

Tina BRAIĆ (Kotor)

UDK 821.163.4.09 Crnjanski M.

**POETIKA (ANTI)SUMATRAIZMA U ROMANU
SEOBE MILOŠA CRNJANSKOG**

Miloš Crnjanski je kroz znakovnost diskursa Seoba prikazao svoj pjesnički program - sumatraizam. Sumatraizam nije zanos trenutka, već preokupacija individue i stvar sposobnosti prilagođavanja. Predstavlja nužnost postojanja u čovjeku, jer veze spolja samo su refleksije onog što je uspostavljeno unutar duše. Sumatraizam, dakle, postaje i predstavlja povezanost svih kontradikcija u svijetu i čovjeku u jedinstveni apsolut. Takva ljepota različitosti obnavlja se iz sebe same i traje dok traje čovjek oslobođen temporalnosti.

Uvod

Nov duh u književnosti, konstituisan prevashodno za vrijeme i poslije Prvog svjetskog rata, doveo je pod sumnju mnoge stare vrijednosti. »Predratna« i »posleratna« književnost odnose se međusobno kao stari i novi duh stvaranja. U 20. v. to je bio najjači talas opštekulturnog, pa i književnog osporavanja, odbacivanja i obračuna sa tradicionalnim. Jedan od najistaknutijih pobornika novog, prevratnog duha u srpskoj književnosti je Miloš Crnjanski.

Crnjanski u *Danu* beskompromisno kliče: »Nećemo nositi više pariske pesničke šešire, ostavićemo aleksandrince i metafore gospodi pesnicima po Ministarstvima. Nećemo više biti nacionalni pevajući Dušanovu bradu crvenu kao Barba-rosina, u naše pesme ući će borovi umesto hrizantema, oranice mesto crnih klavira a mesto srdašca profesora kucaće srca hiljade jednakih lica ljudi. Mi ćemo da bacimo našu dušu protiv laži»¹. Za Crnjanskog *novo* je ne samo uslov pjevanja nego i

¹ Radovan Vučković, *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Svjetlost, Sarajevo, 1979, str. 193.

samog življenja («il nek i nas, i pesme, i Itaku, i sve / đavo nosi» - kaže se u *Prologu*). Ipak, on je zadržao puni respekt za individualna ostvarenja predratnih pisaca, ali se kritički okomio na način korištenja «stare» tehnike i pjesničku ideologiju u djelima njihovih poslijeratnih epigona.

Crnjanski zahtijeva ekspresiju duše u pjesničkim ostvarenjima nove generacije pjesnika, slobodni stih, antired i novu osjećajnost, jednom riječju, slobodnu ekspresiju oslobođenu naslijeđenih pjesničkih kanona. Teži smanjivanju razlika među književnim žanrovima, premošćenju dubokih razlika između poezije i proze, ukidanju nekih ritmičkih ograničenja u stihu, i stvaranju nove sintakse. “Prozaizacija” stiha i “poetizacija” proze omogućavaju mu da izradi zajedničku podlogu za poetski i prozni tekst.

Snažan pokret avangarde, naročito ekspresionističke struje, dovodi, kod ovog pisca, osim u poeziji, do unošenja novih književnih postupaka unutar proze. Postupak parcelacije rečenice, ponavljanja rečeničnih nizova (tehnika stiha), započinje u *Dnevniku o Čarnojeviću* i kulminira u *Seobama*, a nastavlja u *Drugoj knjizi Seoba* i *Romanu o Londonu*. Međutim, postoje razlike u sintaksičkoj strukturi *Dnevnika o Čarnojeviću* i *Seobama* s jedne, i *Romana o Londonu* s druge strane. Rani Crnjanski, bio je oštri reformista prozne strukture. Tu akcenat stavlja u potpunosti na novo moderno, gdje ekspresiju izraza dovodi do vrhunca i daje svoj pjesnički program - sumatraizam. Pozni Crnjanski stvara *Roman o Londonu*, prvi veliki kosmopolitski roman u srpskoj književnosti, koji se tematski nastavlja na ranija djela. Ovo je tradicionalan roman sa elementima modernog, pa se na taj način, nižu asocijacije unutar sjećanja na nekadašnji sumatraizam, od kojeg su ostale samo “mrvice”, sitne veze, pa i one gotovo pokidane, usmjerene ka negativnoj konotaciji i simboličkoj negaciji ranijih iskustava. Iščezli svijet egzaltacije više se ne može dosegnuti, mada je u romanu prisutan svojom odsutnošću i poremećenošću nekada postojećeg. Ipak, proučavajući cjelokupno djelo M.Crnjanskog, bipolarnost sumatraizma vidna je i u njegovoj prvoj fazi stvaralaštva, na što će se u ovom radu staviti poseban akcenat.

Način stvaralaštva Miloša Crnjanskog povezan je sa njegovim životom. Do odlaska u London bio je vatreni pjesnik optimizma, buran i buntovan, a od odlaska pesimističan i povinovan sudbini. Djela Crnjanskog možemo posmatrati kao šemu tri ravni: 1) ravan prostora sreće: Sumatra, Rosija, Alpi, visoki vrhovi Urala, Serbia, Beograd, Fruška gora; beskrajni plavi krug, zvijezda, nebo, snijeg i led na visinama, sjaj,

bistra voda, daljina, krošnje drveća, vazduh, Sunce; labud, jang; 2) ravan svakodnevice: neutralna, bezlična stvarnost koja teče u vremenu, starenje, smrt; 3.) Galicijska bojišta, bolesnička postelja, Petar Rajić i ostala ljudska «municija» - «topovska hrana», London kao moderni Vavilon, mrak, podzemna željeznica i zemaljski pakao; komoran...

Ovim je data gruba klasifikacija književnog ostvarenja Miloša Crnjanskog. Prostor sreće egzistira u posjedu simbola Sjevernjače, u nadi i epifaniji, izvan smrti pojedinca i prolaznosti. On postoji u Nebu, i vezama čovjeka i prirode (sumatraizam). Prostor pada (podzemlja) je »saputnik plave zvijezde koja svojom pojavom postaje mučitelj onih koji se ka njoj kreću, a stići ju ne mogu»². Ravan svakodnevnice (po Džadžiću) dio je koji dijeli svijet Utopije: Novu Serbiu, Hiperboreju, Rosiju, Beograd, sve ono što pripada prostoru sreće od onog pridruženog ravni Podzemlja: od Austro-Ugarske, Galicije, Londona. Svakodnevnicu ne opominje, ona guta neprimjetno. Sjevernjača postaje fantazmagorija pod kojom se odigrava tragedija.

Semantika i poetika naslova

Naslov djela obuhvaća semantički prostor i raznovrsnost mogućih veza između smisaonih elemenata kodiranih u njemu. To je „prostor koji se nalazi izvan jezika i njegovih granica“³. Naslov je prvi, najopštiji znak djela, uspostavljen prema onome što čini sadržaj tih znakova i prema odnosu između statičkih i dinamičkih elemenata u datom smisaonom prostoru. U naslovima djela Miloša Crnjanskog primjećuje se izrazita prevalencija toponima. Na taj način obuhvaćen je prostor djela i odnosi uspostavljeni u njemu kao i postupak na koji su elementi iz spoljašnjeg svijeta u njega prenešeni. Kod Crnjanskog to su toponimski naslovi, npr. Sumatra, Stražilovo, Serbia, ili Lirika Itake, Roman o Londonu, Ljubav u Toskani, Pisma iz Njemačke, Pisma iz Pariza, Lament nad Beogradom; pa i naslovi kojima se ukazuje na dinamizovane prostore – Seobe. Vezujući naslov za intertekstualni nivo, primjećuje se postojanje dva moguća značenja tog geografskog pojma ili dinamiziranog prostora. Prvo se odnosi

² Jeromonah Jovan Ćulibrk, *Crno sunce, i oko njega krug*, Matica srpska, Beograd, 1991, str. 31.

³ Mila Stojnić, *Semantika i poetika naslova u delima M. Crnjanskog*, Književna reč, Beograd, 1972, str.13.

na stvarno prostorno značenje tog pojma, a drugo se dobija u kontekstu književnog ostvarenja i ono nikad nije identično prvom.

Naslovni toponim pjesme „Sumatra“ oznaka je za daleko ostrvo u Indoneziji. Međutim, u samom diskursu pjesme nema niti jednog direktnog i konkretnog elementa vezanog za sam naziv pjesme. On kao da „lebdí“ nad pjesničkom tvorevinom. Na taj način eliminisana je asocijacija na historijsko-geografski pojam. Sumatra ima konotaciju netaknute prirode, raja na zemlji, svojevrsne Arkadije s Istoka. Ona postaje apstraktni topos po kome lirski subjekat luta u potrazi za smislom postojanja, vezujući svoju svijest za drevne civilizacije, za istočnjačku nirvanu koja se izdiže kao stariji hronotop od Itake! U pjesmi se javlja još jedan toponim – „Ural“ u čijem se podtekstu krije antički mit o prikovanom Prometeju koji svojim mukama iskupljuje svoj dar čovjeku i plaća cijenu za opšteljudsku težnju da se približi bogovima.

U podtekstu pjesme „Stražilovo“, čiji je naslov takođe hronotop, čitalac će „naći“ Branka Radičevića. Ovaj toponim je u neraskidivoj vezi sa pomenutom pjesmom. Zato, vezujući se za romantizam, nailazimo na gorku sentimentalnost rastanka, preranih umiranja, lutanja i vraćanja, gubljenja i traženja na prostoru gdje se čine ludosti kojima nema lijeka, „pa je najbolje prosto ćutati i sakriti muku i stid, a kad dođe da mora da se rikne, onda bolje prsnuti u smeju, nego briznuti u plač“⁴.

Semantika naslova romana „Seobe“ vezuje se za semantičku ravan drugih djela M. Crnjanskog. I ovaj naslov u sebi nosi značenje prostorne udaljenosti. Ta udaljenost je životna težnja čovjeka da dosegne nešto što bi značilo ispunjenje i opravdanje za njegovo vojevanje ili lutanje na zemlji; ali i njegovu kob, ili, bolje reći, kob naroda da negdje drugo postoji neki „sretni prostor“, drugačiji svijet, nov predio, oaza spokojsva. To je svijet kontemplacije i mira, svijet slobode, svijet drukčiji od realnosti koja guta svojim ništavilom i besmisлом. Dakle, to je utopijsko mjesto koje nudi kosmičku povezanost i mir s egzistencijom. Međutim, ako obratimo pažnju na taj stalni put kojim idu junaci romana, primijetiti ćemo i dva vida postojanja migracija tj. dva tipa seoba. Seobe su objektivne, stvarne, fizičke, u kojima se našao srpski narod u slavonsko-podunavskom polku 1774. g. pod vođstvom Vuka Isakovića (istorijska ličnost). Interesantno je da prije M. Crnjanskog niko nije stavio ovoliki akcenat na seobe iz sredine

⁴ Isidora Sekulić, *Nemiri u našoj književnosti*, SKG, knj. 6, 1922, str. 27.

18. v., pa ni pisao o još poznatijim, velikim seobama iz 1690. predvođene patrijarhom Aresenijem III Čarnojevićem koje su oba puta vodile sobom Srbe iz Ugarske, podanike i vojne najamnike Marije Terezije, koji su bježali preko Save ispred turskog nasilja i pustošenja. Ipak, o seobama pisali su Arsenije Čarnojević u „Poslanicama“, Đorđe Branković u „Hronikama“, o njima kazivali Arsenije Jovanović Šakabenta, Partenije Pavlović, a prije svega Simeon Piščević. Čak ni narodna (usmena) književnost nije o tim događajima ostavila naročite pjesme i dr. umotvorine. Iz Piščevićevih „Memoara“ kao prototeksta, Crnjanski crpi tematsku građu za svoj roman, i u istorijski, okvirni tok zbivanja unosi jednu novu, unutrašnju dimenziju koja vezuje ili ne vezuje odnose pojedinca sa sredinom u kojoj jeste i sa samim sobom. Da je u pitanju samo ovaj vid seoba, sudbina Vuka Isakovića bila bi samo jedna od sudbina lica koja se snalaze ili ne snalaze u životu, bez obzira na to da li njegovom krivicom ili sticajem tragičnih okolnosti. Migracije su po Crnjanskom „jedan od najstrašnijih poziva“. Ali Vuk Isaković i pored činjenice da je ratnik tuđeg naroda, „oruđe za top“, u sebi nosi osjećanje duhovne, unutrašnje emigracije, jer kao sumatraista zbunjeno je buntovan, sanjar, zaljubljen u rumene, daleke pejzaže i čudno postavljene veze, samo njemu jasne i poznate. On, što više sebe podsjeća da je čovjek bez otadžbine, to je stalno „na putu“ u sebi sa novim ili sve jačim snovima o sreći. „Realna putovanja su preludiji za duhovna putovanja, ka nekoj zvezdi, živioj ili mrtvoj, u sebi i van sebe“⁵.

Vuk Isaković je „u“ seobi jer vjeruje da je sadašnjost prelazna faza, nešto kao zemaljsko čistilište da bi se dosegla svijetla budućnost, tj. zemlja u kojoj vjeruje da će naći sreću. Ne našavši je, odlazi jednim mogućim putem – iluzijom iz Haosa u svoju još tako daleku Itaku – Rusiju. Vuk Isaković je Srbin, kažnjen lutanjem, seobom, premještanjem u prostoru, emigracijom, beskućništvom. To je nevoljno, gotovo prisilno izgnanstvo, zbog društvene i ekonomske situacije, u Mađarsku, Austriju, Njemačku, gdje boj bije sa svojim slavonsko-podunavskim pukom za tuđ račun i za tuđu vjeru, nadajući se čvrsto da je to samo jedna etapa u njegovom „odisejstvu“ da bi i sami na kraju bili nagrađeni. Rusija je ovdje predmet sanjarenja, simbol budućnosti, „zvezda“ vodilja. Vuk Isaković je lik koji ima vjeru u nov život; ali isto tako u trenucima očaja izazvanim realnim ogorčenjem postaje nihilistički, asocijalni lik moderne usamljenosti i razočarenja. On, kao duša bez stalnog staništa, odbija proces enkulturacije

⁵ Slavko Leovac, *Poezija i tradicija*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1995, str. 14.

i kulturne transmisije. To je naročito snažno prikazano u sceni težnje pečujskog biskupa da ga pokatoliči, što predstavlja i jedan vid ucjene: „sjaj je u katolicizmu... Zar hoće da na sebe natovare patnju, kojoj nikad kraja biti neće, seobu duša svojih, ne samo dece svoje, promenu večnu, koja će kao kreč u grobu do veka da im grize meso s kostiju, dok god budu u ovoj zemlji, iz koje ih više pustiti neće?“⁶ Osjeća krizu identiteta, zato mu se i suprotstavlja: „Uplašen i ražalošćen, klonu, i pokuša da zabašuri sve na taj način, da je poricao sve... jer uzaludno je sve, prah, smert, sueta suetstva...prazdne reči...a kad se umire, umire se kao pas i konj... Duše nema...kao što ni Boga nema...živimo uzalud...prah...smert...prazdne reči” (157).

