“.³⁴⁵

Код Микеланђела се налази тај мотив материнске љубави, којим мајка веже сваког човјека, везом бола или радости.

У фрагментима рукописа за књигу *Код Хиперборејаца* Црњански је имао визију једног срећног краја за Микеланђела:

„Шта може бити лепши крај у животу, од живота који се претвара у Рим, у једну варош, у једну варош у којој смо живели. Ја мислим да отсад тако тумачим, неку веселост, неку радост, неку доброту, која је била, очигледно, наступила, код Микеланџела, у последњим годинама његовог живота. Живот његов добио је био смисла. Све што је био препатио завршило се у неком смислу. Рим.“³⁴⁶

Ово је доказ да је Црњански размишљао да дјело заврши причом о Микеланђелу као архитекти Рима, градитељем најљепше куполе на свијету, одакле би се његов живот препун искушења и страдања коначно осмислио, као утјеха за сваког ко је био загладан у Рим Микеланђела и ту куполу.

Међутим, посљедње поглавље у *Хиперборејцима*, „Мати Микеланђелова“, заокружује поетску мисао Црњанског, са меланхолијом као доминантним осјећањем живота, коју је понио из колијевке, као и сви Хиперборејци (Ибзен, Стриндберг, Кјеркегор, Андерсен), који су спознали духовну везу са њим.

Мило Ломпар је у књизи *Аполонови путокази* описао аутсајдерство јунака *Хиперборејаца* у тренуцима „ненадокнадивог егзистенцијалног мањка“, због којег „у Микеланђелу, отуд, пребива грандиозни мањак, јер је његова уметност само неуспех у величини генија, чија су дела тек искидани фрагменти његових замисли, као што је његов живот оличење бројних неуспеха“.³⁴⁷ Близина Црњанског и Микеланђела упркос свим дистанцама је управо та „близина у аутсајдерству“. Ломпар говори о „наративним

³⁴³ Милош Црњански, *Код Хиперборејаца II*, *op. cit.*, стр. 61.

³⁴⁴ Милош Црњански, *Код Хиперборејаца I*, *op. cit.*, стр. 141.

³⁴⁵ *Ibid.*, стр. 142.

³⁴⁶ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 420. У напоменама поводом текста нумерисаног XXVIII, а који се налази у „Фрагментима рукописа за књигу код Хиперборејаца“ приређивач наводи да су остале четири странице од којих су три носиле наслов *Крај* (*Ibid.*, стр. 634–635).

³⁴⁷ Мило Ломпар, *Аполонови путокази*, Службени лист СЦГ, Београд, 2004, стр. 228–229.

мрежама *Хиперборејаца* које су омогућене механизмом аутсајдерске идентификације³⁴⁸, из којих произлази поистовјеђивање са Тиберијем, Микеланђелом, Тасом, и другима.³⁴⁹

Црњански пише *Хиперборејце* из позиције странца, а рат се јавља као сила разграничења, која „јунака претвара у приповедача Хиперборејаца“.³⁵⁰ Ако је у *Хиперборејцима* присутна и велика јеврејска тема, а јунаци попут Фројда, који је постао „двоструки аутсајдер: као изгнаник и као Јеврејин“³⁵¹, постају двоструки аутсајдери, може ли се наслутити и двострука позиција аутсајдера Милоша Црњанског – као изгнаника и Србина? У сложеним структурама текста Милоша Црњанског егзистира и српска тема, о којој се у главним токовима ћути.

Црњански је сматрао да је велики утицај литературе на промјене у свијету, и да је Микеланђело као ренесансни стваралац то знао и промислио духовна искуства својих претходника. Одатле је Црњански у њему видио достојног представника ренесансе епохе који је најобухватније разумио умјетничке обрасце из прошлости.

Слику Микеланђела у *Хиперборејцима* обликовала је мисао о томе како је Микеланђело измијенио Ибзена и његов театар, а потом токове и карактер европске културе, чиме је Црњански објаснио властито виђење уклапања „старог и новог“. Он је протумачио односе у култури посредством веза. Његов Ибзен постао је свјестан да је Микеланђелова купола спој духовних веза унутар италијанске и европске заједнице. Та интелектуална свијест трајно је измијенила његов начин писања, да би потом створио *ново* дјело, које се надаље *саображавало* европској литератури тога доба, и истовремено постојало као традиционално и ново.

На тај начин идеја о ренесанси као вези проширена је на везе у пољу културе и на ренесансност као појам који у себи обједињује појам веза, и на тај начин превазилази временске и просторне оквире, и допире до времена Милоша Црњанског, који у својим дјелима свијет посматра кроз ренесансност.

³⁴⁸ *Ibid.*, стр. 232.

³⁴⁹ Према Ломпару, отуда долази и позивање Црњанског у Риму на Растка Петровића, кога више никад неће видјети, а непомишљање на Његоша, који „измиче аутсајдерској судбини“, али на кога у Италији помишља Иво Андрић (*Аполонови путокази, op. cit.*, стр. 229).

³⁵⁰ *Ibid.*, стр. 231.

³⁵¹ *Ibid.*, стр. 233.

III. ЊЕМАЧКО (СЈЕВЕРЊАЧКО) СЛИКАРСТВО

I

Ренесансна умјетност на сјеверу развијала се под утицајем фландријске умјетности, а тек од 1500. године на сјевер су продрле идеје из Италије. Сјевер је све до петнаестог вијека остао вјеран готичкој традицији,³⁵² једино је Ван Ајк научио сликаре „да брижљиво нижу појединости све док им читав рам не буде испуњен пажљивим запажањима а слика претворена у огледало природе“³⁵³. Зато се не може поистовијетити италијанска ренесанса са сјеверном, јер на сјеверу све до појаве барока постоји јака готска традиција. Тек је барок дао једнообразну слику.

Микеланђело је познавао Сјевер, зато што је Фиренца објединила везе са Сјевером. Црњански сматра да одатле потиче присуство готике код Микеланђела:

„Алпи, снег, ветар, клима, преко Алпа, допире, изненада, до Фиоренце. Арно постаје бујица, као да је река северна. Фиоренца је, почев од дванаестог века (од тринаестог) – кажем – готска. Међу скулпторима портала домске цркве Фиоренце, Santa Maria del Fiore, помиње се, у тринаестом столећу (код нас је то четрнаесто) Ђовани Тедеско, Немац. Поред тог Немца ради, у исто време, и један други Немац, Пјетро Тедеско. [...] Мени се чини да на скулптури оплакивања Христа (*Pietà*), која је прва прославила Микеланђела по целој Италији, има готике. Нарочито у драперији хаљине Мадоне. Слично Мадони, на такозваном банку траве, на слици коју је израдио Шонгауер. А исто је тако морало бити и у Фламанаца. Уфици имају читаву собу која има слике које су дела Фламанаца, и била је позната у Фиоренци. Триптих који је насликао Хуго ван дер Хус донет је у Фиоренцу годину дана после рођења Микеланђела. [...] Ко год види ‘*Pietà*’, коју је насликао Роже ван дер Вајден, драперију хаљине Мадоне, на којој лешина Христова лежи, као и лице Христа, па затим погледа Микеланђелову *Pietà*, признаће да има готике у Микеланђелу.“³⁵⁴

Слиједећи Велфлина Црњански је размишљао о везама, о сјеверном и јужном моделу свијета, те је скоро на трагу да закључи, попут Георгија Гачева, да је Италија „космос силазне вертикале“, а Њемачка „узлазне“,³⁵⁵ и да у италијанској архитектури „купола, свод, представља небо које се спушта на земљу“,³⁵⁶ Микеланђелова купола

³⁵² Gombrih Ernst Hans, *Saga o umetnosti: umetnost i njena priroda*, op. cit., str. 270.

³⁵³ *Ibid.*, str. 273.

³⁵⁴ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, op. cit., стр. 122

³⁵⁵ Георгиј Гачев, *Менталитети народа света*, op. cit., стр. 20.

³⁵⁶ *Ibid.*, стр. 20.

као савршени свод и „симбол надземаљског“³⁵⁷, док је у њемачкој архитектури, у цркви „готски шиљак“ израз тежње земље „да прободу небо, као и Вавилонска кула“³⁵⁸. О сјеверњачким и јужњачким облицима у природи путописац Црњански је размишљао пролазећи кроз сјеверне предјеле:

„Германски стас, и лик, изразите лепоте налази се, све више, према Северу. Тако да у висини Хамбурга личи на скандинавски. Берлин је варош лепих немачких жена и девојака. Карактеристика њине лепоте: готичка глава и груди, велика снага трупа и колена. Виткост, које на југу европском нема – што је, каткад, ванредна.“³⁵⁹

У Њемачком сликарству су се између 1475. и 1500. године издвојили Мартин Шонгауер³⁶⁰, Матијас Гриневалд³⁶¹ и Албрехт Дирер.

Црњански спомиње Микеланђелову везу са Мартином Шонгауером, која је, према њему, обједињена у лику Богородице која држи мртвог сина на крилу, на скулптури *Оплакивања у Риму*.³⁶² Он каже да је Шонгауер био први велики доживљај Микеланђела у дјетињству: „његов бакрорез, о ‘искушењу светог Антонија’, Микеланђело је, не само прецртавао, него и колорисао. То је био први сусрет Микеланђелов са Севером.“³⁶³ Тај сусрет са Дирером, према Црњанском, Микеланђело није никада остварио, зато што је Дирера посматрао кроз његову наклоност према Рафаелу с којим је мијењао цртеже. Између двојице ренесансних умјетника Црњански је уочио везу по интересовању, јер су се и један и други бавили пропорцијама људског тијела, само што је Дирер своју студију написао, а Микеланђело није.³⁶⁴

Дирер је најпознатији ренесансни умјетник са сјевера који је развио однос према италијанској ренесанси. Биографски подаци потврђују да је Дирер први пут одлазио у Венецију 1494. године, посјетивши тада и Падову, и вјероватно Мантову, да би у родни Нирнберг понио нешто од италијанског стила.³⁶⁵ Иако се Диреров доживљај

³⁵⁷ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 69.

³⁵⁸ Георгиј Гачев, *Менталитети народа света*, *op. cit.*, стр. 20.

³⁵⁹ Милош Црњански, „Ирис Берлина“, у: Милош Црњански, *Путописи*, *op. cit.*, стр. 314.

³⁶⁰ Мартин Шонгауер (1448–1491), штампар, златар, сликар. Најчувенија графика *Искушење Светог Антонија*, настала између 1480. и 1490. године.

³⁶¹ Матијас Гриневалд (1470–1528) био је њемачки сликар *Распећа* и других религиозних тема, Диреров савременик. Најчувеније дјело је *Распеће с Изенхајмског олтара*, око 1510–1515. Дјело је по снази и узвишености поређено са утиском који оставља таваница Сикстинске капеле.

³⁶² Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 46.

³⁶³ *Ibid.*, стр. 93.

³⁶⁴ *Ibid.*, стр. 93–94.

³⁶⁵ Везе са италијанском ренесансом уочљиве су на слици *Италијанске планине*, која је настала око 1495. године. Налази се у музеју Ашмолин у Лондону. Дирер је на путовању по Италији од јесени 1494. до прољећа 1495. године дошао у додир са великим дјелима италијанске ренесансе. Пејзажи које је сликао

Италије заснива на познавању италијанске умјетности на сјеверу, у Венецији, тај доживљај је утицао на формирање умјетника у њему. Дирерови утисци из Венеције са путовања од 1505. до 1507. године сачувани су у писмима Вилибалду Пиркхајмеру. У једном од тих писама забиљежио је и осјећај пред одлазак: „Како ћу се само смрзавати после овог сунца!“³⁶⁶ Ту његову зебњу пред одлазак из Венеције запазио је и Милош Црњански, и прочитао као умјетников дубок унутрашњи доживљај растанка са Италијом.

II

Албрехт Дирер – странац меланхоличног погледа

Загледан у сликарство Албрехта Дирера Црњански тражи тренутке умјетничког „застајања очи у очи с душом“ који су у сликарству мање важни, али зато пресудни на путу ка „снежним висоравнима размишљања“³⁶⁷. Он трага за Диреровим одговорима на питања суштине умјетности.

У есеју *Тајна Албрехта Дирера* Црњански парафразира текст Велфлиновог говора са свечаности која је организована поводом четиристогодишњице сликареве смрти, а поводом које се Велфлин бавио истраживањем односа италијанске ренесансе и њемачког осјећања форме.³⁶⁸ Велфлин је желио нагласити „озбиљност са којом је Дирер схватао Италију“, и стога је тражио „објашњење које би помогло да се та чињеница разуме“.³⁶⁹ Присуство „италијанског“ у њемачкој ренесанси описао је као „сукоб веома јаке немачке (готичке) традиције са једном њој из основа страном

на повратку из Венеције, као што је један од дванаест акварела *Италијанске планине*, који приказује Алпе у јужном Тиролу, чистим, хладним бојама, које одишу свјежином. Основна обиљежја слике су ширина и лиризам.

³⁶⁶ Albrecht Direr, „Pisma iz Venecije“, u: Albrecht Direr, *Slikar na putu: u Veneciji, po Nizozemlju i među slovima*, prevela Nada Uzelac, Bukefal, Beograd, 2014, str. 37.

³⁶⁷ Милош Црњански, „Тајна Албрехта Дирера“, у: *Путонисци*, *op. cit.*, стр. 405.

³⁶⁸ У *Разматрањима о историји уметности* у дијелу „Националне особености“ налазе се текстови у којима се Велфлин бави националном умјетношћу, односно њемачким осјећањем форме, да би са тог њемачког становишта сагледао и умјетност Албрехта Дирера („Italiја i nemačko osećanje forme“, „Albrecht Direr“, „O temi nacionalne umetnosti“, u: Hajnrih Velflin, *op. cit.*, str. 179–217).

³⁶⁹ *Ibid.*, str. 178.

уметношћу, којој се диви, а да је заправо не разуме“.³⁷⁰ Према Велфлину, национално осјећање форме, сачувано у свим промјенама, оно је по чему је један народ јединствен и другачији од осталих. Док италијанско осјећање форме тежи идеалу „у себи спокојног савршенства“, умјетност Сјевера одликује покретачка нагонска сила, утисак живости, слободан ритам и богатство форми.³⁷¹ „Тектонски схваћен простор, који човек доживљава као резонанцу своје личности и у коме може да се стиша сва његова чежња“ тема је италијанске умјетности, док би на Сјеверу слика била у потпуности другачија, са човјеком „који се губи у простору, свемиру“.³⁷²

Сваки народ посједује „сопствено осећање форме које је више или мање очувано у свим стиливима“³⁷³. Заступајући њемачко становиште на почетку двадесетог вијека, Велфлин проучава њемачко искуство у сусрету са италијанском ренесансом, као реакцију на туђи, „увозени стил који спутава сопствено осећање“.³⁷⁴ Постављајући проблем односа двију националних умјетности, израста и суд о умјетности Албрехта Дирера, какав у сложености италијанско-њемачких ренесансних веза, читајући Велфлина, доживљава и Милош Црњански. Велфлин покушава да установи путање њемачке националне умјетности са изворно другачијим осјећањем форме у односу на јужњачко, италијанско, а њемачко становиште у умјетности ренесансе заснива на Диреровом „озбиљном“ схватању Италије, коју не копира, већ стваралачки промишља.

Када Велфлин, постављајући проблем критичке историје умјетности, каже да „ми непрестано подлежемо искушењу да судимо на основу укуса везаног за време у коме живимо“, и „да на основу нашег разумевања начина приказивања тумачимо претходне начине приказивања“³⁷⁵, као његов сљедбеник појављује се и Милош Црњански који својим дјелом опомиње на грешке у критичком вредновању цјелокупне културе.

Нашавши се у Нирнбергу 1928. године на свечаности обиљежавања четиристогодишњице од Дирерове смрти Црњански је пратио излагање Хајнриха Велфлина који је о Диреру рекао:

³⁷⁰ *Ibid.*, str. 181.

³⁷¹ *Ibid.*, str. 201–203.

³⁷² *Ibid.*, str. 204.

³⁷³ *Ibid.*, str. 177.

³⁷⁴ *Ibid.*, str. 177.

³⁷⁵ *Ibid.*, str. 115.

„Свако доба Дирера схвата другачије. Пре сто година Корнелијус је захтевао да се дворана нирибершке општинске зграде украси сликом која би приказала Дирера и Рафаела како пред троном уметности један другоме пружају руку. То схватање је нама страна. Ми у Диреровом додиру с италијанском уметношћу пре видимо нешто неприкладно, нешто што је требало избећи, јер омета природни процес његовог развоја. Али, да ли смо у праву? Треба ли стварно да жалимо што се Дирер ослободио окова домаће традиције и себи отворио нове хоризонте. Проширивање појма људског увек значи обогаћивање, под претпоставком да се због онога што је туђе не изгуби ништа сопствено. [...] Дирер у немачку уметност уноси јасан скулпторални начин посматрања, али касноготичка уметност се базира на испреплетеној форми, клупку фигура и цртежа чија је суштина у општој динамици линија и светлости. [...] Немачка садржина света никада се не може у потпуности исцрпити у фигури која је чисто скулпторално схваћена. Постоје визије и расположења који захтевају један другачији израз. Диреру је то пошло за руком и он је тек у повезивању тих супротности достигао пуну зрелост. [...] ‘Диреровом погледу’ нико није дорастао.“³⁷⁶

Анализирајући Велфлиново излагање долази се до суштине проблема њемачке школе – како од Дирера створити националног представника, и да ли је за такав подухват важно ослободити га од свих могућих страних утицаја. То је знак да се у њемачкој школи на почетку двадесетог вијека о умјетности расправља са националног становишта. Међутим, код Велфлина је присутна и одређена сумња у исправност таквог поступка, да се Диреру одузме све што по мотивима „национално“ и „расно“ не припада њемачкој традицији. Он ипак сматра да је скулпторалност коју је Дирер спознао у Италији својеврсно „обогачивање“, и да би његову величину требало спознати у повезивању супротности и сусрету култура, у којој Дирер није изгубио ништа сопствено.

То су идеје блиске Црњанском, јер се његов поглед на умјетност и књижевност темељи на везама и сусрету култура у којем нема одрицања од традиције, него постоји дијалог између традиција и култура.

У есеју *Тајна Албрехта Дирера* Црњански прелама различите исказе, умјетнички парафразира Велфлинов текст:

„Главни говорник, познати ‘ауторитет’ кад се говори о уметности, професор Велфлин истакао је, одмах у почетку свога говора, променљивост суда о уметности Диреровој. Пре сто година тражило се да у свечаној дворани Општине насликају слику на којој би пред престолом Уметности, пружили једно другом руку Рафаел и Дирер. Сад, међутим, сматра се додир Диреров са италијанским сликарством као епизода која је шкодила природном развоју његовом. У немачку уметност увео је пластичност, али његовом, немачком осећању садржаја света није било довољно то, него је тражио израз и за визије, душевна расположења. Диреровом погледу нема ничег равног. Оно што је у италијанској уметности репрезентација појачаних животних осећања, прелази, код Дирера, у етичко. Од својих савременика, Немаца, разликовао се највише по томе што је тражио једну крајњу, савршену форму. Могућност, по канону, створити лепог

³⁷⁶ *Ibid.*, str. 209–210.

човека, чинила га је изнад свега радосним. Но ослободивши се утицаја Југа, ипак је створио, не човека лепог, већ велику моралну фигуру.³⁷⁷

У есеју о Диреру Црњански не само да уграђује мисли и идеје познавалаца Диреровог дјела него и дух епохе, па тако размишљајући о Велфлиновом становишту са кога посматра Дирера, Црњански води дијалог са њемачком школом тумачења умјетности и умјетника, која је на почетку двадесетог вијека имала посебан задатак, да од Дирера створи изразитог националног представника.

Црњански у Диреровом дјелу посматра везе, односно начин на који је сликар у свом раду објединио различита искуства и поглед на свијет. У њему тражи везу и сусрет Сјевера и Југа.

Упоредо са Велфлиновим мишљењем, у расуђивању Црњанског појављују се изводи из Дирерових записа у породичној хроници из 1524. године. Читајући личне записе он примјећује Диреров „дубок осећај везе с бившим животом својих родитеља, сажаљења због пролазности и сазнања непрекидне смене и наставка живота“³⁷⁸, а нарочито везе са мајком о којој је забиљежио:

„Та моја смирена мајка ношаше осамнаесторо деце и однегова их, а беше често тужна и имађаше тешке и приметљиве болести. Патила је у великој сиротињи, исмевању, презиру и ругању, претрпела страх и свакојаке отужности. Ипак никад осветљива није била.“³⁷⁹

Цијела изложба према Црњанском удешена је тако „да се дела Албрехта Дирера протумаче као последице узрока немачких, породичних, нирнбершких, франачких“.³⁸⁰

Нашавши се пред Диреровим дјелом, он вреднује све оно што је дотад речено о тим сликама, графикама, дрворезима, и закључује да је скоро сва литература о Диреру настала из пера њемачке критике која га настоји спасти од италијанског „отрова“, да би у томе препознао њемачки начин писања о умјетности који се заснива на томе да се изнад свега тражи етичко, па и тамо гдје се назире само сензуалност.³⁸¹

³⁷⁷ Милош Црњански, „Тајна Албрехта Дирера“, у: *Путониси, op. cit.*, стр. 377–378.

³⁷⁸ *Ibid.*, стр. 383.

³⁷⁹ *Ibid.*, стр. 384. Црњански код великих умјетника истражује проблем мајке. У њему препознаје узроке туге и меланхолије. О својој мајци Марини записао је: „Моја мати, Марина, била је девојка крупних очију, косе до колена, и кад је била седа. Мати јој беше рано умрла, а отац тако строг, да је у згради Варошке куће у Панчеву, која и сад стоји, морала да пере камените степенице. И зими. На коленима“ (Милош Црњански, *Поезија, Сабрана дела*, књ. 4, Просвета, Београд, 1966, стр. 158).

³⁸⁰ *Ibid.*, стр. 397.

³⁸¹ *Ibid.*, стр. 408. Међу ауторитете у мишљењу поводом умјетности Дирера који се, судећи према Црњанском, неосновано и претјерано залажу за Дирерову самосталност, и, наводно, спасавају га од

Црњански говори о правцима тумачења Дирера у коме критика проналази „‘сасвим ванредну и нарочиту личност’“³⁸², док „нико неће да види, да се сликарство Албрехта Дирера, никад, ни у једном делу, није ослободило утицаја фламанских и талијанских и да је мање било немачко“, и да је Дирер тек у Млецима створио дјела „којима разлог није поруџбина, већ неки тамни нагон стварања да би се, с потмулим ужасом, одржала двострукост видљивог и невидљивог“.³⁸³ За разлику од Велфлина, Црњански је код Дирера уочио нераскидиву везу са југом, са Италијом, као насушну потребу, без које остаје страх и зебња. Из Дирерових писама он издваја реченицу коју је сликар записао на поласку из Венеције за Нирнберг: „О, како ћу зепсти за Сунцем“.³⁸⁴

У *Хиперборејцима* Црњански провлачи идеју да „постоје, не само два пола, него и два света, Севера и Југа“³⁸⁵ наговјештавајући радост што су Сјевер и Југ у вези као посљедица мијешања народа, „као у неком загрљају“. „Са Југа, људи желе да иду на Север. Са Севера људи долазе на Југ.“ У људској чежњи за одласком у даљину „од вајкада“ Црњански види општу везу човјечанства³⁸⁶ или „сан човечанства“ у коме „људи долазе на Југ тражећи сунце, а иду на Север тражећи пол“³⁸⁷.

Црњански уочава традицију код Дирера, међутим, једино га занима оно што се из цјелокупног његовог дјела може уврстити у непролазне вриједности. За један акварел „оклопника на коњу“ у Албертини каже да у оно вријеме „у Њемачкој нико није умео, а у Италији нико није мислио, да *тако* црта коња“ – цртеж на ком се не назире ништа средњовјековно и неприродно, „него је толико лак, да допире својом актуелношћу, до пре неколико година“.³⁸⁸

Упоредо са Велфлиновим мишљењем о Диреру са којим у тексту води дискусију, Црњанског привлачи тајанственост Диреровог бића – у аутопортретима и пејзажима који су малобројни и скрајнути у односу на званично призната и цијењена

италијанског „отрова“, наводи: „Флехсига, Велфлина, Фридендера, Гимбела, Медера, Вебера, Вајнбергера, Винклера, па чак и Панофског“ (*Ibidem*).

³⁸² *Ibid.*, стр. 399.

³⁸³ *Ibid.*, стр. 395.

³⁸⁴ *Ibid.*, стр. 387. Црњански је читао Дирерова писма пријатељу Вилибалду Пиркхајмеру, а нарочит утисак на њега оставља оно које је Дирер написао пред полазак из Венеције, из 1506. године („око 14 дана после Аранђеловдана“) из кога је Црњански „прочитао“ и умјетников лични доживљај Венеције: „Како ћу се само смрзавати после овог сунца!“ (Albrecht Direr, „Pisma iz Venecije“, u: Albrecht Direr, *Slikar na putu: u Veneciji, po Nizozemlju i među slovima*, op. cit., стр. 37–38).

³⁸⁵ Милош Црњански, *Код Хиперборејца I*, op. cit., стр. 359.

³⁸⁶ *Ibid.*, стр. 361.

³⁸⁷ *Ibid.*, стр. 392.

³⁸⁸ Милош Црњански, „Тајна Албрехта Дирера“, у: *Путониси*, op. cit., стр. 409.

дјела по нарудби времена. У умјетничком покушају разоткривања тајне Албрехта Дирера, Црњански признаје идеје које живот и дјело овог умјетника везују за варош Нирнберг, али прије свега у његовом умјетничком позиву увиђа значај италијанских узора, за разлику од искључиво њемачких теза које оспоравају доминантан италијански утицај. Као што се Данте и Микеланђело нису могли замислити без „Фиоренце“, тако и Дирерове слике тек у Нирнбергу „постају светле и тајанствене“³⁸⁹, а сам умјетник постаје „раскошан цвет“ Нирнберга.³⁹⁰

Нека нарочита тајна наслућује се у Диреровом хералдичком подухвату, изради породичног грба Дирерових. Цртеж оца и очев портрет на дрвету подстичу мисао да је на њима приказан лик човјека Словака, а не Мађара. На тајну поријекла Дирерових упућује мјесто Ајтош. Ту тезу о словачком поријеклу његовог оца Црњански заснива на истраживању топонима, поред занимања за очев занатлијски рад. То је ново у тумачењу Дирера, и на ту новину Црњански је у свом есеју поносан.

