

Александра П. Тодоровић¹

Филолошко-уметнички факултет

Универзитет у Крагујевцу

Докторске студије из Српског језика и књижевности

<https://orcid.org/0009-0002-7539-9565>

ДЕКОНСТРУКЦИЈА САКРАЛНОГ У ПУТОПИСУ ЉУБАВ У ТОСКАНИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Период након Првог светског рата доноси ново осећање и ново разумевање света, с тога контакт са метафизичким добија другачију, деконструисану димензију. Циљ овог рада ће се односити на приказ стања субјекта и његовор перципирања света путем којих ће се тумачити раскид и предимензионирање идеје сакралног у путопису *Љубав у Тоскани*. Пратећи хронолошко кретање од Пизе до Сан Ђимињана приликом којег аутор приповеда о сусретима са сакралним облицима уметности у виду старих здања, иконографије, прича које прате пунктиране објекте, указаћемо на литерарни потенцијал деконструкције која се постепено јавља као реакција нове интелигенције проузроковане послератним потресима. Размотрићемо на који начин поступак иронизације односа према светим објектима доприноси разумевању болног осећања носталгије за родним местом и немогућности поновног утемељења у наслеђеном метафизичком оквиру.

Кључне речи: Милош Црњански, Љубав у Тоскани, сакрално, рајџ, деконструкција

Увод

Када говоримо о књижевности и уметности уопште која настаје у периоду између два велика светска рата, примећује се трансформација перцепције света, духовности, односа спољашњих и унутрашњих конституената субјекта. Та, према речима Исидоре Секулић, "нова интелигенција" (уп. Секулић 2020: 169) долази из осећања страности како у реалном, тако и у метафизичком смислу. Као последица послератног искуства настаје траума која може бити инфилтрирана у књижевност путем осећања сете или у нешто измењенијим оквирима. Полемичка историја Милоша Црњанског указује на извесни парадокс; свако изнето мишљење које проишлази из ставова појединца мора имати друштвени учинак, што би надаље значило да се субјекат мора оглашавати према правилима тренутка у коме говори. Како Марко Цар у примедби упућеној делу *Љубав у Тоскани* указује да у митоманији Милоша Црњанског нема дисциплине и лепоте, већ разбарушености и хаоса, тако се закључује да књижевни опус представља радикални искорак у односу на пређашње књижевно искуство. Субверзивност на егзистенцијално-симболичкој равни, а не само на друштвеној равни означава да се субјекат поставља као истина света, тиме нарушавајући идеју ишчитавања текста преко друштвеног окулара. (уп. Ломпар 2023: 92) Отворено неслагање са успостављеним политичким режимом и идејом

пацифизма коришћеном у пропагандне и идеолошке сврхе, његова књижевност, као и перспектива из које ће надаље писати смештају га у позицију изван; државе, српског књижевног и академског друштва, изван културолошких образаца сопственог народа. Начињени отклон према Милошу Црњанском, представљаће полазну тачку за разумевање свих деконструктивних поступака који се спроводе кроз дело *Љубав у Тоскани*. Унутрашње разлагање субјекта и умножавање сакралних појава, при чему стварају симулакруми онога што је одувек прихваћено у култури и свести као једно, доказују дезинтегрисаност читавог света. Просторно репозиционирање условљено је променом саме природе аутора: доласком модерног субјекта. Пошто је потребно да се догоди измештање у неки други, туђи простор да би се искуство послератног пада трансформисало у очајну жељу (уп. Ломпар 2023: 206), Црњански у Тоскани начињава обрт у односу на традиционално путописно искуство. Обилазак италијанских градова Пизе, Сијене, Асизе, Перуђа и Сан Ђимина подразумевало је контакте са сакралном културом Италије у време ренесансе и барока. Ово путовање не представља само осврт на историјско- уметнички и архитектонски развој, већ има упориште у метафизичком. Кретање кроз ове градове се може разумети као својеврсно ходочашће, пут и потрагу за трансцендентним.