Međutim, dio tog procesa enkulturacije dešava se ispod nivoa svjesnog mišljenja. Zato i dolazi do paradoksa mišljenja i delanja (npr. želi stalno stanište a ne vraća se iz rata; ne želi prihvatiti tuđu vjeru, ali želi zvanje; želi da bude sa vitemberškom princezom, ali ne pokušava konkretno ništa sam...). Ove Vukove migracije „iz“ i „u“ sebe, kao i (ne)prihvatanje tuđe kulture i običaja takođe su vid njegovog „uključenja“ i „isključenja“ u svijet koji jeste i svijet koji bi mogao da bude, predstavljaju sumatraističku viziju reda i antireda.

Putovanja

Čovjekova potreba za seobama ujedno je i njegova potreba za kretanjem. Putovanja mu omogućavaju veći kontakt sa onim što je izvan njega, ali i bolju komunikaciju sa samim sobom. Stalni nagon za pokretom ukida granicu „između svetova racionalne jave i onog drugog sveta objektivnog života“, a u sumatraizam se uklapa „kao univerzalija“⁷. Pojedinaac, Srbin u ovom slučaju, je kao putnik - zastupnik razočaranog i u stalnoj borbi za samoodržanjem uznemirenog naroda, koji sve gorče spoznaje tragiku svog položaja i položaja svog naroda. Zato, ovdje riječ „srbuvati“ na ukrajinskom jeziku, pored osnovnog značenja „быть сербом“, ima i značenje služiti *наемником в войске*⁸. U ovakvom

⁶ Miloš Crnjanski, *Seobe*, Prosveta, 1966, str. 155-156. U daljem tekstu, iz tehničkih razloga, pored citata će se u zagradama samo navoditi stranica sa koje su preuzeti.

⁷ Željko Bojović, *Sumatraizam Miloša Crnjanskog*, Rad, Biblioteka Dijalog, Beograd, 1995, str. 33.

⁸ Dušan J. Popović, *Problemi Vojvodine*, I, Književna reč, Beograd, 1925, str. 68.

etimološkom prevodu riječi Srbi osjeća se duboko nesretan i istinit trag. Zato su putovanja nužna da se izađe iz tmine i nesreće što se ne može pronaći stalno stanište na kojem će pojedinac pustiti svoje korijenje.

Spomenut ćemo i korijen hebrejske riječi "ishak", što znači on se smije. Smijeh je dinamična radnja, što je u paralelizmu sa dinamikom nacionalne kretnje. Na tom putu našao se i naš junak Vuk Isaković, čije prezime evocira biblijsku priču o Isaku (u Prvoj Mojsijevoj knjizi), gdje se kaže da ga je njegov otac Avram umalo ubio i prinio kao žrtvu Jahveu koji je to spriječio, ali na taj način iskušao Avramovu odanost. Dakle, ovdje bi žrtva značila posrednika za ostvarenje veze između ljudi i bogova. To je veza koja predstavlja povezanost čovjeka sa onim što je iznad njega i što vlada njegovom sudbinom (na taj način se fenomen žrtve uklapa u sumatraizam). Obred žrtvovanja djece vezan je sa Isakovim imenom, pa se i u *Seobama* oživljava u porodičnoj tragediji onih koji to ime nose. Vuk Isaković gubi ženu Dafinu i treće dijete, i time simbolizuje društvenu žrtvu koju prinosi za srpski nacion i svoj bolji život.

Osim željenih putovanja ima i onih neželjenih, uslovljenih potrebom čovjeka da stalno mijenja mjesto tražeći bolje: „Rađala je decu, *seljakala* se, ali ne znajući nikad ni kuda će, ni zašto.” (197), „Arandelu Isakoviću činio se život njegove porodice i rodbine, pa i tog ostalog sveta što se...*selio*...kao pravo ludilo.” (199), „Sve to nije išlo ni po njegovoj želji, ni po njegovoj volji.” (143), „*Otići nekud* i živeti bezbrižno, odvesti i njih da žive negde lako, prijatno, činilo se Vuku Isakoviću tako moguće. Negde je moralo biti nešto svetlo, značajno, pa treba *otići* tamo.” (215), „Negde mora biti lakšeg života... *Odseliti se* treba zato, *otići* nekuda, *smiriti se* negde...živeti po svojoj volji, bez ove strašne zbrke, idući za svojim životom, za koji se beše rodio.” (356)

Međutim, ni ovdje ove dvije bipolarnosti istog pojma ne možemo tumačiti kao nešto zaista suprotno, kao nešto što isključuje jedno drugo. Jer, sumatraistička vizija putovanja nameće uzajamnu njihovu uslovljenost. To znači da pojedinac u istom trenutku želi putovati, taj nagon je stalno u njemu (i kad ratovi završe), a putovanje je i nešto što je nametnuto: „Ipak, da je Vuk Isaković bio kod kuće, on se ne bi bio gadio nje” (197), „Eto, pomisli, dovoljno je odseliti se iz jednog mesta pa da sve što ostavljaš bude kao i da nije bilo” (131). Dakle, putovanja, bilo željena ili ne, remete već postojeće veze među ljudima i stvarima, dok ih s druge strane grade.

S obzirom na to da postoje ova dva „pokreta“ za putovanjem, postoje i spoljašnji i unutrašnji razlozi za njim. Spoljašnji su prividni uzroci, u ovom slučaju – nemaština i rat. Oni mogu biti naporni jer su neželjeni pa u čovjeku stvaraju utisak besmisla i bezumlja: „Seobe mu behu dosadile” (130), „nemir se nije stišavao” (354), „Morao je svaki čas da ide onamo kuda nije hteo” (142). Kretanje može imati negativnu konotaciju u trenutku kad se, npr. puk raspušta, pa „skoro polovina njih, ne mogavši da zaspi, razbegla se tako, po mraku, nekuda prema gradu...da krađu... Odoše i ne ostade za njima ništa. Ništa.” (136) Kretanje jedan veliki i nepopravljivi apsurd. Ali, po unutrašnjoj zakonitosti sumatraizma, čovjek je spašen jer je i sam nosilac osjećanja vječite težnje za akcijom, pa putovanje nosi sa sobom pravu suštinu života. Na taj način se dispartnosti između dva različita shvatanja i doživljaja kretanja gotovo dodiruju i teku kao paralelni tokovi. U snu ili u stanju polusna se često putuje, pa su snovi i putovanja čvrsto vezani jedno za drugo. I evokacija uspomena je jedan od vidova putovanja. Kao što je mladost aktivnija u procesu premještanja i stalnog kretanja od starosti jer je čovjek željan interesantnih doživljaja; tako je starost rezime onog što je prošlo ili se, pak, moglo dogoditi. Na taj način „odlazak“ u razmišljanje predstavlja vid imaginarnog putovanja, vezu s arhetipskim: „Veza sa mrtvim ocem; bio je to mir, spokojstvo, a sve što oko njega beše, na svetu, šareno, ludo, bezumno i besmisleno.” (142), „I dok se sve drugo vrtelo oko njega i bez reda i bez smisla zbrkano, te njegove misli na oca...su sve dovodile u red, rasporedile, smirile.” (144), ili imaginarna veza prostorno udaljenog Vuka i Dafine: „tada još, trajala je među njima neka veza tajanstvene slasti, što beše nevidljiva i nedokučiva.” (186)

San i halucinacije

Roman *Seobe* počinje buđenjem, „izlaskom iz sna“ glavnog junaka Vuka Isakovića, a završava njegovim uspavljivanjem, „ulaskom u san“. Život u djelo Crnjanskog ulazi „na dva načina: kao ‘java’ i kao ‘san’“⁹. Na okvirima prstenaste kompozicije fabule, Vuk Isaković spava. Ovim

⁹ Petar Džadžić, *Prostori sreće u delu Miloša Crnjanskog*, Nolit, Beograd, 1976, str.117.

¹⁰ Boris Uspenski, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Nolit, Beograd, 1979, str.203.

je ograden „zaseban književni prostor“¹⁰. Književni svijet se konstruiše postojanjem izvjesnih granica koje ga odvajaju od neknjiževnog. Na tim mjestima istaknut je prelazak između jave i sna: „Tup udar kopita... kao pod zemljom, čuje se jednako, u blizini, pod snom. Često *buđenje*...ga obuhvata, prolazi kao neko ljuljanje u toj pomrčini... Ne razlikuje tamu oko sebe i tamu u sebi. Pri tom, za taj tili čas, dok opet ne *usni*, šta sve ne ugleda u *polusnu*.” (119,120), „I dok mu se, u duši, kao u beskrajnom plavom krugu, jednako ponavljahu misli o odlasku, o odlasku nekud, u Rusiju,...dotle mu je *zaspalom* prvi put opet kod kuće, u telu drhtalo, kao neka zvezda, poslednje zrno nekadanje mladosti.” (360) Isakovićevo opažanje je tokom čitavog romana dinamizirano i na taj način se otkriva postojanje jednog njegovog posebnog stanja, između jave i sna, sa očima stalno fiksiranim za nebo. San usred jave javlja mu se i unutar oživjelog pejzaža. To je jedan oblik epifanije, jer Vuk Isaković se tu ne kreće, već je dinamika percepcije postignuta njegovom unutrašnjom promjenom tačke gledišta. U takvim okolnostima san je akcija i ima primat nad realnim. U polusnu on vidi: “Reku što pod bregom šumi, ispunivši svu noć. Po razlivenim vodama, u rupama i jarugama, mesečine. Trsku prozora i krova sa koje kaplje nebrojeno kapljica, kap po kap. Oblake, što se kotrljaju sve naniže. Nepregledne vrhove, vrbake, pune šiblja.” (120) A kad se zaljulja opet u san, “zapaljen i pun nekih plamenova, tumba se u nekom šarenilu u nepregledne daljine, u nedogledne visine i bezdanu dubinu, dok ga kiša, što kroz trsku prokišnjava, ne probudi. Tada, pomućenom svešču prvo začuje lavež pasa i po petlova da odmah zatim širom, u mraku otvori oči i ne vidi ništa, ali mu se učini kao da vidi, u visini beskrajan, plavi krug. I u njemu zvezdu.” (120).

San unosi novu dimenziju, novi prostor. Beskrajni plavi krug sa zvijezdom Vuk Isaković je vidio, prema tome, pri samom ulasku u roman, i zatim, pri samom izlasku iz romana. To je san o svom oslobođenju, san kao putokaz, vodič, on prethodi novootkrivenoj stvarnosti. To je san o budućnosti, san obmana, ulazak u jedan unutrašnje-odbrambeni svijet. San je bijeg od ružne savjesti pa je Vuk ”po ceo dan spavao, pod kolima” (284) Ali, on ne samo da predstavlja bijeg od jave, nego i njenu evaluaciju, jer stvarnost je ”samo omama ljudskih očiju”. On predstavlja, osim potrebe, čovjekov mehanizam da se odbrani i zaštiti od zla. Na taj način postaje sumatraistička veza čovjeka i onog što mora biti, nezavisno od njegove volje. Tako je postavljen dualizam dobro-zlo, ili san-java, pri čemu su san i java dva svijeta čovjekova, dok pomiješani često stvaraju halucinacije. Tu

su san i java povezani; a ako se život shvati kao san, onda se misli na onaj "viši" život, život sumatraističkih veza. Ovdje se krije šekspirovska misao da je život "od sna satkan". Život i san su izjednačeni, ne razlikuju se više (kao kod Borhesa).

Krug i zvijezda se, zapravo, ukazuju tačno na rubovima gdje se java sa snom graniči. San-polusan ne biva samo viđen već i doživljen. U trenutku kada se glavni lik sasvim probudi i izađe iz kuće na obali Dunava gdje je se ženom proveo posljednju noć, plavi krug i zvijezda nestaju iz njegovog pogleda: "Iza obora, nad strminom, vide zbilja nepregledne vrbake i ritine, u ogromnom, mutnom, kišnom svitanju, ali ne beskrajni, plavi krug. Ni u njemu zvezdu, kao u snu." (123) I Arandelu Isakoviću se javlja zvijezda u trenutku kada Dafina izdiše: "kao...u snu, i on je nad njom video, van sebe od straha i žalosti, plave krugove i u njima zvezdu." (320) San ne donosu uvijek sreću, već se preko njega reflektuju i stalne preokupacije junaka: "Probuđen...iz svog sna, iz sna koji mu traje već više od desetinu godina, iz sna u kome je nemoćan i uzaludan, ali jasno viđan i shvatljiv samom sebi." (254) Ali, u tom ratu i ludilu on sanja i da "udaje kćer" i "despota Stefana Štiljanovića" (261), svog sveca.

Istaknimo i to da su Vuk Isaković i njegov puk često u pijanom stanju, ili u stanju sličnom pijanstvu: "I ne samo on, već i njegovi oficiri, pa čak i vojnici osetiše nešto što ih činjaše lomnima, tako da su se gegali posle bitaka, kao kroz san." (255) Pijanstvo je i od "večernjeg vazduha" (313). Arkadije, Vukov sluga, je stalno pijan "od žalosti" da će možda kogod iz puka poginuti", "njemu se smrče i učini da sanja, videv koliko se zlo događa" (248). I puk pije: "Stasiti, crveni, u svojoj čohanoj opremi, kosmati, puni srebra, krsteći se sa tri prsta,...prisustvovahu misi, *opijeni, kao bunikom*, nebesnim pesmama orgulja i hora, mirisom tamjana, zbrkom latinskih reči i anđeoskim izrazom lepih dečaka" (150), "Pri kraju službe bili su potpuno umorni, neveseli i *kao omađijani*. Čutahu i među sobom ne govorahu ni reči. Prodoše park...kao sablasti" (151). U toj "omađijanosti" se krije zamka zapadnog čovjeka da ih na taj način pridobije i unijati.

Zapravo, iskorišteno je psihičko stanje Srba, umornih od rata i seoba, s namjerom da se odnarođe i otuđe. U tim trenucima je potreban san, ili nešto kao san, da se prihvati u negativnim iskustvima, tj. usred jave takvog iskustva. Zato, Vuk Isaković pije da ne sluša, u svojoj ljutoj tuzi i sažaljenju nad sobom i svojim narodom, pije jer vjeruje da ga piće štiti od realnosti: "Isaković se reši, po uzoru bratovljevom, da *napije* sebe."