Међу многобројним Диреровим радовима, издваја портрете, и у њима препознаје „лирски значајне и непролазне моменте“, док се у исто вријеме на општем плану пита да ли „и највећи уметник, има уз непрекидни ток свог, свакако значајног, рада, свега неколико момената непролазне важности“,³⁹¹ да би тиме скренуо пажњу на властити доживљај суштине умјетничког позива.

Дирерове слике из природе различите су од италијанских, и нове су у умјетности сликарства. За то „широко“ и „зрачно“ сликање Црњански каже да је Велфлин употријебио ријеч „кубично“.³⁹² Сликара је све утиске из природе биљежио на мјесту – „у природи, бојом и цртежом, пределе, јутра, поједине делове крајева и околине, којима је прошао“, а не као претходници, по сјећању.³⁹³ Док посматра слике, Црњански умије да препозна Дирерово гледиште на умјетност сликарства, и у свој есеј као оправдање за властито тумачење преноси ријечи самога сликара:

„Добра слика се не може начинити ван марљивости и труда. А по мени, што тачнија и сличнија слика бива, све је боље дело. Мада су неки другог мишљења и говоре о том какви би људи требало да буду. О том са њима нећу да се препирем. У свему томе сматрам да је природа прави мајстор, а сви људи празно беспуће. Творац је начинио људе као што треба да су и права лепота

³⁸⁹ *Ibid.*, стр. 394.

³⁹⁰ *Ibid.*, стр. 398.

³⁹¹ *Ibid.*, стр. 425.

³⁹² *Ibid.*, стр. 417.

³⁹³ *Ibid.*, стр. 403.

је у свој гомили људи. Оном који то заиста зна да изведе, пре бих следовао, него оном који би хтео да замисли и начини нову меру, непознату међу људима.”³⁹⁴

Нешто ново код Дирера примијећено је у дрворезу, у којима њемачка школа види нове духовне садржаје који одговарају сјеверној слици свијета. Умјетност дрвореза у доба лутеранизма замјењивала је књигу и штампу и имала популарну улогу. Од времена дрвореза Црњански је опчињен тајном Албрехта Дирера, која му се тада учинила „привлачна и љубичаста“.³⁹⁵

Запитаност Црњанског над Диреровом тајном слична је запитаности над Микеланђеловим животом и радом. Иако између Микеланђела и Дирера није дошло до правог стваралачког сусрета, пошто Дирер није упознао Микеланђелову Фиренцу и Рим, него је његова слика о италијанској ренесанси изграђена на основу венецијанске школе, ту везу између двају умјетника у свом књижевном опусу осјетио је Милош Црњански, и препознао је у њиховим јединственим покушајима да открију тајне умјетности и природе, и меланхолији као доминантном расположењу и доживљају живота.

У интертекстуалном дијалогу Црњански у „личном приказу“ износи властите идеје поводом Велфлиновог мишљења о Диреровом аутопортрету из 1500. године за који каже да је врхунац сликарског идеализма, који је код сликара узрастао тек у Млечима. Када Велфлин каже да га „цела слика сећа на Христа“, јер је „тако високо“ Дирер могао идеалисати свој портрет „тек у Италији“³⁹⁶, Црњански сматра да забуна око тог узношења у аутопортрету долази због непознавања његове тајне коју је откривао у мало коме познатим пејзажима, јер Дирер и на другим аутопортретима исказује ренесансну свијест о спознаји и значају властитог бића, а Италија не значи силазак у Млетке. Италија је тада постојала свуда у сликарству.³⁹⁷

Његова тајна крије се у необичним и прикривеним сликама које нису порудбина времена, у незавршеном дјелу, у околностима које су спријечиле да се остваре велике замисли, а као резултат остале су недовршене скице, *non finito*, обавијене велом туге и меланхолије због осјећања немоћи и недовољности. Дирер се крије у својим акварелима, а у дубини свега Црњански види једног чудног Нијемца помијешане крви и меланхоличног погледа.

³⁹⁴ *Ibid.*, стр. 416.

³⁹⁵ *Ibid.*, стр. 410–411.

³⁹⁶ *Ibid.*, стр. 419.

³⁹⁷ *Ibid.*, стр. 420.

„Узалудан један живот (као и наш), из кога видимо да је хтио изићи, у коме је кријући и притајено хтео да изврши сасвим друга дела, него она која је извршио. Чиме тумачити, ако не нечим личним прикривеним у Диреру (меланхолијом, која чини немарним, резигнираним, ћутљивим).“³⁹⁸

О највише тумаченом Диреровом дјелу Црњански ћути. Међутим, цјелокупно његово дјело жели описати ријечју *чудно*, указујући на „чудно стапање периферијског и централног у његовом рођењу“³⁹⁹ како би поставио проблем Дирерове умјетности, а то је „дошљаштво, повратак своме, из туђине, дубока та веза са оцем, коју откривају својеручни записи и слике, младост и лутање по свету, о коме се потпуно ћути“⁴⁰⁰. Дирер за Црњанског изгледа „споља један познат мајстор, који зна да слика као и Талијани, изнутра један чудан Немац помешане крви, који меланхолично гледа, меланхолично слика, из огледала, себе и оца и оне пред којима својевољно, а не по наруџбини, застане“.⁴⁰¹

Како изгледа Диреров портрет у тексту Милоша Црњанског?

У сазвучју са Велфлиновим идејама, Црњански је трагао за властитим изразом којим би описао Дирерову умјетност. Схватио је настојања њемачке критике на почетку двадесетог вијека, која под сваку цијену од Дирера прави националног представника, да би му та спознаја помогла да одвоји право Дирера од оног Дирера каквим га Нијемци желе представити свијету. Црњански је мотиве за Диреров прави портрет пронашао у прикривеним мјестима из његовог животописа, и право умјетника препознао у акварелима, у којима је умјетник прикривено оставио запис о себи. Црњански је остао усамљен у читању такве Дирерове биографије, која се крије иза

³⁹⁸ *Ibid.*, стр. 427. На бакрорезу *Меланхолија I*, коју Ервин Панофски посматра као сликарев „духовни аутопортрет“, Дирер је интелектуално узвисио меланхолично расположење, пошто се раније упознао са идејама фирентинских неоплатоничара на челу са Марсилијом Фичином, а који је своја размишљања о меланхолији заснивао на Аристотеловом тексту из *Проблема*, према коме су сви изузетни људи меланхолици. У тумачењу Панофског Дирер је приказао *меланхолију умјетника*. Она се креће у оквирима *имагинације*, способна је да измишља и конструише, док јој свијет метафизике бива недоступан. Стога је Меланхолија „персоналификација спознаје о ограничењима уметничког заната“ (Славица Батос, „Дирерова *Меланхолија I* у тумачењу Ервина Панофског“, у: *Градац, Часопис за књижевност, уметност и културу*, приредила Славица Батос, Број 160–161, год. 33, 2006–2007, стр. 41). Хајнрих Велфлин тумачење *Меланхолије* враћа у оквире Диреровог времена, а једнозначност појма меланхолије ишчитава из једног мјеста у књизи сликара, гдје Дирер „говори о ‘преовлађујућој’ меланхолији код младог сликара који ‘исувише вежба’, као и о лековитом деловању музике у таквим случајевима“ (Хајнрих Велфлин, *Razmatranja o istoriji umetnosti, op. cit.*, стр. 172). Према Велфлину, меланхолија ту упућује на „стање депресије“ а не духовне дјелатности, као што и на графици „све указује на депресију“ (*Ibidem*).

³⁹⁹ *Ibid.*, стр. 422.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, стр. 426.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

мање познатих слика. Критеријум за вредновање Дирера саздао је на Диреровом умјетничком обликовању тајне, која је у вези са комплексом оца и мајке – тајном поријекла оца, кога Црњански види као Словака, и мајке с којом је везан везом љубави и жалости због њеног подвига трпљења у животу.

Црњански је закључио да је Дирер тек у Италији, у Млечима створио дјела која нису поруцбина. Пошто је био упознат са Диреровим теоријским погледима на умјетност, Црњански је његове идеје примијенио на његово дјело, па је у Диреровим акварелима пронашао такву природу у којој се налази истинска љепота, по теоријском становишту.⁴⁰² Црњански је то могао видјети на слици *Италијанске планине*. Из тога произилази да је веза са Италијом саздала умјетника у Диреру, што потврђује стих који је умјетник записао при одласку из Венеције за Нирнберг: „‘О, како ћу зепсти за Сунцем’“.⁴⁰³

Црњански је препознао Диреров страх од одлазака и пролазности, који је трајно обиљежио његово стваралаштво. Међутим, оно што је остварио доказ је, како Црњански мисли, да сваки умјетник има „свега неколико момената непролазне важности“.⁴⁰⁴

Његову тајну открио је у необичним и прикривеним сликама које нису поруцбина времена, у незавршеном дјелу, у околностима које су спријечиле да се остваре велике замисли, а као резултат остале су недовршене скице, *non finito*, обавијене велом туге и меланхолије због осјећања немоћи и недовољности. Дирер се крије у својим акварелима, а у дубини свега Црњански види једног чудног Нијемца „помијешане крви“ и меланхоличног погледа.

Тачка поистовјећивања Црњанског и Дирера налази се у односу двају умјетника према физичком и духовном завичају. Отргнутост од завичаја и туђина представљају извор меланхолије Милоша Црњанског и умјетника којима се бавио. Меланхолија је тачка сусрета Црњанског и Дирера, и кључ за познање стваралаштва Микеланђела Буонаротија. Веза између Микеланђела и Дирера упућује на везу Југа и Сјевера. Тим ренесансним умјетницима Црњански се у свом дјелу непрестано враћа, као повратку своме.

⁴⁰² *Ibid.*, стр. 416.

⁴⁰³ *Ibid.*, стр. 387.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, стр. 425.

IV. МИЛОШ ЦРЊАНСКИ И ИТАЛИЈАНСКА РЕНЕСАНСНА КЊИЖЕВНОСТ

I

Хуманизам и ренесанса као културно-историјски период обухватају раздобље од средине XIV па до краја XVI вијека. Када је ријеч о ренесансној књижевности, она је настала на традицији коју у Италији симболишу Данте Алигијери, Франческо Петрарка и Ђовани Бокачо. Писци кватрочента и чинквечента у дјелима тих аутора препознали су нове моделе који су постали узор у поезији и прози. Врхунац ренесансног књижевног стваралаштва представљају дјела *Бијесни Орlando* Лудовика Ариоста и *Ослобођени Јерусалим* Торквата Таса, мада је на пољу друштвене, политичке и књижевне мисли незаобилазно и дјело Николе Макијавелија⁴⁰⁵.

Ренесансна књижевност развијала се под утицајем сицилијанске школе и слатког новог стила (*Dolce stil nuovo*).

Италијанска књижевност на народном језику развијала се у оквиру Сицилијанске школе која је потекла са двора сицилијанског краља Фридриха II Хохенштауфовца (1194–1250). Његов двор постао је стјечиште пјесника, који су од Провансалаца преузели образац учтиве љубави, којим се исказивала љубав феудалној дами, сведена на одређене мотиве (манифестација љубави, радост и бол који прате љубавно осјећање, доживљај и представа вољене даме, и њен утицај на заљубљеног). Најзначајнији представници те школе били су: краљ Фридрих, Јакопо да Лентини, Бонађунта Урбичани, Гвитоне из Арца, Пјер деле Виње, Риналдо Д'Аквино, Гвидо деле Колоне.

Слатки нови стил представља зрелију фазу италијанске поезије дуочента. За разлику од сицилијанске школе пјесници новог стила су бирали елегантније и

⁴⁰⁵ Николо Макијавели (1469–1527) био је Фирентинац коме је породица Медичи повјерила да напише историју Фиренце. У том послу затекла га је и смрт. Његово најчувеније дјело *Владар* представља расправу и синтезу о личности идеалног владара, о облицима владавине и начину стицања и задржавања власти. Међу осталим значајним дјелима истичу се: *Расправе о првом десетљећу Тита Ливија*, око 1513–1521, *Ратно умијеће*, 1519–1520, *Живот Каструча Кастраканија*, 1520, као и комедија *Мандрагола* (1514–1515).

складније изразе, исказали су грађански дух и донекле се супротставили феудалној култури. Они су објавили нови концепт племенитости, која се не наслеђује, него се налази у духовном и моралном подвигу. Стилновисти су смјестили тему љубави у окриље филозофско-теолошких проблема тога времена, и бавили се односом између тијела и душе, земаљских страсти и посвећености Богу, као и односом љепоте и истине. Они су користили рјечник љубави како би се њиме уздигли до Бога. Умјесто феудалне даме, опјевали су даму са анђеоским обиљежјима и врлинама.

Данте је у својој *Комедији* био свјестан старог и новог пјесничког стила. То потврђују стихови у којима је вођен разговор са пјесником Бонађунтом Урбичанијем, у којем се спомињу и пјесници Гвитоне из Арца, и „Нотар“, Пјер деле Виње: „Ал' реци, виде л' оног очи моје / што створи нови стих кад пјесму створи: / *О жене које знате љубав што је?*“ / А ја ћу: „Кад у мени љубав гори, / ја памтим, затим дајем ријечма крила / оном што она изнутра ми збори.“ / „Сад видим, брате“, рече, „гдје је била / сметња Нотару, мени и Guittonu, / те остасмо ван слатког новог стила.“⁴⁰⁶

У тим стиховима Данте је показао да пјесници сицилијанске школе нису били зрели да схвате ново доба и другачију осјећајност и духовну атмосферу. Најзначајнији представници новог стила су Гвидо Гвиницели⁴⁰⁷ и Гвидо Кавалканти⁴⁰⁸, Чино из Пистоје⁴⁰⁹, и други.

Црњански спомиње те пјеснике: Гвиницелија, првог представника „промењеног укуса“, Кавалкантија, који је био узор и Дантеу, Чина „из вароши Пистоје“ у чијим сонетима се појављује „нека Салвађа“.⁴¹⁰ Међу те пјеснике сврстао је и Гвида деле Колоне⁴¹¹, једног од зачетника сицилијанске школе, за кога каже да се „ни мање, ни више“ огласио да је „заљубљен у Дјеву Марију“⁴¹². Црњански је споменуо и друге

⁴⁰⁶ Dante Alighieri, *Božanstvena komedija (Čistilište, XXIV pjevanje, stih. 49–58)*, prevod Mihovil Kombol, Globus media, Zagreb, 2004.

⁴⁰⁷ Гвидо Гвиницели (1230–1276) био је болоњски правник. Као гибелин, прогнан је из родног мјеста, и у прогонству остао до смрти. Интересујући се за поријекло љубави и племенитости људске душе, он је казао да племенитост људске душе не долази само рођењем, него и интелигенцијом и културом, које сматра новим квалитетом грађанске класе.

⁴⁰⁸ Гвидо Кавалканти (око 1255–1300), Фирентинац, припадник гвелфске струје, кога су гибелини протјерали из града. У његовој поезији присутна су и меланхолична љубавна осјећања.

⁴⁰⁹ Чино из Пистоје (између 1265. и 1270–1336/1337) сматра се Петраркиним учитељем, чувени правник, који је своју љубавну поезију посветио жени коју је назвао Дивљакуша.

⁴¹⁰ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путониси, op. cit.*, стр. 157–158.

⁴¹¹ Гвидо деле Колоне (око 1210 – око 1287), један од зачетника сицилијанске школе. Био је судија у Месини. У историји књижевности често му је са несигурношћу приписивано ауторство за *Историју пропасту Троје (Historia destructionis Troiae)* коју је аутор написао на латинском језику. Данте га спомиње у свом дјелу *De vulgari eloquentia* (1303–1305).

⁴¹² Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путониси, op. cit.*, стр. 158.

Дантеове савременике, међу којима се нашао и Дино Компањи⁴¹³, први историчар Фиренце.

Прозна књижевност дуочента настајала је на народном језику, али и на латинском и старофранцуском. Брунето Латини⁴¹⁴ представник је дидактичке књижевности, кога се Данте сјећа у *Комедији* и назива „благачински лик“.⁴¹⁵

На прелазу између дуочента и тречента развио се и нови пјеснички жанр, који у поезију уводи теме из људске свакодневице, са комично-сатиричним елементима. Чеко Анђолијери⁴¹⁶ опјевао је људску биједу коју је и сам искусио, и у сонетима посвећеним Бекини исказао тугу и меланхолију према животу уопште, и тако постао представник реалистичке поезије дуочента.

У суштини, италијански треченто обиљежила су дјела Дантеа Алигијерија, Франческа Петрарке и Ђованија Бокача.

Данте Алигијери је у својим дјелима исказао ново осјећање живота и свијета у коме човјек заузима средишње мјесто у систему који вреднује земаљске ствари. Дјелом *Нови живот*⁴¹⁷ Данте се одваја од претходника, и на тај начин превазилази пјесничка достигнућа слатког новог стила.

Уго Фосколо⁴¹⁸ је у Дантеу видио великог ствараоца, на кога ће се неминовно наслањати будуће генерације. Данте је пјесник који је успио објединити и изразити дух читавог народа: његова *Комедија* „прожета је везом са отаџбином, религијом, философијом, страстима, ауторовом природом“ као и са „европском цивилизацијом која се рађала с њим, ако не из њега“. Његово дјело показује развој који је остварила

⁴¹³ Дино Компањи (око 1255–1324), италијански историчар, политичар и пјесник, који је познат по томе што је написао хронику Фиренце. Као и Данте Алигијери, припадао је струји бијелих гвелфа.

⁴¹⁴ Брунето Латини (1220–1294) био је Фирентинац, присталица гвелфа, који је након побједе гибелина протјеран у Француску, и тада је на старом француском језику саставио дјело енциклопедијског карактера *Трезор* (1262–1266), уврстивши сазнања из историје, природних наука и реторике, док је на италијанском написао *Tesoretto*, у коме се бави темом љубави, морала и религије.

⁴¹⁵ Dante Alighieri, *Božanstvena komedija (Pakao, XV рјевање, стих. 82–85)*.

⁴¹⁶ Чеко Анђолијери (око 1260–1311/1313) из Сијене најзначајнији је пјесник реалистичке грађанске поезије.

⁴¹⁷ *Vita nova*, Дантеово дјело настало око 1292–1293, састављено од поезије и прозе, у коме је Данте изнио коментаре о љубавним догађајима и осјећањима према Беатриче Портинари. У *Новом животу* пјесник је уздигао Беатриче до надземаљског симбола. Данте је остао вјеран Беатриче и у *Божанственој комедији* (око 1307. године).

⁴¹⁸ Уго Фосколо (1778–1827) италијански пјесник, прозни писац и преводилац, који је оставио занимљиве текстове о Италији и италијанској књижевности. Стварао је у периоду између 18. и 19. вијека. Његово књижевно дјело осцилира између неокласицистичких и романтичарских утицаја. Живот су му обиљежила путовања и лутања, будући да је још у младости био принуђен да напусти родно мјесто Закинтос.

заједница умјетника у приповиједану „са оца на сина“.⁴¹⁹ Милош Црњански могао би бити сагласан са тим идејама Уга Фоскола, пошто је у својим књижевним текстовима Црњански створио лик Дантеа који је бесмртан само зато што је у свом дјелу на јединствен начин остварио везу са заједницом.

Франческо Петрарка, кога је Жан Делимо назвао вијесником новог доба пошто се дистанцирао од „мрачног доба“ средњовјековља, за живота је жудио за пјесничком славом. Иако је сматрао да ће га прославити стихови на латинском језику, свјетску славу је стекао са *Канџонијером*.⁴²⁰

Де Санктис⁴²¹ је дошао до закључка да је у основи поезије средњег вијека сукоб између духа и метерије. Беатриче и Лаура су оне које су призиване са земље, а пронађене у другом животу, а поезија настала на тој основи своје постојање осмишљава на оноземаљској страни, гдје је разлика разријешена, и гдје је свака ствар постављена на своје мјесто – гдје је материја пакао, а дух рај.⁴²²

Ђовани Бокачо својим романима у прози *Филокло*, спјевовима *Филострат* и *Фијезолски нимфале* утврдио је пут за настанак *Декамерона*, и тако се уздигао међу зачетнике италијанског прозног израза. Он је међу првима указао на важност Дантеовог дјела, написавши *Малу расправу у похвалу Дантеу*⁴²³, а смрт га је затекла док је држао предавања о *Божанственој комедији*.

У дијалогу који Црњански води са системом ренесансне културе књижевност заузима посебно мјесто. Његов стваралачки опус потврђује да је он познавао италијанску књижевност тречента и кватрочента.

⁴¹⁹ Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis e Discorso sul testo della Commedia di Dante*, Milano, Edoardo Sonzogno, 1887, str. 141–142. Preuzeto sa:

https://it.wikisource.org/wiki/Pagina:Ultime_lettere_di_Jacopo_Ortis.djvu/144, posjećeno 1.4.2017.

⁴²⁰ *Канџонијер* је збирка од 366 пјесама на италијанском језику, међу којима су најбројнији сонети. Пјесме су посвећене Лаури, коју је Петрарка, како свједочи, срео у авињонској Цркви Света Клара, 6. априла 1327. године. Историчари књижевности бавили су се њеним ликом, међутим, неоспорна је чињеница да је она, без обзира на то да ли је стварна жена, велика пјесничка имагинација Франческа Петрарке. На италијанском језику написао је и краћи спјев *Тријумфе*.

⁴²¹ Франческо де Санктис (1817–1883), италијански писац, историчар књижевности, књижевни критичар, филозоф и политичар. Био је један од најзначајнијих историчара књижевности у 19. вијеку у Италији. Најзначајнија дјела: *Saggi critici* (1866; 1869), *Saggio critico sul Petrarca* (1869), *Storia della letteratura italiana* (1870). Видјети: Francesco de Sanctis, *Povijest talijanske književnosti* (preveo Ivo Frangeš, Matica hrvatska, Zagreb, 1955) i *Kritički eseji* (izbor i predgovor Eros Sekvi, prevela Vera Bakotić-Mijušković, Kultura, Beograd, 1960).

⁴²² Francesco de Sanctis, *Saggio critico sul Petrarca*, priredio Benedetto Croce, izdavačka kuća A. Morano, Napoli, 1907, str. 301. Preuzeto sa: <https://archive.org/stream/saggiocriticosu00croccoog#page/n325/mode/2up>, posjećeno 1.4.2017.

⁴²³ Видјети: Ђовани Бокачо, *Мали трактат у похвалу Дантеу*, превела Александра Манчић, Службени гласник, Београд, 2008.

Идеје и мисли о ренесансним умјетницима као структурни елемент путописно-есејистичке прозе граде књижевни говор Црњанског у *Љубави у Тоскани*, *Тајни Албрехта Дирера*, књизи *Код Хиперборејаца* и *Књизи о Микеланђелу*. У путописној прози постоје два нивоа у структури, један рационални а други метафизички. Пиза, Сијена, Фиренца, Асизи, Перуђа, Сан Ђимињано у тим путописима преображавају се и претварају „у једну мешавину мисли у којој више није сасвим јасно шта постоји а шта је прошло“⁴²⁴, док се читалац креће између та два свијета. Структура књижевног говора у путописима саздана је на подлози рационалног и есејистичког. Облик есејистичког казивања Црњански је одабрао за разматрање умјетничких тема, у којима се бавио умјетницима метафизичке оријентације, и тако структурно сажео и субјективност и хибридноћ као основне одлике жанра. Његови путописи у структури садрже есеј, и могу се сматрати путописним есејима, у којима писац говори о умјетницима, али и о себи,⁴²⁵ јер поред аутобиографије, есеј је жанр у коме писац оставља забиљешке о себи и властитом погледу на живот, свијет и литературу.

О књижевности као умјетности Црњански је оставио мноштво успутних исказа, мада, цјелокупан његов опус представља дијалог са умјетницима у чијим дјелима је трагао за непролазним, које назива и лирским моментима. Покушао је заступати критику која „све ломи“, наспрам оне која је у моди, а која „све извини“⁴²⁶, сматрајући да „критика треба да је као дијамант, тврда и оштра, а чиста“⁴²⁷, какву није препознао у српској књижевности свога времена.

Размишљајући о могућностима развоја српске књижевности на почетку двадесетог вијека, наспрам краћих прозних облика, попут новеле, Црњански развојни потенцијал види у жанру романа, јер, како каже, „приче које износе тачно до 16 страна, наши писци уопште не знају да пишу“.⁴²⁸ Образац за нови тип романа препознао је у Флоберовом *Новембру*, јер „сензације Новембра нису оне сцене које гомила тако радо чита“, него су „оне стране где се, у крпама, по странама простире раскидана гола душа

⁴²⁴ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путописи*, *op. cit.*, стр. 134.

⁴²⁵ У полемици поводом путописа Марко Цар је изнио суштински проблем у схватању путописа као жанра. Он пише да Црњански „место да говори о стварима око себе, [...] говори о себи“ („Реферат Г. Марка Цара“ – Време, Београд, 14. II 1929. У: Милош Црњански, *Есеји и чланци II*, *op. cit.*, стр. 653), и као крајњу недоумицу у начину писања Црњанског Цар наглашава сумњу: „И, у истини, шта да кажемо о човеку који нас, на самом почетку свога путописа, обавештава како он на путу носи увек са собом *Одисеју*?“ (*Ibid.*, стр. 654).

⁴²⁶ Милош Црњански, „Писмо Кашанину“ (30. 12. 1928), у: *О Црњанском: архивалије*, приредили Стојан Трећаков и Владимир Шовљански, Матица српска, Нови Сад, 1993, стр. 55.

⁴²⁷ *Ibid.*, стр. 57.

⁴²⁸ *Ibid.*, стр. 54.