”Прелаз 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 саме себи при том силаску са Алпа придаје, изгледа, у магловитим планинским венцима, над огромним светлим равницама, као сен Ханибалова, чудна, тајанствена, афричка и величанствена.” (в. Црњански 2020: 78)

Редимензионирање и умножавање односа према простору, култури и објектима најпре се одвија на дискурзивном нивоу. Ако Милош Црњански неколико пута наводи да у друштвеној и сакралној атмосфери пребива нешто *ћакнућо, іро-зничаво, маїловићо, ијано* то значи да онај који говори у делу *Љубав у Тоскани* и сам постаје део тог света померене свести из које провејава очајна жеља која стреми ка недостижном циљу. ”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. ” (в. Црњански 2020: 20) Овим цитатом настојимо да покажемо како путник-писац покушава да кроз дахом створени мехур сједини реални и симболички раскорак простора, времена и унутрашњег бића. Писање из неког граничног стања свести разломиће наратив на неколико планова:

1. Преплитање пејзажних пасажа у којима, наизлед, нећемо распознати реалну границу између Италије и сањаног завичаја:

„Љуџам се, ето, у пролећу изнад овог града са широком, жутом реком и чекам полазак између горостасних завејаних Алпа и руменог Тиренског мора. Са извесном, траженом меланхолијом посматрам, шта ће се у души збити, дуж ових латинских прошлости. Хоћу ли моћи да смирим негде душу, у тврдим висоравнима изнад Студенице и Љубостиње?” (Црњански 2020: 31)

„Тако се пробих кроз страшне, словенске жалости и тад, кад за најближе своје да знам, нисам више желео и селима нашим да се вратим, нисам више умео, спазих сличност, исти мирис и јединосушност мог Срема и Тоскане, и све се смири и на добро окрете.” (Црњански 2020: 55)

2. Умножавање сакралних визија:

„Око тих Богородица, Породиља, а још девојака, стоје занесено анђели, али оне су грдне и високе и надвисују све.” (Црњански 2020:74) ” Захлади, и тада пролазе доброћудни дебељци, мудри и срчани као добри кувари, и витки, чврсти младићи, који личе на Св. Ђорђа.” (Црњански 2020: 35)

3. Преобликовање хришћанске традиције у пређашње, паганско искуство:

„Бог, који је играч, скаче витак и жудан, ено тамо, иза олтара, у ваздуху, кроз апсиде, које личе на зидове цркава кијевских и рашких. За живот питам јонске јарце дуговрате и пернате египатске мртваце. Оно што ме је вијало цео дан беше живот, обесан и бујан као неки гарави и црнооки православни анђео. До неба су трчала гола тела о којима сам мислио. Њих ћу да затресем над васионом: љубавнике, блуднике, грешнике, монахе, Словене. Рогати бог игра пред нама, а ми сељаци, напојени биљем и крвљу животињском, играмо, скачемо, урламо имена река. Сви ће јарци поскочити по трави.” (Црњански 2020: 18-19)

Поред дела *Љубав у Тоскани*, целокупна путописна култура настала након Првог светског рата представља одређени облик ходочашћа које је обликовано политичким токовима. (уп. Гвозден 2011: 42) У овом контексту, издвајањем и анализом једног сегмента путописа Милоша Црњанског, закључујемо да проблем дискурзивних закривљења и сакралних деконструкција почива на проблематизацији термина имагологија. Имагологијом се одређује слика деловања једне нације или етничке групе на ауторову свест, путем које се утврђује ауторов однос са Другим. (уп. Секулић 2019: 7) Како путовања субјекта бивају одређена једном врстом пнеуматског оптерећења које подразумева поновно сједињење са светом, сакралним, а кроз слику света и са домовином чији одговор не добија, тако се у покушају изоловања очајне жеље и љубави усмереној ка ономе што истински јесте и чему истински припада, он затвара у један нови, грозничави мехур који га изнова дезинтегрише. ” Све то ја путујем, помислих, ради намучене Русије, све то ја путујем, помислих, ради мог Срема. Завичај ћути и ништа о том не зна, а ради њега сам путовао, ради тих земаља што лебде у магли испаравања вода и дижу се у шумовите горе, још моддре.” (Црњански 2020:78) Унутар тог, новог даха, ствара се *ћакнуџи*, *ијани* дискурс, ношен теретом егзилантског живота, који не може да реализује и исказе сакрално у свом изворном облику, већ га изнова трансформише до профаног. ” У том ћакнутом животу, међу монасима, који су и сами били сликари, свирачи и вртлари, у тишини сунцем заливених маслина, постао је мајстор.” (в. Црњански 2020:73) ” Душа јој се осећала као опијени човек, јер пијан човек губи осећај себе самог и не налази у себи друго до осећај вина: у њему су сви други утопљени.” (в. Црњански 2020:91) Иако се поступци деконструкције сакралног везују за тропичност наратива, који

не служи да би се однос према сакралном трансформисао у бласфемију, него да би се показало како је апсолут након искуства рата у потпуности припао људском да би му уметник постао посредник. Разумети оно што је наизглед бласфемично у путопису *Љубав у Тоскани*, не подразумева термилошко ригидност, већ осећање импулса једног дестабилизованог периода.