(156) Alkohol, pomućena svijest, pritisak biskupa, ljepota noći i prirode, nataložena nesreća čine da njegovo psihičko stanje, poslije rascjepkanog govora, punog razočarenja i boli, dođe do katarzičkog pražnjenja pa "zaplaka" (157).

Sanjaju i drugi likovi u romanu. Dafina, po posljednjem odlasku muža na vojnu i njenom preseljenju kod djevera, postaje uznemirena "jer ima *zle snove*, da joj se muž javlja, kao mrtvac, u strašnom obliku žaba, zveri, i pacova" (170). Poslije provedene noći sa Arandelom u stanju bunila: "Iznemogloj od bdenja, umornoj i bednoj, uplašenoj i zamišljenoj, *učinilo* joj se da je zaspala, baš kada *ugleda*, pod prozorom kako joj ide po vodi muž, sav obliven krvlju i moka; neobučeni i neočešljani Vuk Isaković, sa ogromnom batinom u ruci, koja je dopirala do tavanice" (181). Ovdje je ženska preokupacija i briga transponovana u san. Percepcija je pomućena i kada je sasvim već budna: "Probudila se, kad joj je dever tiho odškrinuo vrata. Za jedan trenutak ona ga *vide*, kao da je bio zakoračio u vis, u vratima, koja postadoše vidna" (181). Do Dafininih halucinacija dolazi usljed njene usamljenosti (svaki Crnjanskov lik je melanholično usamljen), i usljed samog položaja žene u neumoljivo patrijarhalnom društvu. Vaspitavana da bude moralna i žena trpilac, ona popušta nagonima iz dosade, postaje brakolomnica, i postaje za sebe „bedan stvor, *igračka*, stvar u kući" (186), „plakala je nad samom sobom...Žalila je sebe neizmerno" (182). U preziru sebe same, zaokupljena ostaje svojom nesrećom u toj sredini gdje vlada „nemaština, samoća i boleština" (197). Paradoks je unutar čovjekove kontradiktornosti mišljenja i djelanja. Dafini se zbog dispartnosti u vaspitanju i onog što je učinjela, kao i zbog nesretne spoznaje da može biti sretna i da može uživati, stvara tjeskobna borba u duši. Jer, ona „*stvar*, stvar je bila“, a „*sva* ta ljubav prema njoj, zar nije bila kao neka razonoda te dvojice?" (197) Zato se u svakom normalnom životnom trenutku u njoj stvaraju halucinantne slike koje donose napetost i neizdrživost zbog takvog psihičkog stanja. „Otvorivši širom oči, ona tek sad *vide* da se nije za vremena spasla iz mraka, koji je beše opkolio, a kojeg se tako užasno plašila“, „Sa očima koje su htele da joj ispadnu iz očnih kapaka, ona *primeti* kako joj se beo čaršav, sa peći, približuje sve bliže...U isti mah, oseti da neko stoji iza zaves, u mraku; vide kako se iz pomrčine pojavljuje jedna ruka...*primeti* i drugu, koja joj beše zaobišla sa leđa i koja je hvatala i gnječila njene haljine na zidu, razbacavši ih po tlu. Vrisnuvši... ona pred zavesom *spazi* i trbuh, ogroman trbuh svoga muža, njegova usta i oči i nos, ceo njegov lik na belom čaršavu, krvav, sa preklanim grkljanom,

i crni klobuk, što je lebdeo nad tom glavom” (192,193). Priviđenja nastaju usljed sukoba u njoj, podsvjesnog pokajanja, straha, izdanog morala koji je guši. U snu, dalje, dolazi do nadrealističke eterizacije materijalnog, pa su pred njenim očima “*tekla i nebesa*” (194), a „oružje je *lebdelo* u zraku” (288).

I Arandelu Isakoviću se u slučajevima vezanim za njegov odnos prema Dafini javljaju halucinacije “kao u paklu” (164), „nekako kao u snu” (178). „Beogradski grad i šareni, turski trg, konji što se u vodi dave, velika i plava njegova kuća, blato i mreže, lađe i vrela, okrečena peć, *kovitlahu se više puta oko njegove glave*, ali su svaki put nestajali u potpunoj tišini tople izbe i u polumraku, u kom se ona videla jasno, kod prozora” (180). S druge strane, Dafina se Arandelu u jednom trenutku javlja i kao vještica: „pri samoj pomisli da je odbije, ona se dizala pred njim, strašna *kao neka vještica*, preteći, tako da mu je život postajao mrzak, čim bi se setio da ona može i kukati i prekoračiti” (297). Dakle, i san sa sobom nosi i lijepe i ružne vizije, što dokazuje postojanje sumatraizma unutar njega - kao sposobnosti prilagođavanja, ali i njegovo naličje - u svom odsustvu. U njemu je paradoks kao i u životu; jer život se u romanu odvija otegnuto, jednolično i sporo, a već u drugom trenu predstavlja se kao brzotečan i prolazan, baš “kao u snu”.

Sujevjerje i fatum

Veza čovjeka i apriornih sila, onih koje su mu i danas ostale logički neobjašnjive, moć *nečeg* ili *nekog* ko upravlja njegovom sudbinom reflektuje se kao preokupacija da se objasni, dokuči ili jednostavno kao nešto što ne da mira: kroz snove i halucinacije (npr. Vukov odnos sa davno umrlim ocem, Dafinin strah od posljedica svog nemorala i njena briga za život muža koji je na vojni...), ali i kroz sujevjerje neprosvijedenog čovjeka koji vjeruje da je zlo otjelotvoreno u nečemu što kuša njegove namjere pa ih ovaj treba nastojati izbjeći. Ta energija arhetipskog u čovjeku stvara iskrivljenu sliku realnog. Realna slika izvan, čini da se unutar njega javlja znak koji najčešće daje u tački gledišta negativnu konotaciju (minus-prisustvo sumatraizma). Vuk Isaković pred odlazak na vojnu obalio je „čanak *osvećene* vodice i bosiljka“ s kojim je trebala žena „da ga *poškropi*” (123) za sreću. Ovdje uočavamo paralelizam sakralnog, onog što pripisuje vjera, ali i onog arhetipskog, sujevjernog - da to nije dobar znak pred put

i da se ništa dobro ne može u budućoj radnji očekivati. Disparatnost se ogleda u tome što vjera isključuje postojanje sujevjerja, jer ono predstavlja grijeh. Međutim, ono je u čovjeku toliko jako, gotovo kao i hrišćanska vjera. Zatim, nižu se događaji sa negativnom konotacijom. Kad su se Vuk i Arandel pozdravili, Vuk „uskoči u kola, *prosuivši* mlađem brojanice po blatu” (128). Ovaj znak, predskazanje, praćeno je narodnim običajem da pri odlasku „nastade takvo *đipanje*, *kuknjava* i *dreka*,...*lelekanje* i *jaukanje* žena” (124). Ovome slijedi običaj da se pjeva i sviraju gusle otegnuto, naričući „jer mnogi izgiboše i jer se mnogi porazboljevaše” (260). Na taj način ne stvara se spokoj u njihovoj duši, već nov i žestok nespokoj, pa odlazak donosi jezivu tišinu.

Arhetipsko i nesvjesno sujevjerje, koje je i starozavjetno, ukorijenjeno duboko u čovjekovu psihu, oličeno je u odnosu spram lijepe, putene žene. Tu se žena gleda kao otjelotvoreno zlo koje u muškarcu izaziva iskušenje i nespokoj. Pa, Arandel „vide da mu je u kuću (brat) doveo *đavola*” (162), „...posle tih mirnih dana...poče činiti, u kući bratovljevoj, *zlo*” (163), „odnos njen prema deveru...bio (je) prilično *nadzemaljski*” (170), „Ruke svoje,... puštala je da mu se kraj vrata provlače, klize, previjaju *kao zmije*” (171). Motiv sudbine Arandela Isakovića nije interpoliran slučajno, jer on je trgovac, realist, ali već u sljedećem trenutku zaljubljen, žrtva sudbine, „igračka u rukama nekih nevidljivih i moćnih *sila*“, „uviđa da se to s njim poigrao neki skriveni, zli bog i da postoji jedna oblast u koju on sa svom svojom umešnošću i snalažljivošću ne može da izmeni ništa“¹¹. „Slučaj komedijant“, taj „zli volšebnik“, čini uzaludnim svaki čovjekov trud da učini nešto po svome i drži ga čvrsto u svojim rukama. Sva sila i trgovačka moć data mu je samo zato da bi mu je sudbina na kraju pretvorila u prah i ništa. Sva njegova umješnost i vještina nisu ga mogli spasiti od zlog udesa. Ljepota žene se, pak, ovdje shvata kao fatalnost, nemilosrdna, apsurdna sila; pa su Arandel i Dafina oslikani kao „crne senke na zidu” (178). A, čovjekova obmana je u tome da vjeruje da se ona može doseći „bez ičijeg znanja, kao u snu. I, naročito, bez ikakve nesreće” (172). Motivacija u pripovijedanju biva opravdana Dafininim halucinacijama pa joj se muž „noću javlja leteći na belom čaršavu” (169), a Vuk mora dobiti znak koji ne umije rastumačiti jer „jedan zec pretrča mu preko puta” (175). Spomenut ćemo i narodno vjerovanje da žena koja rađa ćerke postaje ružna, jer ove

¹¹ Nikola Milošević, *Zidanica na pesku. Književnost i metafizika*, Slovo ljubve, Beograd, 1978, str.222-223.

ispijaju majčinu ljepotu dok je trudna: „lepotica na glasu, proleptšala se još više, u prvoj godini braka...ona je posle porođaja slabila i ružnjala, postajala tiha, a okrutna...” (121-122).

Osjećaj malenkosti i bespomoćnosti često je prisutan unutar likova *Seoba*. Vuk Isaković osjeća „koliko pripada *drugome, nekome* što ga ovako šarenog i nadodoljenog vodi tamo-amo, zajedno sa tom vojskom...” (207), pa je „bio *poverovao* plaču i leleku, pri odlasku, i slutio da će mu ovo biti poslednji odlazak i da će u ovom ratu umreti” (208). Iako Vuk na kraju ne gine, što dokazuje nerealnost predskazanja i osjećaja, ovdje se akcenat stavlja na „nekog“ ko bi mogao predstavljati posrednika za postojanjem sudbine, fortune, ili, još prije, fatuma u značenju kobi. Vuk Isaković „uvide da mu je život prošao i da ga više popraviti ne može, kao ni nisku *sudbinu* svih tih, koji su bili pošli sa njim i koji se sad vraćaju, u svoje baruštine i blatišta” (356), „Sve to nije išlo ni po njegovoj želji, ni po njegovoj volji” (143). Sudbini obično posrednik biva „nečastivi“, Mefisto, đavo prozirnosti (hipotetički đavo) koji ima mogućnost upravljanja i modeliranja, neopaženog djelanja i oblikovanja situacija, reflektujući se u junakovoj ličnosti kao doživljaj, san, fantazija: „Trzajući se na konju, koji je neprestano bacao glavu, i, uplašen od *nečeg*, ustupao unazad, Isaković opet oseti tu *telesnu slast* pred napad...” (263).

Pripovjedačke situacije unutar romana: deskripcije, motivacioni tokovi, dramski sudari, postupci junaka, komunikacije (doduše poremećene), međusobni odnosi, veze i sudbine prožete su simbolikom prisustva Nečastivog, koji je neodređeno imenovan, prisutan i naznačen, ali ne i opisan, otjelotvoren, konkretan. On predstavlja nešto što je neminovno prisutno jer je dio života, ali koji ujedno smeta i ometa sumatraizam unutar tog života. Ovakva antisumatraistička vizija zna biti i aluzivno otjelotvorena, ali u tom slučaju ne opasnija od drugih konkretnih pojava. Baron Berenklaui prikazan je kao „stara baba, bojali su ga se kao neke *veštice*. Imao je grozne ruke, od samih kostiju, kojima ih je hvatao, a oblačio se skoro isključivo u crnu svilu i zlatom izvezen somot...” (244). Vizija Nečastivog javlja se i u trenutku kada se Dafini u smrtnom ropcu „pričini kao da je *vrag* ušao u kuću” (290). A kad je umrla nad glavu joj stavljaju „bezbroy venaca od *glavica luka i kukuruza*” (325). Uz to, smijeh je, po vjerovanju, đavolja manifestacija, pa su ljudi Dafinu zbog njenog smijeha „mrzeli...i strašili je se. Njenog *osmeha*” (167).

Narodne priče i uvjerenost u njihovu istinitost gradiraju psihička

stanja pojedinca, pa se sve zaogrće velom mistifikacije neobjašnjivog. Priča se o čudnovatim događajima koji su se desili dolaskom Dafine u kuću: „kako su konji hteli da udave Arandela Isakovića, tiskajući se oko njega i puneći mu usta svojim grivama dok se davio; kako su neke bube i mravi pojeli ruku sluškinje, koja je gospožu Dafinu obično češljala, i kako se, po kući, behu namnožile zmije, što su se naročito kotile pod njenom posteljom. Uostalom, Ananija je bio *tvrd* *uveren* da će ona izlaziti iz groba i hodati po selu” (330). U percepciji ljudi dolazi do konkretizacije apstraktnih fenomena, pa oni vide Dafinin duh koji „kvari vodu, tamani stoku i čara, u grudi i u trbuhe, bolesti *koje nisu mogle da se protumače*“ (330). Toj opštoj pomahnitalosti stavlja se akcenat na noć „kad je mesečina... ona se *pojavi* jašući na jarmovima, penjući se na dudove. Neko je *vide* kako čući na đermu,... bela i velika” (331). Atmosfera i dešavanja su usklađeni i do ludosti narodne gradirani, pa se počne pričati i o pojavi vampira-Dafine u čiji grob, kao kulminaciju svoje gluposti, zabijaju glogov kolac. Ali, i pored Ananijevog sujeverja koje bi trebalo da se tu svrši, „provlačeći se kroz plot, čekao ga je međutim opet *vrag*, zakačivši ga gunjem za plot...” (335). S druge strane, Arkadijeva žena Stana, i sama vjerujući u vukodlake i vampire, u podzemna i natprirodna bića, u samrtnom strahu upada u blato i davi se sa ludim priviđenjem da joj se muž „beše digao iz vode i iz smrti beo, kao mlad bagrem...Ona ga je tražila okom na mestu gde ga nije bilo, i činilo joj se da ga *vidi* tamo, gde ga tada nije bilo” (337), „...u svom samrtničkom strahu i mislima, (ga je) samo *naslutila*, kao neki davni miris, samo u pričini *ugledala*, kao neku davno prošlu sen“ (338). Arkadijev duh se na kraju gotovo izjednačava u viziji njegove žene i samog pripovjedača, pa ga i čitalac vidi kako hoda štalom „gučući i tepajući milim rečima, koje je izgovarao kroz nos, konjima, preko oranica, nevidljiv i neznan, providan i lak, kao dim posle bitaka” (339).