Флоберова“.⁴²⁹ Код Флобера се препознаје „велика и бескрајна веза између болова и патњи целог света“.⁴³⁰

Црњански је говорио о поезији да ће надживјети сваког пјесника, јер је она „у историји свих народа вечна“: „Ја мислим, да ће поезија бити вечна, иако је оно што песници пишу променљиво, као и живот људски, као и времена, као и столећа у којима живимо.“⁴³¹

Када је ријеч о италијанској поезији, Црњански у *Хиперборејцима* пише да је она почела са Чеком Анђолијеријем⁴³², који је први у италијанском пјесништву употребио ријеч меланхолија⁴³³. За ту тврдњу Жељко Ђурић проналази изворе у тексту Алесандра Д'Анконе, чију студију је Црњански познавао.⁴³⁴ Са стиховима „За сваку кап воде коју има море, у срцу мом је сто хиљада радости“, Чеко је, према мишљењу Црњанског, испјевао сонет „коме нема равна тада у Тоскани“;⁴³⁵ да би његов несрећан живот потом дао стихове „Да сам ватра“, који су „урлик“ и жудња за убиством. Црњански је препјевао два терцета Чековог сонета и као цитат уградио у свој текст:

„Да сам смрт, тражио бих своју мајку,
да сам живот, код ње, остао не бих,
а слично бих чинио и свом бабајку.
А да сам Чеко, што сам и што сам био,
младе и fine госпе узео бих себи,

⁴²⁹ Милош Црњански, „Гистав Флобер: ‘Новембар’“, у: *Есеји и чланци I*, *op. cit.*, стр. 230–231.

⁴³⁰ *Ibid.*, стр. 230. „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“ (*Ibid.*, стр. 231).

⁴³¹ Милош Црњански, „Моји енглески песници“, у: *Есеји и чланци I*, *op. cit.*, стр. 205.

⁴³² Милош Црњански, *Код Хиперборејаца I*, *op. cit.*, стр. 272.

⁴³³ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путониси*, *op. cit.*, стр. 119.

⁴³⁴ Željko Đurić, *Italija Miloša Crnjanskog*, *op. cit.*, str. 58. У студији Алесандра Д'Анконе на једном мјесту стоји: „...anzi si può dire ch'egli sia il primo fra gli antichi poeti volgari che abbia fatto uso così proprio e frequente di questa parola *malinconia* [...може се рећи да је он био први међу старим пјесницима на народном језику који је на особен начин употребио ријеч *меланхолија*“ (превод Т. А.), Alessandro D'Ancona, *Studi di critica e storia letteraria I-II*, Zanichelli, Bologna, 1912. str. 228, преузето са: https://archive.org/stream/studjdicriticaes01dancuoft/studjdicriticaes01dancuoft_djvu.txt.

Жељко Ђурић, бавећи се италијанским темама Милоша Црњанског, доказује да је он био упознат са Д'Анконином дјелом. Он наводи да је Црњански користио књигу која носи сигнатуру R124 (инв. бр. 12633 и 12634), а која се налази на Филолошком факултету у Београду, у библиотеци Семинара за Југословенске књижевности (*Italija Miloša Crnjanskog*, *op. cit.*, str. 51). Ђурић у поглављу о Чеку истражује сусрет између позитивистички обликоване Д'Анконине студије о Чеку и „авангардног писца који нам своју књижевну слику о том песнику и о његовом времену открива користећи једну посебну технику обраде чињеничног материјала у којој доминирају субјективност, промена динамике, разни типови деформација“ (*Ibid.*, str. 51).

⁴³⁵ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путониси*, *op. cit.*, стр. 120.

а старе и гадне другом оставио.⁴³⁶

У том препјеву смрт прво „посјећује“ мајку, а потом оца, док је у оригиналном Чековом сонету другачији распоред мотива.

Чекова вољена Бекина научила је пјесника да „гуди у анђеоске жице, да јој пева провансалске химне, сличне онима којима су тада певачи певали дражи Мајке божје“.⁴³⁷ Чекови стихови носе спој усмене и писане традиције, али његова Бекина, која је по свему другачија од Дантеове Беатриче, будући да је дошла из народа, и није лишена људских мана, нова је женска фигура у италијанској поезији дуочента.

Црњански у путописима отвара поглавље о новој пјесничкој школи на прелазу из дуочента у треченто. Као пјесник и путописац посматра везу између поезије и сликарства тог доба. У провансалској лирици која велича култ дворске даме коју ће пјесници узвисити до идеала љепоте и љубави, Црњански препознаје коријене једне љубавне лирике „у којој су све госпе анђеоске“⁴³⁸, а коју ће наставити пјесничка школа долче стил ново. У сијенском сликарству посматра везу између обожавања Марије у стилу неоплатонизма и лика Дјевојке породиље. Он умије да изнесе општи поглед на зачетке ренесансне умјетности, који се у његовом тексту појављује час као појединачан утисак о италијанском сликарству Дуча и Мартинија, а час као доживљај поезије Анђолијерија, Кавалкантија и Дантеа – творећи недјељиво и неизрециво, нешто свијетло и надземаљско. „Мартинијеве слике су дубоко светле, као Дантеови сонети, а чисте и надземаљске и охولة, као неизвесне мисли и дела Кавалкантија.“⁴³⁹

Познато је мјесто из *Чистилишта* (XI, 97–100) које говори да је један Гвидо преотео славу другоме. Данте мисли на Кавалкантија чија поезија је узвишенија од Гвиницелијеве. У дјелу *Вита нова* Кавалканти је именован као „први пријатељ“, а његова драгана Ђована (Вана) добила је надимак Примавера, док се паралела између Ђоване и Беатриче може пренијети и на пјеснике Гвида и Дантеа, јер се дио

⁴³⁶ *Ibid.*, стр.121. Ради се о Чековим стиховима: S'i fosse morte, / andarei da mio padre; / s'i' fosse vita, fuggirei da lui: / similemente faria da mi' madre. / S'i' fosse Cecco, com'i' sono e fui, / torrei le donne giovani e leggiadre: / e vecchie e laide lasserei altrui [„Да сам смрт, посјетио бих свога оца; / да сам живот, од њега побјегао бих: / слично бих поступио и са својом мајком. / Да сам Чеко, као што јесам, и као што био сам, / младе и раздрагане госпе узео бих себи: / старе и ружне оставио другом“ превод Т. А.]. Сонет је преузет из књиге: Frano Čale, Mate Zorić, *Classici e moderni della letteratura italiana*, Liber, Zagreb, 1973, стр. 19–20.

⁴³⁷ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путописи*, *op. cit.*, стр. 119.

⁴³⁸ *Ibid.*, стр. 136.

⁴³⁹ *Ibid.*, стр. 136.

Кавалкантијеве улоге у италијанском пјесништву „састоји у својеврсној префигурацији Дантеова пјесништва“.⁴⁴⁰

Поред Анђолијеријеве поезије, Црњански у *Хиперборејцима* у заједницу италијанских пјесника који су оставили траг у литератури уписује имена Дантеа Алигијерија и Микеланђела Буонаротија. Унутар те заједнице постоји веза, која се манифестује кроз познање онога што је вјечно и непролазно у дјелима претходника, у прошлости, а која је пресудна за литерарну традицију једне земље и једног народа.

Црњански пише да је Микеланђело цијелог живота читао Дантеа. Једним Микеланђеловим сонетом, који је посвећен Дантеу, доказује да је то најљепше у италијанској литератури што је о Дантеу икада написано. „Ах кад бих могао бити Данте. *Fuss io pur lui.*“⁴⁴¹ Властите идеје и мисли о почецима италијанског пјесништва Црњански исказује и преко Микеланђеловог односа према узорима. Док у науци о књижевности Петрарка често добија мјесто оца италијанског пјесништва, Црњански каже да је Петрарка стихотворац, који учи од академија, полаже „докторат стихотворства“, а да се оно што је Микеланђело изрекао у својим сонетима не да научити.⁴⁴² Петрарка говори ријечи, а Микеланђело суштину, „твари“.⁴⁴³

II

Пут из времена у вјечност – поезија и проза Дантеа Алигијерија

Дантеу, пјеснику „који је сагледао провалије пакла и висоравни раја“⁴⁴⁴, Црњански се враћа на почетку и на крају пута у Италију. Уз Микеланђелов сонет о Дантеу, „таман и леп“ и Бокачов стих у коме је Данте приказан као „Минерва мрачна разума и уметности“, Црњански објављује и мисао Марсилија Фичина по коме је Данте, „по завичају небесни, по становању Фиорентин, по занимању философ песник“,

⁴⁴⁰ Tonko Maroević, „Predgovor“: Guido Cavalcanti, *Rime*, prevod Mate Maras, „Glas“, Banja Luka, 1986, str. 5–6.

⁴⁴¹ Милош Црњански, *Код Хиперборејца II*, *op. cit.*, стр. 197.

⁴⁴² *Ibid.*, стр. 194.

⁴⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴⁴ Милош Црњански, „Свети Франческо љубавник“, у: *Есеји и чланци I*, *op. cit.*, стр. 70.

у души настављач Платона, који је платонским изрекама уљепшао своје дјело и варош Фиренцу.⁴⁴⁵

Размишљање о почецима ренесансне поезије Црњанског доводи до закључка да је епоха промијенила укус са поезијом Гвида Гвиницелија који је пјевао: „У племенито срце угнезди се Љубав“⁴⁴⁶. Сагласно са књижевноисторијским размишљањима, Црњански својим пјесничким језиком указује на литерарне везе које је и сам уочио у заједници италијанских пјесника дуочента и тречента. За пјесника Кавалкантија каже да је дао: „читаву теорију те нове песничке школе, са замршеним расправама о Љубави, заврнутим дефиницијама о том осећању“ кога је и Данте поштовао.⁴⁴⁷ Доказ за то је веза са поезијом Гвида Кавалкантија у стиховима Дантеовог *Чистишиста* у којима „има место где каже да је овај Гвидо отео славу језика (од латинског до вулгарног) оном другом Гвиду (Гвиницелију)“, наводећи те стихове:

„Мишљаху: Чимабуе сликарство значи,
У првом реду; а сада, ето, Ђота вичу,
Тако да име онога помрачи“.⁴⁴⁸

Балата Гвида Кавалкантија, чије почетне стихове Црњански у преведеном облику уноси у свој текст („Јер се не надам да се икад вратим, балато мала, у Тоскану“⁴⁴⁹), појављује се сагласно са већ познатом пишчевом преокупацијом, темом удаљавања од завичаја и боравка у туђини, у којој се јавља мисао о смрти. Према Црњанском, одсудни моменат у стваралаштву већине ренесансних умјетника представља искуство одласка из родног мјеста, а пресудна мисао она која се јавља пјеснику у туђини: „Данте никад није изрекао [...] име свог родног града, процвале

⁴⁴⁵ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путониси, оп. cit.*, стр. 153.

⁴⁴⁶ Црњански је у тексту превео почетни стих Гвиницелијеве канцоне: „Al cor gentil reppaira sempre amore“.

⁴⁴⁷ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путониси, оп. cit.*, стр. 157.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, стр. 157. Црњански као цитат у свој књижевни текст умеће препјев познатих Дантеових стихова: „Oh vana gloria de l'umane posse! / com' poco verde in su la cima dura, / se non è giunta da l'etati grosse! / Credette Cimabue ne la pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura. / Così ha tolto l'uno a l'altro Guido / la gloria de la lingua; e forse è nato / chi l'uno e l'altro caccerà del nido“ [Данте Алигијери, *Чистишисте*, XI, 90–99, у преводу Миховила Комбола ти стихови гласе: „Ах ташта славо вјештина у људи! / кратко ли ти се врхови зелене / не дође л' затим вијек сурових ћуди! / И Чимабуе мњаше да му смјене / у кисту нема, а сад слава прати / Ђота, док слава првога већ вене / Тако због другог први Гвидо страти / пјесничку славу; а већ можда ту је / тко ће из гнијезда оба прогнат знати“].

⁴⁴⁹ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путониси, оп. cit.*, стр. 157. Ради се о стиховима („Perch' i' no sprego di tornar giammai, / ballatetta, in Toscana“) које Црњански вјерно преводи, наслућујући и умјетнички квалитет тих стихова.

Фиоренце⁴⁵⁰, а Микеланђело Фиренцу назива својим „гнездом“ у коме се родио.⁴⁵¹ Водећи се том идејом, Црњански је и Гвида Кавалкантија уврстио у ред пјесника из заједнице, који је спознао ту одсудну мисао у људском животу – шта значи искоријењеност из заједнице.

Витешки дворски обрасци понашања и у љубави *amor cortese* са Дантеом прерастају у нови стил. „Јалова и голишава провансалска дама постала је, у Тоскани, где је пролеће најлепше доба годишње, девојка породиља.“⁴⁵² Међутим, ни сви пјесници новог стила не пјевају жени на исти начин. За разлику од Кавалкантија, чија поезија у себи носи клицу трагичности, јер љубав познаје и патњу, и не узноси човјека до Бога, Данте се обраћа жени која се чини као да је с неба на земљу сишла, да би постала веза између пјесника и Бога, узвишена и ослобођена свих земаљских страсти.

Дантеов дневник о Беатричи, *Vita nuova*⁴⁵³, Црњански не чита као философску или теолошку расправу о љубави, него као „младићки роман“ или неку Бокачову новелу, о Беатриче Портинари. Одломак путописа *Љубав у Тоскани* насловљен „О фиорентинској Беатричи“ резултат је читања текста у оригиналу, анализе, доживљаја и промишљања Дантеовог дјела *Vita nuova*. Црњански у путопис уноси есејистички приказ Дантеовог дјела, са забиљешкама и личним размишљањима. У структури његовог текста налази се дословно преведен текст првог поглавља. Поређење са оригиналом доводи до закључка да је Црњански врстан преводилац, јер његов превод посједује велики умјетнички квалитет.

„...отворих књигу на којој пише Vita Nuova (што значи: нов живот) и почех да читам, у себи, прво поглавље: ‘Девет се пута већ, после мог рођења, вратило небо сунчано скоро на исто место, у свом сопственом кружењу, када се мојим очима указа, први пут, блажена госпа ума мог, што би од многих названа Беатриче који не знајаху да се тако назива’.“⁴⁵⁴

⁴⁵⁰ *Ibid.*, стр. 159.

⁴⁵¹ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 21.

⁴⁵² Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путописи*, *op. cit.*, стр. 156.

⁴⁵³ Dante Alighieri, *La Vita nuova e il Convito*, con la vita di Dante scritta da Giovanni Boccaccio, priredio Ferdinando Martini, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1912 [Данте Алигијери, *Нови живот и Гозба*, са Бокачовим текстом о Дантеовом животу]. Милош Црњански чита Дантеов текст у оригиналу. Примјерак Дантеовог дјела на тосканском налази се и у читаоници Народне библиотеке Србије.

⁴⁵⁴ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путописи*, *op. cit.*, стр. 158. Црњански је превео сљедећи одломак Дантеовог дјела: „Nove fiata già appresso lo mio nascimento era tornatolo cielo de la luce quasi a uno medesimo punto, quanto a la sua propria girazione, quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice, li quali non sapeano che si chiamare“ (Dante Alighieri, *La Vita nuova e il Convito*, *op. cit.*, str. 71).

Милош Црњански Дантеа пореди са неким тосканским Окасеном, чиме указује да познаје јунаке старофранцуског романа, Окасена и Николету,⁴⁵⁵ док му се *Нови живот* чини као почетак фирентинске новеле по којој су прво написани сонети и канцоне. Он долази до закључка да је име Беатриче било погодно за алегорије и симболе, иако се до краја пита зашто је тако називају (*che si chiamare*), истичући да су се и други истраживачи (Алесандро Д'Анкона и Ђузепе Ландо Пасерини) тиме занимали.⁴⁵⁶

У путопису Црњански поставља питање, већ знано ранијим мислиоцима: да ли је Беатриче Портинари живјела, или ју је само Данте оживио у свом спису, па је постала алегорија платонске љубави према љепоти, доброты и рајским предјелима, те, поставши алегорија и философија, уписана у вјечност.

Црњански преиспитује улогу Ђованија Бокача, који је записао љубавну причу о Дантеу и Беатриче, назвавши га „причалом“. Он је схватио да је Бокачо њихов сусрет могао описати само као новелу, и стога је кључ за читање Дантеовог дјела пронашао у Дантеовом животопису који је саставио Бокачо, а које је штампано уз *Vita nuova*, под насловом *Amore per Beatrice e matrimonio di Dante*⁴⁵⁷. Црњански чита и парафразира одломак у коме је Бокачо описао први сусрет између Дантеа и Беатриче, у кући Фалка Портинарија, за вријеме првомајске свечаности, да би се у његовом путопису преламали различити искази, инспирисани „Бокачовом новелом“:

„Причало Бокачо сачувао је о Беатричи читаву фиорентинску новелу. Првог маја, каже, било је у кући Фолка Портинарија примање. Мали Дуранте тада први пут сусрете малу Биче, анђела лепог и озбиљног, а слободног као тиче. Дете се тада заљубило у дете. После је често Данте ишао да је види. Очевици причаху да је то: ‘била најчистија љубав, и да се никад, ни у погледу,

⁴⁵⁵ Причу о Окасену и Николету у контексту зачетка ренесансе у француској књижевности крајем дванаестог и почетком тринаестог вијека доноси Волтер Пејтер (Волтер Пејтер, *Ренесанса – есеји о уметности и песничтву*, *op. cit.*, стр. 15–36). Роман *Окасен и Николета*, дјело непознатог писца из прве половине XIII вијека, по мотивима и поријеклу може се заједно са романом *Флоар и Бланифор* приписати циклусу грчких и византијских романа, оријенталног поријекла. Роман је заснован на љубавној причи између Окасена, сина грофа од Бокера, и Николете, сараценске заробљенице, која је одгајана као хришћанка. Главни дио радње одвија се у Прованси. Двоје заљубљених бива растављено, а цијели живот Окасенов мотивисан је његовом љубављу према Николети, одакле долазе и витешки подухвати. Љубав на крају побјеђује. У поријеклу Окасеновог имена многи тумачи су препознали арапско име Ал Касим (име једног емира). Радња се дјелимично одвија и у Картагини, чиме упућују на источњачко поријекло и арапски утицај. *Chantefable* (мјешавина прозе и стиха, говора и пјевања) постојала је у арапској књижевности. Вјероватан је и утицај византијског идиличног романа, а који је нарочито видљив у причама и баснама (Nikola Banašević, *Francuska književnost srednjeg vijeka*, u redakciji Mihaila Pavlovića, knjiga 1, Nolit, Beograd, 1976, str. 31–33).

⁴⁵⁶ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путописи*, *op. cit.*, стр. 160.

⁴⁵⁷ Дантеов животопис под насловом „Љубав према Беатриче и вјенчање Дантеово“ налази се умјесто предговора у издању (Dante Alighieri, *La Vita nuova e il Convito*, *op. cit.*, str. 19–25), које је, по свему судећи, читао Црњански.

ни у речима, ни у покрету, не јави никаква чулна пожуа код заљубљеног, или код предмета ове љубави’.⁴⁵⁸

Његове забиљешке сачињене су на основу Бокачовог текста, који је и сам у животопис уносио оно што су савременици испричали о тој „чистој љубави“. Под утицајем Бокача, на подлози његовог текста и Црњански гради причу о истинитој љубави између Дантеа и Беатриче, а као доказ наводи осјећај истинске, физичке боли која ће га обузети након њене смрти. У путопису стоји: „Кад је Беатрича била у својој двадесет и четвртој години, умре и оде на небо, а Данте се толико расплака и разболе, да су његови сродници мислили да је и њему дошао крај. Дани су – каже – били као ноћи, а ноћи беху сличне данима.“⁴⁵⁹

Да је она постојала, за Црњанског нема сумње, јер зашто би иначе Фиренца о њој говорила. Зато он сматра да ту књигу треба читати „као доживљај од речи до речи, најлепши фиорентински животопис“.⁴⁶⁰ У путопису није изоставио полемике са другим тумачима. Црњански указује на „разлику моћи схватања критичара и уметника“, те на „фино разумевање сликара Ботичелија, илустратора *Комедије*“.⁴⁶¹ Каже да је Ботичели насликао један од најфинијих цртежа које је икада видио, са мотивом из посљедњег стиха *Чистилишта*: „Чист и спреман за вазнесење у звезде.“⁴⁶² Црњански сматра да је једино Ботичели разумио највећег лиричара, „који је имао визије чврсте као геометријске фигуре“, приказавши Беатриче као младу жену, а не као Теологију, нити Откровење, нити као дјелатни ум.⁴⁶³

⁴⁵⁸ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путописи, op. cit.*, стр. 162. Наведени цитат превод је из Дантеовог животописа: „onestissimo fu questo amore, né mai apparve, o per isguardo o per parola o per cenno, alcuno libidinoso appetito ne nello amante né nella cosa amata“ (Dante Alighieri, *La Vita nuova e il Convito, op. cit.* str. 19–20).

⁴⁵⁹ *Ibid.*, стр. 162–163. Црњански препричава одломак из Бокачовог текста: „Era quasi nel fine del suo vigesimo quarto anno la bellissima Beatrice, quando, siccome piacque a Colui che tutto potete, essa lasciando di questo mondo le angoscie, ne andò a quella gloria che li suoi meriti le avevano apparecchiata. Della quale partenza Dante in tanto dolore, in tanta afflizione, in tante lagrime rimase che molti de' suoi più congiunti e parenti ed amici niuna fine a quelle credettono altro che solamente la morte [...] gli giorni erano alle notti iguali, e agli giorni le notti“ (Dante Alighieri, *La Vita nuova e il Convito, op. cit.*, str. 20). [„Прелепа Беатриче била је при крају своје двадесет и четврте године када је, како је хтео Онај коме је све могуће, напустивши јаде овог света, прешла у славу коју су јој припремиле њене заслуге. Тај одлазак оставио је Дантеа у толиком болу, у толиком јаду, у толиким сузама, да су многи његови најближи рођаци и пријатељи мислили да томе неће бити другог краја осим смрти; [...] Дани су му били једнаки ноћима и ноћи данима“; Ђовани Бокачо, *Мали трактат у похвалу Дантеу*, превела Александра Манчић, Службени гласник, Београд, 2008, стр. 23].

⁴⁶⁰ *Ibid.*, стр. 165.

⁴⁶¹ *Ibid.*, стр. 167.

⁴⁶² *Ibidem.*

⁴⁶³ *Ibidem.*

Најневеселије и најљепше поглавље за њега је оно у коме Данте жали због одласка из Фиренце, чије име никада не спомиње, а то значи и удаљавање од Беатриче. На том путу налази нову љубав, а тај тренутак код Црњанског је описан стиховима:

„Нађох љубав, на средини пута,
У оделу лаком, као путника“.⁴⁶⁴

Ти стихови су препјев Дантеових стихова, са којима Црњански отвара дијалог.⁴⁶⁵ Када каже да су то најљепши Дантеови стихови, он има на уму шта су за ове стихове казали и други, као Д'Анкона и Кардучи.⁴⁶⁶

Црњанског нарочито занима Дантеова пјесничка школа, у којој је сврха љубави нешто ново. Стога он пажљиво чита одломак из дјела у коме Данте у дослуху са идејама Гвида Гвиницелија стихом: „Љубав и срце племенито једно су исто...“⁴⁶⁷ одговара на питање шта је то љубав.

За нову поезију Црњанског у путописима из Италије Жељко Ђурић употребљава термине „поетика превида“, „поетика деформације“ или „поетика грешке“, како би објаснио поступак Црњанског којим реални свијет, односно писане изворе „свесно и несвесно разлаже, удваја, растаче, чини порозним и флуидним, прожима собом, претвара у сопствене визије“.⁴⁶⁸

Црњански чита Дантеово дјело у оригиналу, а у структуру свога текста уноси превод, сажетак или парафразу оригиналног текста, који код Црњанског постају цитати, а његов текст „мозаик цитата“. У путопис је уградио цјеловит превод трећег поглавља, „сан о поједеном срцу“.⁴⁶⁹ Он сматра да је Бокачо о тој љубави писао фирентинску новелу, а да би Фројд написао студију, међутим, закључује да је

⁴⁶⁴ *Ibid.*, стр. 169.

⁴⁶⁵ Ради се о стиховима: „Cavalcando l' altr'ier per un cammino, / pensoso dell'andar che mi sgradia, / trovai Amore in mezzo de la via / in abito leggier di peregrino“ (Dante Alighieri, *La Vita nuova e il Convito*, *op. cit.*, стр. 80). [„Јашући неки дан дуж једног пута / Замишљен јер путовах невесео, / Нађох Љубав насред пута / У одијелу лаганом, као у путника“ превод Т. А.].

⁴⁶⁶ Црњански парафразира критичко мишљење о тим стиховима: „Д'Анкона мисли да је тај пут, против своје воље, Данте имао у коњици године 1285, кад је ишла да умирује бунтовни замак брежуљка свете Цецилије. Беше му тада двадесет година. Кардучи је тумачио овај сонет помало руски. По њему, туђин, луталица, хаџија кога Данте срета на путу, беше нова авантура, у лутању од жене до жене. Лакоћа његове одеће значи ласцивност тих љубави, јер је нова љубав била недостојна песника“ (Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путописи*, *op. cit.*, стр. 169–170).

⁴⁶⁷ „Amore e l cor gentil sono una cosa, / sì come il saggio in suo dittare pone“ (Dante Alighieri, *La Vita nuova e il Convito*, *op. cit.*, стр. 99). У коментарима и напоменама испод Дантеовог текста појављује се објашњење које упућује на стихове учитеља (il saggio) Гвида Гвиницелија.

⁴⁶⁸ Жељко Ђурић, *Италија Милоша Црњанског*, *op. cit.*, стр. 90.

⁴⁶⁹ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путописи*, *op. cit.*, стр. 163–164. Уп. Dante Alighieri, *La Vita nuova e il Convito*, *op. cit.*, стр. 72–74.