Профаност и сексуализација светаца, иронизација епифаније, трансформације хришћанских елемената у друге религијске варијанте означавају далекосежно издвајање, ненадокнадив раскид који се дешава унутра. Пошто се ”ништа на свету не поштује”, иморализам и привидни атеизам појављују се као скривена гримаса бола која припада издвајању од света. Отуда бласфемија Милоша Црњанског постаје реакција на рат, а рат постаје израз света; револт против рата је револт против света. (уп. Ломпар 2023: 207,208) Моменат у коме ствара представља раскид са свим теогонијским, метафизичким, религиозним, етичким и егзистенцијалним доменима. Путује се да би се негде изван поново конституисало оно што је изнутра напукло; вертикална оса, спона човека са трансцентентним. У свету се тражи слика оног помирујућег Другог, а како појединац бива носилац идеје заједништва, Милош Црњански у делу *Љубав у Тоскани* схвата да се догодио непремостив јаз између онога што на унутрашњем плану сачињава субјекта.

Проблем субјективног разлучивања се може приказати путем схеме ако-онда: Ако постојим Ја, онда постоји завичај. Ако завичај, окарактерисан као симбол Једног, носи мене у свести, онда постојим Ја. Тек када постојим Ја, мојим посредовањем и веровањем, постоји Други. Када се догоди прекид унутар било којих чланова ове схеме увођењем мотива *ишине*, диспарантност Ја и Другог означава замрачење епифаније. (уп. Дерида 2001: 42) Пошто се писац-путник налази у позицији иза, јер домовина због које лута и прихвата егзил нема одговора, чиме заплива даљи проток речи, а Други не може да постоји и да познаје субјекта скривеног иза завесе, онда је потребно свето пренети на позорницу профаног. У традиционалном, бахтиновском смислу, циљ путовања би требало бити усмерен ка сусрету у коме ће субјекат спознати свој непроменљиви идентитет са метафизичким. Како нова интелигенција подразумева раскидање са прошлим, непроменљивим идентитетом тиме што бива одбачена од примарног места боравка, она поприма могућности мимикрије. Поступак мимикрије би у овом случају означавао умножавање и десакрализацију: субјекат има знања о месту које посећује, али га не зна у потпуности, странац је, али имајући историјско, културолошко и религијско знање, постаје домаћин. У овој игри, а како Дерида наводи, Бог једино може да постоји у принципу игре, (уп. Дерида 2001: 48) послератни интелектуалац постаје креатор дискурзивног игралишта. Он је демон заводљивац, бласфемија која спушта културолошке и сакралне знакове на хоризонтални, људски ниво, како би им у потпуности могао посредовати као геније.

Путопис: Реконструкција сусрета са другим

Путописна литература Милоша Црњанског обухвата период од једанаест година, али се егзилантско искуство осећа кроз читав књижевни опус. То би значило да аутор у свим својим делима поставља себе или своје ликове у позицију трагача. Како опус међуратне књижевности одликује путописна култура уоквире-

на извесном напетости условљеном друштвено-културолошким контекстом, приметна је промена динамике идеје трагања и сусрета; са другим градовима, људима, културом, собом у мрежи света. (уп. Гвозден 2011: 19) Све линије, хоризонталне, вертикалне и дијагоналне у које повезују културолошко, религијско, филозофско, онтолошко искуство, посматрајући геометријски, треба да се сустичу у једној заједничкој тачки, која би се у овом случају назвала град. Појам градова означава однос статичких и динамичких сила са истовременим дејством на субјекта, чиме се његова улога удваја; он у њему тражи жилу протока флукутирајућег знања и поверења, али истовремено и страхује због постојања незабележеног остатка. Ако путовати значи бити иницијатор сусрета са неким другим субјектима или световима, то би значило да онај којим отпочиње идеја сједињења руководи начелима одабира. (уп. Гвозден 2011:139) Милош Црњански у делу *Љубав у Тоскани* бира да крене на пут вођен љубављу према завичају који му је давно прекинуо везу са њим, изнова покушавајући да успостави изгубљену везу, ако већ не са коренима, онда бар са Другим чиме би умирио сопство. Одлазак у наизглед реални простор, колевку културолошког, уметничког и сакралног идентитета, омогућило је само још већи степен разлагања дискурса и субјекта. На дискурзивном плану, овим поступком се у питање доводи веродостојност путописа. Са једне стране, приказује се искуство и просторно-временско претрајавање градова и његових сакрално-културолошких обележја у виду цркава, храмова, манастира, сакралне уметности уопште. Са друге стране, проблем настаје оног тренутка када последице модернизације доведу до закривљења јединства хронотопа, а самим тим и случајности и нужности. Пошто Милош Црњански наводи да "Италије, оне из путописа, и нема" (уп. Гвозден 2011: 32) можемо се запитати где заправо аутор одлази да би доживео и пронашао помирујуће транцентентно искуство?