Motiv sata, unešen u čudno okruženje tuđine, „ogroman, sa *gvozdenim* skazaljka, koji je neprekidno škripao, u kom se *nešto*, među užatima, neprestano kidalo...svojim *neshvatljivim*, velikim brojevima, nafarbanim u belom *krugu*...” (138) doprinosi atmosferi mističnosti. Jer, prolaznost koja svaki tren otkucava „u krugu“ tj. ponavlja se kao nešto što je vječno spram čovjekovog trošnog života, pod velom je zle, negativne oznake – sat je gvozdene, a gvožđe je „đavolov znak“¹². To je i logično,

¹² J. Chevalier & A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Matica Hrvatska, Zagreb, 1989, str. 197.

jer u svakom čovjeku se stvara osjećaj strave i straha što mu jednog dana ipak mora doći kraj. Tako se motiv sata i prolaznosti još jednom pominje u trenutku kada se Vuk poslije trideset godina ponovo susreće s Princezom Majkom, „zagledan u tu nakazu... pred jednim velikim, drvenim satom” (232).

Igra i bajka

Pokazali smo kako je sudbina makrokosmička igra sa čovjekom koji svoju mikrokozmičnu auru brani snovima, neurotičnim i psihotičnim prividenjima, i fantazmagoričnim doživljajima. Životna igra je opklada na intuiciju ili logiku, ili, pak, na život ili smrt. Junaci *Seoba* najčešće odstupaju od logike, oslanjajući se i uživajući u onom što je apriori, u zaumnoj igri gestova. Vuk Isaković uživa „milujući ćerčicu... kao neki ostareo medved, sav nakinduren, poče u kolima pred detetom da *skače i mumla i igra*. Dete poče da ga miluje rukama, hvatajući ga za srebrne kićanke na klobuku, smejući se, kroz plač” (128). Ova nijema igra Vuka Isakovića i ćerke unosi Vuka u ono njegovo posebno stanje, pa „je kao nastavljao da spava“, a „graktanje vrana, slušao je kao kroz san” (129). Za razliku od Vuka, njegova žena Dafina nema uspostavljenu vezu sa sopstvenom djecom, ona „ubrzo uvide da nema šta toj deci da govori, niti ima zašto da ih gleda. Posmatrajući ih, učiniše joj se blesava i tuđa” (190), jer „beše joj žao da su obe devojčice i da će i one, kad budu kao i ona, žene, toliko patiti” (196). Ali, iako sumatraističke igre nema između Dafine i njenih ćerki, između nje i Arandela danima traje jedna posebna *nijema igra*. Njihova fizička i psihička stremljenja se gotovo ulivaju, razlivaju i ogledaju kroz „promene u unutarnjem naponu jednog lika...u promenama unutarnjeg napona drugog lika”¹³. U ovom odnosu Dafina se služi svojim tijelom, pa što je među likovima napetost veća, u tekstu su ponavljanja sve učestalija: „Pri njenom pokretu sav bi drhtao” (161), „Sve češće dodirivaše joj ruke, kosu, pleća, pa i pas” (163), „Pred njim, pre svega, ćutala je....” (170), „Za njega nije bio onaj kikut... Za njega je ona imala i drugi glas, i drugi pogled, celo jedno drugo biće“, „Stopalom svojim, koje se njemu činilo kao u snažnog anđela“, „Obilazila ga je hodom svojim snažnim... Ruke svoje, koje nikada nije spustila još na njegov vrat... Grudi svoje

¹³ Novica Petković, *Dva srpska romana (studija o Seobama)*, Književna zadruga, Beograd, str. 253.

prinosila mu je tako blizu...” (171). Dramski naboj u ulozi je konstrukcije teksta, koji se na taj način približava poetskom kazivanju. Igra psihofizičkih nagona doprinosi pripovjedačevoj igri i sumatraističkim stvaranjem veza između poezije i proze.

Kocka, taj vjerni đavolji pratilac, dovodi u iskušenje Vuka Isakovića, pa je zanešen ljepotom vitemberške princeze, „kockajući se, svako veče skoro, pri njenom stolu...morao da nauči da *igra i igrao je* vrlo dobro” (225). Ovakva igra unutar igre koja se iz retrospekcije nastavlja hronološki, pa Vuk nekada omađijan ljepotom Princeze Majke, sada, poslije trideset godina vidi je opet. Kulminacija je postignuta refleksijom ogledala, pa joj on govori „toliko ste se *promenili* i toliko ste ostareli“, „Vuk Isaković je bio tim nespretniji što je u *ogledalu*, pred kojim je stajala, video samoga sebe” (231). Ogledalo kao motiv ima funkciju pokazivanja nekog drugog svijeta, u koje se odražava život iza ogledala – jer ono što se vidi sada, preslikava se kao dvojnik – nekad. Na ovaj način ogledalo se pojavljuje kao upadljiv i nezaobilazan dio dekora. Igra ogledalom javlja se u romanu u cilju oneobičavanja junakove percepcije pa se sreće i u primjerima: Vukovog ogledanja - „Isaković je stajao dugo *pred velikim ogledalom* i gledao širok ožiljak rane, na desnom ramenu...kao i svoje debele, opuštene obraze” (141); izgleda puka koji „Neko vreme, u *blesku ogledala*, njima se učini kao da sede na nebesima, među zvezdama, na sjajnim mlečnim putevima, njihajući se lako” (237); ili Dafinina percepcija koja kroz prozor posmatra „stada na obali, koja su se *ogledala, glavačke*, u vodi” (287) i kada želi pred smrt pogledati sebe, pa „zaiska da joj se prinese *ogledalo*, ono isto ogledalo, *okovano u okvir od gvođenog cveća*” (291).

Priča o novoj Srbiji izmišljena je u svojoj osnovi ali motivisana da junaka ispuni zadovoljstvom, na neki način prerasta u bajku o obećanoj zemlji Rusiji: „U Rusiji biće mu svakako bolje!” (350) Suština bajke i jeste *priželjkivanje*, pa joj pisac daje karakter individualne zablude koja postoji isključivo radi utopijskog zadovoljenja mašte. „I ode rado, uveren da je to sve bedno i ništavno, a da je ono što ga u ratu čeka, silovito i svetlo i može da se završi nečim divnim, i za njega, i za sve te njegove ljude” (268). Utopijsko priželjkivanje gubi svoje iluzivno obilježje kada počinje da se odnosi na stvarnost. Takva tragikomičnost u uzaludnosti djelanja može se uporediti sa crtom donkijhotstva. Usamljenost postaje stalni pratilac junaka, ali baš paradoksalno tome, u „ostrvu samoće“ stvaraju se neslućene veze univerzalne komunikacije sumatraizma.

I ratni odnosi su predstavljeni u znaku igre. A u svoj toj gunguli „ni vojska neće učestvovati, nego samo jedna gomila ludaka i nesretnika, koji i nisu nizašto drugo tu” (241). Ratna igra nije ništa drugo nego nešto „zbrkano i čudno“ pa dobija konotaciju bajkovitog, nestvarnog, jer „trebali su da se biju sa *raznim* narodima, da se premeštaju u *razne* zemlje, što su imale tako *čudnovato* podneblje, *čudnovate* vode i šume i još *čudnovatije* običaje” (321), a sve se događa „kao u...pozorištu” (240). Dakle, ono što se dešava zbilja, dato je kao odbljesak igre, jer igra je sastavni dio životnih zbivanja; ona se zaista dešava i ima svoj poseban život. U takvoj igri čovjek je samo akter ali ne i njen kreator. On postaje lutka u pozorištu lutaka, a „njegovo saznanje (zbog toga) je ambivalentno, jer je bolno, ali mu je i prirođeno“¹⁴. Ovaj svijet predstavlja ono jedino što je čovjeku na raspolaganju. Na ovaj način uspostavljena je veza života i igre, tj. veza koja mora biti između igre višeg i nižeg reda, jer rat vodi „jednu surovu igru viših sila koje vladaju među ljudima, igru neminovnu dok je dobra i zla u ljudima, jer ta igra je oživotvorenje više, kosmološke, borbe dobra i zla, svjetlosti i tame“¹⁵.

Rat i komunikacije

Zlokobna igra prerasta u pravu nesreću srpskog naciona. Kada se kaže: „Vi Srbi najradije birate posao vojnički” (145), tada ratni pohodi gube svoju primarnu, ekonomsku i egzistencijalnu uzročnost, i dobijaju „psihološko obilježje snažnog oslobođenja neke divlje, elementarne energije“¹⁶. Na taj način uzrok rata biva samo zlo u čovjeku, ono nagonско, instinktivno, ono arhetipsko, životinjsko, koje ga tjera u određenim uslovima da potisne svoju svijest i razum. Rat-sila postaje „velika ludorija“ (*Dnevnik o Čarnojeviću*) koja dovodi do „pijanstva jednog celog naroda“ (*Kod Hiperborejaca*). Tu su pokidane veze čovjeka i zajednice pa dolazi do nepovjerenja, izolacije individue, otuđenja, nerazumijevanja i nezainteresovanosti, opšte otupljenosti. Obezličanjem rata se stvara pogodno tlo da čovjek postane animalizovano i bezlično biće, čime se ističe izopačenost opšte, međusobne (ne)komunikacije: „pošto im nisu znali jezik, oni su im govorili *mumlanjem, jaukanjem, rikanjem i rzanjem*”

¹⁴ Milo Lompar, *Apolonovi putokazi*, Službeni list SCG, Beograd, 2004, str. 160.

¹⁵ Željko Bojović, *Sumatraizam Miloša Crnjanskog*, Rad, Biblioteka Dijalog, Beograd, 1995, str. 75.

¹⁶ Isto, str. 11.

(137), „Držeći se na okupu, sve jedan do drugog, oni su se *klanjali, smešili...gotovi da pobegnu*” (235). Neartikulisani glasovi i naivna mimika, pa i po koje mehanički izgovoreno „vivat” (146, 265) akcentuju s jedne strane nerazumijevanje dva različita naroda pa i odsustvo te potrebe, a s druge strane uspostavlja se sumatraistička veza istog naroda tj. nespojivih ljudskih karaktera u jednom istorijskom trenutku. Frazama, vojnim usklikima i poklicima, praznim obećanjima, stvoreno je pogodno tlo da se mogu garantovati mnoga prava a da se istovremeno ne ostvari ništa. Vuk Isaković je svjestan toga ali do kraja ostaje omamljen i zaveden, jer se svaki neistiniti iskaz može besramno transformisati u privid istine. Tako laž neprekidno evoluirala. Pozdravi i vojni melodični uzvici (npr. “Vivat Maria Terezija!”), sadržani su u jedva dvije, tri riječi da bi se lakše zapamtili. Osim što je takav „govor” lako usvojiti, lako prodići i automatski se ugrađuje u svijest, a zbog svoje zvanične forme izaziva strahopoštovanje. Ovakav odnos izaziva teškoće u komuniciranju s ljudima. Ali, to mu je cilj i svrsishodnost. To je jezik koji istovremeno smiruje i plaši, daje priliku i uništava nadu. Ljudi su kroz (ne)komunikaciju preklapanja jezičkih kodova odljučeni, i opet na neki način povezani kao podređeni i nadređeni, gonjeni i gonioci, dakle povezani su prividom prava.

Komunikacija, u pravom smislu te riječi, svedena je na minimum, automatizovana je. Minus-prisustvo žive riječi dovodi do njene „prozirnosti” što komunikaciju čini gotovo nestvarnom i formalizovanom. U čitavom romanu, osim nekoliko usklika na njemačkom i to ironično iskrivljenom, postoji samo jedan redukovani dijalog, bolje reći monolog, gotovo unutrašnji, kada Vuk Isaković bunca pečujskom biskupu o prolaznosti, besmislu, Rusiji i pravoslavlju. Nihilistički stav jeste u tome da nije moguće saznanje o smislu egzistencije (praćeno negacijom tog smisla), pa Vuk postaje čovjek „bez ikakve želje da dalje živi” (353). Ovakvo „utrnuće osjećaja nalazimo kod Šopenhauera i stavu da se „sama ideja spasenja nalazi u mističkoj ekstazi, u umrtvljenju sebe, u preziranju života i sviju njihovih dobara, u duševnom miru bezželjnosti-bezvoljnosti”¹⁷. Ali, kako je Vuk Isaković čovjek prirode, to mu ne dozvoljava da srne u pad svoje ličnosti.

Unošenjem elemenata ruskoslovenskog jezika odaje se utisak onog što je prošlo, onog za što se čovjek hvata kao za svoje tlo, onog što mijenja

¹⁷ W. Windelband, *Povijest filozofije*, Zagreb, 1978, knj. 2, str. 201.

„nešto“ u čovjeku i daje mu dodatnu mekoću, sjetu, toplinu, nježnost. Ovaj jezik ima posebnu, duhovnu vezu sa likom Vuka Isakovića i posebnu simboliku vezanu za postupak melodizacije i semantike samog konteksta i dubinske strukture djela.

Odsustvo čovječnosti gura prisustvo čovjeka u nulti znak, pa vojnike “teraju po svetu *kao stoku i kolju*” (202). I ime *Vuk* je naziv divljači pa je on kao “medved” (ali čuva “jazbinu”). Epizoda šibanja Sekule, koji je time kažnjen zbog silovanja, dobija karakter grotesknog paradoksa. Njegov animalni poriv potisnut je kolektivnom animalizacijom onih koji treba u tom momentu da predstavljaju ljude. “Suci” čine da onaj koji je pogriješio i koji je kažnjen biva od njih samih toliko masakriran da mu kasnije nisu mogli razaznati “ni nos, ni usta, ni oči, ni uši” (149). “Bizarnost te slike podrazumeva zaprepašujuću blizinu u kojoj se nalaze, u životu ljudskom, tragedija i komedija, a ta blizina jeste: groteskna istina, fantastičan doživljaj, koji nije, nimalo, prijatan”¹⁸.