неопходно вјеровати пјеснику, и да је дјело могуће читати једино као доживљај. Када размишља о томе шта значе Дантеове ријечи да „у сну му Беатриче упаљено срце поједе“, Црњански наводи могућа тумачења, међу којима је и мишљење Алесандра Д'Анконе: „‘поједено срце (причешће?) беше епизод ритерских прича опште познатих за време Дантеово’“.⁴⁷⁰

У XXIV поглављу *Новог живота*, са појавом Ђоване, драге Гвида Кавалкантија, Дантеовог претече и пријатеља, етимолошким поигравањем именом Примавера, које јој је дато, а „које значи Пролеће, prima vera, тј. прва ће доћи, као неки св. Јован у женском, претеча пред спаситељем, Ђована пред Беатричом“⁴⁷¹ наговијештен је пут који је прешла италијанска поезија од Кавалкантија до Дантеа. Црњански тај одломак завршава ријечима: „Наш Томазео је предвиђао да ће се таква љубав, пре или после, свршити у религиозној драми“⁴⁷², чиме непосредно упућује на Томаза Казинија, тумача Дантеовог дјела, чије мишљење је могао пронаћи у фуснотама *Vita nuova*. Поглавље XXV Црњански сматра најљепшим, а биљежи да је оно „читав мали есеј, у име песничково и друга Кавалкантија, о битности љубави и о песничкој школи новог правца“.⁴⁷³

Он је, читајући Дантеа, посматрао промјене у умјетности тог доба, с намјером да његово дјело одвоји од коментара који су му шкодили, и да, Дантеа, првог великог пјесника Италије, уврсти у зачетнике италијанског прозног израза, будући да је *Vita nuova*, „крај свих савремених, стилских додатака, интиман дневник, љубавни, лирски

⁴⁷⁰ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путониси*, *op. cit.*, стр. 165. Алесандро Д'Анконе је 1872. приредио Дантеово дјело и објавио студију о Беатриче као предговор дјелу *Vita nuova* (*La Vita Nuova di Dante Alighieri, preceduta su uno studio di Beatrice, per cura di Alessandro D'Ancona, Pisa, 1872*; преузето са: <https://ia902304.us.archive.org/12/items/lavitanuovavillu00aliggoog/lavitanuovavillu00aliggoog.pdf> посјећено 3.6.2016). Није утврђено да ли је Црњански читао Дантеово дјело с Д'Анкониним предговором, међутим, иако је упознат са различитим теоријама о фигури Беатриче, чини се да слиједи Д'Анконине коментаре. Д'Анконе у студији *Дантеова Беатриче* (*La Beatrice di Dante*) води полемику са тумачима његовог дјела. За Бишонија Беатриче је *bello studio del poeta inventato*, за Месер Франческа она је *santa Teologia*, а Франческа Переза *intelligenza attiva* (*La Vita Nuova di Dante Alighieri, preceduta su uno studio di Beatrice, op. cit.*, стр. 21–26). Д'Анконе износи ново мишљење и нови метод помирења различитих тумачења: „io invece vorrei raccogliere dall'un sistema e dall'altro e mettere in accordo ed in armonia, quel che ciascuno ha in sè di buono e di vero“ [...] e dimostrare come una sola è la Beatrice a cui il poeta consacrò l'affetto e il verso: e come essa, nelle varie opere di lui, è donna, personificazione e simbolo, per successivo innalzamento e progrediente purificazione dell'amore“ (*Ibid.*, стр. 27–28). [„ја бих желио узети из једног система и из другог и усагласити оно што је добро и истинито у сваком од њих [...] и показати како је само једна Беатриче којој је пјесник посветио наклоност и стихове: и како је она, у разним дјелима његовим, жена, персонификација и симбол, будућег раста и изградње прочишћене љубави“ превод Т. А].

⁴⁷¹ Милош Црњански, „Љубав у Тоскани“, у: *Путониси*, *op. cit.*, стр. 174–175. Уп. Dante Alighieri, *La Vita nuova e il Convito, op. cit.*, стр. 110–111.

⁴⁷² *Ibid.*, стр. 175.

⁴⁷³ *Ibidem*. Уп. Dante Alighieri, *La Vita nuova e il Convito, op. cit.*, стр. 112–114.

запис, доцније приређен за ширу јавност“, и „да је Биче Портинари била фиорентинска госпођица, познаница и несуђена невеста Дурантеа Алигијерија“. ⁴⁷⁴

Када исписује крштено име Дуранте (*Durante* који долази од *durare*, *дурашан*, онај који постоји и опстаје), истовремено проширује поље тумачења садржаја из живота. Тако је још више узвисио Дантеа, који је издржао на свом путу у времену и својим дјелом уписао се у вјечност.

Све оно што Црњански спознаје кроз литературу у сазвучју је са његовом поетиком веза. Он је са својим путописима из Италије донио нови начин писања, а који се тиче и суштине књижевности. Његова „Сијена се претвара у једну мешавину мисли, у којој више није сасвим јасно, шта постоји, а шта је прошло“. ⁴⁷⁵

Вриједност путописа *Љубав у Тоскани* морала би се очитовати и у намјери коју је Црњански имао, да српској читалачкој публици у тексту о Анђолијерију понуди нова сагледавања литерарне прошлости, што је на почетку двадесетог вијека својствено италијанској позитивистичкој школи Алесандра Д'Анконе.

У есеју о Дантеу Црњански је показао да се тај ренесансни писац издвојио великом снагом којом је успио објединити литерарне снаге својих претходника, Чека Анђолијерија, Гвида Гвиницелија и Гвида Кавалкантија, и тако у *Новом животу* и *Комедији* изразио дух читавог народа, који је у вези са прошлошћу, и у исто вријеме нов и другачији. Преко Дантеа Црњански је показао развој који је остварила заједница писаца у приповиједању „са оца на сина“, као што је казао Уго Фосколо. Црњански је у Дантеу је видио бесмртан лик који је указао на вјечне теме у књижевности, а то су мајка и родно мјесто, љубав, пакао и рај, и остварио везу са заједницом умјетника који су прије њега спознали суштину бављења литературом, као што ће многи и послје њега промишљати о вјечним темама, наслањајући се на његово дјело.

⁴⁷⁴ *Ibid.*, стр. 173.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, стр. 134.

III

Микеланђело – пјесник „магнетне снаге“

Црњански је у *Хиперборејцима* створио лик Микеланђела, пјесника, чија се *мати* не зна, а која је извор меланхолије у његовом животу и писању.

У Микеланђелу пјеснику, који је занемарен у односу на Микеланђела скулптора и сликара, Црњански препознаје црте генија, који је у поезији открио узрок свега болног у животу и умјетности коју је стварао. У својој књизи сонета и мадригала оставио је запис о себи, и личној борби да се у умјетности ослободи своје природе и досегне савршен израз.

Црњански у тој поезији трага за аутобиографијом умјетника. Зато чињенице из Микеланђеловог живота и рада, и то оног живота који је свјестан да савршенство није у природи него у човјеку, чине основно везивно ткиво поглавља о Микеланђелу књиге *Код Хиперборејца*. Читајући његове сонете и мадригале, Црњански је у дослуху са Микеланђелом, и у некој равни истовремено води дијалог са системом ренесансне културе у коме се дубоко укоријењено налази и Микеланђелово дјело. У свој текст као цитат уграђује његове стихове, било да их преводи, тумачи у оригиналу, парафразира, или се само присјећа тих стихова у виду алузија и реминисценција, да би помоћу њих Црњански саздао властито становиште о ренесансном умјетнику.

У *Хиперборејцима* се на филолошком плану одвија дијалог међу културама, између српске, византијско-словенске духовности и италијанске, ренесансне. С једне стране налази се главни јунак, обликован из перспективе проживљеног и болног искуства изгнанства и рата, сагласно искуствима Милоша Црњанског, а с друге стране професор дела Клоета и његова кћерка, којој је дата улога посредника, тумача и преводиоца између српске и италијанске културе, међутим, која тој улози није дорасла, јер је њена личност носилац идеја литерарне школе која не пристаје на поновно вредновање традиције. С друге стране налази се главни јунак *Хиперборејца* који доводи у питање многе научне истине о умјетности Европе и свијета.

Прва велика тема о Микеланђеловој поезији зачала се у кругу римских саговорника. Главни јунак у књизи заузима заштитнички став према Микеланђелу, док

се други саговорници, као што су Албанка и њен муж, појављују да би заступали становиште са кога је његова поезија, упућена младићима, неморална. Супротно томе је становиште Црњанског, који сматра да су ти стихови посвећени маркизи од Пескаре, Виторији Колона, пјесниковој платонској љубави. Докази његове „настраности“ наводно се налазе у преписци и сачуваним писмима која су упућена младићима, међутим, Црњански тврди другачије:

„Тако се писало у Фиоренци, у оно доба. Тако пише и Лоренцо Медичи, и Фичино, и Пико, и Полицијан – тако су, свакако, и они писали. То још не доказује педерастичност. Доказује само да је чак и Микеланђело, затворен у тамници, свог времена. Видим само да смо сви ми иза решетака свог столећа. Да још нико није изишао из тог затвора.“⁴⁷⁶

А када се младићима обраћао са: *Amore*, Црњански наводи да нико никада није сумњичио Микеланђела да то има сексуално значење, јер „читамо речи, фразе, писма, али не знамо шта треба да значе“.⁴⁷⁷

Поставља се питање колико мода времена утиче на стил опхођења, и да ли се може судити о личности ако се не познаје манир писања и опхођења у пријатељству или љубави у ренесансно доба. Црњански брани Микеланђела, а његове „сумњиве“ преписке и стихове објашњава конвенцијом у писању. Шта заправо пише Микеланђело, немогуће је у потпуности схватити са временске дистанце од четири вијека, уколико се његово дјело не научи посматрати у оквиру Фиренце и Рима његовог времена, и заједнице мислилаца, у коју Црњански убраја Лоренца Медичија, Марсилија Фичина, Пика дела Мирандолу и Анђела Полицијана.

Утамниченост животом тема је која занима Црњанског, због чега наслућује да је Микеланђело спречаван у стваралачком раду. У Микеланђеловом одговору на питање о женидби Црњански је открио узрок тешког живота:

„Био је Микеланђело жењен. Сам каже да је жењен гробницом, Јулија II, коју је спремао и туцао, из камена, скоро четрдесет година, а која му је узела, тако каже: младост, имање, па и част. А спречила га да се жени.“⁴⁷⁸

Животне околности спријечиле су да се у потпуности оствари Микеланђело вајар. Црњански је у тој чињеници видио могућност да у њему сазри пјесник. За њега је

⁴⁷⁶ Милош Црњански, *Код Хиперборејаца II*, *op. cit.*, стр. 178.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, стр. 181.

⁴⁷⁸ *Ibid.*, стр. 180–181.

он постао „највећи Талијан Ренесанса“, и већи пјесник од Петрарке. Такво гледиште усамљено је у књижевно-критичкој мисли о италијанској књижевности.

Госпођица дела Клоета инсистира на томе да се традиција италијанске поезије успоставља од Петрарке, а Микеланђело да се посматра као настављач, који је све што зна у сонету научио од Петрарке. Црњански мисли другачије, да је Микеланђелова поезија пут до поезије суштине, док је Петраркина израз вјештине „стихотворства“:

„Петрарка је стихотворац и никад није отишао даље од стихотворства. Микеланђело је, пун неких кврга, апострофа, али и оног, што су енглески писци звали: ТРАНСЛУНАРНИ садржај. Већ је сатирик, репати Берни, рекао његовим савременицима, талијанским песницима, шта је разлика између њих и Микеланђела. *Egli dice cose, voi altri parole*. Он каже твари, ви остали речи. А те ‘твари’ се не заборављају.“⁴⁷⁹

Црњански тим Микеланђеловим „тварима“ храни своје духовно биће. Као да је тиме желио казати да има нешто заједничко са Микеланђелом, а то је доживљај суштине поезије и суштине живота. Од свих ренесанских мислилаца, Црњански је изабрао Микеланђела да буде апсолутни представник ренесансе, будући да је код њега открио потрагу за истим смислом, да упозна тајне коју крије умјетност и природа.⁴⁸⁰ То су те „твари“ које вежу литерарну традицију једне заједнице.

„Није то Петрарка никад, кажем ја. Никад Петрарка такве стихове не би знао да напише. Он је, у љубави, књиговођа. Пише плачне стихове Лаури, али не овакве, као Микеланђело, о Виторији. Петрарка каже, на пример, да се, у сну, попео на небо, до Лауре, која је била умрла, па му се тамо толико допало, да умало није остао на небу, крај Лауре. Умало. Брбља. Микеланђело, над мртвом Виторијом, бунца, али је то бунцање, поезија, ванредна.“⁴⁸¹

Поређењем двају пјесника, Микеланђела је овјенчао вјечном славом. За њега је сковао најљепшу метафору.

„Оно што је Микеланђело рекао, у својим сонетима и мадригалима, то се не да научити, никада. Ни од кога. Петрарка је стихотворац. Микеланђело Везув и лава. Вулкани немају учитеља. Уче Петрарке – од академија. Полажу докторат поезије, и љубави. Докторат стихотворства. Мал не рекох да је, у љубави, Петрарка, књиговођа. Лаура је игра речи, творевина стихотворства. Виторија је творевина Италије. Љубав“ [подв. Т. А.].⁴⁸²

⁴⁷⁹ *Ibid.*, стр. 193–194.

⁴⁸⁰ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 40.

⁴⁸¹ Милош Црњански, *Код Хиперборејаца II*, *op. cit.*, стр. 196.

⁴⁸² *Ibid.*, стр. 194.

Црњански је представио Микеланђела као умјетника који је свјестан онога што је живо у прошлости. То је онај Микеланђело који у стиховима посвећеним Викторији пише о заједници која је обједињена везом љубави, а то је Италија.

Из пјесничке традиције прије Микеланђела, Црњански једино пристаје да га посматра као Дантеовог сљедбеника. У *Хиперборејцима* у бесмртне пјеснике уписује Дантеа на почетку и Микеланђела на крају ренесансне епохе. Везу између двају ренесансних пјесника уочава у сонету који је посвећен Дантеу, тврдећи да је то најљепше што је о Дантеу икада написано. „Ах кад бих могао бити Данте. *Fuss io pur lui.*“⁴⁸³ Тиме је Микеланђело сам одредио свога претка у поезији.

Још је Волтер Пејтер повезао Микеланђела са онима који „хотимице живе у тузи“, упутивши тако на Дантеов стих из *Божанствене комедије*, који Црњански спомиње у *Хиперборејцима*: „А што се тиче несретних људи, кажем, већ је Данте рекао, да има људи, који ‘хотимице проводе живот у жалости’“.⁴⁸⁴

Црњански каже да су „сва дела тог дива тужна остварења, један део, од онога, што је хтео остварити“⁴⁸⁵, а у чему је спречаван. Зато је Микеланђело у својој књизи поезије подигао храм тајанства, док је Петрарка остао досадан и свима знан.

Када говори о Микеланђелу пјеснику, и тајнама које се крију у његовим стиховима, Црњански на једном мјесту износи идеју како је потребно изоставити тумачење историјских и архивских података о сонетима, јер:

„никада поезију не могу тумачити подаци о животу песника. Могу бити важни кад се ради о Микеланђелу у архитектури. Кад се ради о утицајима у његовом сликарству. О везама које има у својим фрескама, са Фиоренцом. Не кад се ради о тајнама његове поезије. Не знамо никад шта поет мисли, док говори у поезији. Шта је хтео да каже – јер има у том много несвесног.“⁴⁸⁶

Ради се о поезији „транслунарног садржаја“, која настаје под утицајем неоплатонистичке традиције⁴⁸⁷, о којој је Црњански износио недоследне ставове.

⁴⁸³ *Ibid.*, стр. 197.

⁴⁸⁴ Милош Црњански, *Код Хиперборејаца I*, *op. cit.*, стр. 155. Уопште, мисли се на Дантеов стих: „Ти зборе: ‘тужни бијасмо у слави / сунчаних дана и слаткога зрака, / јер наше срце дим лијености зави, / а сад смо тужни сред муља и мрака’“ (*Dante Alighieri, Božanstvena komedija, op. cit.*, VII пјевање, стих. 121–124).

⁴⁸⁵ *Ibid.*, стр. 198.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, стр. 206–207.

⁴⁸⁷ Ервин Панофски говори о транслунарном свијету који означава свијет „космичког ума и душе“, а који се налази на вишем степену од сублунарног свијета, или свијета природе (*Ervin Panofski, Ikonološke studije, humanističke teme u renesansnoj umetnosti, op. cit.*, стр. 116). Код енглеских пјесника Црњански је користио појам транслунарни да опише њихову жудњу за вишим стварима, као код Филипа Сиднија, који је написао „једну од најлепших песама, о Месецу“ (Милош Црњански, „Моји енглески песници“, у:

Са транслунарним и несвјесним код Микеланђела, пјесничким бунцањем које је дало велику поезију, Црњански износи наизглед опречне ставове о поријеклу и смислу поезије, а који су Горани Раичевић послужили да у студији о Црњанском до краја заступа тезу да је платонистичко схватање умјетника и умјетности једно од главних обиљежја поезике Црњанског.⁴⁸⁸ Такво схватање супротно је идејама које су већ потврђене код Црњанског: да је Микеланђело производ вароши Фиренце, да зависи од традиције и доба у коме живи, да постоји заједница италијанских пјесника, и да нема прекида у историји умјетности, него постоји континуитет идеја од антике до најновијих времена, јер су вјечне, античке, теме књижевности.

Сукоб идеја код Црњанског морао би се сагледати из више углова. Он је прије свега велики познавалац књижевне историје, књижевних теорија, културних образаца који су у основи промишљања европског човјека. Црњански је једна свестрана личност српске и европске културе двадесетог вијека. Ако би се и могле издвојити теорије које су инкорпорирани у свијест Милоша Црњанског док промишља и тумачи прошлост, то би свакако морала бити једна сложенија поезика од платонистичке ентузијастичке поезике. Тај *furog divinus*, пјесничко лудило и занос могли су утицати на рана дјела Милоша Црњанског,⁴⁸⁹ док се позни Црњански никако не може посматрати једнострано, а његово дјело тумачити без сагледавања односа са другима, јер позни Црњански је мање пјесник у књижевнотеоријском смислу, више романописац, мемоариста, есејиста, преводилац, посредник међу културама и тумач феномена културе, умјетник који се приближава философу док тумачи идеју времена и пролазности.

Есеји и чланци I, *op. cit.*, стр. 167), или код Цона Дона, у чијој поезији види посљедицу „екстаза“ (*Ibid.*, стр. 185), и код Шелија који је „имао нечег анђеоског, и демонског, у себи“, и који је пророчки у поезији наслутио своју смрт (*Ibid.*, стр. 196).

⁴⁸⁸ Горана Раичевић у свом раду наводи како је могуће говорити о двојности која је код Црњанског присутна од његове теорије суматраизма. Када „као две основне поетске категорије наводи душу и екстазу, Црњански са једне стране истиче вредност поезије као искрено проживљене осећајности, а са друге, платонистичку инспирацију. Чини се да је увек када је хтео да нагласи први моменат, Црњански инсистирао на испреплетености уметничког живота и његове уметности, док је са превагом платонистичких учења о стваралаштву, о процесу уметничког стварања – које постаје изразито у *Хиперборејцима* и *Књизи о Микеланђелу*, код њега преовладао акценат на несвесном, те одбијање биографског метода“ (*Есеји Милоша Црњанског*, *op. cit.*, стр. 310).

⁴⁸⁹ Познато је да је Црњански о настанку поеме *Стражилово* на балкону хотела „Аурора“ у Фиренци на почетку свог животног, брачног и умјетничког пута казао: „Написао сам ту поему, нећете ми веровати, за неколико сати, за два-три дана, то је било једно лудило. Знате, то је било моје брачно путовање, дакле, време када је човек прилично у ненормалном стању“ („Бити за слободу је бити романтик“ – *Студент*, Београд, августа 1972. Разговор водио Зоран Секулић. У: Милош Црњански, *Есеји и чланци II*, *op. cit.*, стр. 561).

Док са госпођицом Дела Клоета расправља и тумачи Микеланђелову поезију главни јунак *Хиперборејаца* тражи одговор на тајну, и узрок меланхолије највећег ренесансног ствараоца. Осјећање пролазности које је овладало књигом поезије, овладало је и пјесником Црњанским који дубоко осјећа меланхолију Микеланђелових сонета и мадригала.

„Сећам се како је страшна она његова ламентација, која почиње, са три јаука. Ohime, ohime, ohime. Има нечег праисконског у том јауку, код сваког човека.

Преварен је, каже у тим стиховима, од година које прођоше и огледала која нам казују истину, тек кад се у њих загледамо, добро. Тако пролази сваки, ко одлаже да живи, све док не буде доцкан, и примети једног дана да је остарио. Узалуд сад и кајање, узалуд и саветовање са самим собом – чему то? – кад је смрт већ близу. Сам је себи био највећи непријатељ. Узалуд би сад било и плакати и уздисати, за време које је изгубљено... *che non è danno pari al tempo perso.*“⁴⁹⁰

Црњански на једном мјесту каже да је антика „била уметност великих заједница“, а средњи вијек „религије хришћанства без граница“, док Микеланђелова уметност „није уметност заједница, него усамљеног човека, барокне усамљености појединца“.⁴⁹¹ Стога је Црњански највећег мислиоца препознао у његовим сонетима, „у оној игри Сунца и Месеца, ватре и леда“.⁴⁹² Такву усамљеност показао је и Торквато Тасо:

„Нема човека у Италији, изузев Таса, код кога је меланхолија тако искрена, као код Микеланђела. Ја не поричем знање, стих, језик, Петрарке, али колико је далек, кад је реч о искрености и очају, од Микеланђела. [...] Сенка је реч, која се у Италији, два пута, понавља. Код двојице који су покривени сенком целог живота, иако у Италији, за сваког другог, има Сунца. То су Микеланђело и Тасо. Кажу: сенка. *Ombra.*

Није потребно у ствари ништа више рећи, о Микеланђелу. Довољно је рећи: *ombra.* Наставак подземља, у ком ни онај, ко је Ахил, тамо, не замишља ништа лепше од једног зрака Сунца.“⁴⁹³

Вечеру са сонетима Микеланђела – „тријалог“ о Микеланђелу, и мјесту које заузима у заједници италијанских пјесника, главни јунак предлаже да започне

⁴⁹⁰ Милош Црњански, *Код Хиперборејаца II*, *op. cit.*, стр. 215. У једном разговору из 1966. на питање чиме се бави, Црњански одговара како би хтио да доврши студију о Микеланђелу, и да напише роман *Повратак*, „роман о немогућности повратка у прошлост, најстрашнијем феномену јаве и сна код човека...“ („Не, то није више Андрићево Сарајево“ – *Ослобођење*, Сарајево, 21. VIII 1966. Разговор водио Милан Митић. У: Милош Црњански, *Есеји и чланци II*, *op. cit.*, стр. 512).

⁴⁹¹ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 18.

⁴⁹² *Ibid.*, стр. 423 Још је Волтер Пејтер у есеју о Микеланђелу истицао да су „мраз и ватра [...] готово једине слике“ у његовој поезији (Волтер Пејтер, *op. cit.*, стр. 90).

⁴⁹³ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 10.

разговором о сонету „Non ha l’ottimo artista... Нема великих уметника...“⁴⁹⁴ јер у том сонету проговара Микеланђело кипар, како Црњански каже, који говори о љубави између мушкарца и жене оно што је најдубље. У тим стиховима износи узрок своје несреће. Црњански парафразира два терцета из сонета:

„није дакле љубав, није ни њена лепота, није ни случај, ни тврдо срце њено, ни њен велики презир према њему, што је криво за његову несрећу, а ни судбина. Ако она у срцу има и смрт и сажаљења, његова је неумешност крива што не зна, у својој жудњи, да ништа друго из ње извуче, осим смрти.“⁴⁹⁵

Потом наводи та два терцета на италијанском језику. У том сонету препознао је унутрашњу везу у Микеланђеловом умјетничком дјелу, јер сматра да је он вајар и у најбољим својим сонетима.

Оно што је велико код Микеланђела Црњански зове „ЗАЈЕДНИЦОМ“ италијанских пјесника, „кроз толика столећа“.⁴⁹⁶ То је веза са претходницима. Код њега је уочио страшну меланхолију Италијана, коју назива сјетом, а не тугом, а која ће се преносити и даље у италијанској поезији преко оних који буду „личили“ на Микеланђела.

„Мене, странца, нарочито изненађује, озбиљност, жалост, патња, Микеланђелова, у љубави. Не волим Петрарку. Није искрен. Не пати. Тасо од бола луди. Микеланђело му претходи. Претеча.“⁴⁹⁷

Идеје Милоша Црњанског често су усамљене и издвојене, опречне традиционалном схватању умјетности и њених великана. Лик професора дела Клоете заступа становиште са кога је погрешно узимати из Микеланђела само оно што се воли, а остало одбацивати, говорећи да је погрешно. „ТО неће бити Микеланђело. То

⁴⁹⁴ Милош Црњански, *Код Хиперборејаца II*, *op. cit.*, стр. 229.

⁴⁹⁵ Ibidem. [„Умјетник врсно нема неке мисли, / а да у мрамору она већ не спава, / и рука само тада циљ постижава / кад се покорави његовој замисли. / Зло од кога бјежим, добро ком се надам, / божанска госпо, у теби се скрива, / умјетност супротна мојој жељи бива, / угрожава смрт ме и због тога страдам. / Љубав, дакле, није, као ни љепота, / судба, презир, срећа, коју удес граби, / моме злу крива, невоља ме мота, / ако твоје срце, што је диван врт, / смрт и милост носи, а мој талент слаби, / из њег, горећ, не зна нег извући смрт“ (Mikelandelo Buonaroti, *Soneti*, prevod Olinko Delorko, Rad, Beograd, 1969, str. 30].

⁴⁹⁶ Милош Црњански, *Код Хиперборејаца II*, *op. cit.*, стр. 230. Пејтер се бавио Микеланђеловим пјесништвом и уочио везе са традицијом, нарочито Дантеом. „Он је последњи Фирентинац, последњи од оних на кога се пренело Дантеово и Ђотово особено осећање Фиренце; он је врхунски представник тога осећања онаквог какво је оно било у петнаестом веку код људи као што су Лука Сињорели и Мино да Фјезоле. Све до њега традиција тога осећања остала је непрекинута, наставило се напредовање ка сигурнијим и зрелијим методама изражавања тога осећања“ (Волтер Пејтер, *op. cit.*, стр. 93).

⁴⁹⁷ Милош Црњански, *Код Хиперборејаца II*, *op. cit.*, стр. 242.

смо МИ у Микеланђелу.⁴⁹⁸ Тиме се поново отвара проблем читавања нашег времена и мисли у прошлост.

За Црњанског „ми у Микеланђелу“ значи везу са њим, која подразумева препознавање и разумијевање процеса у којима је Микеланђело сажео духовна искуства заједнице, док се степен његове умјетничке зрелости одређује присуством идеја и искустава заједнице у његовом дјелу. Иако је умјетник несвјестан процеса обликовања и мијењања свијести, сила умјетничких потицаја из заједнице и традиције дјелује на те *промјене* и *синтезе*.

„СВИ талијански песници [су] у једној истој заједници. Ти стихови су, у први мах, сладуњави, али се у мозгу, после, претварају у крик очајни људи и жена, кад се смрт ближи. То се милиони Талијана и Талијанки превијају, као што се змије превијају, са онима, који су уједени – у судару љубави.“⁴⁹⁹

На једном мјесту у тексту професор дела Клоета износи све оно што воли код Микеланђела, велича у њему човјека и пјесника, који је, усамљен до краја живота, у својим стиховима сам себе исмијавао.