"Треба поћи, треба поћи-скакутао сам по тремовима станица. Научити, изучити љубав и благост, јер, ето, Живот нам се упутио, наг и уморан, сав измучен и страшан, као губави са којим леже, из милосрђа, све младо, шпанско племство, у име Христа. Требаће га помиловати и покрити му нага ребра." (Црњански 2020: 22)

"Љубав према земљи, чежња за љубављу, чини ме лаким, провидим, сулудим, болним блудником, који млатара рукама по ваздуху, све брка и све грли што се љуља у Богу и диже и спушта у ваздуху. Ја сам дошао да дрхћућом руком успоставим везе, невидљиве и невероватне, милујући ову цркву. Ништа ме не занима што унаоколо говоре: камен питам у који су узидали киринејско хришћанство, под пригушену светлост сиријских и јудејских отвора, у похотљиву и крволочну сицилијску светлост. Питам, о судбини нашој, крви и лешине што су окусиле со мора Средоземног. Путујем, безначајан и прашњав, али за душу двеста милиона нагих и дивљих." (Црњански 2020: 18,22)

Овим наративним заокретом закључујемо да је простор након ратног искуства постао симулакрум неког старог, културолошког простора, зато се на месту тог процепа појављује деконструктивно ишчитавање сакралних кодова. И даље се доследно спроводи идеја пнеуматског притиска који трпи субјекат, неке туробне, сумпорне атмосфере која нити дозвољава осветљење његовог ума, нити допушта спознају трансцендентног у правом облику. Свако откривење личне и колективне

судбине одвија се као јавно обнажење. Насупрот затвореном стању дисконтинуитета, Жорж Батај сматра да је процес огољења трагање за континуитетом изван повучености у себе. Еротске импликације представљају разлагање успостављених облика друштвених норми. (уп. Батај 1980:22) Ако путописну литературу насталу у периоду између два светска рата карактерише напетост проузрокована друштвено-политичким околностима, дело *Љубав у Тоскани* не само што приказује изгубљеног субјекта који реминисценцијом Христовог кретања ка Голготи објашњава себе и своје кретање свету, него и поступком обнажавања разоткива заптивеност и загушеност простора у коме треба да се одвија сусрет са Другим. Тренутак приказа путеног у потпуној форми тумачи се као симулакрум погубљења. (уп. Батај 1980: 22) Када оболели, заблудели, голи субјекат безуспешно тражи од сакралног у симулираном простору поновно успостављање раскинуте везе са трансцентентним, он себе разоткрива као жртву. Овакав обред жртвовања не води нужно ка физичкој смрти, већ ка уклањању са тренутне позорнице зарад откривања оног искомског осећања љубави према домовини. Тамо где путник-аутор у стању делиријума схвата да је циљ његовог кретања ходочашће по празној метафизици зарад очувања сећања и части погинулих у рату, развија се, парадоксално, апсолутни континуум. Искуство потпуног континуитета захтева увођење фигуре смрти и мртвих, јер само они постоје изван дисконтинуираног, заптивног бића. Јединство субјекта постиже се у хронотопу кроз који се подразумева певање и мишљење о нестанку. (уп. Батај 1980: 27)