Dakle, prepreke nisu samo u disparatnosti jezičkih kodova zbog kojih se ljudi ne razumiju, već i u promjeni unutar njih samih. Oni su “*kao kurjaci*” (136) pa “pevahu vičući, a koračahu...kao hajka *gladnih pasa*, koje vode, pritegnute *na lancu* u lov” (132), s “nožem u zubima” (247) za vrijeme bitke “obasjani plamenom, ljudi u travi pričinjavahu (se) *kao zveri*” (211). Puk u trenucima kada je bez “čvrste ruke” dobija najviše elemente odsustva ljudskog. Stalna potreba i naviknutost da bude usmjeravan i vođen, čini da se kreće “dalje *kao stado*” i da diže “prašinu *kao stoka*” (201). I lik Vuka Isakovića je animalizovan. On je “kao neki *ostareo medved*” pa “skače i *mumla*” (128), on je sa “medveđom snagom” (182). Dafini se javlja “u strašnom obliku *žaba, zveri, i pacova*” (170). Jedan komesar iz romana je “*kao ćuran*, crven u licu i zelen u potiljku” (144). Rat mijenja i osjeća je među ljudima pa kad je Vuk Isaković pošao prvi put na vojnu, Dafina „prvi put oseti da je on gleda kao i neku *stvar* u kući...” (185). A Vuk Isaković „čemu ih (narod) nikada nije mogao naučiti, toliko ih je učio i nabijanju zidova kraj baruština i vrbaka, gde su oni radije stanovali u granju i šiblju, pod drvećem, pa i po zemunicama i kolibama“ (214). Obezličavanje ljudskog u tipiziranju puka se nastavlja i u primjeru: „Za njih nije trebao da brine; ni za njinu hranu, ni za njinu obuću. Spavali su mu u blatu... Niti su znali zašto ratuju, niti su ga pitali o tome, niti je morao što

¹⁸ Milo Lompar, *Apolonovi putokazi*, Službeni list SCG, Beograd, 2004, str. 166.

da objašnjava“ (242). Mada je Vuk često govorio puku „o velikomučeniku caru Lazaru“ (259) da ne zaborave ko su, naivni primitivizam nomada–ratnika oslikan je i iz tačke gledišta stranca barona Berenklaui koji im je pronikao u dušu: „Njemu ne samo da nisu bili pljačkaši, neobuzdani i razbludni, već naprotiv, činjahu mu se smireni i smerni, ozbiljni i skoro tužni“ (243). Međutim životinjski poriv nije samo u puku već i u svakom čovjeku uključenom u takvu stihiju, pa ovaj, zapadni, kulturni čovjek cijeni što su se „oni tukli grozno. Oni su *klali*. *Hvatali* za grudi, obarali i klali, *zadirući* rukom u grkljane, *cepajući* kože i meso kao krpe, *prebijajući* puškom rebra, ruke i kolena, *razbijajući* temena kao tikve“ (243). Zbog ovako postignutog cinizma prema čovjeku „od primjera“ u čitaocima se prema puku javlja jedino osjećanje žaljenja a ne osude. Pa, kad puk izgine u ratu, biva poređen sa zimom koja je došla, „*zavejan*... postade, tako, nevidljiv i skoro nečujan“ (341), „kao neko *strašilo* na snegu“ (344), „kao gomila *bolesnika*“ (346).

Homo duplex

Snovi i čuda, fantazije, sujeverje, narodni običaji, igra i rat, motivisani su u kompoziciju romana paradigmom nonsensa. To dovodi do razgrađivanja junakovog lika na nekoliko komponenti. Antilogika nastala kao posljedica bježanja lika iz realnosti dovodi do nadrealističkih udvajanja i cjepljanja unutar ličnosti.

Lični život u romanu nadgrađen je upadanjem u egzistencijalno autsajderstvo dodirnuto mrežom nemoći, gubitka i praznine. Samoobmana se stvara iz potrebe da se učestvuje, pa i stvara nešto bolje radi čega vrijedi živjeti u „vremenu zla“. Zato čovjek M. Crnjanskog postavlja ideju ili apsolut sopstvenom životu, što jeste borba protiv epohalnog i egzistencijalnog nihilizma. Što je osjećaj praznine i uzaludnosti veći, to je unošenje u svijet sumatraizma veći i veza sa njim jača. Bunt, zaprepaštenje, čuđenje nad onim što vidi - jeste njegov znak dispartnosti unutar njega samog. Rat stvara u čovjeku osjećaj onoga što mora biti, ali i onoga što je sasvim odvojeno od njega. Oba segmenta ispunjavaju, pripadaju i čine taj život. Dvojtvo unutar ličnosti izaziva osjećaj da se dio lika „neumitno seli na mesto sa kojeg može samo samo da posmatra sebe, da postaje objekt

¹⁹ Isto, str. 231.

sopstvenih misli, da je odvojen od svake izuzetnosti¹⁹. „Sve je to prošlo tako besmisleno da se Vuku Isakoviću činilo jednako *kao da postoje dva Vuka Isakovića*: jedan koji jaše, urla, maše sabljom, gazi reke, trči po gunguli i puca iz pištolja...dok ubijeni padaju i ostaju na zemlji“; i drugi koji mirno, kao „senka, korača kraj njega i gleda i ćuti“ (252); „Videv se opet kao u *dva lica*, on je prolazio u mislima sav svoj život, proživjevši, tako, nekoliko mirnih dana... u nekom polubudnom stanju“ (260); ili, pak, primjer gdje V. Isaković na svoja ratna djela gleda ošamućeno i neurotizovano, gotovo do ravnodušnosti obamrlo: „Ponižen,... prešao je Rajnu posmatrajući svoja dela kao da ih *neko drugi* čini, gazeći među lešinama... kao u snu“ (270). „Drugi“ koji se javlja uvijek „kao u snu“ (san je veza ta dva svijeta, medijum komunikacije između čovjeka i njegovog dvojnika), u svakoj kritičnoj situaciji, gospodar je situacije i daje joj jednu višu, nadrealnu, metafizičku dimenziju. „Postoje dva stanja, jednom kojem teži i drugi u kojem jeste i koje odlikuje duboka bol“²⁰. Stanjem ataraksije, lik Vuka Isakovića dopijeva u stanje duševnog mira i spokojstva, „zaštićenosti od oluja sveta – što se postiže nezavisnošću čoveka od spoljnog sveta, kao i savlađivanjem afekata, žudnji, strasti“²¹. Na taj način uspostavljena je ravnoteža i harmonija sebe sa sobom i sebe sa svijetom. U toj neusaglašenosti u junaku se javlja osjećaj lakoće, on postaje eterizovan, pa se stiče utisak nejednakosti njegovog fizičkog i psihičkog stanja: „on ceo takav, podbuo, težak, kao bure, postajao je *lak kao perće*“ (142), „Umoran i prazan, bio je *lak, kao i da nije imao tela*...oseti se topal, a ne težak, kao i da ne jaše, kao i da ne postoji, u tom nevidljivom vetru, koji ga je pratio s leđa“ (355). Ovom stanju je u paraleli postavljena tačka gledišta, postupkom oneobičavanja: „Ražalošćen, i u kolima, on je toliko se bio zaneo svojim mislima da mu se činilo, katkad, da *vidi* samog sebe kako leži na senu i kako ga voze. *Činjaše* mu se da sedi sam sebi do nogu, pod visokim jelama, i vidi svoje ogromne čizme i utegnute butine, kao i razdrljene, kosmate grudi, čipke košulje i srebrne gajtane, kao i viseće, debele obraze i pljosnat nos. *Činilo* mu se da gleda u svoje velike, podbule žućkaste oči, sa tačkicama kraj zenica i da vidi i crni svoj ogrtač kojim je bio zagrnut. *Činilo* mu se kao da samog sebe razgovara“ (209-210).

Na ovakvo dematerijalizovano stanje nisu imuni ni ostali likovi

²⁰ Miloš Crnjanski, *Antologija kineske lirike i pesme starog Japana*, Narodna biblioteka Srbije, Bg., 1990, str. XXIV.

²¹ Petar Džadžić, *Kritike i ogledi*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1973, str. 277.

romana. U eterizovanom pejzažu gdje među „kolutovima zvezda, plavih, ljubičastih i žutih...su *tekla* i nebesa” (194), dešavaju se promjene u Dafini: „ona oseti, kako sve to što joj čula raspinje, *raste u vis*, kao nešto *bestelesno* i toliko krasno, da htjede zadivljeno da otvori oči i pogleda, šta je, ali klonu polako u nesvesticu” (230), ona vidi Arandela „kao da je bio zakoračio...*u vis, u vratima*” (181). I puku se u tom posebnom trenutku „učini kao da sede na nebesima, među zvezdama, na sjajnim mlečnim putevima, njihajući se *lako*” (237). Arandelu se, takođe, zaljubivši se u Dafinu, javlja novo otkrovenje – sumatraistička veza racionalne jave i neke skrivene metafizike: „Postojao je pak jedan *drugi život*, nevidljiv i neshvatljiv izgleda, u kome on nije mogao da uredi ni najmanje sitnice, a ipak je sve zajedno bilo tako sjajno, kao ta mesečina na putu, pred kolima, što se kao konci mrsila od neba do zemlje i od zemlje do neba. U tom životu, iako se sve događalo po nekoj bezumnoj, iznenađujućoj neočekivanosti, treperilo je sve od zvezdanih oblika događaja, koji su bili izvanredni i za telo i za dušu” (318). On pored Dafinine postelje osjeća „kao da se uznosi na nebo” (177), „kao uznesen, oseti da *lebdi* svojim još katkad ukočenim udovima” (178). Pa, i duh umrlog Arkadija dobija nematerijalno stanje, postaje „nevidljiv i neznan, *providan i lak*, kao dim posle bitaka” (339).

Simboli eteričnosti i materijalnosti utkani su u doživljaj svijeta likova što im omogućava da se ne „uprljaju“ zemaljskim gadostima i niskostima. Uzdizanje kao put ka vrijednosti veoma se često „srozava“ sa eteričnih visina u ateističku racionalnu prozračnost, dobijajući pragmatičnu konotaciju. „Ovo“ i „ono“ je gotovo izjednačeno, razlike svedene na minimum. To je filozofska podjela na fenomenom i noumenom, tj. „na fenomenalni i noumenalni svet, od kojih je prvi spoljnji, neposredno dat našim čulima, dok se drugi tek mišlju uspostavlja“²².

Smrt

Sumatraističku vezu dvojnika i samog načela dvojstva, nalazimo osim u odnosima čovjek–on sam, čovjek–čovjek, čovjek–priroda, čovjek–sredina, čovjek–san, i u odnosu poimanja života i smrti. Duša čovjeka koji

²² Novica Petković, *Dva srpska romana (studija o Seobama)*, Književna zadruga, Beograd, str. 186.

sanja, po primitivnom vjerovanju, napušta tijelo i luta da bi se kasnije u njega opet vratila. Ali, prilikom umiranja dvojnici se ne sastanu više nikad. Međutim, duša stvara sumatraističku vezu između umrlog i živih, tj. onog subjektivnog, osjećanog i objektivnog života: „U isti mah, skoro bez ikakve razlike, mogao je (Vuk I.) biti i u ovom svetu, sa visokim trvama, sa zelenim, brdima, u ovoj praznoj ulici, po kojoj su ubijeni ležali kao lutke šarene, ali i u onom drugom svetu, u tišini, *među mrtvima*” (282). „Crnjanski je svoje junake odvikavao od smrti i privikavao ih na prolaznost”²³. Oni su „davno bili *navikli* na sve to i...više ništa nije bilo čudno” (134). „Smrt nije samo komedija, već je – uprkos zastrašujućoj obuhvatnosti – dosadna, jer je nebitna”²⁴. Ona je sila onemogućavanja, pa se kod junaka javlja stav povlačenja. Međutim, u trenutku kad je smrt već izvjesna, Dafina panično ponavlja: „*Umreću, umreću!*” (127), plače „nad samom sobom” (183) i „htede da skoči od užasa i da vrisne” (289). U toj panici javlja se i nemirenje sa prolaznošću, nemoći, prazninom, gubitkom: „ona nikako nije verovala da joj se bliži *smrt* i da je to njeno sedenje kod prozora, lagano *umiranje*“, „upornim ćutanjem verovala je da će je lekari spasti i da će se oporaviti” (196). Stalna želja za „*nepomičnim* i *neprolaznim*” (200) biva često zamijenjena osjećanjem „da je sve *uzalud*” (198), a da se živi besmisleno „nit znaš zašto, nit krošto” (250). Vuk Isaković poslije Dafnine smrti osjeća razočaranje da između njih nema veza, da je ona umrla sasvim nezavisno od njegovog života, pa je „mislio da će onda i on propasti, odleteti jaukom nekud glavačke, u vodu, razdražen, očajan, osramoćen, prevaren...” (300). Zbog osjećanja krivice što na život ne može uticati i što se ono što jeste ne može promijeniti, nastaje u Vuku Isakoviću često apatično stanje u kojem je on „*bez ikakve želje* da dalje živi” (353). Smjena ravnodušnosti prema sopstvenom životu i stalne panike da se ni na što ne može uticati, dovodi do stvaranja unutrašnje sumatraističke dimenzije u čovjeku pa se sam sebi čini „kao neko ko je sanjao *strašan san*” (344).

Motivi starosti i zaborava javljaju se kao dio (anti)sumatraističke vizije. Kada Vuk Isaković poslije trideset godina vidi Princezu Majku počinje je izbjegavati: „Razlika između one koje se *sećao* i ove *sad*, beše tako užasna, da je celo veče išao po dvorani razrogačenih očiju i *kao bezuman, očajan* što je i ovo morao da preturi preko glave, želeći

²³ Željko Bojović, *Sumatraizam Miloša Crnjanskog*, Rad, Biblioteka Dijalog, Beograd, 1995, str. 44.

²⁴ Milo Lompar, *Apolonovi putokazi*, Službeni list SCG, Beograd, 2004, str. 165.

neprestano da se sve to, što pre, svrši” (238). Ovdje se u junakovoј svijesti kao slika razvija materijalizacija prolaznosti uočena na ljudskom licu. Takve metamorfoze postoje i one su stalne kao što je ljudski život konstantan kao takav. Sumatraistička povezanost prošlog i sadašnjeg smrt čini još jačom (primjer je Vukov odnos prema mrtvom ocu), a evokacija uspomena i zaborav su posrednici, niti te veze. Dakle, život i smrt, prošlost i sadašnjost, vezani su sumatraističkom vezom – sjećanjem, dok je naličje te veze - zaborav. I ova dva aspekta imaju svoju pozitivnu i negativnu komponentu.