„Микеланђело је исмевао сам себе, у Сикстини, у познатим стиховима о својој телесној деформацији, док је радио фреске, главачке, на таваници. А ипак остаје доброћудан; и уз те стихове даје себе, како, као нека рода – или пингвин, или марабу – стоји, на једној ноzi, сликајући фреске, које су најфантастичнији успех сликарства.“⁵⁰⁰

Црњански наново истиче ту меланхолију код Микеланђела кад је ријеч о смрти, и уочава да су „лед и ватра“ најчешће ријечи при крају, док професор наводи стихове у којима Микеланђело наслуђује „страх од страха од смрти“⁵⁰¹. Црњански закључује да се Микеланђело боји смрти, али примјећује да ни у Бога не вјерује до краја. Остаје тајна зашто се при крају Христу обраћа, као да с њим разговара, иако ту нема вјере.

„Смрт људску Микеланђело уздиже до последњег, највишег, факта, у животу, као тачку, дефинитивну, на живот, а у његовој поезији, сја, као нека згасла звезда, у даљини. Никад, пре Микеланђела, нисам знао за ту страшну борбу, која настаје у старости, између нечег ужасног, леденог, у човеку, и нечег светлог, као ватра, која почиње да се гаси.“⁵⁰²

⁴⁹⁸ *Ibid.*, стр. 233.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, стр. 245.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, стр. 239.

⁵⁰¹ *Ibid.*, стр. 249.

⁵⁰² *Ibid.*, стр. 244.

Нарочито су потресни они стихови које је пред крај живота Микеланђело писао Богу, Распећу, у којима се поред религиозности наслућује и атеизам понијет из Фиренце:

„Рећи да само у беди мислимо на Бога, а да ни то не траје дуго, није религија, него скепса, иронија, бласфемија. У свом сонету: *Vorei voler, Signior* [...] хтео би, каже, да воли Христа, а ‘воли га само на језику’. Кука за Христом, а не осећа праву љубав за Христа. У ванредном стиху наставља да кука, моли га да раскине завесу и сруши зид, који бојје Сунце заклања, да би МОГАО да верује у Христа, несмањеном сумњом.“⁵⁰³

Црњанског је привукла та страшна духовна борба, која се састоји у томе да се до краја издржи и остане на путу љубави и слободе, а која подразумева одређено одређење за Христа. Микеланђелова невидљива борба постала му је утјеха на његовом путу откривања смисла.

Код Микеланђела нема имитације, него има ослобађања невидљивих идеја. У поезији се ослобађао личног, као што је из камена ослобађао своје скулптуре, и у стиховима пронашао израз за суштину, док је Петрарка остао вјеран имитацији. Тиме је Микеланђело, који се бавио тајнама природе и умјетности⁵⁰⁴, у текстовима Милоша Црњанског постављен у сами врх ренесансних мислилаца. Пошто су га животне околности спречавале да заврши своје скулпторско дјело, Црњански је у његовој поезији препознао болне записе о себи, са којима је постао већи пјесник од Петрарке. За Црњанског то, међутим, није значило прихватање традиције неоплатонизма, која је била теоријска. Напротив, Микеланђело је спознао теорију, да би се од ње удаљио. Микеланђело пјесник је казао шта су „твари“ које вежу заједницу умјетника – озбиљност, жалост, патња и бол у љубави према Христу, Богу, Распећу, жени или мушкарцу, мајци и родном мјесту.

Црњанског је у суштини привлачила духовност ренесансне епохе. Одатле се његов доживљај ренесансне скулптуре и сликарства заснива на посматрању детаља које су умјетници вјешто скривали од свијета, да би на њима тражио узроке неке личне драме. Тако је и у поезији и прози ослушкивао исход невидљиве борбе бића за унутрашњи простор среће.

Ако се присјетимо доминантних идеја о ренесанси као умјетности „ведрог и спокојног постојања“, код Црњанског оне немају право упориште. На свом духовном

⁵⁰³ *Ibid.*, стр. 251.

⁵⁰⁴ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 40.

путу кроз Италију, и кроз сјеверне предјеле, Црњански је, поред склада и ведрине ренесансних облика, упоредо примјећивао и страх од неизвјесности и унутрашњу борбу ренесансних умјетника да се измире са животом, који су видљиви у позадини њихових умјетничких облика. Његов поглед на ренесансу је лични. Он се не задржава на форми ренесансних дјела, него испитује њихову садржину. Зато Црњански у ренесанси види драму, која је у основи свега људског на путу да се човјек и умјетник преселе из времена у вјечност. Међутим, оно што је важно, Црњански се нарочито интересује за разрешење те драме у ренесанси на личном и умјетничком плану. Опчињен је Дантеом, Микеланђелом, Дирером и Шекспиром, а они су прије свега умјетници који су на особен начин доживјели понор, да би надљудским напором у умјетности дали облик меланхолији и болу са којим су се носили, и кроз тај вид именовања онога што их је умјетнички и животно узнемиравало, осмислили и властито постојање.

За разлику од других истраживача, Црњански се осмјелио да бароком назове све оно што је другачије у ренесансној епоси. Будући да је за њега ренесанса значила јединствено повезивање са умјетничким облицима и идејама из прошлости, одатле је и барокна умјетност повезана са ренесансном, али у утиску који изазива и она је свакако нова и измијењена. Црњански је прво доказивао *везе*, да би могао писати о *промјенама* и *синтезама*, у којима се налазе „твари“, односно суштина сваке умјетности.

V. МИЛОШ ЦРЊАНСКИ И ЕНГЛЕСКА РЕНЕСАНСНА КЊИЖЕВНОСТ

I

Енглеска ренесансна духовност

Енглеску књижевност и духовност четрнаестог вијека, на граници средњег вијека и ренесансе, обиљежило је стварање Виљема Лангланда⁵⁰⁵, Џефрија Чосера⁵⁰⁶ и Џона Виклифа⁵⁰⁷.

Као и у италијанској књижевности, и у енглеској је проза заостајала за поезијом, а разлог томе је доминација латинског језика у прозним жанровима у четрнаестом и петнаестом вијеку, као и непопуларност прозних форми. Књижевност ране ренесансе показала је и раскид са традицијом, зато што су хуманисти водили борбу против витешке културе средњег вијека, да би скренули на подручје вјерске доктрине. Погубљење Томаса Мора 1535. године од стране Хенрија VIII⁵⁰⁸ као представника реформације означило је и крах хуманистичке идеје.

Ренесанса је у Енглеску дошла знатно касније у односу на Италију. Могући узрок томе јесте вјерска реформација, због које је поље умјетности и књижевности

⁵⁰⁵ Виљем Ланглан (1300?–1400?) аутор је спјева *Виљемово сновиђење о Петру Орачу*. Аутор је живио у Лондону. Био је писар и имао ниже црквено звање.

⁵⁰⁶ Џефри Чосер (око 1340–1400) највећи је писац енглеског средњег вијека и вијесник ренесансе. Рођен је у Лондону, у грађанској породици. За вријеме стогодишњег рата, провео је двије године у Француској као краљев штитоноша. Када је доспио у заробљеништво, сам краљ га је откупио. Често је путовао у Француску и Италију. Упознао је културу италијанских градова. У Енглеску је донио рукописе Дантеа, Петрарке и Бокача. Најзначајнија дјела су спјев *Троил и Кресидида*, са темом из Бокачовог *Филострата*, чије мотиве преузима и Виљем Шекспир, и *Кентербериске приче*, по узору на италијанског писца Ђованија Серкомбија и његово дјело *Новеле*.

⁵⁰⁷ Џон Виклиф (1324–1384) био је професор теологије на Оксфордском универзитету. Заступао је енглеске интересе у сукобу са папом. Критиковао је католичку цркву и задобио повјерење народа. Најзначајнији његов рад био је на преводу Светог писма.

⁵⁰⁸ Хенри VIII (1509–1547) био је владар који је учврстио деспотизам Тјудора, а за вријеме његове владавине Енглеска је постала апсолутна монархија.

остало у другом плану. Све до друге половине шеснаестог вијека не може се говорити о ренесансним остварењима у енглеској књижевности. Енглески хуманисти такође су вредновали достигнућа класичне културе, и окупљали су се око универзитетских центара, Оксфорда и Кембрица. Томас Мор⁵⁰⁹ је најзначајнија фигура енглеског хуманизма. Његов холандски пријатељ Еразмо Ротердамски такође је повезан са Енглеском, у чијим школама је боравио, и написао *Похвалу лудости*.

Међу пјеснике ране ренесансе убрајају се Џон Скелтон⁵¹⁰ и Томас Вајат који се сматра првим пјесником који је енглеску поезију увео у европске културне токове. Вајат је донио књижевну моду из Италије, Шпаније и Француске, у којима је доминирала петраркистичка поезија са представником Пјетром Бембом⁵¹¹.

Период зреле ренесансе у Енглеској веже се за владавину Елизабете Тјудор, а цијело раздобље у књижевности назива се елизабетанском епохом, у којој долази до општег процвата у књижевности и умјетности. То доба се назива и златним добом енглеске историје. Најзначајнији представници те епохе били су Филип Сидни⁵¹², Едмунд Спенсер⁵¹³, Волтер Рали⁵¹⁴, Џон Лили⁵¹⁵, Роберт Грин⁵¹⁶, Томас Кид⁵¹⁷,

⁵⁰⁹ Томас Мор (1478–1535) најпознатији је енглески хуманиста који се развијао под утицајем грчке философије и књижевности. Преводио је са грчког, писао на латинском и енглеском језику. Превео је латински животопис Пика дела Мирандоле. Мор је стекао славу са *Утопијом* (1514–1516), дјелом које је написано на латинском језику, а у коме је изнио анализу друштвених, политичких и економских проблема. Узор за писање о идеалној људској заједници могао је пронаћи код Платона у *Држави*. На тој традицији развијале су се и утопистичке мисли доминиканског фратра Томаза Кампанеле, који је у затвору написао дјело *Град сунца* (1602), а које приказује визију друштвене заједнице чији се основни циљеви остварују посредством културе.

⁵¹⁰ Џон Скелтон (око 1460–1529) добио је звање пјесника лауреата у Оксфорду и Кембрицу. Био је свештеник, и учитељ на двору краља Хенрија VIII. Стварао је на размеђи XV и XVI вијека и поред средњовјековних мотива усвојио је и нове хуманистичке, али се по разноврсности мотива може сматрати засебном пјесничком фигуром.

⁵¹¹ Пјетро Бембо (1470–1547) утицао је на утемељење италијанске пјесничке традиције одредивши узоре у пјесничком језику Франческа Петрарке и Ђованија Бокача. Од њега је почела европска слава петраркистичке поезије, када је већина пјесника стварала под утицајем Петраркиних пјесничких модела, како би исказали платонистичко схватање љубави.

⁵¹² Филип Сидни (1554–1586) био је дворанин, дипломата, војник и пјесник, књижевни теоретичар и покровитељ књижевности. Студирао је на Оксфорду. Путовао је по Европи. Боравио у Француској, Њемачкој, Аустрији, Мађарској и Италији. По повратку у Енглеску очекивао је да ће му краљица Елизабета понудити значајну дипломатску или политичку дужност, међутим, изгубио је краљичину наклоност и морао се повући. Тада је почео писати *Аркадију*, по узору на *Аркадију* италијанског писца Јакопа Санацара с почетка XVI вијека. Друга два најзначајнија дјела су сонетни вијенац *Астрофел и Стела*, и књижевнотеоријска расправа *Одбрана поезије* у којој је први у Енглеској изложио опште ренесансне идеје у поезији.

⁵¹³ Едмунд Спенсер (1552–1599) родио се у Лондону, студирао на Кембрицу. Већину живота провео је у Ирској гдје се осјећао као изгнаник, иако је прижељкивао да дође на Елизабетин двор у службу.

⁵¹⁴ Волтер Рали (око 1552–1618), дворанин, истраживач, историчар и пјесник. Студирао је у Оксфорду, али није завршио студије. Учествовао је у поморским походима у Француској и Ирској. Био је истакнути морепловац и више пута је пловио за Америку. Стекао је наклоност краљице Елизабете, међутим, доласком на престо Џејмса I и јачања шпанског утицаја на енглеском двору оптужен је за слободу мисли

Кристофер Марло⁵¹⁸ и Виљем Шекспир. У поезији је доминирала љубавна лирика у стилу петраркизма са конвенционалним темама о односу заљубљеног пјесника и његове драге која му не узвраћа љубав. Филип Сидни је започео моду писања сонета по узору на Петраркине, међутим, он не прихвата све елементе конвенције, па се у његовим сонетима не занемарује физички аспект љубави наспрам платонистичких тежњи, нити је његов став понизан у односу заљубљеног пјесника и његове драгане. Спенсера *Вилинска краљица* врхунац је књижевног остварења елизабетанске епохе. У прози нису достигнути домети поезије. Сиднијева *Аркадија* је најзначајније прозно дјело.

У драми прије Шекспира Кристофер Марло је у средиште својих интересовања ставио снажне људске страсти и на тај начин створио јаке личности као носиоце тих страсти. Он је указао на ренесансну свијест о човјековој величини и моћи.⁵¹⁹

Енглези су у XVI вијеку имали различит доживљај класичне драме у односу на модерно поимање класичних узора. Грчка драма није била толико позната, а за Шекспирове претходнике највећи представници античке комедије били су Плаут и Теренције, а трагедије Сенека, што упућује на то да се енглеска драма већином развијала подражавањем латинских узора.⁵²⁰

Као што се доживљај Италије и италијанске умјетности и књижевности код Црњанског преображавао у поетички смисао, на сличан начин се у његовом дјелу укрштало и лично и поетско искуство Лондона и енглеске књижевности.

и атеизам, па је до погубљења провео живот у тамници. У виду описа пустоловних путовања написао је *Откриће Гвајане*, писао је поезију, а није успио завршити *Историју свијета*.

⁵¹⁵ Џон Лили (1553. или 1554–1606) био је прозни и драмски писац. Студирао је у Оксфорду. У Лондону се почео бавити књижевношћу.

⁵¹⁶ Роберт Грин (1558–1592) био је драмски писац, пјесник и прозаист. Стекао је дипломе универзитета у Оксфорду и у Кембриџу. Путовао је у Италију и Шпанију. Написао је драме: *Бесни Орландо*, *Џејмс IV*, *Фра Бекон*.

⁵¹⁷ Томас Кид (1558–1594) био је драмски писац. Рођен је у Лондону. Дружио се са Марлоом. Сматра се да је аутор једне несачуване драме *Пра-Хамлет*. Аутор је *Шпанске трагедије*, са којом потврђује да му је Сенека био узор, од кога потиче мотив духа убијеног који чека да се изврши освета, као и многа друга крвава збивања. Тиме је утемељио трагедију освете као нов тип трагедије у енглеској драми.

⁵¹⁸ Кристофер Марло (1564–1593) био је пјесник и драмски писац. Рођен у Кантерберију, студирао у Кембриџу. Његове драме су доживјеле успјех у лондонским позориштима. Марло је створио нови драмски израз, а његове трагедије разликују се по окрутном и хладном изразу. Најзначајније драме су: *Тамерлан Велики*, *Јеврејин с Малте*, *Доктор Фауст*, *Едвард II*.

⁵¹⁹ Veselin Kostić, „Elizabethinska drama“, u: *Engleska književnost*, knjiga I, Svjetlost – Zavod za udžbenike, Sarajevo, 1991, str. 204–205.

⁵²⁰ Veselin Kostić, „Drama rane renesanse“, u: *Engleska književnost*, knjiga I, *op. cit.*, str. 146.

У есеју *Моји енглески песници*⁵²¹ Црњански је дао преглед енглеске књижевности од почетака, које види „у поезији Англосаксонаца, негде у доба сеоба народа [...], када је поезија била епска и поете биле сличне нашим гусларима“.⁵²² Сагласно са књижевноисторијским прегледима, и Црњански је у Чосеру видио првог великог пјесника Енглеске, назвавши га поетом љубави, са којим престаје „поезија крви и убистава“⁵²³, односно „крвава, теутонска, енглеска епика, а почиње европска, пуна чисте поезије“.⁵²⁴ Њега је прогласио првим Европејцем у енглеском пјесништву, који је успоставио везу са романским свијетом, и који се „наставља“ у ренесансним пјесницима Енглеске.⁵²⁵

Из односа Црњанског према поетској прошлости Енглеске, поезији елизабетанског доба, и пјесницима код којих га занима „песничка судбина“⁵²⁶ и „личне трагедије“⁵²⁷ у њиховој поезији, видљив је и поглед на умјетност књижевности.

Поетску моћ Кристофера Марлоа, по ријечима пјесника Драјтона⁵²⁸, назвао је „транслунарном супстанцијом“.⁵²⁹ У његовим трагедијама пронашао је лирска мјеста, „у којима млади пролетер говори, на уста Тамерлана, Фауста, и краља Едварда II“⁵³⁰, а у којима, како Црњански каже, „син обућара открива свој сан, своју жудњу за силом, терором, влашћу, над светом, над људима, и као Тамерлан, и као Фауст“.⁵³¹ Међу онима које критика сврастава у пјеснике метафизичке оријентације, Црњански је, поред Марлоа, уврстио и Филипа Сиднија, чију смрт у тридесет и другој години описује као велики поетски моменат у енглеској књижевности:

„Кад су га, тешко рањеног, пронели, пред првим редовима војске, затражио је воде, у својим мукама, јер је, као сви тешки рањеници, осетио, страховиту жеђ. Младом аристократи, донета је чугурица воде. У тренутку кад је овлажио усне, запазио је, крај себе, једног другог рањеника, – обичног војника, – који га је гледао исколаченим очима, од жеђи. Сидни је наредио да му се да

⁵²¹ *Књижевне новине*, Београд, (1. II 1973; 16. II 1973 1. III 1973; 1. IV 1973; 16. IV 1973); у: Милош Црњански, *Есеји и чланци I*, *op. cit.*, стр. 157–205.

⁵²² *Ibid.*, стр. 157.

⁵²³ *Ibidem*.

⁵²⁴ *Ibid.*, стр. 158–159.

⁵²⁵ *Ibid.*, стр. 160.

⁵²⁶ *Ibidem*.

⁵²⁷ *Ibidem*.

⁵²⁸ Мајкл Драјтон (1563–1631), енглески пјесник елизабетанског доба. Писао је пјесме и прозне текстове попут сонета, поема, балада, ода, посланица. Једно од значајнијих дјела је спјев *Poly-Olbion*, у коме је описао тадашњу Британију. Као и већина енглеских писаца тог доба, и Драјтон је писао за позориште, међутим, остала је сачувана само једна његова драма *Sir John Oldcastle*, коју је написао заједно са тројицом других писаца.

⁵²⁹ *Ibid.*, стр. 161.

⁵³⁰ *Ibid.*, стр. 163.

⁵³¹ *Ibidem*.

његова чутурица воде, рекавши: очигледно је: да је, његова жеђ, још већа. Млади платонист завршио је живот, дакле, са поетичном мишљу, да је највише, што се у животу може учинити, сажалити се, и, помоћи другом, чија је патња, још већа. Био је поет и постао бесмртан у енглеској литератури тим својим гестом.⁵³²

Горана Раичевић је овај поступак назвала *тражењем поезије у животу*, насупротив поступка *претварања властитог живота у поезију*⁵³³, међутим, тај поступак би се могао назвати опонашањем вјечног обрасца, жртвовања за другог као израз свепрожимајуће љубави, или Христовим обрасцем бесмртности, чиме се указује на културне образце који никада нису изашли из европског културног кода.

У дворској поезији Волтера Ралија Црњански је уочио бесмртне стихове, који су писани за Синтију, иза чијег лика се по вјеровању многих крије лик краљице Елизабете I. Када каже да није важно да ли је та љубавна поезија платонска или посљедица реалне везе, то је зато што сматра да је она љубавно увјерљива, јер је Рали „у ту поезију унео свој живот, своје ратове, своје победе, своју трагедију, и претворио их у стихове“.⁵³⁴ Потом каже да се Ралијева поезија не може разумјети, нити вољети „без познавања *живота* Ралијевог, и његовог столећа“.⁵³⁵

Џон Дон⁵³⁶, који је осам дана пред своју смрт држао проповиједи о смрти,⁵³⁷ пјесник је унутарњег живота, како Црњански пише.⁵³⁸ Написао је двије најљепше елгије на енглеском језику: „песник размишљања, очигледно, био је исти, кад је писао о смрти једног непознатог девојчета, као што би био, да је писао елгију над својом умрлом кћери“.⁵³⁹ Поред профетске улоге пјесника, који је и своју смрт слутио, у његовим стиховима уочава се претварање садржаја људског живота у поетски садржај, без доживљаја.

⁵³² *Ibid.*, стр. 167.

⁵³³ Горана Раичевић, *Есеји Милоша Црњанског*, *op. cit.*, стр. 257.

⁵³⁴ Милош Црњански, „Моји енглески песници“, у: *Есеји и чланци I*, *op. cit.*, стр. 170.

⁵³⁵ *Ibid.*, стр. 177.

⁵³⁶ Џон Дон је (1572–1631) био је енглески пјесник–метафизичар, који је у поезији полазио од обичних тема да би стигао до крајње запитаности о човјековој судбини и свијету. Послије путовања у Италију и Француску, живио је недалеко од Лондона, гдје пише антикатоличке расправе и поезију. Године 1615. постао је ђакон, па свештеник англиканске цркве, а потом је до смрти био викар катедрале Светог Паула у Лондону.

⁵³⁷ *Ibid.*, стр. 180.

⁵³⁸ *Ibid.*, стр. 181.

⁵³⁹ *Ibid.*, стр. 182. Горана Раичевић је у овим стиховима пронашла одговор на питање шта је велика поезија за Црњанског: „она је увек *нова, јединствена, непоновљива*, јер је *израз, експресија* једног ‘песничког садржаја’, унутрашње стварности једног *непоновљивог, јединственог* бића, јединствене индивидуе. Али то што је она *индивидуална* не значи и да је *аутобиографска*, она је поезија *из себе* али не нужно и *о себи*“ (Горана Раичевић, *op. cit.*, стр. 250).

У осврту на енглеске пјеснике свог доба, Црњански примјећује да је прошлост у вези са садашњошћу:

„За 25 година, док сам живео у Лондону, дошао сам, до уверења, да нема тих дубоких, прекида, међу генерацијама, него да се прошлост, у садашњост, враћа, – иако се у нешто друго претвара.“⁵⁴⁰

Црњански своје савременике у Енглеској разврстава са становишта односа који они граде према Елиоту и Паунду. У есеју пише да у Лондону од 1952. године нестаје онај „дубљи, чудни, Елиот, који дозива у помоћ реминисценције из Библије, Дантеа, Шекспира, Верлена, па и Спенсера“, и „који историјске реминисценције претвара у меланхоличне, и многојезичне, цитате, са ритмом хипнотичног монолога“⁵⁴¹, али зато Паунд „успева да у своје спевове, претвори реминисценције психопатолошких доживљаја, из прошлости Ренесанса, Бордија, Венеције, па и античке Грчке, па и Кине“⁵⁴². Опијеност Паундовом поезијом посматрана је као вид интересовања за „претварање историје човечанства, у доживљај, ментални, – без доживљаја“.⁵⁴³ На тај начин Милош Црњански упозорава да је наступило вријеме када се у поезији не вреднује њена утемељеност у културним кодовима човјечанства, коју је заступао Елиот, него се удаљавањем од традиције ствара веза са мрачним, „психопатолошким доживљајима“ из прошлости, а таква поезија разара културне обрасце. Међутим, иако свако доба даје властити одговор на питање шта је поезија, Црњански сматра да ће она надживјети сваког пјесника, јер је она „у историји свих народа вечна“: „Ја мислим, да ће поезија бити вечна, иако је оно што песници пишу променљиво, као и живот људски, као и времена, као и столећа у којима живимо.“⁵⁴⁴

⁵⁴⁰ Милош Црњански, „Моји енглески песници“, у: *Есеји и чланци I*, *op. cit.*, стр. 197.

⁵⁴¹ *Ibid.*, стр. 200. Изграђујући позитиван однос према Елиоту, Црњански се определио за конструктиван и стваралачки однос према свеукупној традицији. Дубравка Ораић-Толић је у контексту цитатности у европској умјетничкој авангарди нагласила да Елиот има мјесто чувара и памтитеља европског културног наслеђа, док је упозорила да у исто вријеме Паунд у својим *Пјевањима* има улогу разаратеља тог културног кода, одредивши његову цитатну семантику као „асемантичну“ и „антисемантичну“, а његову умјетничку свијест „монолошком“ (Dubravka Oraić-Tolić, *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1990, str. 199).

⁵⁴² *Ibidem*.

⁵⁴³ *Ibid.*, стр. 201.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, стр. 205.

Виљем Шекспир – пјесник и глумац елизабетанске Енглеске

Виктор Иго је написао да „геније постоји зато што јесте“, и да је „његов бездан [...] предуслов за његову узвишеност“.⁵⁴⁵ Тако је и за Милоша Црњанског прави Шекспир онај „безданих понора и врхова над којима се указују звезде“.⁵⁴⁶

У првој глави *Романа о Лондону* Црњански призива писце који су се поигравали метафором „свијета као позорнице“, а која је веза и са Виљемом Шекспиром:

„Сви се писци романа слажу, углавном, кад је реч о свету у ком живимо. То је, кажу, нека врста велике, чудновате, позорнице, на којој сваки, неко време, игра своју улогу. А затим силази са сцене, да се на њој више не појави. Никада, – *никада*. Нити зна зашто је у том театру играо, нити зашто је баш ту улогу имао, нити ко му је ту улогу доделио, а ни гледаоци не знају, после, куда је из тог театра отишао.“⁵⁴⁷

⁵⁴⁵ Viktor Igo, *Viđeno, rečeno, doživljeno – Izbor iz književnoteorijskih, putopisnih, publicističkih tekstova, dnevnika i govora*, Izabrana dela Viktora Igoa, Izbor i napomene Nikola Bertolino, prevod Mirjana Zdravković, Rad, Beograd, 1985, str. 88. Иго је, у тексту посвећеном Шекспиру, писао о изузетним људима, међу које је уврстио Есхила, Исаију, Јувенала, Дантеа, Микеланђела, Шекспира, и у том духу, који је назвао генијем, посматрао је јединство духа у различитости: ти „људи-океани“ се „међусобно разумеју из даљине, али не подражавају једни друге“ (*Ibid.*, стр. 89).