”Витки Исус, равенско јагње, што играше у почетку по трави и скакуташе уз грчку фрулу, далеко од јеврејског пастира. Онај што је донесен к нама, са невестом Гркињом, бледом од страсти, на златној плаштаници, млад и глатких удова, завијених у свилу и одежду царева. Зашто нас остави? На игру смо пошли: нека заигра пред нама у свили комненској. Грозничаве мисли у вратима хришћанског храма, куда уносе децу да се крсте.” (в.Црњански 2020: 24) Када Жак Дерида каже да човек још само један прерано приспели Бог који зна да је заувек у закашњењу у односу на тренутак у коме се налази, потребно је увести мотив игре да би се поновно допустило мишљење лица истинског Бога. (уп. Дерида 2001: 47) Иако је изнова понављани мотив плеса реминисценција паганских обреда са којима непрестано преплиће елементе хришћанске традиције, Милош Црњански покушава да у мрежу знакова без упоришне тачке ипак призове било какав облик божанског обличја. Из тога следи да Тоскана представља простор игре дестабилизационих центара и дестабилизованог субјекта у коме треба да се деси метафизичко откривење. На тој дисторзираној идеји хронотопа која искључује јединство места и времена, нужности и случајности, јер се приповеда из грозничавог стања, подразумева се разуђено присуство хоризонталне трансценденције—Ја које настоји да замени свест о ништавилу, сублимирајући сва религијска искуства у једну маску стварности.

Путопис, према Владимиру Гвоздену, представља простор вербалних структура које устројавају свет. (уп. Гвозден 2011: 24) На том трагу, сваки од градова које обилази писац-путник представљају знакове које треба ишчитати. Архитектура и други облици културе у односу на класичан знак не саопштавају, већ функционишу. Функција културолошких знакова покреће надражај, зато се мора схватити

природа самог здања и учење одговора на надражај. Да би се схватио однос између субјекта и објекта, потребно је успоставити антрополошки код којим се може постићи равнотежа, како на општем, тако и на дискурзивном плану. Антрополошки код подразумева код једног универзалног језика друштвене групе, родбинске односе и урбанистичке планове градова. Како говоримо о времену модернистичког разлагања и заокрета, тако се одговор на антрополошки условљене надражаје мења, што би значило промену дистинкције интимно-друштвено. (уп. Еко 1973: 211,258) Црњански у Тоскани, претапајући различита религијска и културолошка искуства покушава да креира универзалну тачку у којој ће се сустицати и сјединити сви субјекти и објекти. Самим тим што говоримо о простору чија је функција мимикријског типа, равнотежа остаје могућа само на плану инвокације.

”На камену леже давно ми познате сенке задарског и сплитског храма, као и манастира Високи Дечани; исти пизански орао, исти занат. Већ у 12. веку, везе су просте и трговачке у свету, али се иза њих крију румене свиле, које живот не зна, а које га држе. Везујмо свет и не распарчавајмо га; Треба га грлити као једно, драго, недељиво брдо; смрти су пролазне, а битке шарени лептирови. Везујмо мисли и не расплићимо их; мешајмо питагорејске са готским; угушимо у себи хришћанске, провансалске, семитске.” (Црњански 2020: 27)

При самом доласку у Пизу аутор нам наговештава оптичко замућење проузроковано онтолошким теретом, те ће се овим поступком разумети сва надаље начињена закривљења и немогућност успостављања равнотеже између субјекта и света. ”Мој мир и благост били су само тешка, прикривена забуна. Ишао сам за њима, одвојен и туђ, као да сам предводио све беднике Гогољеве и Словене. Пред очима су ми играли и севали жути колупови, као сумпор, и све ми се чинило да ме непрекидно прате два тужна, дубока, исплакана ока.” (в. Црњански 2020:14) Поред трансформације оптичког, извршена је промена просторног разумевања хоризонталног и вертикалног. ”Ноге једнако клецају, а нешто вуче доле, у јаз, где је равнотежа.” (Црњански 2020:9) Овим измештањем се мења и традиционално схватање пута као поступка отварања спољашњости. Свет коме се путник-аутор отвара се налази доле, у понору, у симулацији неких места. Његово огољење не доводи до помирења са Ја, већ га смешта у хтонски, умногостручени свет, из чије се перспективе сакрално и његови читачи лишавају теофаније. Пред светим нема страха и поштовања јер оно постаје јавно, утилитарно, изопачено, перверзно.

”Ишли смо цео дан, по улицама пустим и испрепуцаним од жеге, међу Американкама, очешљаним као жене на фрескама гробља. Оне су сву ноћ оргијале, а прекодан купиле брижно, у своје мале, црне апарате, негативе: апостоле, светитеље, Благовести, крстове и пизанске орлове. Увече је за све те људе, црвене и риђе, као непечено место, био приређен излет, аутомобилом, до места где је Шели спаљен.” (Црњански 2020: 14)

Свет и свето које описује Милош Црњански у делу *Љубав у Тоскани* представља призму створену из амбиса. У модерној осећајности нису само догађаји лишени средишта, већ је и кретање у свим провинцијама хаотизовано, као ковитлање кроз смесу створену од отуђености, путености, изгубљености, непрепознатљивости. Долазак нове теогоније која подразумева владавину хаоса из којег се мисли

и који има могућност да мисли, крах трансценденције постаје свеобухватан; он је одраз пуцања унутрашње и спољашње природе послератног уметника.