Ljubav i eros

U *Seobama* prisutan je lajtmotiv (možemo istaći da je to i lutajući motiv) ljubavi, predstavljen u svim svojim vidovima i naličjima (misli se na ljubav između muškarca i žene). Sukob morala i nemorala, ljubavi i strasti, često isključuje jedno drugo.

Između Vuka i Dafine postoji jedan poseban odnos, kao da ona njemu pripada, a on nečemu nadzematljskom. Dafina ga je uvijek željna: „Njen *zagrljaj*, njeni bezumni *napadi*, njeni dugi, neumorni *prsti*...Njeni *poljupci*, plahi i ludi” (122), „ona ga je *voljela* žarom“, „*ljubili* su se... *stiskali* se i *stezali* svaki čas“, ona je „sva podnadula od neprekidnih *ljubavnih noći*, neprospavanih i ogorčenih. Sva uplakana i uplašena da joj se neće vratiti, *ljubila* je muža, bez stida i nesito” (164), dok je za njega to *pakao*, on se „nabusito *branio*” (122). Dafina i pred smrt pita za njega „činilo joj se da bi sama njegova *prisutnost* bila dovoljna da njenu smrt...olakša” (290). Ona je zaljubljena u Vuka. Kada se udala za njega „*udisala* je tada mlada žena, prvi put, svog muža, *kao otrovana*” (120). Ponešena je njegovom ljepotom, snagom i sretnim početkom braka. Odnos u braku se mijenja zbog Vukovih drugih preokupacija (rat ruši u Vuku taj odnos), pa „kakvog je to uopšte imalo smisla što mu ona beše žena” (187). Mada, i tada još, trajala je među njima neka veza *tajanstvene slasti*, što beše nevidljiva i nedokučiva” (186). Pad ljubavi u Dafini nastaje kao posljedica nesretnog položaja žene u poremećenoj sredini i vremenu. Čini joj se da je „ljubav tako *bedna*” (188), a prazan život i dosada, „želela je da se to dogodi, prosto, od *dosade*, zbog *praznine* u kojoj, bezdanoj, činjaše joj se katkad da visi glavačke” (174), otvaraju put ka smrtnom grijehu

– njenom seksualnom odnosu sa djeverom. I tada Dafina voli svog muža a ne Arandela, ali u odsutnosti muža u djeveru vidi nešto muževo. Za čitavo vrijeme tog odnosa ona misli samo na to da ispuni svoj život, da ga proživi u potpunosti, željna ovozemaljskog života i uživanja, „*željna ljubavi*” (293). Ali, u tome joj smeta osjećaj griže savjesti zbog počinjenog grijeha i strah da od samoće, „*bedno* ostajanje i *čekanje* sad na jednog, sad na drugog“, zbog čega se osjeća da je „kao neka *razonoda* te dvojice” (197).

Odsustvo ljubavi snahe prema djeveru oponirano je istinskom prisutnosti ljubavi djevera prema snahi. Gradiranje osjećaja Arandela Isakovića prema Dafini išlo je od obične želje za ispunjenjem strasti zbog koje je „*drhtao*“, „*bežao* kao...od napasti” (161) do želje „kako bi je čuvao, kako bi je *svud* sa sobom *vodio*, kako bi je odevao” (162) jer „to beše žena kakvu *nikada nije video*” (167). Zato, zbog osjećaja prave ljubavi, pred njenu smrt osjeća se „*kao izbezumljen*” (294), „*kao lud*“ misleći da ona smatra njega „za uzrok svoje *nesreće*” (295). Otvara se pitanje da li je grješna ljubav za druge, grješna zaista, i za onog koji voli. Nemoral je duhovni ili fizički. Akt koita može biti sam sebi svrha, pa mu čovjek ne može odoljeti, ili se preko njega zadovoljavaju neki nedostaci (slučaj gospože Dafine). Nemoral, kao u slučaju Arandela, paradoksalan je po svojoj prirodi. On sadrži kao i moral toliko topline u sebi i nježnosti da se približava pojmu čistote. Arandela je ovakva ljubav oplemenila, „Naviknut na razvrat...*zavole* svoju snahu pred njenu smrt, jednim čistim i oštrim osećanjem od kojeg se otimao i o kome dotle *nije imao ni pojma*. Prepirući se i sam sa sobom, oseti da se u njemu *zbiva nešto* što pre nije znao da se može *zbiti*” (297). Zato je on „strahovito *iznenađen*” (326) kad ona umre. Baš u takvom trenutku, prvi put, nimalo slučajno, Arandel vidi zvijezdu – što je u romanu njegov privilegovan trenutak, metafizički kvalitet, jer postaje jasno da Arandel nikad neće ostvariti svoju želju. On je pojačan slikom u kojoj se sadrži aluzija na kaluđerovo metanisanje, pa je Arandelova bol dok drži mrtvu Dafinu u naručje „*ljuljajući se nad njom*“ kao monah koji se previja „*nad kocem u zemlji*” (319). Užas i tragiku ima ova Arandelova ljubav jer u sebi nosi i grijeh i slast. Smrt joj daje posebnu jačinu i veličinu. Zato, otjelotvoreni nemoral kao preljuba, makar mu razlog bio opravdan kao u slučaju Dafine, mora biti kažnjen. Dok je tijelo žene s jedne strane pripovjedač „*ubio*“, s druge strane štiti muško tijelo koje je takođe po stranim zemljama bilo razvratno (Vuk Isaković), pa i dušu jer „ne pade mu na um da pomisli da ga žena, kod kuće, *vara*” (175). Ovim je kompoziciona motivacija opravdana, jer žena je tokom čitavog romana u patrijarhalnom društvu oličena kao

„stvar“, „krpa“. Jedinstvo tog kontraprincipa u patrijarhalnom nasljeđu, iskazana je i kroz dva tipa komunikacije: kosmološku i zemaljsku. Kosmološki vid komunikacije je pretrčavanje zeca preko puta (narodno tumačenje za znak nesreće). Zemaljska (ne)komunikacija između Vuka i Dafine ostvarena je preko zeca (aluzija na način parenja) i „simbolizuje pomamnu želju za tjelesnim užitkom“²⁵. Jedan vid komunikacije dešava se i u odnosu *ispred* i *iza* prozora. Prisustvo tijela i svijest o njemu sublimirana je u onoj tački u prostoru koju obilježava prozor. „Prozor je granica između tela kao koitusa i tela kao čežnje“²⁶. Vitemberška princeza nagnuta „*nad prozorom*“ ispušta „lančić iz ruku“, tako da on može „da se slobodno *nagne* nad njom, ne bi li primetio lančić u travi“ (228). Erotski naboj se dešava tu, kod prozora, koji je „bio uzan“, pa se Vuk Isaković „pribi uz zid, da ne bi došao u *dodir* sa njenim telom“ (228). Lančić iza prozora, igra strasti, povod je za dodir njihovih tijela. Do prozora strast se obuzdava, ali princeza „nadajući se...da vidi dole, u travi, izgubljeni nakit, ona se previjaše i najzad pokri lice rukama, osetivši kako se i on *naže* nad nju i kako *drhti*“ (230). Dakle, oni prelaze granicu označenu prozorom, stid i suzdržavanje su ukinuti, pa se u samom tijelu javlja osjećaj odvajanja od njega samog, ukida se misao o njemu kao granici ka sebi. Zato, princeza „oseti, kako sve to što joj čula raspinja, *raste uvis*, kao nešto bestelesno i toliko krasno“ (230). I iznemogloj Dafini se javlja u snoviđenju muž „*pod prozorom*“, ona dane provodi „*kod prozora*“ (195). Međutim, tijelo se ne zaustavlja pred prozorom i dolazi do čina koitusa.

Može se reći da su likovi Miloša Crnjanskog na prelazu između moralnosti i nemoralnosti. U njihovim karakterima su sjedinjena oba ova antipoda. Ovakva sublimacija „uslovljena je željom tih ljudi za pravom ljubavlju, ali i njihovom nemoći da je... ostvare, što ih vodi u ostvarenje manje-više nemoralne ljubavi da bi kako-tako zadovoljili svoju čistu i iskrenu želju“²⁷. Zato je ovako shvaćena ljubav nešto više od bestidne pohote i daje joj metafizičku dimenziju. Ljubav je snaga i veza koja vodi iz egzotičnog u ezotični svijet sumatraizma.

²⁵ Željko Bojović, *Sumatraizam Miloša Crnjanskog*, Rad, Biblioteka Dijalog, Beograd, 1995, str. 89.

²⁶ Milo Lompar, *Apolonovi putokazi*, Službeni list SCG, Beograd, 2004, str. 199-200.

²⁷ Željko Bojović, *Sumatraizam Miloša Crnjanskog*, Rad, Biblioteka Dijalog, Beograd, 1995, str. 90.

Praelementi

Materijalni svijet se sastoji iz praelemenata: zemlje, vode, vazduha i vatre. Ovi oblici i njihove različite forme čine okruženje kojim se junaci *Seoba* kreću. Svaki *zemljani* oblik je u negativnom odnosu spram Isakovića i slavonsko-podunavskog puka: „*zemlja* je tamna, nevidljiva i kišovita” (119). Stanište puka je „*kraj groblja*” (133), to nije civilizovano mjesto, već „kopahu *rupe* da legnu” (133). Nemirenje sa postojećom situacijom i težnja za boljim životom ogleda se u trenutku kad Vuk Isaković, dok je na vojni, „beše sebi podigao *kolibu* od vrbovog pruća i trske“, ali je u nju „morao da se *zavlači* četvoronoške” (260). Kuća kao znak ima negativnu konotaciju svoje primarne uloge – zaštite. Iz tog razloga postoje seobe, čovjek traži bolje stanište. Kontrastna je slika zemlje u kojoj su stanovali Srbi „široka, barovita, sa maglama i vrućim isparenjem, sa *zemunicama* i *oborima u blatu*“ i slika nove zemlje, zapadne, koja je „sva zelena i hladna, tamnih šuma, sa proplancima nad kojima je nebo treperilo...” (205). Međutim, i među Srbima, izdvaja se kuća Arandela Isakovića: „*Ofarbana* plavo i žuto, dižući se nad okolnim, slamnim krovovima, ispod nekih zgarišta i šančeva, na kojima se videla izdaleka, među vrbama” (158). Kuća na osami, „*opkoljena* dubokim jarkovima” (159), izdiže se izgledom nad sredinom u kojoj jeste. Ona djeluje kao jedino utočište u okruženju, pa se čini kao „*lađa, velika i zaostala u blatu*“ (159). Ako je kuća „*kao lađa*“ onda svojim naličjem aludira na stalna putovanja i seobe. Iako zaglavljena stoji na jednom mjestu, ovakvo poređenje podsjeća na vječitu spremnost za pokret i promjenu sredine. Međutim sumatraistički pad ovakve, jedine kuće koja na to zaista sličí (za razliku od ostalih koje su zemunice), biva u trenutku kada se u njoj desi grijeh. Pa, iako „ih niko ne vidi, između *četiri zida*“, i „sve ono čega se napolju bojao (A. Isaković), nije ni postojalo“, pa je „smeo da čini što hoće” (179), iako je prostor još uvijek odijeljen: „*Napolju* je zavijao vetar, pun laveža pasa, i šumela je voda... *Unutra* je bilo toplo i tako tiho” (180), iako se Dafina baš vezala za ovu kuću jer je „htela da se spase iz tih večitih bara, ostrva, blatišta” (183); paralelno sa Dafininim i Arandelovim grijehom i kuća na strani okrenutoj put rijeke propada. Zemlja i voda najčešće skupa daju svoje supstrate – blato, močvare, glib i trulež, koji se provlače romanom kao lajtmotiv u konotaciji antisumatraizma: „Magloviti vrbaci isparavaju... Šumi i huji baruština iza

mraka... Reka mutna je i neprohodna" (119), Arandela Isakovića kad se davi izvlače „sveg ulepljenog blatom" (176).

Voda – tečnost je element koji se u svojim različitim vidovima najčešće javlja. Njeno prisustvo jeste „simbol... postojanosti... izvor života, sredstvo očišćenja i središte obnavljanja"²⁸. U romanu je epifanijski interpoliran čitav jedan esej o vodi, rijeci. Voda se javlja kao jin i jang. Simbolika sadrži princip suprotnosti: „Jang je nebo, aktivnost, pozitivno, muško, čvrsto, jako, svetlo i dr.; jin je zemlja, pasivnost, negativno, žensko, popustljivo, slabo, tamno, i dr."²⁹. Suprotnost je na polju stvarno – eterističko. Ovdje je rijeka i izvor zadovoljstva i moguće sreće, i izvor užasa i pada. Ona jedina ima pravo na to. Rijeka je voda, voda je i rijeka Dunav, i život, i rijeka Stix, i smrt: „Na jednu stranu je nedokučivo, kamo se ne može, a na drugu neumitna končina, kamo se mora – ka crnom bezdanu"³⁰.

Dakle, na vodi i s njom u vezi, u romanu se odigravaju događaji koji su povezani sa ljudskim sudbinama. Na vodi (rijeci) je i njihovo stanište: „ta se kuća beše zarila u *obalu Dunava*" (158). Tu se i poslovi završavaju, pa Arandel „najradije trgovaše na vodi" (161). Voda kao fluid neprekidnog proticanja, sumatraistički je uklopljen u ostale segmente romana (seobe, putovanja, ratove...). Ona postaje „medijum komunikacije čovjeka sa opštošću... Putem tog medijuma krenuće (Crnjanski) od pojedinačne sudbine svog junaka do opšteljudskog fatuma"³¹. Arandel se „davi u hladnoj vodi" (176) u kojoj mu se čini „da *tone*... glavačke... kroz tamu" (177). Dunav je i putokaz kojim ide slavonsko-podunavski polk, koji nestaje „nekud, u oblake" (321), i u svom imenu nosi prokletstvo rijeke koja guta tijela srpskog naciona. On je i veza onih bližnjih što su ostali u svojim zemunicama i onih koji su pošli na vojnu. Rijeka je tačka njihovog dodira, kontakta i stalnog podsjećanja jednih na druge. Ona je veza i u njihovim mislima, asocijacijama, njihova konstantna preokupacija. Dafina poslije preljube sa Arandelom ima osjećaj da „samo jedna sitnica još treba pa da se, sa te na izgled mirne površine *strmoglave* u tu mutnu reku, urlikom i

²⁸ Dž.K.Kuper, *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, Beograd, 1986, str. 226.

²⁹ Džon Blofeld, *JI ĐING Knjiga promene*, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1982, str. 45.

³⁰ Jeromonah Jovan Čulibrk, *Crno sunce, i oko njega krug*, Matica srpska, Beograd, 1991, str. 25.