⁵⁴⁶ Милош Црњански, „Укроћена горопад, од Шекспира“ (СКГ, 1. I 1927), у: *Есеји и чланци I*, *op. cit.*, стр. 402.

⁵⁴⁷ Милош Црњански, *Роман о Лондону I*, *op. cit.*, стр. 5. Светозар Кољевић као приређивач једног издања *Романа о Лондону* објашњава историју виђења свијета као позорнице. „У I поглављу VII књиге *Тома Џонса*, под насловом ‘Упоредње између света и позорнице’, Хенри Филдинг каже да је ‘свет често пута био упоређен са позориштем’, те да су ‘многи озбиљни писци, као и песници, гледали на људски живот као на једну велику драму’, док с друге стране, ‘страсти, као управници позоришта, често пута присиљавају људе на улоге и не питајући их за мишљење, а неки пут и не обазирјући се на њихове таленте’“ (*Том Џонс*, у преводу Боривоја Недића, Београд, 1945). Нав. према: Svetozar Koljević, *Beleške i objašnjenja Romana o Londonu I*, Svjetlost, Sarajevo, Fondacija Branko Ćopić, Banja Luka, 1989, str. 365–366. Метафорама из позоришта бавио се Ернст Роберт Курцијус, који коријене за метафору свијета као позорнице проналази код Платона (који у *Законима* свакога од живих бића посматра као „марионету божанског порекла“, човјека као „играчку у божјој руци“), Хорација (који у човјеку види марионету), у хришћанској мисли апостола Павла (који каже да је Бог одредио да апостоли умру како би послужили „као представа [...] за свет, анђеле и људе“), код Климента Александријског (који у опомени паганима говори да ће доћи „закон и реч Господа из Јерусалима, небеска реч, прави учесник у борби који ће на позорници целога света задобити победнички венац“), у Августиновој мисли („Јер ништа друго до комедија људског рода и није цео овај живот који води од искушења до искушења“), да би закључио како је метафора ‘света као позорнице’ ушла у средњи вијек из паганске антике и из хришћанске мисли (Ернст Роберт Курцијус, *Европска књижевност и латински средњи век*, Београд, 1996, стр. 232–233). За разумијевање метафоре позоришта код Шекспира Курцијус сматра да је важно разумјети везу са Петронијевом идејом коју је објавио Јован од Солзберија у свом дјелу *Policraticus* у XII вијеку, а садржану у мисли да цео свијет „изводи позоришну представу“. Јован је потом продубио ту мисао дилемом, да ли се ради о трагедији или комедији, да би позорницу проширио „на цело подручје земаљског шара“, а потом „са земље на небо“, када је настао „један *theatrum mundi* (‘светско позориште, свет као позориште’)“ (*Ibid.*, стр. 355). Поводом отварања Глоб театра у Енглеској 1599. године Курцијус

Ради се о стиховима из комедије *Како вам драго*: „Сав свет је позорница / А сви људи и жене само глумци.“⁵⁴⁸ Црњански показује да је то опште мјесто у књижевности. На слику свијета као позорнице упућује и реченицом: „Писци кажу и то, да смо, само при том силаску са позорнице, сви, једнаки. И краљеви, и просјаци“.⁵⁴⁹

Шекспир је за Црњанског велики глумац, у његовим драмама „све је написано ради улоге и ради глумца“, а „маса, на његовој позорници, чак ни у његовим замислима, није ни постојала.“⁵⁵⁰ Он је волио „глуму ради глуме, глумца ради глумца, улогу ради улоге, маске и поезије“.⁵⁵¹

За Јана Кота, „Шекспир је као свет, или као живот. Свака епоха налази у њему оно што сама тражи и што сама хоће да види“.⁵⁵²

Иако су писане ради глумца, његове драме носе културолошке обрасце промјена у животу појединца и заједнице.

„Енглези се понашају у иностранству, онако, како се у Енглеској не понашају. А ниједна жена није иста, на разним тачкама земаљског глоба. Енглезе, као и Русе, заноси Париз, заноси

наводи да је у новом здању постављена изрека „*Totus mundus agit histrionem* (‘Цео свет игра позоришну представу’)“, и да је Шекспирово дјело *Како вам драго* једно од првих премијерно изведених дјела, у коме се налазе стихови у којима се свијет пореди са позорницом, а седам животних доба са седам чинова човјековог живота. Курцијус спомиње да је издавач, Ц. Б. Херисон (*The Penguin Shakespeare*, 1937) поводом тога казао да је то „Шекспиров мали есеј написан на мото новог Позоришта Глоб, у које се позоришна трупа управо тада уселила“. Тај мото потиче из *Поликратика*, а не из Петронија, једино што је ријеч *exerceat* („Изводи“) замијењена ријечју *agit* („игра“). Објашњење настаје под претпоставком да је онај који је употребио ту изреку познавао дјело *Поликратик*, које се 1595. године појавило у новом издању. Стога, према Курцијусу, Шекспирова метафора баштини мисао средњовјековног енглеског хуманисте Јована од Солзберија (*Ibid.*, стр. 232–237).

⁵⁴⁸ „All the world’s a stage, / And all the men and women merely players; / They have their exits and their entrances, / And one man in his time plays many parts, / His acts being seven ages“ (Вилјем Шекспир, *Како вам драго*, II, 7).

⁵⁴⁹ Милош Црњански, *Роман о лондону I*, *op. cit.*, стр. 5. Читаочеву асоцијацију усмјерава према Хамлетовим ријечима: „На краљево питање где је Полоније, Хамлет одговара ‘на вечери’, али не ‘где он једе, него где њега једу’ (црви), а затим додаје: ‘Ваш дебели краљ и ваш мршави просјак само су различита послужења – два јела, али за истим столом’, *Хамлет*, IV, 3 (Svetozar Koljević, *Beleške i objašnjenja Romana o Londonu I*, *op. cit.*, str. 366).

⁵⁵⁰ Милош Црњански, „Јулије Цезар, од Шекспира“ (СКГ, 16. XII 1925), у: *Есеји и чланци I*, *op. cit.*, стр. 398.

⁵⁵¹ *Ibid.*, стр. 399.

⁵⁵² Јан Кот, *Шекспир наш савременик*, превео Петар Вујичић, СКЗ, Београд, 1963, стр. 9. Према Јану Коту, Оливије је показао најужбудљивијег Шекспира. Филм је открио ренесансног Шекспира. У томе се крије савремено схватање Шекспира: „Тај је филм показао да један од путева преношења шекспировске визије може бити велико ренесансно и барокно сликарство. [...] Полазна тачка за гест, за композицију слике, за костим. Јер Римљане у Шекспировим трагедијама не вреди облачити ни у вештачки измишљене стилизоване костиме ван било које епохе, нити, такође, у пресликан и документован музејски инвентар. То морају бити Римљани какве је видеала ренесанса. И како их је сликала“ (*Ibid.*, стр. 223).

ривијера, заноси Монте Карло. Италија. Вино. Хоће да се жене. Одмах. Енглескиње у Италији, падају. Кад се врате у Енглеску, све то забораве. То је био Шекспир. *Сан једне летње ноћи*.⁵⁵³

О *Краљу Лиру* Црњански је написао: „Из лирског, личног у *Лиру* добијамо стил“, коме се додаје „оно јелисаветско, позоришно“.⁵⁵⁴ Стил као израз времена, који се, по Велфлиновом схватању, мијења са промјеном осјећања људи,⁵⁵⁵ на Шекспировој позорници има тај нови израз.

Када Црњански каже да се Елизабетанско позориште „не може употребити на начин античке трагедије, писане и представљане за хиљаде и хиљаде гледалаца, иначе се долази до лажног, апсурдног“⁵⁵⁶, он гради обрасце „читања“ културе. Његов Шекспир је „велики као Бог“, јер „лирски је створио Лира, Отела, Хамлета, Јулију, Кориолана, Ричарда, Магбета, Цезара и, тежег од свих, дебелог Фалстафа.“⁵⁵⁷ У потрази за лирским у његовим драмама, открива се дубина и понор, одакле се пролама јук његових јунака над властитом судбином и неиспуњеним животом:

„Лир је пре свега бахични лелек, као и Шекспирови сонети у бароку, и тај старац, ћудљив, плах, луд, жељан је пре свега женске неге и љубави, чистоте, после страшног живота. Није он луд кад дели краљевину, него је жељан љубави, којој изговара доцније најсенсуалније клетве у светској књижевности. [...] Иза келтске бајке, као да се са питањем кћерима: ‘Која га највише воли’, појављује мит о земљи што вене, о сунцу што се топи у завејане горе азијске. Играти Лира, од беса са престола до сажалења над беднима, од клетве јаловости над Гонорилом до пљуска и буре и умирања над Корделијом са оним врелим речима (‘Њен глас је био увек нежан, мио, благ и тих. То тако драго код жене’), значи додирнути најљубичастије поноре тела и душе, безмерне и тамне.“⁵⁵⁸

⁵⁵³ Милош Црњански, *Роман о Лондону I*, *op. cit.*, стр. 49.

⁵⁵⁴ Милош Црњански, „Краљ Лир од Шекспира“ (СКГ, 1. IV 1924), у: *Есеји и чланци I*, *op. cit.*, стр. 393. Елизабетанско доба било је славно по лирици, али и у драми. Позориште је имало љубитеље. Из вишег сталежа су сматрали да драма, ако се над њом врши надзор, може бити корисно средство за вршење утицаја на народ. Нижи сталеж је волио позориште због умјетничког уживања и сензација, док су пуританци, људи средњег сталежа, сматрали да позориште шири неморал и одвлачи од корисних дјелатности и од цркве (Владета Поповић, *Живот и дела Виљема Шекспира*, Српска књижевна задруга, Београд, 1953, стр. 10–11). Позоришта за народ су у то вријеме грађена изван градских зидина, као што је случај и са Глоб театром. Разлика између отмјенијих позоришта и оних народних била је у удобности и цијени: „Народна нису имала кров над ‘партером’, мада су галерије, као и сама позорница, биле под кровом; у партеру се већином стајало. Зато су била јевтинија. Позоришта за отменију публику имала су кров који је покривао не само галерије и позорницу, него и партер, у коме се седело. Зато су била скупља. Мисли се да је позориште Глоб могло да прими око хиљаду и двеста гледалаца, који су за улазак, према месту, највише плаћали два и по шилинга, а најмање један пени. Блакфрајарс је могао примити око шест стотина гледалаца“ (*Ibid.*, стр. 13). Прототип и за отмјено и народно позориште биле су крчме у чијим двориштима су се давале представе за народ, са позорницом обично четвороугаоног облика, а сама позорница је дубоко залазила у партер тако да је имала публику са три стране (*Ibidem*).

⁵⁵⁵ *Hajnrigh Velflin, Renesansa i barok, op. cit.*, стр. 80.

⁵⁵⁶ Милош Црњански, „Јулије Цезар, од Шекспира“, у: *Есеји и чланци I*, *op. cit.*, стр. 399.

⁵⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁵⁸ Милош Црњански, „Краљ Лир од Шекспира“, у: *Есеји и чланци I*, *op. cit.*, стр. 393–394.

Искази о позоришту присутни су и у Шекспировим *Сонетима*⁵⁵⁹. Када говори о Шекспиру и његовој поезији, Црњански се уствари бави позориштем, јер Шекспир је глумац и у поезији. У XV сонету појављује се мисао да је људски живот позоришна представа за небески свод.⁵⁶⁰

У XXIII сонету који почиње стиховима: „К'о несигуран глумац на даскама, / Ког страх и сметња баци из улоге, / Ил' коме дивља јарост срце слама, / И једним махом укине му ноге; / Тако ти и ја од страха премирем, / Немоћан изрећ' поклонства љувена, / И сав од снаге љубавне самирем, / Надвладан моћу срца заљубљена“⁵⁶¹ Шекспир посматра игру страсти и искушења на позорници људског живота, а човјека као невјештог глумца.

Црњански се пита да ли је Шекспир у стиховима пронашао „речи још језивијих туга и сласти“, којима ће стати пред читаоце „наг и ужасан у свој, демонској, лепоти сладострасника и грозних љубавника, у једној улози, страшнијој и жалоснијој од улога Ромеа, Клаудија, Хамлета“.⁵⁶² По њему Шекспир је надасве велики пјесник јер његова 154 сонета у драмском набоју говоре једну личну драму на енглеској позорници XVI вијека. У тој поезији завјештао је велику драму, као што је Микеланђело у стиховима изрекао нешто „неупоредиво горко“, иако су од руке сликара који је сликао *Сикстину* и вајара који је вајао *Робове*, *Давида* и *Мојсија*.⁵⁶³ Као што ни Микеланђело није знао за срећно постојање, тако ни Шекспир није приказао спокој и ведрину.

Приказ о Шекспировим сонетима Црњански започиње есејистички, истичући како ти сонети узбуне машту и интелект сваком ко иде стазама науке, музике или пјесништва.⁵⁶⁴ На почетку приказа наводи податке о књизи *Сонета* који су изашли из штампе 1609. године, о издавачу који се крије иза иницијала Т. Т. (Thomas Thorpe). За посвету каже да је написана у стилу Шекспировог доба, неком непознатом В. Х. који је на неки начин „проузроковао“ стихове, као добављач рукописа или неко коме су

⁵⁵⁹ Viljem Šekspir, *Soneti i ostala poezija*, Celokupna dela, knjiga 18, preveo Danko Angjelinović, Kultura, Beograd, 1963.

⁵⁶⁰ „Кад мислим да све у развоју ствари / Тек кратко снагу уздрже гиздаву, / Да уплив звијезда тај призор не мари, / Већ гледа само к'о дивну представу; / Да се к'о биљке људи развијају, / Од истог неба мажени и стрти, / Млад сок им кипи и с врха падају, / И дивни сврше у наручју смрти; / тад мис'о на ту пролазност дочара / Богатство твоје младости мом оку, / Са смрћу вријеме о њој преговара, / Да за дан млади да ти ноћ дубоку. / Ја сав у борби с временом за тебе, / Што оно узме, дајем ти из себе“ (Viljem Šekspir, *Soneti i ostala poezija*, *op. cit.*, str. 49).

⁵⁶¹ *Ibid.*, str. 52.

⁵⁶² Милош Црњански, „Шекспирови сонети“ (СКГ, 1930). У: *Есеји и чланци I*, *op. cit.*, стр. 112.

⁵⁶³ *Ibidem*.

⁵⁶⁴ *Ibidem*.

стихови намијењени.⁵⁶⁵ Црњански пише како су ти сонети били познати још 1598. у „кругу интимних пријатеља“ те да су поређени са Овидијевим стиховима.⁵⁶⁶

Представници аутобиографске школе сматрају да су сонети, као што је написао Виљем Вордсворт „кључ којим је Шекспир откључао своје срце“ и стога их користе у реконструкцији Шекспирове биографије. Други сматрају да су те пјесме само изрази општих петраркистичких мотива и тема.⁵⁶⁷

У есеју Милоша Црњанског освјежен је проблем ауторства Шекспирових дјела, због сумње која постоји и у науци о књижевности, да је све то могао знати и написати један глумац. Супротно томе, Црњански истиче да постоје непобитни докази о животу и раду Шекспира, а да је ново питање „колико би могло бити уметака, туђег и примљеног, у тексту позоришном, па и у тексту спегова, везаних уз његово име“.⁵⁶⁸ Он не умањује квалитет интерпретације у студијама које оспоравају ауторство, нарочито у Лефрановој студији, која му се чини „поразно доказна, сјајна и стварна“.⁵⁶⁹ Али насупрот таквим покушајима, најбољу одбрану Шекспира заснива на унутрашњим доказима, који се налазе у самим дјелима:

„крај свих пасажа који се чине из пера неког правника, аристократе итд. јасно је да је *овако и овакве*, те позоришне комаде, те улоге (и кад је у питању Цезар, Отело, Ричард, Кориолан итд.) могао написати: не државник, не филозоф, не лорд, па чак ни позоришни мецена, него само позоришни човек, *глумац*. И то баш глумац енглеског барока.“⁵⁷⁰

Поводом сонета Црњански размишља и закључује да се ипак мора претпоставити како се Шекспир успио додворити младим великашима, јер како би другачије цензор допустио штампање 126 сонета посвећених једном мушкарцу и тек 26 намијењених једној жени.⁵⁷¹ Предмет интересовања његовог рада су сонети посвећени младом аристократи. У уводном дијелу указао је на проблемско питање сонета – ко се крије иза иницијала В. Х. – да ли неки случајни господин који је додао рукопис издавачу, или мецена и познаник Шекспиров, гроф од Саутемптона, или чак Виљем Херберт, гроф од Пемброука, а Шекспиров заштитник. Читаоце наводи да вјерују како познаје и оно што је Оскар Вајлд казао – да се иза иницијала крије млади глумац, који

⁵⁶⁵ *Ibidem*.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, стр. 113.

⁵⁶⁷ *Engleska književnost knjiga I*, Ivanka Kovačević, Veselin Kostić, Draginja Pervaz, Marta Frajnd, Svjetlost, Zavod za udžbenike Sarajevo, 1991, str. 211.

⁵⁶⁸ Милош Црњански, „Шекспирови сонети“, у: *Есеји и чланци I*, *op. cit.*, стр. 113.

⁵⁶⁹ *Ibidem*.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, стр. 113–114.

⁵⁷¹ *Ibid.*, стр. 114

је играо женске улоге у Шекспировом театру. За Лефрана каже да је сонете тумачио кроз везу са Овидијем, Ронсаром, Томом Лоцом, и да ауторство приписује шестом од грофова Дерби, Вилему Стенлију, као ванредној личности Шекспировог доба.⁵⁷²

Црњански је вођен позитивистичком методом док биљежи чињенице из живота писца. У раду полази од проблема ауторства, постепено прелази на садржај књиге сонета, а сматра да није дорастао да говори о „ванредној и строгој лепоти форме и језика“.⁵⁷³ По његовом виђењу Шекспирове сонете требало би читати као интимну драму његовог живота у Лондону, као што је *Vita nuova* Дантеов фирентински доживљај.⁵⁷⁴

Он пише и о намјерама које су имали поједини коментатори Шекспировог дјела, да сонете представе као искључиви плод маште, као резултат забрањене љубави, или као дјело посвећено енглеској краљици Јелисавети.⁵⁷⁵ Свој рад је засновао на истраживањима Густава Ландауера, за чија предавања каже да су неисцрпно богатство мисли и идеја, анализа и синтеза о Шекспировим сонетима, драми и позоришту тог времена, и у тексту биљежи библиографски податак о књизи коју користи.⁵⁷⁶

Ландауер у свом тексту пјесника *Сонета* назива „генијем слободе“, а те идеје код Црњанског изазивају осјећај мисаоне подударности:

„Песник ових сонета – каже Ландауер – роб је. Изгубљен је у дивљењу, обожавању једног младића. ‘Тај младић својом појавом, изразом, љупкошћу, достојанством значи за њега лепог, племенитог, душевног, дивног човека.’ Тог младића он воли. Не смемо рећи мање – каже Ландауер (II, стр. 337), не смемо рећи више. Додати само треба да је реч волети у то доба употребљавана, и кад је означавала само племениту, духовну везу. У *Кориолану* стари Мененијус назива свог млађег друга *my lover*, Порција назива Антонија *bosom lover* свога мужа итд.“⁵⁷⁷

Цитат указује на однос Црњанског према литератури коју чита, а који је у суштини активан и стваралачки, зато што туђе идеје бивају прихваћене како би се с

⁵⁷² *Ibid.*, стр. 114–115.

⁵⁷³ *Ibid.*, стр. 115.

⁵⁷⁴ *Ibidem.*

⁵⁷⁵ *Ibidem.*

⁵⁷⁶ „Два његова тома *Шекспира* (Rütten & Loening, Франкфурт, 1922. године) из којих смо превели скоро све горње податке и обавештења, употребљена у овом приказу, храбрија су, умнија и постојанија, чини нам се, од радова Лија, па и Гундолфа“ (Милош Црњански, „Шекспирови сонети“, у: *Есеји и чланци I*, *op. cit.*, стр. 116). Упућивање на цитирани текст указује на жанровско помјерање од есеја ка научној прози, а у културном обрасцу упућује на оријентацију унутар цјелокупне културе, када умјетност залази у сферу науке (Dubravka Oraić-Tolić, *Teorija citatnosti*, *op. cit.*, стр. 16–17).

⁵⁷⁷ *Ibid.*, стр. 116.

њима ступило у дијалог. Тим цитатом он доказује да се служи и другим, страним језичким кодом.⁵⁷⁸

Док чита Шекспира, Црњански његове ријечи и изразе враћа времену у коме су настале. Рјечник љубави Шекспировог доба не одваја од његовог времена, када је ријеч вољети употребљавана и да означи духовну везу. Тиме је у сагласности са Велфлином који, постављајући проблем критичке историје умјетности, каже да „ми непрестано подлежемо искушењу да судимо на основу укуса везаног за време у коме живимо“, и „да на основу нашег разумевања начина приказивања тумачимо претходне начине приказивања“.⁵⁷⁹ Зато Црњански има намјеру да исправља грешке у критичком вредновању цјелокупне културе.

Ландауеров текст служи као примарни извор у научно-есејистичком приступу интерпретацији сонета.

„Првих 17 Ландауер сматра да припадају раном добу тог пријатељства. У њима, у барокној поетичности оног времена, песник велича лепоту свога пријатеља, снисходљиво, задивљено и, ‘што би могло да изненади многе који тумаче такву љубав, на један псевдонаучни начин’, каже му да је једини начин да се сачува од пролазности: брак и дете.“⁵⁸⁰

Црњански каже да у двадесетом сонету долази до прекретнице, пошто је у њему опјеван женски лик и женско срце пријатеља, а почев од тог сонета однос међу пријатељима постаје приснији. Тридесет и пети сонет за њега је почетак драме, лирски субјекат пријатељу се обраћа гласом неког старијег и надмоћнијег: „Понизности, кићености литерарне је нестало. Сонети постају све непосреднији, глас њин све дубљи и болан. У њима отпочиње драма.“⁵⁸¹

За четрдесети сонет каже да је потпуно неочекиван:

„Из њега се види јасно да се догодило нешто изненада. *Млади и лепи пријатељ завео је драгану песника сонета*. Без припреме, без алузије, као да се дигла завеса пред комедијом или трагедијом, налазимо се пред правом позорницом Шекспира, само што, овог пута, он глуми сам пред нама, у свом животу.“⁵⁸²

Шекспир пише личну драму у сонету, и пред читаоце излива интимну бол:

⁵⁷⁸ У теоријском смислу то одговара интерлингвалним цитатима (Dubravka Oraić-Tolić, *op. cit.*, str. 23).

⁵⁷⁹ Hajnrih Velflin, *Razmatranja o istoriji umetnosti*, *op. cit.*, str. 115.

⁵⁸⁰ Милош Црњански, „Шекспирови сонети“, у: *Есеји и чланци I*, *op. cit.*, стр. 116–117.

⁵⁸¹ *Ibid.*, стр. 119.

⁵⁸² *Ibid.*, стр. 120.

„куриозан, сав у барокној игри речи love, љубав, којом песник означава и осећање, и појам, и вољеног младића и љубљену жену, претеран, апсурдан је по форми, али леп у замршају болних истина, речених у прећутаном очају (тај исти песник писао је *Отела*), у љупким, спокојним, ведрим, иако жалосним реченицама.“⁵⁸³

Црњански расправља са оним што је Ландауер видио и доживио у четрдесетом сонету, а то је: „љупкост у пози те љубавне патње ‘преваренога’ мушкарца, рогоње, који, својим изразом, мислима и гласом, толико одудара од грозних и бурних, заурланих улога изневерених мужјака, у трагедијама Шекспировим“⁵⁸⁴, како би сам додао да та „љупкост позе“ и лакоћа бола нису „доказ површности Шекспирових осећања, или недодивљеног, поетикантског бола“, већ су само „слична барокним изразима љубавног јада у његовим љубавним, заплетеним комедијама, по укусу тадашњег времена“.⁵⁸⁵

До четрдесет трећег сонета позорница Шекспирове личне љубавне игре одвија се по укусу времена, коју Оскар Вајлд посматра кроз однос према младом глумцу Шекспировог позоришта, који је по обичају времена играо женске улоге, као „неки модни ћеф“.⁵⁸⁶ У есеју Црњански упоредо наводи да је и код Ландауера забиљежено да се у Шекспировим комедијама и трагедијама често понавља љубав према преобученом глумцу или глумици преобученој у мушко.⁵⁸⁷

Међутим, све то за Црњанског постаје неважно пред сонетима у којима се јавља чисто пјесништво, са погледом упртим у душу, у праизвор живота, „у ваздух, у време, у сузу“.⁵⁸⁸ Жалећи се на сиромаштво српских језичких израза, он потом испитује оно што је Ландауер као историчар књижевности истраживао – одакле су елементи хеленске мудрости допрли до Шекспира – да ли кроз књиге неоплатониста или кроз разговор са ученим пријатељима.⁵⁸⁹

„Од четири праелемента, ваздух и ватра (‘први моја мисао, други моја жудња’ – *The first my thought, the other my desire. Desire* – та дивна реч Шекспирова) лете као гласници љубави између њега и пријатеља. И док су на путу, његово жиће декомпоновано од четири дела само у два (земља и вода) пада у меланхолично мртвило, да се поврати тек кад му се ти гласници врате. А кад их затим врати, пада опет као мртав.“⁵⁹⁰

⁵⁸³ *Ibidem.*

⁵⁸⁴ *Ibid.*, стр. 122.

⁵⁸⁵ *Ibidem.*

⁵⁸⁶ *Ibid.*, стр. 125.

⁵⁸⁷ *Ibidem.*

⁵⁸⁸ *Ibidem.*

⁵⁸⁹ *Ibidem.*

⁵⁹⁰ *Ibid.*, стр. 126.