Сџаџис и деконструкција светлости

”Погледајмо се у лице. Ми смо Хиперборејци- добро знамо колико по стра- ни живимо. Ни по земљи, ни по води нећеш наћи пут који води Хиперборејцима. Открили смо срећу, познајемо пут, нашли смо излаз из лавиринта старог читаве миленијуме. Ко би га иначе нашао? Модерни човек можда? Не знам куда идем, ни откуда долазим; ја сам све оно што не зна куда иде ни откуда долази.” (в. Ниче 2025: 13)

Иако дело Милоша Црњанског *Љубав у Тоскани* у начелу бива подведено под жанр путописа, јер сам одлазак на то имплицира, проблем не настаје само у нужности одласка да би се пронашло Друго, него у сазнању да повратка нема. Центрифугално кретање изазвано лишеношћу упоришне тачке и усмерења, доприноси томе да сакрална димензија Тоскане буде трансформисана у складу са сопственим искуством. Условљеност простора и времена не означава само јединство хроно- топа у формалном смислу. Оно се односи на поступке сакрализовања, оформљење и спознавање простора на коме се види божије деловање. Бити део једне територи- је значи бити елемент сакралног, доступан Божијој светлости. (уп. Елијаде 2003: 86) Наративни ток у делу *Љубав у Тоскани* започиње ван матичне територије, а отуђење и изолованост се продубљује смештајући приповедача у јаз; нити постоји простор којој у религиозном и културолошком смислу може да се врати, нити се, на месту из којег говори, назире ширина кроз коју би се могла пробити светлост трансценденталног. Кретање по сакралним објектима обележено је тежином и мраком гробова, сваки храм притиска субјекта као гробнице. То би, дакле, значило да архитектноски надражај истовремено побуђује свест о сакралном и светлости, али га уједно и гаси.

”У храму унутра нема лепоте; испод мрачних сводова са позлаћеним, меди- чијанским таваницама, доминиканско шаренило црвених и црних олтара и белих, језуитских распетих Христових. Хладно као у гробници. Свештеник пред олтаром равнодушно пева. На дну храма су тешки и тврди водоводи, на њима хришћанство са својом гробницом, мрачном и дугом, као коптијска касаба.” (Црњански 2020: 16)

”У храму је мрак као у гробници, а кандила трепере као звезде. Понека скул- тура се једва назире и, у дубокој тамо, изгледа као египатска.” (Црњански 2020: 130)

”Одатле се сиђе и уђе у доњу цркву, у мраку, све фреске по зидовима виде се као кроз сан.” (Црњански 2020: 135)

Уводећи идеју замрачења која нема само функцију деконструкције сакралне ренесансе и готске архитектоники, већ указује на губитак сјаја неугасиве онтоло- шке светлости. Када човек изгуби снагу и поверење у метафизичко, спаситељ је немоћан; не постоји снага којом се допире са вертикалне равни. То би могло значи- ти да је дошао неки зли бог, који чини да све око човека буде туђе и дистанцирано, као и да он свему постане туђ. (уп. Ломпар 2023: 13) Под овом претпоставком, онај који перципира сакрално више не поседује моћ спознања светлости и висине, јер се све одвија на хоризонталном плану. Овиме закључујемо да будући сусрет са било

koјим приказом светаца, сакралне делатности, сакралних обреда, увек постоји траг цинизма којим ће уметник спуштати свето у сферу профаног.

”Личност Богородице одједном тако девојачка и љубавна, дубоко жудна и пријатна, ваздушна и радосна, при порођају? Где и шта се догодило у свету, невидљиво дотле и силовито одједном, што је сву ову земљу здружило и све ове крајеве обузело? Средњи век је прошао, каже се; изумрли су безумни и сулуди, престаје тама јаловог хришћанства, страха од пакла, самоће, нема више верских ратова.” (Црњански 2020: 72)