³¹ Željko Bojović, *Sumatraizam Miloša Crnjanskog*, Rad, Biblioteka Dijalog, Beograd, 1995, str. 27.

silom” (174,175). Ona je vezana za rijeku realno i metafizički. Stalno provodi vrijeme „uz rešetku prozora, pod kojim je neprekidno prolazio *šum vode*, što je oticala” (178), „*ćutala* je... kod prozora, *nad vodom*” (195). Voda je utjeha, ima magijsku moć duševnog smirenja, jedina stalnost u njenom životu, jer „ostavljaše je svud *samu, na vodi*” (185). Voda je vezana i za bolest: „ljudi mu se počеше *razboljevati*, od vode” (208). Tečnost je i *krv*. U ratu je sve „*zaliveno krvlju*” (235). Dafina umire „u *lokvi krvi*“ jer je iz nje „dve nedelje *oticala krv*“ dok kroz prozor „gleda od jutra do mraka *tok reke*” (194). Ovim, uspostavljena je veza i paralelizam proticanja rijeke, krvarenja iz utrobe i prolaznosti života. I suze su tečnost, kao voda, pa je Dafina „*plakala nad samom sobom*” (183). Ali, oponent tome su njene oči u čijoj tuzi je sadržana ljepota, one su kao da se „stiže na obalu *dubokog, modrog mora*” (167). Voda donosi i odnosi, poklanja i vraća živote. Ona je simbolička rijeka Stix koja spaja i razdvaja svijet jave i svijet makrokozma. Označava prolaznost, ali ne treba smetnuti s uma Šopenhauerovu misao da je najveća sreća čovjekova prolaznost (smrtnost).

Supstrati vode djeluju i odozgo iz *vazduha* u vidu kiše, oblaka, magle i snijega, sve u ulozi poremećaja sumatraističkih veza. Izazivaju melanholiiju, tmurna raspoloženja, potištenost i sputavaju vidike. Iako iz vazduha mogu izbijati negativni supstrati vode, pa je „sivo *nebo*, mutno, pred kišu” (276); on je ipak najčistiji i najtajanstveniji praelement. U povlaštenim prostorima uvijek je „*čist, plav svod*” (135), „*beskrajno plavetnilo*” (134), „*blistav vazduh*” (159), „na dnu neba, bilo se otvorilo *veliko plavetnilo*” (191), nad junacima „se *sijalo* nebo sasvim *bistro* i sasvim *bledoplavo*” (216). U „liku“ vazduha utkani su prostori o kojima likovi sanjaju. On daje životu ono što ga čini podnošljivijim i mogućim. Zagledanost u nebo čija se prozirnost i čistota graniče sa prazninom, vidiku pruža druge znakove koji ga ispunjavaju. Već naziv prve glave je „Beskrajni, plavi *krug*. U njemu *zvezda*” (119). Nebeski svod je označen beskrajem i zvijezdom koja ima konotaciju i simboliku ideala, stremljenja, sna kojem teže likovi *Seoba*, ali ga nikad ne dosegnu. Baš u tom nedosezanju je šakaljiva ljepota, jer ono što je dosegnuto prestaje biti privlačno. Zato, čovjek u djelu M. Crnjanskog mora ostati bez svoje zvijezde. Duša Vuka Isakovića poredi se sa nebeskim beskrajem, pa „mu se, u *duši*, kao u *beskrajnom krugu*, jednako ponavljahu misli o odlasku, odlasku nekud, u Rusiju“; a kao pokretač uvodi se znak zvijezde, „dotle mu je, zaspalom prvi put opet kod kuće, u telu drhtalo, *kao neka zvezda*, poslednje zrno nekadanje mladosti” (360). Rusija predstavlja rastojanje koje se nikad ne smanjuje, ali saznanje o uzaludnosti ne sprječava

Vuka da misli o budućnosti. Vezanost duše za nebo i ono što je nebesno, je ono što je liku potrebno kao spas, „*zvezdana tačka uma*” (359) nad haosom koji vlada realnošću: „Od sveg života, razmišljajući, ostadoše mu *svetle* u pameti i sad, samo one *sjajne, čiste zvezde*” (272). Zagledan u „*bezdanu visinu* nad sobom” (273), on osluškuje „neki *šapat*, kroz to zvezdano nebo, koji bi mu *šaputao* o neprolaznoj njegovoj određenosti da predvodi svoj puk” (275). Melanholični i usamljeni lik je stalno (u pozitivnom značenju) okrenut budućnosti ili prošlosti gdje su „*svetle, samo one čiste zvezde*” (355), a „*nebesa plava, vidna, visoka i zvezdana*” (316). Sadašnjost je bezdan i ona je samo veza između onog svijetlog što je bilo i onog u što se vjeruje da će biti.

U Arandelovoj percepciji Dafinine oči sadrže ove znakove: „Ona ga gledaše svojim *lepim, modrim očima* boje *čistog, zimskog, večernjeg neba*, mirno, kao da su se nad njima *sjale zvezde*” (172). Zvijezde i njen „veliki, *plavi* pogled” (326) još jednom zaista vidi u trenutku kad je gubi: „on je nad njom video...*plave krugove*, i u njima *zvezdu*“ (320). Zbog želje za Dafinom, kao i brat mu Vuk, Arandel postaje *vazdušni Odisej*, pa gledajući je „osetio (se) kao da se *uznosi* na nebo” (177). U trenutku izvrnute percepcije, kad upada u rijeku i davi se, „njemu u očima ostade samo *nebo*” (176). Nebo i zvijezde mogu biti i samo dio pejzaža, prirode, ali i tada imaju funkciju sumatraističke veze sa likovima romana: “*Nebo* je nad njima dugo...ostajalo svetlo, zasuto bledim, ali krupnim *zvezdama*, što su pred zoru postajale sitne, ali sjajne i ustreptale” (212). I elemenat *vatre* je provučen romanom. Ona gori dok se puk bori kao vjerni pratilac bitaka, ali ona gori i u krvi junaka – pokreće ih da žive, ali biva i njihova kob.

Osim zvijezde, čitavim djelom se provlače i simboli *Sunca* i *Mjeseca*. Sunce, čisto, sjajno, žuto, javlja se u onim posebnim stanjima junaka kao dio sumatraističke veze mikrokozma sa makrokozmom. Sunce znači penjanje, svjetlost, nadu, ljepotu, život, snagu...Vuk Isaković se osjeća uzvišeno i čuje zvuke „kao kroz *san*“ u trenutku kad je bilo „negde, bezmerno *daleko*, ali *ogromno, Sunce*” (129); „U moru trave, obasjane *Suncem*, opkopi i zidne varoši, zasađene drvećem, *lebdeli* su mu pred očima svako jutro“ (262). I Arandel Isaković primjećuje Sunce: „dok su (ga) vodili u kuću, sa visokog drvenog trema, spazi u *daljini* reku i *Sunce*” (311). Međutim, Dafina u svom samrtničkom ropcu ne vidi ljepotu Sunca i svjetlost, u njoj ona nestaje i biva zamijenjena tmurnim osjećanjem praznine: „*Sjaj Sunca* ne vide kako se razliva sa brda...koje beše navikla

da posmatra, sedeći kod prozora” (287). Dakle, njena vezanost za sunčevu svjetlost postojala je, ali je sada dio prošlosti - pad sumatraizma u Dafini.

Kao što Sunce djeluje bar na trenutak pozitivno na junake *Seoba* i njihovu dušu, tako i Mjesec, kao prefinjen poetski znak, ima umirujuće dejstvo. Opis prirode u noći priprema kulisu za dalja dešavanja: „*Mesečina*, jasna, bela kao inje, *popadala* je bila naročito na voćke, koje su se sve više videle što je noć bila tamnija” (137). Ljepota mjesečine u čovjeku stvara utisak prelaska i ulaza u drugi svijet, paralelan ovom realnom: „pa samo gleda *večeri* i vrtove, divne česme i vanredne lepote, zanosne, mirisne... dovoljno je samo ispružiti ruku, među tim *mesečinom obasjanim* ogledalima” (237). Ona pruža mogućnost i pomaže slavonsko-podunavskom puku, Vuk Isaković „spavao je danju, a *marširao* noću, *pri punom Meseću*” (219). Ali, ona i smeta: „u *mesečini*, posle ponoći, morali su da *leže* nepomično, da se ne bi odali, dišući jedan drugome u blatnjave opanke i oštre noževe, ne mičući glavom” (256). Mjesec ima hipnotičko dejstvo na čovječiju dušu, tada se gubi kontrola nad sobom. On opija, ima vezu sa „onim“ u čovjeku, pa se Arandelu „činilo u pijanstvu tako divno *priviđenje*, pa je potom utonuo još jednom u maglovito bezumlje, vozeći se kao u raj kolima, prema poljanama u *mesečini*” (315). Dafina gubeći vezu sa sobom i životom, gubi i osjećaj za djelovanje mjesečine: „*Nije se budila* ni kad nesta s neba i *srebrni deo Meseca*, koji je... od rane zore kod prozora, naročito rado zaticala u plavetnilu” (287). Romantičarski simbol Mjeseca ukazuje na njegovu polarnost i dvostruku usmjerenost. On je „sjedinjujući simbol što daje izražaj dvopolnosti arhetipa”³². Dakle, dva lica okrenuta su jedno prema drugom. Kao što opija i sladi dušu, tako može postati i najtamniji od svih simbola - crni Mjesec, pomagač zla s licem dobrog. Takav je portret Marije Terezije, koja plijeni svojom ljepotom, ali i surovošću: „U jednom ćošku pak, Marija, sa golom, lepom nogom, stavši na *zmiju* i na *Mesec*” (154). Takva je i slika tajanstvenosti koju mjesečina stvara: „Kad je *Mesec* izišao na ulicu, ceo se grad *naježio* od straha” (150), i mističnosti koju pojačava sujeverje: „Sa *sekirom* i *kocem*, Ananija provuče se kroz plot, čim se *mesečina* javi” (333).

³² Carl Gustav Jung, *Psihologija i alkemija*, Naprijed, Zagreb, 1984, str. 485.

Religija (anti)sumatraizma

Crnjanski je u svojim književnim likovima stvorio plodnu vezu između magije i višestruke asocijativne imaginacije. Asocijativna veza ili povezanost fizički i prostorno nedodirljivih, udaljenih predmeta, bića i pojava, „stavljena je u poetsku magijsku ravan u kojoj svi imenovani elementi estetsko-poetskog niza participiraju“³³, ostvarujući tako jedno duhovno srodstvo. Distanciranju čulnih i duhovnih vrijednosti zbog spoljašnje, egzistencijalne eksploatacije ličnosti, suprotstavlja se ezoterična otvorenost duhovnih, eterično-spiritualnih prostora koji vode neprekidnom samouzdanju duše i samoprevazilaženju materijalnog i zemaljskog u subjektu. To mrežoliko povezivanje magijskog, psihološkog i emotivnog sa postojećim i bivstvujućim, omogućava psihičko preživljavanje. Sumatraizam i njegova negacija kao nepotpunost i nefunkcionalnost religije Crnjanskog počiva na azijskoj, budističkoj osnovi sinhroniciteta kao principa akauzalnih veza svjesne, individualno-psihološke ravni i nesvjesne, religijske ravni strukture likova *Seoba*. Ljubav i vezanost junaka za prirodu koju u svojoj duši miluju, grle, na koje utiče samo poneki čudesni detalj drveta, cvijeta, ptice, pejzaža, godišnjeg doba, vezuje se za bezgraničnu, budističku ljubav i miješanje svog bića sa prirodom. Vezanost čovjeka za prirodu, čije korijene nalazimo kod Bodlera u njegovom eterizmu, pa i još ranije u budističkoj tradiciji i prije dodira Crnjanskog sa haikai poezijom, ali sa čijim dodirima je doživljaj prirode postao još intenzivniji, jači. Na taj način oblici iz prirode ne samo da imaju totemski počasnno mjesto, već gotovo i jedino istinski vrijedonosno mjesto u duši likova Miloša Crnjanskog. Umjesto slasti i strasti teži se miru i spokoju. Tome doprinosi prizma prelamanja i doživljaja unutar likova Mjeseca i mjesečine, vode na zemlji i zvijezde nad njom. „Uz neke sličnosti sa budističkim putnikom i skitačem, po brdima i poljima, Crnjanskov lualica ima i sve crte slovenskog zanesenjaka koji plovi i lebdi nad rekama i oblacima“³⁴.

³³ Zoran Glušćević, *Magijsko-utopijska horizontala i zvezdano-eterična vertikalna*, Prosveta, Beograd, str. 29.

³⁴ Miloš Crnjanski, *Antologija kineske lirike i pesme starog Japana*, Narodna biblioteka Srbije, Bg, 1990, str. XVIII.

Simbolizacija se nastavlja i kroz godišnja doba, usljed uslovljenosti mikrokozmičkog makrokozmičkim. *Proljećem* započinje i završava roman (paralela sa prstenastom kompozicijom), i najduže traje (tok romana je tu najviše zaustavljen). Ono unosi novu svjetlost u živote. Javlja se želja da se još jednom ode na vojnu i okuša sreća za budući život. Ono je praćeno svijetlim simbolima „*sunčanog i čistog jutra*“, pa je „*topal, prolječni dan*“, u kojem se izdiže „*red visokih jablanova*“ (129). Pominju se *golubovi* (159), *vrapci* (278), *laste* (274), *konji* (276), *rode* (158), „*beli oblaci bagremova*“ (163). Vuk u Dafininoj percepciji izgleda „*lep kao jelen u proletnom sutonu*“ (187-188). U evokaciji prošlosti, strast i zaljubljenost Vuka i vitemberške princeze dešava se u ovom godišnjem dobu. Ali, ni ono kao potpuna ljepota ne traje vječno. Kao znak s negativnom konotacijom uveden je motiv graktanja „*jata vrana*“ (121), ptica zloslutnica, pa i stalno prisutnih bara i magle. Čak je i brijeg koji ima uvijek značenje sretnog prostranstva uprljan, pa je on „*blatnjav breg*“ (125). A „*tok reke*“ je u paralelizmu postavljen sa Dafininim „*oticanjem krvi*“ (194). Na samom kraju, takođe je proljeće prikazano kao bipolarno godišnje doba: rijeka je mutna, stanište je još uvijek blato, čak i Vuk Isaković osjeća da u tim „*baruštinama, nema nikakvog smisla, ni veze*“ (348) i uviđa svoj konačni pad da mu se „*polkovnički čin nikad... dati neće*“ (350). Ali, s druge strane, Rusija još uvijek ne gubi sjaj ideala, i Vuk osjeća „*u sebi moć da proklinja i nadnese nova bića nad vremena i nebesa*“ (360). „*Vuk Isaković koji se vrati s vojne nema istu ulogu kao onaj koji je na nju pošao: u beskrajnom kruženju, on je onaj koji još samo treba da nasljedniku u lutanju preda plavu zvijezdu, san o Rusiji kojom zvijezda vlada*“³⁵. Proljeće je, kao i život, igra stapanja i rastapanja koje se kreće u jednom krugu i uliva se jedno u drugo kao budistički princip jina i janga. Proljeće je prikazano kao najveća varka – magla, blato, snijeg kopni, razdvajanje bližnjih tišti. Pravo proljeće zapravo i ne dolazi. Ono ostaje tamo daleko gdje Vuk Isaković nikad stići neće.