У питању је ново поглавље психолошког љубавног романа у стиховима. Црњански примјећује љепоту израза и природну слободу у исказивању осјећања према вољеном младићу:

„(Упоредивши потпуну, дивну чистоту и уздржљивост Шекспировог израза нпр. са данашњим изразом прослављача те врсте љубавних нагона, са Жидом, или другим Паризлијама, да не спомињемо фиорентинске и венецијанске сонете ренесанса и барока, морају се приметити те – да их обележимо као ‘сократске’ и ‘платонске’ – вредности песничког величања љубави, љубави која се ту пати због младића једног, а не жене, али која, изгледа, нема везе са песничком славу сексуалног пута, најархајскијих, али и најнижих врста.)“⁵⁹¹

Познато је да је Црњански читао пјеснике у оригиналу. У приказу *Сонета* оставио је мали есеј о теорији превођења:

„Уверен сам да никакав, ни најбрижнији, ни ‘најуспелији’ превод тог сонета (уопште изворног текста књижевног, песничког дела), не може заменити оригинал. Истичући барокну игру речи Шекспирових сонета, ренесансну боју тока мисли, стихотворство по укусу тадањег времена и књижевства, а нарочито непреводиву збијеност богатог, раскошно садржајног енглеског језика, једносложних звучних сликова (а у правом ‘преводу’ требало би дати не само тачан смисао, сваку црту реченице, већ и звук сликова), ја ћу само ради оних који уопште језик оригинала не знају, и баш да би се видело грозно сиромаштво наших израза, дати веран а не песнички превод, тј. замену превода тог сонета, са интенцијама које не прелазе облик овог приказа. (Упоређујем, међутим, са згражањем, чега све има у најновијим преводима тих сонета – да и не говорим о старијима – код Фулда, Терезе Робинсон, у награђеном – *prix Denfert*, године 1924 – преводу Шарла Гарнијеа и др. Стефан Георге, велики немачки песник, преведећи Шекспира, правио је нове, своје, георгеовске сонете.)“⁵⁹²

Поредећи оригинал са преводом, Милош Црњански залази у простор културе и тако постаје посредник међу културама. За прве стихове четрдесет и петог сонета: „то друго двоје“, мислећи на ваздух и ватру („The other two, slight air and purging fire“), пише да не одговарају оригиналу. „Други, како ми радо истичемо ‘срећнији’ народи, имају осећај и реч оличења праелемената. Но кад је Србин мислио о ваздуху?“⁵⁹³

Црњански у простору српске културе отвара поље у коме се преиспитују погледи на вјечна питања праузрока и смисла, али и утемељује културолошки образац по коме се ствара једна култура – словенска, на грчко-византијској подлози. Као замјенски појам за „ваздух“ предлаже „вјетар“:

„Ваздух (можда ветар овде), као превод за *air* (у првом реду) није тачно. Та реч је словенски појам, који можда подражава митолошку реч етир, али за ову елементарну реч није. Још горе је са речју *slight*. Она није ни наше лако, ни слабо, ни прозирно, ни танко, ни чисто, а могла би то

⁵⁹¹ *Ibid.*, стр. 121.

⁵⁹² *Ibid.*, стр. 120.

⁵⁹³ *Ibid.*, стр. 126.

да буде. Шта да кажем тек за превод *purging* (све у првом стиху), за ‘прочишћавајућу’ ватру. Да и не спомињемо и не указујемо на ‘шекспирске’ тешкоће, као нпр. у четвртом стиху, кад за одласке и доласке пријатеља и своје, као у некој игри, каже: *these present-absent*, то присуствовање – одсуствовање.⁵⁹⁴

Из свега проистиче да Црњански поезију доживљава само на језику оригинала, јер је она у својој суштини непреводива.

Педесети сонет који парафразира ријечима: „Јашући све даље од свог пријатеља, песник тога сонета, први пут завршава сонет мишљу: за мном је остала срећа, а преда мном је јад“ подсјећа га на Дантеов стих „јашући неки дан...“.⁵⁹⁵ Међутим, Шекспирова визија краја путовања нема ону ведрину коју посједују Дантеови стихови из *Новог живота*.

Од шездесетог сонета Црњански је примијетио психолошку промјену код лирског субјекта. Тад му се учинило да је пјесник „сагледао дно те љубави“,⁵⁹⁶ да би се тешким патњама душе, осјећају сумње и љубоморе придружио и страх од старости која долази.⁵⁹⁷ Црњански за те стихове употребљава ријеч понор, који је у суштини „понор живота, једног страшног, демонског живота енглеског, Јелисаветиног доба“.⁵⁹⁸ У шездесет и четвртом сонету преовладао је ужас од пролазности, а поводом тог сонета Црњански исказује претјерано лични став када каже да их „само идиоти“ могу сматрати „разбибригом једног перверзног човека“.⁵⁹⁹

Праве и велике, шекспирске тренутке пјесништва Милош Црњански види у стиховима шездесет шестог сонета, када урлик није више јаук над личним љубавним јадима, већ „над ништавилем, празнином, прљавштином живота, људи, друштва, свега“.⁶⁰⁰ Читани у оригиналу, ти стихови за њега значе највише тренутке лирског у Шекспиру.⁶⁰¹

Књига сонета у својој цјеловитости свједочи и о литерарном и позоришном животу XVI вијека. У њој је дата друштвена улога књижевности, могућност да се кроз поезију исказе лична и општа биједа и понижење:

⁵⁹⁴ *Ibid.*, стр. 126–127.

⁵⁹⁵ „My grief lies onward, and my joy behind.“ У Дантеовим стиховима: *Cavalcando l'altr'ier per un cammino, / pensoso dell'andar che mi sgradia, / trovai Amore in mezzo de la via / in abito leggier di peregrino* [„Јашући неки дан дуж једног пута / Замишљен јер путовах невесео, / Нађох Љубав насред пута / У одијелу лаганом, као у путника“ превод Т. А.] проналази ведрину које код Шекспира нема.

⁵⁹⁶ Милош Црњански, „Шекспирови сонети“, у: *Есеји и чланци I, op. cit.*, стр. 129.

⁵⁹⁷ *Ibidem*.

⁵⁹⁸ *Ibidem*.

⁵⁹⁹ *Ibidem*.

⁶⁰⁰ *Ibid.*, стр. 130.

⁶⁰¹ *Ibidem*.

„Кроз све те сонете провлачи се нека непрекидно понављана изјава кајања, признање неког срама, грешака својих, свакако литерарно третирана. Из крајности у крајност, из презира у обожавање, прелази та плаха, болесна љубав измученог мозга, проћерданих телесних снага (тадашњи живот и морал око лондонских позоришта) и страсно жудне душе. Или је све то само песнички украс социјалног стида, глумачког позива?“⁶⁰²

У есеју Црњански се у суштини бавио Шекспиром и његовим добом, а у умјетности размишљао је о позоришту, јер је тај енглески ренесансни писац и у својим драмама и сонетима писао и бавио се човјеком глумцем. У тексту Црњанског појавио се Шекспир који је из живота окусио само горчину и тугу, и који је у поезији јауком проговорио о биједи и понижењу свега људског, као што је у XXIII сонету испјевао, да на позорници људског живота човјек пролази као невјешт глумац. Црњански је у тим сонетима препознао Шекспирову личну драму на енглеској позорници XVI и XVII вијека, као и везу са Микеланђелом и свима онима који су у поезији оставили болне записе о људској борби са страстима. Снагу велике поезије препознао је у Шекспировом пјесничком крику над „понором живота“. Он је своју личну драму у поезији претворио у личну драму свакога човјека, пошто је спознао да је људска душа поприште борбе са страстима, а за Црњанског је то велика поезија. Лирски тренуци великог пјесништва догодили су се када је његов лични јаук постао урлик „над ништавилем, празнином, прљавштином живота, људи, друштва, свега“⁶⁰³. Црњански је том Шекспиру исказао дубоку оданост.

⁶⁰² *Ibid.*, стр. 136.

⁶⁰³ *Ibid.*, стр. 130.

ЗАКЉУЧАК

I

Милош Црњански је у свом књижевноумјетничком опусу изградио посебан однос према ренесансној култури, умјетности и књижевности. На темељу духовних веза са ренесансним умјетницима указао је на властито опредјељење, да у књижевности освједочи постојање невидљивих, а чврстих духовних веза на којима почива литература и умјетност, али и човјек и васиона.

Дубоку оданост исказао је оним умјетницима који су кроз заједницу умјетника остварили везу са оним што је вјечно, а то је веза радости у Рођењу и веза туге и бола у Распећу. Са тог становишта вјечна је повезаност између мајке и сина, Богомајке и Христа, и то у љубави кроз жртвени образац. За Црњанског је једино поље умјетности слободно да открије крајњу истину о свему, да би коначно у умјетничким дјелима великана пронашао одговор на трагично искуство живота, као и наду у пресељење у вјечност. С једне стране меланхолија ренесансних умјетника ублажила је осјећај туге и меланхолије самог Црњанског, а с друге стране доживљај и спознаја духовних веза кроз умјетност и литературу проузроковала је душевно задовољство и радост, које, ипак, има и код Црњанског.

Речено Елиотовим језиком, то су они умјетници који су имали такво осјећање историје, да је њихово умјетничко дјело прожето са осјећањем да читава европска литература почев од Хомера, а у оквиру ње и националне литературе, „истовремено егзистирају и истовремено сачињавају један поредак“.⁶⁰⁴

Заједница италијанских ренесансних умјетника код Црњанског почива на вези која је у сликарству остварена у сијенској школи преко Дуча ди Буонинсење, Симонеа Мартинија, Содоме и Ђота, у вајарству од Јакопа дела Кверче до Микеланђела Буонаротија, у италијанској ренесансној поезији код Чека Анђолијерија, Дантеа

⁶⁰⁴ Tomas Sterns Eliot, „Tradicija i individualni talenat“, *Izabrani eseji, op. cit.*, str. 35.

Алигијерија и Микеланђела Буонаротија. У њемачком ренесансном сликарству везу са заједницом остварио је Албрехт Дирер, а у енглеској књижевности Виљем Шекспир.

У систему мишљења Црњанског Микеланђело Буонароти је својом скулптуром *Оплакивања* дао одговор на питање шта је ренесанса, будући да је он „створио везу, коју милиони са матерама имају“. Ренесанса је веза са Христом који је „на Голготи ушао у људску заједницу“, а Микеланђело је гласао за „Христа распетог, и, матер, тужну“⁶⁰⁵. У опису скулптуре *Пијета* садржано је објашњење за доживљај ренесансе као везе – „ново, а у вези са оним, што је и у Средњем Веку било страшно и дирљиво“⁶⁰⁶, чиме је Црњански указао на обједињујућу моћ умјетности. Микеланђелова *Пијета* у себи је сажела сву проблематику самилосне туге и љубави кроз коју је прошла људска заједница угледајући се на Христов образац.

Књижевни текстови Црњанског у којима долази до изражаја ренесансност као специфична потреба да се вреднује ренесансно наслеђе засновани су на његовом познавању свијета идеја. У тим дубинским слојевима европске ренесансне културе он је уочио Богородицу и Христа, мајку и сина, вјечне образце који су изградили средњовјековну културу, и који су врхунски израз дали у дјелима византијске умјетности. Као носилац византијског наслеђа Црњански је писао са становишта умјетника који није занемарио утицај Истока у развоју европске културе, него је доказао континуитет византијске традиције у европској ренесанси. У свом литерарном подвигу сажео је најважнија духовна и културна искуства Истока и Запада. Зато његова поетика веза упућује на сусрет култура, а одатле се његов однос према институцији европске и свјетске културе може посматрати као однос представника националне културе према свјетској култури, чиме се не умањује значај ни једног ни другог.

Из угла Црњанског српска средњовјековна умјетност из своје традиције иконописа (у Студеници, Сопоћанима и Милешеву) европској и свјетској традицији предала је духовну радост, оваплоћену у *Рођењу*, вјечној и непролазној радости у свим културама. Том везом љубави између мајке и сина, која је оживљена у ренесанси, Црњански је указао на најчвршћу везу у људској заједници и потврдио да се људска заједница одувijek интересовала за оно што је вјечно, а то је љубав. Цијели људски род загладан је у везу љубави између мајке и сина, Богородицу и Христа, којом је везан хришћански свијет.

⁶⁰⁵ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 44.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, стр. 435.

Ренесанса у крајњем смислу за Црњанског значи *веза*, одакле је проистекла мисао да *нема прекида у историји умјетности*, зато што су вјечна питања која интересују човјека и људску заједницу. Међутим, умјесто *прекида*, Црњански је афирмисао појмове *промјене и синтезе*. У његовој идеји о томе како је Микеланђело измијенио Ибзена садржан је један од главних културолошких образаца: Ибзена је измијенио Рим. Под утицајем Микеланђелове куполе, он је мијењао своју литературу, театар, а потом, скоро и цијелу Европу.

Из свега произилази да је немјерљив утицај који један умјетник може оставити унутар заједнице умјетника, а на подлози дијалога између умјетника рађају се нове идеје, које у себи носе нешто од прошлог, али садрже и залог будућег, и то оне будућности у коју су загледи умјетници свих времена.

Црњански је преко ренесансе успоставио везе према свему што је створила и завјештала култура, умјетност и књижевност док се у датом историјском тренутку односила према традицији као и према сновима у будућности. Својим дјелом освједочио је вјеру у моћ литературе која настаје из литературе.

Са највећом пажњом испитивао је ренесансна дјела с намјером да се креће у духовном простору умјетника који су стварали ренесансну културу. У размишљању о сликарству најприје је остварио духовну везу са сијенском школом, будући да је на фрескама сијенских мајстора осјетио блискост са византијском духовношћу. Посматрањем и описивањем сијенских Богородица, Микеланђелових скулптура и споменика ренесансне архитектуре Црњански је дошао до закључка да у историји умјетности није било *прекида*, већ *промјена и синтеза*. Микеланђелова *Пијета* у себи је сажела сву проблематику љубави и бола кроз коју је прошла људска заједница угледајући се на Христов образац.

У свом стваралачком опусу био је више наклоњен оним умјетницима који се као типови могу сврстати међу усамљене геније и меланхоличне особењаке, а чији прототип је нашао у личности Микеланђела Буонаротија, који је, поред општих иконографских мотива: приказивања самилосне туге за страдалим Христом, у ренесансну иконографију увео нов мотив, а то је мотив личне самилосне туге за мајком који Црњански формулише као „сан о матери која никад неће остарити. Изузетак. У успомени. Мртва мати“⁶⁰⁷.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, стр. 146.

За разлику од настојања њемачке критике на почетку двадесетог вијека, која је под сваку цијену жељела од Дирера направити националног представника и умањити везе са Југом и Италијом, посматрајући Дирерово сликарско дјело Црњански је закључио да је он тек у Италији, у Млечима створио дјела која нису поручбина, као што су *Италијанске планине*, из чега произилази да је веза са Италијом саздала умјетника у Диреру, а оправдање за такво гледиште Црњански налази у једном Диреровом писму пријатељу пред одлазак из Венеције за Нирнберг у коме је сликар записао: „О, како ћу зепсти за Сунцем“.⁶⁰⁸

У есеју о Дантеу Црњански је показао да је Данте пјесник који је успио објединити литерарне снаге својих претходника, Чека Анђолијерија, Гвида Гвиницелија и Гвида Кавалкантија, и у *Новом животу* и *Комедији* изразио дух читавог народа, који је у вези са прошлошћу, и у исто вријеме нов и другачији. Преко Дантеа Црњански је показао развој који је остварила заједница писаца у приповиједању „са оца на сина“, као што је казао Уго Фосколо. Црњански у Дантеу види бесмртан лик, који је указао на вјечне теме у књижевности, а то су мајка и родно мјесто, љубав, пакао и рај, и остварио везу са заједницом умјетника који су прије њега спознали суштину бављења литературом, и који ће послје њега промишљати о истим вјечним темама, наслањајући се на његово дјело.

Милош Црњански је у Микеланђеловој поезији примијетио страшну умјетникову борбу да на својим сликама и скулптурама постигне савршен израз. Пошто су га животне околности спречавале да заврши своје скулпторско дјело, Црњански је у његовим стиховима препознао болне записе о себи, са којима је постао већи пјесник од Петрарке. На његовим скулптурама није било имитације, него ослобађања невидљивих идеја. У поезији се ослобађао личног, као што је из камена ослобађао своје скулптуре, и у стиховима пронашао израз за суштину, док је Петрарка остао вјеран имитацији. Тиме је Микеланђело, који се бавио тајнама природе и умјетности⁶⁰⁹, у текстовима Милоша Црњанског постављен у сами врх ренесансних мислилаца. Он је пјесник који је казао шта су „твари“ које вежу заједницу умјетника – озбиљност, жалост, патња и бол у љубави према Христу, Богу, Распећу, жени или мушкарцу, мајци и родном мјесту.

⁶⁰⁸ Милош Црњански, „Тајна Албрехта Дирера“, у: *Путониси*, *op. cit.*, стр. 387.

⁶⁰⁹ Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу*, *op. cit.*, стр. 40.

У осврту на енглеске ренесансне ствараоце, Црњански је у Шекспировим сонетима уочио драмски набој, својствен позоришној умјетности. Његов Шекспир је из живота окусио само горчину и тугу, и у својој поезији јауком проговорио о биједи и понижењу свега људског, као што је у XXIII сонету испјевао, да „на позорници људског живота човјек пролази као невјешт глумац“. У сонетима тог ренесансног умјетника препознао је његову личну драму на енглеској позорници XVI и XVII вијека, као и везу са Микеланђелом и свима онима који су у поезији оставили болне записе о људској борби са страстима. Црњански је снагу велике поезије доживио у Шекспировим мислима над „понором живота“. Та величина је у спознаји људске душе као попришта борбе са страстима, која је Шекспиру послужила да личну драму претвори у личну драму свакога човјека. Лирски тренуци великог пјесништва догодили су се када је његов лични јаук постао урлик „над ништавилном, празнином, прљавштином живота, људи, друштва, свега“⁶¹⁰.

Микеланђело, Дирер и Шекспир имају посебан статус код Црњанског. Испитујући тајне живота и стваралаштва ових умјетника, дата је слика италијанске, њемачке и енглеске ренесансе. У тим биографијама заједничко је откриће „понора живота“, које Црњански биљежи као сликарску, вајарску, и књижевну идеју да се тај сусрет са празнином умјетнички обликује, као опомена, и као позив на борбу на личном плану.

Црњански је тип умјетника који у свом дјелу васкрсава духовне визије оних умјетника које воли. У размишљању о ренесансним умјетницима он се није одрекао биографизма, нити традиције, него је, бавећи се животима ренесансних умјетника, трагао за бићем умјетника, а својим дјелом понудио образац једне умјетничке аутобиографије, у којој је биљежио само оно што једног умјетника, који наставља традиционалне обрасце и промишља вјечне теме, одваја од његовог времена и уздиже изнад његове епохе, на тај начин уписујући га у вјечност. Тиме је показао да је само ријетким умјетницима дато да на нов начин сагледају прошлост. У том „лирском“ сагледавању понора и „звјезданих висоравни размишљања“, према Црњанском, садржана су сва духовна искуства човјечанства.

Милош Црњански је савременост посматрао кроз наочари ренесансности. Шта је он говорио о себи и властитој поезици указујући на ренесансне умјетнике? По његовом читању могуће је препознати умјетника Црњанског, јер како каже Иван Иљин,

⁶¹⁰ Милош Црњански, „Шекспирови сонети“, у: *Есеји и чланци I, op. cit.*, стр. 130.

„сваки од нас је оно 'шта' чита“ и „оно 'како' чита“, као што и „сви ми постајемо оно што смо читали из прочитаног“⁶¹¹.

Све оно што Црњански спознаје кроз литературу у сазвучју је са његовом поетиком веза. У тој спознаји о духовним везама мијења се и преображава онај који спознаје. То је модел који Црњански нуди за размишљање о прошлости, умјетности и литератури, будући да умјетност свих епоха преображава оне који духовно „сазрцавају“ суштине минулих епоха. Црњански је код Дантеа, Микеланђела, Дирера и Шекспира препознао везе *старог* и *новог*, да би у тој духовној спознаји предокусио умјетничку вјечност, засновану на истини о суштини умјетничког живота, односно сваког људског живота који трага за одговором ко је човјек, одакле долази и чему тежи.

Понирањем у дубинске слојеве културе, који су утемељили поглед на свијет европског човјека модерног доба, Црњански је у везама са прошлошћу, и у ренесансности видио спас институције културе која је доведена у питање средином XX вијека. На тај начин покушавао је спасити институцију културе, свим средствима која су се у времену показала смисленим.

II

Милош Црњански – од чувара до памтитеља

Ако се цјелокупна авангардна култура којој припада и пјесничка генерација Црњанског посматра кроз два цитатна модела о којима говори Дубравка Ораић-Толић, један рушилачки модел „велике цитатне полемике“, и други, чувалачки модел „великог цитатног дијалога“, онда се може пратити како се рушилачки модел из области умјетности селио и јачао у тоталитарним режимима, фашизму и стаљинизму, када је умјетност досегла разорну моћ: „фикција је постала збиља; средишњи негативни модел

⁶¹¹ Иван Александрович Иљин, *Загледан у живот: књига промишљања свакодневице*, превод Владимир Јагличић, Бернар, Стари Бановци, 2010, стр. 8.

авангардне културе прешао је пријеки пут од естетике бескрајног разарања до бескрајно разорне политике“.⁶¹²

Црњански је у тај „цитатни дијалог“ ступио са становишта равноправности властите и туђе културе, а за саговорнике у том дијалогу он је одабрао оне, за које Дубравка Ораић-Толић каже да „у цивилизацијским процесима представљају или могу представљати“⁶¹³ институцију европске умјетности и културе. Такав његов дијалог у култури европске авангарде има улогу чувања европске културе, чији неодвојиви дио јесте и књижевност. У њему су најузвишеније категорије знање и памћење, зато што цитатност значи „експлицитно памћење културе“⁶¹⁴.

У српској књижевности двадесетог вијека Црњански је већином корачао маргином, али остао чувар традиције у вријеме њеног преиспитивања, а његова улога чувара и памтитеља вјечних културних образаца у суштини произлази из сржи његове поетике свеопште повезаности, и темељи се на познавању културе.

Младен Лесковац је у Црњанском препознао културни образац који треба слиједити:

„Ако одиста не стојимо непосредно пред ратом, ако је одиста у нашој земљи тенденција да се све више везујемо са западом и свим оним што то данас значи и сутра ће значити (а све под претпоставком: коначно, дуже одлагање ратног сукоба у Европи, тј. у свету), онда његова улога [...] може бити од огромног значаја за нашу књижевност.“⁶¹⁵

У дијалогу са системом ренесансне културе Милош Црњански је потврдио улогу ризничара непрестаним указивањем на повезаност хеленско-византијске традиције са западноевропском. Он је на пољу ренесансне културе исправљао грешке у вредновању цјелокупног европског културног стваралаштва, да би упозорио на опасност која пријети умјетности и култури – да постану оружје политике.

Стога је он један од ријетких умјетника који је у духовном смислу досегао Урал и мисаоно дошао и до Кине, мора индијских, и Хипербореје, и тако српску књижевност увезао са свјетским токовима. Знао је да једино култура спасава овај свијет, да се у

⁶¹² Dubravka Oraić-Tolić, *Teorija citatnosti, op. cit.*, str. 83–84.

⁶¹³ *Ibid.*, str. 98.

⁶¹⁴ *Ibid.*, str. 207.

⁶¹⁵ Младен Лесковац, „Писмо Милану Токину“ (Нови Сад, 10. августа 1951), у: *О Црњанском: архивалије, op. cit.*, стр. 121. „Ако би све добро испало онда верујем потоњи историчар српске књижевности говорећи о њеном развоју (развоју?!), од 1944 на овамо – мораће да подели у два раздобља: до Црњ. доласка и од његовог доласка“ (Милан Токин, „Писмо Младену Лесковцу“ (Опатија, 15. август 1951), у: *О Црњанском: архивалије, op. cit.*, стр. 123).

заједницу великих пјесника човјечанства улази великом читалачком културом и повјерењем у везе са традицијом (са заједницом од Хомера, преко Дантеа, Микеланђела, Дирера, Шекспира).

ЛИТЕРАТУРА

Ради прегледности, списак литературе подијељен је на три цјелине: Извори; Општа литература; Посебна литература.

Извори

I

1. Црњански, Милош, *Есеји и чланци I*, приредио Живорад Стојковић, Задужбина Милоша Црњанског, НАШ ДОМ – L'AGE D'HOMME, LAUSANNE, Београд, 1999.
2. Црњански, Милош, *Есеји и чланци II*, приредио, са сарадницима, Живорад Стојковић, Задужбина Милоша Црњанског, НАШ ДОМ – L'AGE D'HOMME, LAUSANNE, Београд, 1999.
3. Црњански, Милош, *Књига о Микеланђелу*, приредио Никола Бертолино, Задужбина Милоша Црњанског, L'AGE D'HOMME, БИГЗ, СКЗ, Београд, 1998.
4. Црњански, Милош, *Код Хиперборејаца I*, приредио Мило Ломпар, Октоих – Штампар Макарије, Подгорица – Београд, 2008.
5. Црњански, Милош, *Код Хиперборејаца II*, приредио Мило Ломпар, Октоих – Штампар Макарије, Подгорица – Београд, 2008.
6. Црњански, Милош, *Путписи*, приредио Мило Ломпар, Октоих – Штампар Макарије, Подгорица – Београд, 2008.
7. Црњански, Милош, *Роман о Лондону I*, приредио Мило Ломпар, Октоих – Штампар Макарије, Подгорица – Београд, 2008.
8. Црњански, Милош, *Роман о Лондону II*, приредио Мило Ломпар, Октоих – Штампар Макарије, Подгорица – Београд, 2008.
9. Црњански, Милош, *Лирика Итаке и коментари*, приредио Мило Ломпар, Октоих – Штампар Макарије, Подгорица – Београд, 2008.
10. Црњански, Милош, *Поезија, Сабрана дела*, књ. 4, Просвета, Београд, 1966.
11. Црњански, Милош, *Сеобе*, приредио Мило Ломпар, Октоих – Штампар Макарије, Подгорица – Београд, 2008.

12. Црњански, Милош, *Друга књига сеоба I*, приредио Мило Ломпар, Октоих – Штампар Макарије, Подгорица – Београд, 2008.
13. Црњански, Милош, *Друга књига сеоба II*, приредио Мило Ломпар, Октоих – Штампар Макарије, Подгорица – Београд, 2008.