Под претпоставком да се свето разуме само кроз трансформисане облике, ни морал, ни традиционална начела се не додирују са хришћанским. Хришћанство је свет фикције, само што се за разлику од сна који одржава стварност, оно ју кри-вотвори. Ниче надаље истиче да у хришћанству, упркос идеји о уздржавању, у први план избијају инстинкти. Напрегнутост молитвама одржава афективни однос према Богу који важи као недостижно, највише. У њему нема јавности, хришћанство је мрачни простор, тело је презрено. У првом плану су туробне преставе епилетичних стања. Хришћанство је мржња према чулима, али ипак показује садистичку страну посредовањем забрана којима господари људима. (уп. Ниче 2025: 37) Тумачећи дело *Љубав у Тоскани* примећујемо да Милош Црњански инсистира на објављивању чулног у сакралном, што би наговештавало његово постепено деконструисање. Наизглед, приметимо да се и око представе светог ковитла пнеуматско оптерећење које ствара однос забране и казне. Забрана и казна представљају тачку сустицања религијског и еротског. Као аскетизам у сврху религиозног подвизништва, еротизам је вид унутрашњег живота, јер је предмет неке жеље изван. Религија и еротско представљају немогућност расветљења унутрашњег искуства без односа забране и казне. Оба представљају затворене системе уколико остану на плану унуташњости. (уп. Батај 1980: 33,41) Закључује се да одступање од *шаме јаловој хришћанству* не започиње перцепцијом модерне свести, већ да се оно одвија много даље у прошлости. Увођење сликара попут Дуча, Ђота, Содоме, оправдава се и наслућује да се у сакралном искуству одавно десио крах. Путеност, еротизација на граници са перверзијом указују на то да се у моменту када Бог напушта човека, а самим тим дејство његових забрана попушта, дешава обезвређивање хришћанске природе трпљења надражаја. ”Дучове жене су одевене као монахиње које су пре биле голишаве играчице, преливене амбром и окићене бисерним гривнама и шафранове боје свилом. Богородица, каткад, прецизна и перверзна, садржи сву прошлост малоазијску, виткост и болну префињеност кћери Аменофиса.” (Црњански 2020: 77,80)

”Содома, ћакнути, луди, Содоме, будала. Содоме, обожавалац Христове мистичне драгане, падавичаве Свете Катарине сијенске, страсни цртач њених ногу, бедара и груди. На зиду манастирске трпезарије требало је да наслика живот светог Бенедикта. И збиља је насликао фреске као поручене за монахе. Садржај њихов требало је да обради, по биографији свечевој, како му је завидљиви калуђер, не могао да му убије тело, покушао да му задави душу, пославши му седам младих голишавих жена. Содоме је одмах, на првој фресци, насликао калуђере и блуднице.” (Црњански 2020: 84)

Сакрална деконструкција посредовањем еротског се претежно одвијају на плану приказа светитељки. Осликавање светих жена постало је заступљено у пероду ренесансе и барока, нарочито у Италији, захваљујући средњовековном мистичком искуству које препознаје деловање и пожртвованост монахиња. Многе од њих имале су визију доласка Девике Марије која им је допуштала да брину о Христу. Касније, Богородица им допушта сједињење са својим сином. Једини начин на који се могла исказати земаљска сексуалност односила се на њено усмерење ка Христу. Овакве визије, вођене представама о мистичком браку, представљале су централни покретач у перцепцији светих жена тог времена. (уп. Пејтн Бел 2008: 32) У делу *Љубав у Тоскани* светитељке попут Свете Кларе, Свете Катарине, Богородице бивају изложене погледу једног замућеног, перверзног ока, којим се доказује да су и свеци пре часа епифаније, били људи.

”Света Клара, висока, ал греко, увијена монашким плаштом са вратом мраморних Венера, са дивном, уском руком што се већ једва види, насликана је ту као нека александријска Гркиња. Тајанствена, више но икад, она је стајала уза зид, на путу којим пролази са својим ученицима, са својом женом Сиротињом... Поблеле-ла, она гледа непомична, као када је слушала проповед ћакнутог сина Бернардонеа који је бацио одећу са себе да би је дао сиромасима.” (Црњански 2020: 136)

”Содома сликар и Катарина доминиканка, сладострасник и аскета, вереница Христова, стопили су се у ванредном браку. Он, на свакој фресци, сладострасној и плавој, мутној као да је покривена маглом, открива болно месо што жуди и слути. Јаук њене похоте и стида често се чуо из ћелије, али га слава њена претворила у крик усхићења, дубоко поштован у свим црквама сијенским, украшеним њеним именом и сликама.” (Црњански 2020: 90)