II

14. Alighieri, Dante, *Božanstvena komedija*, preveli Mihovil Kombol i Mate Maras, Globus media, Zagreb, 2004.
15. Alighieri, Dante, *La Vita nuova e il Convito*, con la vita di Dante scritta da Giovanni Boccaccio, priredio Ferdinando Martini, Istituto Editoriale Italiano, Milano, 1912.
16. Buonaroti, Mikelandelo, *Soneti*, preveo Olinko Delorko, Rad, Beograd, 1964.
17. Cavalcanti, Guido, *Rime*, preveo Mate Maras, „Glas“, Banja Luka, 1986.
18. Direr, Albreht, *Slikar na putu: u Veneciji, po Nizozemlju i među slovima*, prevela Nada Uzelac, Bukefal, Beograd, 2014.
19. Hesiod, *Postanak bogova*, preveo Branimir Glavičić, IP „Veselin Masleša“, Sarajevo, 1975.
20. Хесиод, *Послови и дани*, БИГЗ, Београд, 2006.
21. Kastiljone, Baltasare, *Knjiga o dvoraninu*, preveo Aleksandar V. Stefanović, Albatros plus, Beograd, 2012.
22. Šekspir, Viljem, *Drame*, prevod Borivoje Nedić i Velimir Živojinović, Svjetlost, Sarajevo, 1976.
23. Šekspir, Viljem, *Soneti i ostala poezija*, Celokupna dela, knjiga 18, preveo Danko Angjelinović, Kultura, Beograd, 1963.

Општа литература

1. Banašević, Nikola, *Francuska književnost srednjeg vijeka*, u redakciji Mihaila Pavlovića, knjiga 1, Nolit, Beograd, 1976.
2. Батос, Славица, „Дирерова Меланхолија I у тумачењу Ервина Панофског“, у: *Градац, Часопис за књижевност, уметност и културу*, приредила Славица Батос, Број 160–161, год. 33, 2006–2007.

3. Бахтин, Михаил, „Кратки текстови“ [„Одговор на питање редакције Новог света“], *Трећу програм Радио Београда*, број 92–95, I–IV, 1992.
4. Burckhardt, Jacob, *Kultura renesanse u Italiji*, preveo Milan Prelog, Matica hrvatska, Zagreb, 1953.
5. Vazari, Đorđo, *Životi slavnih slikara, vajara i arhitekata*, izbor i predgovor Eros Sekvi, prevela Ivanka Jovičić, Libreto, Beograd, 2000.
6. Velflin, Hajnrih, *Razmatranja o istoriji umetnosti*, prevela Branka Rajlić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad, 2004
7. Velflin, Hajnrih, *Renesansa i barok – Istraživanje o suštini i nastanku baroknog stila u Italiji*, prevod Branka Rajlić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad, 2000.
8. Garen, Euđenio, *Italijanski humanizam*, preveo Pero Mužijević, Književna zajednica Novog Sada, 1988.
9. Гачев, Георгиј, *Менталитети народа света*, с руског превела Ана Ацовић, Логос – Службени гласник, Београд, 2011.
10. Гвозден, Владимир, *Српска путописна култура 1914–1940*, Службени гласник, Београд, 2011.
11. Gombrih, Hans Ernst, *Saga o umetnosti: umetnost i njena istorija*, prevela Jelena Stakić, Laguna, Beograd, 2005.
12. Гринблат, Стивен, *Самообликовање у ренесанси – од Мора до Шекспира*, превеле Невена Мрђеновић и Јелена Стакић, Клио, Београд, 2011.
13. Delimo, Žan, *Civilizacija renesanse*, preveo Zoran Stojanović, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci – Novi Sad, 2007.
14. De Sanctis, Francesco, *Povijest talijanske književnosti*, preveo Ivo Frangeš, Matica hrvatska, Zagreb, 1955.
15. De Sanctis, Francesco, *Kritički eseji*, izbor i predgovo Eros Sekvi, prevela Vera Bakotić-Mijušković, Kultura, Beograd, 1960.
16. Дучић, Јован, *Моји сапутници, књижевна обличја. Прилози: критике, чланци, белешке*, приредио Живорад Стојковић, Свјетлост, Сарајево, 1969.
17. Eliot, Tomas Sterns, „Tradicija i individualni talenat“, *Izabrani eseji*, prevela Milica Mihailović, Prosveta, Beograd, 1963.
18. *Engleska književnost knjiga I*, Ivanka Kovačević, Veselin Kostić, Draginja Pervaz, Marta Frajnd, Svjetlost, Zavod za udžbenike, Sarajevo, 1991.

19. Иванић, Душан, *Основи текстологије*, Народна књига – Алфа, Београд, 2001.
20. Igo, Viktor, *Viđeno, rečeno, doživljeno – Izbor iz književnoteorijskih, putopisnih, publicističkih tekstova, dnevnika i govora*, Izabrana dela Viktora Igoa, Izbor i paromene Nikola Bertolino, prevod Mirjana Zdravković, Rad, Beograd, 1985.
21. Иљин, Иван Александрович, *Загледан у живот: књига промишљања свакодневице*, превео Владимир Јагличић, Бернар, Стари Бановци, 2010.
22. Janson, H. W, *Istorija umetnosti*, Prosveta, Beograd, 1987.
23. Кашанин, Милан, *Српска књижевност у средњем веку*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2002.
24. Кашанин, Милан, *Уметност и уметници*, Југоисток, Београд, 1943.
25. Кристева, Јулија, *Црно сунце: депресија и меланхолија*, превод Младен Шукало, Светови, Нови Сад, 1994.
26. Константиновић, Зоран, *Интертекстуална компаратистика*, Народна књига „Алфа“, 2002.
27. Кот, Јан, *Шекспир наш савременик*, превео Петар Вујичић, СКЗ, Београд, 1963.
28. Курцијус, Ернст Роберт, *Европска књижевност и латински средњи век*, Књижевна мисао, Београд, 1996.
29. Ле Гоф, Жак, „Менталитети, двосмислена историја“, превод Младен Шукало, *Крајина*, Година II, Број 2, 2002.
30. Ломпар, Мило, *Повратак српском становишту?*, Catena Mundi, Београд, 2014.
31. Ломпар, Мило, *Дух самопорицања*, Catena Mundi, Београд, 2015.
32. Мајендорф, Јован, *Христос у источно-хришћанској мисли*, превод Богдан М. Лубардић, Манастир Хиландар, 2003.
33. *Majstori umjetnosti o umjetnosti, izabrani odlomci iz pisama, dnevnika, govora i traktata (Renesansa i baroko)*, urednik Isak Samokovlija, prevod sa ruskog Tatjana Šeremet, Svjetlost, Sarajevo, 1954.
34. Мек Данел, Колин, Бернхард Ланг, *Рај: једна историја*, Светови, Нови Сад, 1997.
35. Oraić-Tolić, Dubravka, *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1990.
36. Panofski, Ervin, *Ikonološke studije – humanističke teme u renesansnoj umetnosti*, preveo Svetozar M. Ignjačević, Nolit, Beograd, 1975.
37. Pantić, Miroslav, *Humanizam i renesansa*, Cetinje, 1967.

38. Пејтер, Волтер, *Ренесанса – есеји о уметности и песништву*, превод Живојин Симић, Просвета, Београд, 1965.
39. Peri, Marvin, *Intelektualna istorija Evrope*, preveo Đorđe Krivokapić, Clio, Beograd, 2000.
40. Пијановић, Петар, *Српска култура 1900–1950.*, Службени гласник, Београд, 2014.
41. Поповић, Владета, *Живот и дела Виљема Шекспира*, Српска књижевна задруга, Београд, 1953.
42. Реке, Вернер, „Историја књижевности – историја менталитета“, превод Корнелиа Тањга, *Крајина*, Година II, Број 2, 2002.
43. *Rečnik književnih termina* (Institut za književnost i umetnost u Beogradu), Nolit, Beograd, 1986.
44. Russel, Bertrand, *Mudrost Zapada*, preveli Marija i Ivan Salečić, ИКР „Младост“, Zagreb – ZGP „Младинска knjiga“, Ljubljana, IP „Vuk Karadžić“, Beograd, 1970.
45. Servije, Žan, *Istorija utopije*, prevela Vera Pavlović, Clio, Beograd, 2005.
46. Starobinski, Žan, *Melanholija u ogledalu: tri čitanja Bodlera*, prevod sa francuskog Bojan Savić Ostojić, Karpos, Loznica, 2011.
47. Talbot Rice, David, *Umetnost vizantijskog doba*, Jugoslavija, Beograd, 1968.
48. Hamer, Espen, *Unutarnji mrak – Esej o melanholiji*, preveo s norveškog Radoš Kosović, Geopoetika, Beograd, 2009.
49. Hauzer, Arnold, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti I tom*, prevod dr Veselina Kostića, „Kultura“, Beograd, 1962.
50. Хојзинга, Јохан, *Јесен средњег века*, превео др Страхиња К. Костић, Матица српска, Нови Сад, 1974.
51. *Хуманизам и ренесанса у Европи*, избор, предговор и приређивање Владислава Рибникар-Перишић, Просвета – Нолит – Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1978.
52. Čale, Frano, *Petrarca i petrarkizam*, Školska knjiga, Zagreb, 1971.
53. Čale, Frano i Mate Zorić, *Classici e moderni della letteratura italiana*, Liber, Zagreb, 1973.
54. Шмеман, Александар, *Живети данас по Јеванђељу*, превео Матеј Арсенијевић, Светигора, Цетиње, 2015.
55. Шукало, Младен, *Облици и искази*, Арт принт, Бања Лука, 2007.

56. Шукало, Младен, *Преглед италијанске културе и књижевности*, Филозофски факултет, Бања Лука, 2005.

Посебна литература

1. Аћимовић, Драган Р., *Са Црњанским у Лондону*, Службени гласник, Београд, 2016.
2. Бербер, Стојан, *Ламент: живот и смрт Милоша Црњанског*, Матица српска, Нови Сад, 1997.
3. Бертолино, Никола, *Питања о Црњанском*, Књижевна општина Вршац, Вршац, 2009.
4. Велмар-Јанковић, Светлана, „Предговор“, у: Милош Црњански, *Сабране песме*, СКЗ, Београд, 1978.
5. Vitošević, Dragiša, „Posleratna avangarda i Miloš Crnjanski“, у: *Književno delo Miloša Crnjanskog – Zbornik radova*, BIGZ, Beograd, 1972.
6. Вучковић, Радован, *Књижевно дело Милоша Црњанског*, Свет књиге, Београд, 2015.
7. Гвозденовић, Ана, *Облаци, шкољке и траве – лирски елементи у путописно- мемоарско прози Милоша Црњанског*, Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, Краљево, 2009.
8. Đurić, Željko, *Italija Miloša Crnjanskog*, Miroslav, Beograd, 2006.
9. Кољевић, Светозар, „Гласови завичаја и туђинâ у песништву Милоша Црњанског“, у: *Милош Црњански: поезија и коментари*, зборник радова, ур. Драган Хамовић, Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Матица српска, Београд – Нови Сад, 2014.
10. Јеротић, Владета, „Милош Црњански – између политике и књижевности“, у: *Дарови наших рођака III – психолошки огледи из домаће књижевности*, Београд, 2002.
11. Јосић Вишњић, Мирослав, *Милош Црњански: записи у запетама*, Албатрос плус, Београд, 2013.
12. Koljević, Svetozar, „Beleške i objašnjenja“, Miloš Crnjanski, *Roman o Londonu I*, Svjetlost, Sarajevo, Fondacija Branko Ćopić, Banja Luka, 1989.
13. Леовац, Славко, *Романсијер Милош Црњански*, Свјетлост, Сарајево, 1981.

14. Ломпар, Мило, *Аполонови путокази*, Есеји о Црњанском, Службени лист СЦГ, Београд, 2004.
15. *Књига о Црњанском*, приредио Мило Ломпар, СКЗ, Београд, 2005.
16. Lompar, Milo, *O završetku romana: smisao završetka u romanu Druga knjiga Seoba Miloša Crnjanskog*, Rad, Београд, 1995.
17. Ломпар, Мило, *Црњански и Мефистофел*, „Филип Вишњић“, Београд, 2000.
18. *Милош Црњански: поезија и коментари*, Зборник радова, уредник Драган Хамовић, Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Матица српска, Београд – Нови Сад, 2014.
19. *Милош Црњански: о национализму и српском становишту*, приредио Бошко Обрадовић, Catena Mundi, Београд, 2014.
20. *О Црњанском: архивалије*, приредили Стојан Трећаков и Владимир Шовљански, Матица српска, Нови Сад, 1993.
21. Поповић, Радован, *Бескрајни плави круг*, Службени гласник, Београд, 2009.
22. Раичевић, Горана, *Есеји Милоша Црњанског*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2005.
23. Џацић, Петар, *Повлашћени простори Милоша Црњанског*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1995.
24. Šmitran, Stevka, *Crnjanski i Mikelandelo*, Bagdala, Kruševac, 1988.

Интернет издања:

1. Angiolieri, Cecco, *Rime*, a cura di Gigi Cavalli, Milano, 1979. Преузето са:
http://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/angiolieri/rime/pdf/rime_p.pdf.
2. D'Ancona, Alessandro, *Studi di critica e storia letteraria I-II*, Zanichelli, Bologna, 1912. Преузето са:
https://archive.org/stream/studjdicriticaes01dancuoft/studjdicriticaes01dancuoft_djvu.txt.
3. De Sanctis, Francesco, *Saggio critico sul Petrarca*, priredio Benedetto Croce, izdavačka kuća A. Morano, Napoli, 1907. Преузето са:
<https://archive.org/stream/saggiocriticosu00crocgoog#page/n325/mode/2up>.
4. Foscolo, Ugo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis e Discorso sul testo della Commedia di Dante*, Milano, Edoardo Sonzogno, 1887. Преузето са:

<https://it.wikisource.org/wiki/P>.

5. Lanson, Gustave, *Histoire de la littérature française*, Librairie Hachette, Pariz, 1895. Преузето са: <https://archive.org/details/histoiredelali1895lansuoft>.
6. *La Vita Nuova* di Dante Alighieri, preceduta su uno studio di Beatrice, per cura di Alessandro D'Ancona, Pisa, 1872. Преузето са: <https://ia902304.us.archive.org/12/items/lavitanuovailu00aliggoog/lavitanuovailu00aliggoog.pdf>.
7. Радић, Радивој, *Пад Цариграда 1204*, 2008; Encyclopaedia of the Hellenic World, Constantinople URL: <http://www.ehw.gr/l.aspx?id=10821>.

ИНДЕКС ИМЕНА

Алберти, Леон Батиста 17, 24, 25, 29, 46

Александријски, Климент 120

Алигијери, Данте 14, 15, 16, 25, 26, 36, 49, 50, 52, 54, 68, 85, 89 – 92, 95 – 103, 107, 110, 113, 114, 119, 120, 125, 129, 131, 134, 136, 138

Андрић, Иво 49, 77

Анђолијери, Чеко 9, 36, 91, 94, 95, 96, 103, 131, 134

Анри-Пажо, Данијел 13

Апостол Павле 120

Арегино, Пјетро 8

Ариосто, Лудовико 89

Аристотел 21, 87

Арка, Никола дел 46

Асишки, Франческо 55

Банашевић, Никола 99

Батос, Славица 87

Бахтин, Михаил 11, 27, 35

Белини, Ђовани 47, 48

Бембо, Пјетро 115

Бенешић, Јулије 14

Бертолино, Никола 7, 8, 56, 57, 70, 78

Богородица (Марија) 25, 29, 30, 31, 32, 35, 41, 44, 55, 63, 64, 65, 66, 71, 74, 79, 131–134

Бокачо, Ђовани 89, 91, 92, 96, 99, 100, 101, 114, 115

Боскан, Хуан 17

Ботичели, Сандро 25, 47, 100

Браманте, Донато 47, 51, 55

Брачолини, Пођо 16, 17

Бродел, Фернан 6

Брунелески, Филипо 45, 46, 68, 73

Бруни, Леонардо 17

Буонароти, Микеланђело 5, 7, 14, 15, 19, 21, 23, 25, 26, 28, 29, 30, 33, 34, 36, 39, 41, 42, 45–51, 55–79, 85, 86, 88, 96, 98, 104–113, 120, 123, 130–136, 138

Буонинсења, Дучо ди 25, 44, 50, 51, 55, 95, 131

Буркхарт, Јакоб 17, 18, 20

Вазари, Ђорђо 15, 53, 58

Вајат, Томас 115

Вајден, Роџер ван дер 78

Вајлд, Оскар 124, 127

Вала, Лоренцо 17

Ван Ајк, Јан 78

Варки, Бенедето 60

Вега, Гарсилас де ла 17

Велмар-Јанковић, Светлана 38

Велфлин, Хајнрих 19, 39, 61, 62, 78, 80–87, 122, 126

Венецијано, Доменико 45, 47

Вергилије, Публије Марон 21

Верлен, Пол 119

Верокјо, Андреа дел 46, 51

Вечели, Тицијан 48, 51, 55

Виклиф, Џон 114

Виње, Пјер деле 89, 90

Висарион, Василије 23, 44

Витошевић, Драгиша 27

Вордсворт, Виљем 124

Гарен, Еуђенио 21

Гачев, Георгиј 33, 78, 79

Гвиницели, Гвидо 90, 95, 97, 101, 103, 134

Гвозден, Владимир 11, 12, 13, 27, 28

Герц, Клифорд 23

Гете, Јохан Волфганг 5, 8, 70

Гиберти, Лоренцо 73

Гирландајо, Доменико 47, 50

Грин, Роберт 115, 116

Гринблат, Стивен 22, 23

Гриневалд, Матијас 79

Д'Аквино, Риналдо 89

Д'Анкона, Алесандро 94, 99, 101, 102, 103

Д'Арецо, Гвитоне 89, 90

Да Винчи, Леонардо 25, 36, 46, 47, 48, 51, 53, 55, 74

Делакроа, Ежен 69

Делимо, Жан 16, 23, 24, 92

Де Санктис, Франческо 92

Дешан, Есташ 6

Дирер, Албрехт 14, 15, 26, 36, 62, 68, 79–88, 113, 132, 134, 135, 136, 138

Дон, Џон 118

Донатело, Донато ди Николо ди Бето Барди 46, 51, 73

Драјтон, Мајкл 117

Држић, Марин 37

Дучић, Јован 11, 13

Ђорђо, Франческо ди 46

Ђорђоне, Ђорђо Барбарели 36, 47, 48, 51

Ђото ди Бондоне 6, 25, 43, 44, 45, 50, 54, 55, 69, 97, 110, 131

Ђурић, Жељко 9, 11, 12, 13, 28, 33, 53, 94, 101

Елизабета I (Тјудор) 22, 115, 118, 122

Елиот, Томас Стернс 50, 68, 69, 73, 119, 131

Ернст Ханс, Гомбрих 48, 78

Есхил 120

Жид, Андре 128

Зеви, Бруно 70

Ибзен, Хенрик 34, 36, 40, 41, 42, 72, 73, 74, 76, 77, 133

Иго, Виктор 120

Иљин, Иван Александрович 136

Исаија (пророк) 120

Јакшић, Ђура 11

Јансон, Х. В. 6, 43, 44, 47, 48, 52

Јеремић, Љубиша 72

Јувенал, Децим Јуније 120

Јустинијан I 44

Кавалканти, Гвидо 52, 90, 95, 97, 98, 102, 103, 134

Кандински, Василиј 12

Казини, Томазо 102

Кампанела, Томазо 115

Кардучи, Ђозуе 101

Кастањо, Андреа дел 45, 47, 50

Кастилоне, Балгасар 22

Кашанин, Милан 43

Квазимодо, Салваторе 8

Кверча, Јакопо дела 25, 46, 51, 69, 131
Квинтилијан, Марко Фабиј 16
Кид, Томас 115, 116
Кирико, Ђорџо ди 12
Кјеркегор, Серен 36, 40, 73, 74, 76
Колона, Виторија 57, 105
Колоне, Гвидо деле 89
Колумбо, Кристифор 39, 63, 68
Кољевић, Светозар 37, 120
Компањи, Дино 91
Кондиви, Асканио 58, 64
Константиновић, Зоран 9, 15
Коперник, Никола 22
Костић, Веселин 116
Костић, Лаза 11
Кот, Јан 121
Крлежа, Мирослав 8, 10, 57
Крстева, Јулија 9
Кроче, Бенедето 8
Курцијус, Ернст Роберт 120, 121

Лангланд, Виљем 114
Ландауер, Густав 125, 126, 127
Ландино, Кристифоро 17, 49
Лансон, Гистав 6
Латини, Брунето 91
Лебл-Албале, Паулина 11
Ле Гоф, Жак 33, 39
Лентини, Јакопо да 89
Лесковац, Младен 137
Лефран, Абел 124, 125
Лили, Џон 115, 116
Липи, Филипо 45, 47, 50
Ломпар, Мило 7, 76, 77
Лоц, Томас 125

Љубиша, Стефан Митров 11

Мазачо, Томазо ди Ђовани ди Симоне 45, 47, 50, 69
Мајендорф, Јован 30
Макијавели, Николо 17, 24, 89
Ман, Томас 8
Мантења, Андреа 47
Манети, Баноцо 17
Маргарита од Наваре 17
Марло, Кристофер 17, 116, 117
Мароевић, Тонко 96
Мартини, Симоне 25, 44, 50, 52, 54, 55, 95, 131
Матавуљ, Симо 11

Медичи, Лоренцо де 16, 17, 18, 24, 68, 105
Мендоса, Дијего де 17
Мештровић, Иван 14
Милинковић, Александар 8
Мирандола, Ђовани Пико дела 16, 17, 24, 105, 115
Михајловић Михиз, Борислав 8
Мишле, Жил 15, 17, 18
Монтале, Еуђенио 8
Монтењ, Мишел де 5, 17
Монтреј, Жан де 6
Мор, Томас 17, 114, 115

Ненадовић, Љубомир 11
Нери, Франческа деи 75

Овидије, Публије Назон 124, 125
Олијанда, Франциско де 57
Ораић-Толић, Дубравка 119, 125, 126, 136, 137
Орезма, Никола из 6
Орловић, Драган 8

Панофски, Ервин 22, 49, 87, 107
Пантић, Мирослав 15, 16
Пасерини, Ђузепе Ландо 99
Паунд, Езра 119
Пејтер, Волтер 18, 19, 63, 67, 99, 107, 110
Пери, Марвин 24
Перуђино, Пјетро 47, 51
Петрарка, Франческо 14, 15, 16, 17, 24, 25, 50, 52, 59, 68, 89, 91, 92, 96, 105, 106, 107, 112, 114, 115, 116, 134
Петровић, Петар II Његош 11, 68, 77
Петровић, Растко 77
Пешић, Мирослав Славко 8
Пизано, Ђунто 32
Пизанац, Никола 34
Пијановић, Петар 10
Пикасо, Пабло 69
Пиколомини, Енеа Силвије 17
Пиркхајмер, Вилибалд 80, 84
Пистоја, Чино да 90
Платон 50, 97, 115, 120
Плаут, Тит Макције 116
Плетон, Георгије Гемист 44
Полајоло, Антонио дел 46, 51
Полицијано, Анђело 17, 24, 105
Поповић, Богдан 27

Поповић, Владета 22, 122
Поповић, Радован 49, 59

Рабле, Франсоа 17
Радић, Радивој 32
Раичевић, Горана 8, 29, 30, 50, 56, 67, 107, 108, 118
Рали, Волтер 115, 118
Расел, Бертранд 21, 22
Реке, Вернер 33
Рилке, Рајнер Марија 8
Риенцо, Кола ди 17
Робија, Лука дела 46, 51
Ролан, Ромен 8
Ронсар, Пјер де 6, 17, 125
Роселино, Бернардо 46, 51
Ротердамски, Еразмо 17, 115
Рохас, Фернандо де 17

Савонарола, Ђироламо 16, 67, 68
Салутати, Колучо 17
Санацаро, Јакопо 115
Сантти, Рафаел 25, 47, 48, 49, 51, 52, 55, 59, 61, 82
Секулић, Исидора 12, 13, 31
Селимовић, Меша 11
Сенека, Луције Енеј 116
Сервантес, Мигел де 14, 17, 26
Серкомби, Ђовани 114
Сидни, Филип 17, 115, 116, 117
Сикст IV, Франческо дела Ровере 47
Сињорели, Лука 47, 48, 51, 110
Скелтон, Џон 115
Содома, Ђовани Антонио Баџи 25, 48, 51, 53, 54, 55, 131
Сократ 58
Солзбери, Јован 120, 121
Спенсер, Едмунд 115, 116, 119
Стендал, Анри Бејл 5
Стриндберг, Август 36, 40, 73, 74, 76

Талбот-Рајс, Давид 31, 32, 44
Тасо, Торквато 9, 36, 77, 89, 109, 110
Теренције, Публије Афер 116
Тиберије, Клаудије Нерон 36, 77
Токин, Милан 137

Урбичани, Бонађунта 89, 90

Учело, Паоло 45, 47, 50

Фичино, Марсилио 17, 24,
47, 49, 87, 96, 105

Фјезоле, Мино да 110

Флобер, Гистав 13, 93, 94

Фосколо, Уго 8, 91, 92, 103,
134

Фра Анђелико, Гвидо ди
Пјетро да Муђело 45, 50

Франческа, Пјеро дела 45,
47, 50

Фреј, Карл 59

Фридрих II Хохенштауфовац
89

Фројд, Сигмунд 74, 77, 101

Хајне, Хајнрих 5

Хаузер, Арнолд 18, 20, 21

Хенри VIII (Тјудор) 114, 115

Хојзинга, Јохан 18, 19, 20,
29, 45, 46

Хомер 68, 73, 131, 138

Хорације, Квинт Флак 17,
120

Христос, Исус 21, 23, 25, 29,
30, 31, 32, 35, 40, 41, 44, 53,
55, 63–66, 71, 74, 79, 86, 111,
112, 118, 131, 132, 133, 134

Хус, Хуго ван дер 78

Цар, Марко 11

Црњански, Милош 5–14, 16,
18, 19, 21, 23–46, 48–88, 90–
113, 116–137

Чимабуе, Чени ди Пепо 44,
97

Чосер, Џефри 114, 117

Шекспир, Виљем 14, 15, 17,
26, 68, 113–116, 119, 120–
130, 132, 135, 136, 138

Шмеман, Александар 30

Шмитран, Стевка 8, 17, 27,
29, 30, 49, 50, 59, 67

Шонгауер, Мартин 78, 79

Шукало, Младен 13