Закључак

Деконструкција сакралног коју врши Милош Црњански не представља радикално, ничеанско скрнављење. Он и даље задржава свест о свом светом реми-нисценцијом православних манастира, икона и светаца, чак и неког пређашњег, словенског искуства, али ипак, као уметник-геније модернистичког света, огољује оно што је остало од сакралног света, чинећи га јавним. Места на којима се света тајна литургије објављује као *ијачни хаос*, не само да ремети институционалност цркве, него је открива у неком новом, блудничком, ћакнутом, делиричном маниру. Ова модернистичка свест нехомогена и парадоксална, разлучена између гностичког, хришћанског, нихилистичког, упркос томе што се свету открива као фигура странца, она на крају допире до неког, страног Бога. Тражење и испитивање света у коме космички Бог не постоји, али постоји неко обличје транс-Бога, означава да субјекат самим прекорачењем из једног простора у други, улази у транс-хроно-топ. Посматрали транс као стање ћакнутости, померености или границе ка нечему светом, закључујемо да то заковитлано кретање кроз деконструисану свест, дискурс, сакралитет изнова води ка аутору страном божанству, завичају. ”Сав ћакнут, изиђох из те вароши, што је у небеса дигла тело девојке. И тако, при уласку у флорентинску земљу, пред градом Крина, неколико пута, тихо, изрекох име Срема.” (Црњански 2020: 168)

Цитирана литература

- BATAJ 1980: BATAJ, Žorž, *Erotizam zla i metafizika čutanja*, Beograd: Zavod, 1980.
- ГВОЗДЕН 2011: ГВОЗДЕН, Владимир, *Српска путописна култура 1914–1940*, Београд: Службени гласник, 2011.
- ДЕРИДА 2011: ДЕРИДА, Жак, *Насиље и метафизика*, Београд: Платон, 2011.
- ЕКО 1973: ЕКО, Umberto, *Kultura, informacija, komunikacija*, Beograd: Nolit, 1973.
- ЕЛИЈАДЕ 2003: ЕЛИЈАДЕ, Мирча, *Свето и профано*, Сремски Карловци- Нови сад: Књижевница Зорана Стојановића, 2003.
- ЛОМΠΑР 2023: ЛОМΠΑР, Мило, *Биографија једног осећања, књига 1*, Нови Сад: Православна реч, 2023.
- ЛОМПАР 2023: ЛОМПАР, Мило, *Биографија једног осећања, књига 2*, Нови Сад: Православна реч, 2023.
- НИЋЕ 2025: НИЋЕ, Fridrih, *Antihrist-proketo hrišćanstvo*, Beograd: ITV centar plus, 2025.
- ПЕЈТН-БЕЛ 2008: PAYTON-BELL, Jessica, *Brides of Christ: Vision, ecstasy, and death in the holy women of Gianlorenzo Bernini*, Florida: University of Florida, 2008.
- СЕКУЛИЋ 2020: СЕКУЛИЋ, Исидора, *Белешка уз путопис Љубав у Тоскани*, Шабац: Суматра, 2020.
- СЕКУЛИЋ 2019: СЕКУЛИЋ, Мирјана, *Шпанија Милоша Црњанског: имаголошка студија*, Крагујевац: Црвена књига, 2019.

Извори

ЦРЊАНСКИ 2020: ЦРЊАНСКИ, Милош, *Љубав у Тоскани*, Шабац: Суматра, 2020.

Aleksandra P. Todorović

THE DECONSTRUCTION OF SACRED IN MILOŠ CRNJANSKI'S TRAVELOGUE *LJUBAV U TOSKANI*

Summary

The period following the First World War brings a new sensibility and a new understanding of the world; therefore, contact with the metaphysical acquires a different, deconstructed dimension. The aim of this paper will be to explore the state of the subject and their perception of the world, through which the rupture and re-dimensioning of the idea of the sacred will be interpreted in the travelogue *Love in Tuscany*. By following the chronological movement from Pisa to San Gimignano—during which the author recounts encounters with sacred forms of art in the form of old buildings, iconography, and the stories accompanying these marked objects—we will point to the literary potential of deconstruction that gradually emerges as a response to the new intelligence shaped by the traumas of the post-war period. We will consider how the process of ironizing the relationship toward sacred objects contributes to the understanding of a painful sense of nostalgia for the homeland and the impossibility of re-establishing oneself within an inherited metaphysical framework.

Keywords: Miloš Crnjanski, *Ljubav u Toskani*, the sacred, war, exile, deconstruction, travelogue