Ljeto i jesen su gotovo spojeni. Unose još veću „*tragikomediju*“ u njihove živote. Težak zadah ljeta koje je puno boja i cvjetanja, „*pijanstvo od večernjeg vazduha*“ (313), vezuje se za nagone i životinjsku prirodu čovjeka (Arandel i Dafina – kraj romanse zbog njene bolesti i smrti, trulež usljed suše – trulež u utrobi). Jesen je u romanu najprisutnija. Ona se

³⁵ Jeromonah Jovan Ćulibrk, *Crno sunce, i oko njega krug*, Matica srpska, Beograd, 1991, str. 24.

provlači i kroz druga godišnja doba ne dajući im da se realizuju u svojoj punoći. Ona je stalna, prisutna tokom čitave godine, a ostala godišnja doba se samo čine da poslije nje dolaze, teče žilama junaka, kroz vazduh i osjećaje – u trenucima njihovog sumatraističkog pada. To je vrijeme i toplih i hladnih dana, sunčanih i kišovitih, vrijeme otupljenosti, pa ona i „beše ranije došla nego inače“, ispunjena „bolešću, brigama i mukama” (284), i tada Vuk doznaje „da mu je žena, gospoža Dafina, umrla” (285).

Zima je vezana za bijelu boju – boju snijega, pa i boju Rusije, magiju bijele noći. Puk „je mnogo patio, od mećava i čiče zime” (340), i zavejan... postade, tako, nevidljiv i skoro nečujan” (341). Ali, misao o Rusiji znači „nešto svetlo, značajno” (355), pa treba otići u „tu bezgraničnu, zavejanu Rusiju” (356). Motiv leda je sumatraističko-hiperborejska čežnja za čistotom i nevinošću, mirom i hladnoćom kao zamrzavanjem i fiksacijom da održi ovaj emocionalni osjećaj nepromjenjenim. Sretna prostranstva obrazuju sloj metafizičkih kvaliteta i javljaju se kao „kristalizacioni centri kvalitativnih cjelina” (Ingarden). Dakle, ove dvije zime, u dva različita kraja svijeta, sa različitim gledištima, djeluju kao pad i uspon sumatraizma.

Posredstvom imaginacije Vuk Isaković zamjenjuje represivnu stvarnost za stvarnost drukčijeg tipa, zbog čega dolazi do lakog osvajanja *prostora* koji djeluje na njegovo metafizičko čulo, pa ima utisak da je ušao u „drugi svet” (124) „lak kao perce” (142). Percepcija prostora data je kroz tačku prelamanja u Vukovoj svijesti, ističe se da je njihao „u neko nisko žbunje” (129). Prijedlozi *iza* i *pred* takođe odvajaju prostor: „Nesreća kao je bila ostala *iza* njega, *pred* njim je bila samo ta daljina” (130). Dešavanja romana vezana su „uz vodu” (142). Pregradu u prostoru označava voda, rijeka, pa III glava romana nosi naziv: „Dan i noć, proticala je široka, ustajala *reka... u njoj* njena sen” (158) ukazujući na dubinu koja se nalazi unutar rijeke kao drugi prostor, ali i dubinu značenja, simboliku dva prostora. I *vrata* postaju prostorni odjel, Dafina vidi Arandela „kao da je bio zakoračio, *u vis, u vratima*, koja postadoše vidna” (181). Stapanje prirode i lika u postoru istaknut je u trenutku kada je Vuku Isakoviću potreban bijeg. Zbog priče o katoličanstvu: „Otvoriše, širom, *vrata*, koja su dozvolila da uđu *među* njih, *iz vrta*, i bokori jorgovana, i bagremovi, i kestenovi, a da se *približe* plava brda i trepćuće zvezde” (154). Opažajna aktivnost lika mijenja izgled prirode koja dobija personifikovan, pokretan izgled (kretanje pejzaža). Priroda kao pokretač, kao terapijsko svojstvo na dušu Vukovu, oslikana je nadrealističkom percepcijom lika usljed

bola u stomaku (uzrok subjektivnog doživljaja): „Videvši iz kola, nad visokim brdima, kako prolaze oblaci, učini mu se da se *slivaju* dole” (208). Opijenost prirodom je toliko snažna, reflektuje najsnažnije osjećanje u čovjeku: „čist sjaj plavog neba *ukočio* mu je *oči*, tako da je ostajao dugo, nepomično, zagledan” (213) – osjećanje produženog sumatraizma. Dok poput Šeherezadine priče ili Askine igre spektakl u prirodi traje, traje i fascinacija u Vuku Isakoviću. Sumatraistička veza čovjeka i prirode ostvarena egzibicionističkim osvajanjem prostora i oduševljenje zbog toga omogućava liku da u „*sećanju*“ osjeti „*miris jelovih šuma*” (209), zbog osjećanja ispunjenosti čuje „*šapat kroz zvezdano nebo*“ (275). Priroda postaje mjesto gdje je samoobmana moguća pa postaje „vidljivo nevidljivo, a nevidljivo vidljivo” (210). Unutar prostora moguć je i pad sumatraizma pa Vuk Isaković usljed osjećanja praznine u sebi „ne primećuje voćke šta su bile zarasle čitave bregove, sa kojih su kao mirisna kiša već počeli da padaju cvetići” (221).

Eterična, pozitivna simbolika *životinjskog svijeta* vidno je utkana u priču. Primjećuje se srodnost i povezanost naročito Vuka Isakovića sa stvorenjima nebeskog bestijara. Najviše pomenut u romanu i nosilac određene simbolike je *konj*. Konj u tradicionalnom vjerovanju sadrži dvostrukost: javlja se i kao životinja mraka i pakla, jer smrt jaše na surom konju (simbol bjekstva od vremena), i kao sunčeva životinja čime je htonski karakter potisnut. Vuk Isaković gaji ljubav prema konjima i njihovoj brzini, žustrom osvajanju prostora (konji su brzonoga stvorenja iz piščevog sumatraističkog svjetlosno-eteričkog bestijara, na relaciji zemlja-vazduh). Osjećanje eteričnosi javlja se u trenutku kada Vuk razmišlja o Rusiji. Ova zemlja mu se čini „kao jedna velika, nepregledna, zelena poljana, po kojoj će *jahati*” (142). Njega zahvata „mudrost i spokojstvo, mir“ kada „jašući ma kud” (144) odlazi u svoje prostore sreće. Ono što povezuje njega sa konjima je lakoća osvajanja prostora pa otud osjećanje dematerijalizacije, ali i neki drugi, zaumni jezik svojstven i znan samo njemu: „oseti se topal, a *ne težak*, kao i da *ne jaše*, kao i da ne postoji, u tom nevidljivom vetru” (355). Ovome je suprotstavljeno hrišćansko razumijevanje patnje: „U svetu ima tako mnogo zla i patnje zbog toga što se u osnovi sveta nalazi *sloboda*. A u slobodi je dostojanstvo sveta i dostojanstvo čoveka. Zlo i patnja mogu se izbjeći samo po cenu odricanja od slobode. Tada bi svet mogao biti

³⁶ Nikola Berđajev, *Ruska religijska filozofija i F. M. Dostojevski*, Književna reč, Beograd, 1982, str. 288.

prinudno savršen i srećan. Ali on bi tada bio lišen svoje bogolikosti. A ta bogolikost je pre svega u slobodi³⁶. Sloboda je u utrnuću osjećanja i postizanju meditativnog stanja u kojem čovjek ne misli ni o čemu drugom nego o svom spokoju i spoju sa prirodom. Konj je pomoćno sredstvo u tom spajanju. Konji su uvijek pokraj ljudi, i dok ovi spavaju (212). Oni su nešto više od običnih životinja, u kontrastu postavljeni spram slike ratne pustoši, „u tom *paklu*...pred *mirnim konjima*” (282). Veza s konjima može prerasti i u sarkastički pad u propast, obilježavajući na taj način duševnu putanju junakovog neizbježnog sloma. U slučaju kad se Arandel davi u rijeci priča se: „kako su konji hteli da udave Arandela Isakovića, tiskajući se oko njega i puneći mu usta svojim grivama dok se davio” (330). Ovakav pad se osjeća kao veći i tragičniji stoga što je prethodno pozitivna simbolika ovog bestijara data kao elan ka visinama, realnim ili simboličnim.

Manje istaknut u romanu je motiv *labuda*. On bi trebao predstavljati najsvjetlije oličenje duhovnih stremljenja ka visokim, čistim prostranstvima jednog ekstazno-eteričkog postojanja. (Treba spomenuti još jednu simboliku labuda po kojoj se ispod bijelog perja krije crno meso. Preplitanja krajnosti opet su prisutna – dobro i zlo, lijepo i ružno ne postoje zasebno, jedno ne isključuje drugo). Lađe „šarene, ofarbane“ liče na „*drvene labudove*“, ali sa „*previjenim gušama i širokim trbuhom*” (143). Slično poređenje je u rečenici: „ta se kuća beše zarila u obalu Dunava, među mnogim *drvenim, šarenim labudovima, šajkama sa izviženim vratom*” (158).

Simboliku *medvjeda* već smo spomenuli. S jedne strane on označava težinu, tromost, pa je Vuk Isaković upoređen s njim „odvratan, kao neki *medved* u smradnoj pećini” (188). S druge strane Vuk se kao medvjed igra s ćerkicom što predstavlja pozitivnu stranu sumatraizma.

Uvođenje motiva *golubova*, takođe, ne predstavlja pojedinosti koje su samo dio dekora pejisaža, već ima simboličku komponentu. Oni su u „ulaz, nizak i pun *golubova*” od Arandelove kuće u kojoj će biti smještena Dafina; kada ga izvlače iz Dunava u kojem se umalo nije udavio uz „lepršanje *golubova*” (177) dok ga Dafina čeka u kući; i u trenutku kada Dafinu sprovode u kovčegu, a „Arandel Isaković, pod nekim krovom punim *golubova* obrati na sebe pažnju” (325-326). Golubovi su smješteni iznad Arandelove glave u trenucima kada postoji neka vrsta veze Dafine i njega. Oni ulaze u saglasnost sa nebeskom modrinom u Dafininim očima: „njene oči bile su mu još u pameti. Veliki plavi pogled njen, ... koji je svetleo nad njom i koji nije gubio svoj *modar* sjaj u njenoj duši” (327).

Veza *golubovi-oči-nebo* u simboličkom nizu imaju opravdanu motivaciju: golubija boja slična je boji zimskog neba i Dafininih očiju; golubovi su ptice nebeskog prostranstva; oni simbolizuju ljubav; nalaze se uvijek iznad kućnog ulaza, gdje je i nebo, gdje su i uprte Dafinine oči. Ovakvo metonimičko povezivanje srećemo i na mjestu Vukovog epifanijskog raspoloženja u zvjezdanoj noći, „u tami krovova što su u dubini bili puni *golubova i lasta*“, osjeća da „mora da ima nečeg nebesnog za njega“ (274). Dakle, i ovdje postoji simbolička veza između golubova (ptica) i zvjezdanih nebesa.

Nastojanje likova da iz mračnih raspoloženja pronađu neku novu svjetlost doprinosi i uvođenje *sakralne flore*. U trenucima duhovnih otkrovenja zaboravljaju rat, grižu savjesti zbog nemorala, egzistencijalni jad, i pamte brijegove sa bagremovima, jablanovima, jorgovanima, vrbama (148,158), topolama (143). *Brijeg* stoji na razmeđu dva svijeta. Vezuje se za rijeku: „*Reka* što pod *bregom* šumi” (120), „obronak *brega* i pod njim *Dunav*” (121), „pod *bregom*...ta se kuća beše zarila u *obalu Dunava*” (158). *Brijeg* je i utočište, Vuk Isaković je „na *bregu* bio podigao *krov*” (143), „u varoši koja je pred njima, u *bregu*, bila *nepomična*” (280). To je granica ne toliko ezoteričnog svijeta sumatraističkih veza koliko svijeta racionalne jave.

Bagremovi ulaze iz egzoteričnog u ezoterični svijet pojedinca. Vuk Isaković osjeća da kroz vrata ulaze „*bagremovi*” (154). Oni se osjećaju u noći pod mjesecinom: „*Bagremovi* su mirisali i bube zujale svu noć” (218). U najžešćoj borbi u ratu, Vuk „vide na dnu vidika red *bagremova* i voćaka” (276). I Arkadijev duh se poredi sa bagremom: „Beše se digao iz vode i iz smrti, kao mlad *bagrem*” (337). Poređenje s bagremom prerasta u metonimiju i daje bagremu simboliku zagrobne biljke - veze dvaju svjetova. Bagrem služi metanisanju monaha pa se ovaj baca na „tvrd kolac od mladog *bagrema*” (309), pa na neki način je u službi vjere. Ima trenutaka kada pad sumatraizma u Vuku dovodi do toga da ovaj ne primjećuje „*plavo bagrenje*” (221).

Na Vuka jako utiče kao posrednik u stanje egzaltacije i miris *jorgovana*: „Odněkuda je dopirao *miris jorgovana* i mesečina jednog fenjera” (150), a „*bokori jorgovana*” (154) ulaze kroz vrata kada Vuk sjedi kod pečujškog biskupa (spoj sumatraizma i antisumatraizma).

Jablanovi se takođe pominju u određenoj funkciji. Vuk Isaković

zaustavlja „kola kod jednog reda *visokih jablanova*” (129), on ostavlja ženu i djecu pred polazak na vojnu „*među jablanovima*” (142). Oni podsjećaju na Isakoviće (*Druga knjiga Seoba*), dostojanstvene, ali nepomične. Dug je red jablanova, duga su i putovanja; ali oni stoje tu gdje jesu pa tu i puštaju svoje korijenje.

Sumatraistički semantički znaci su i *boje*. Funkcija određene boje je medijum nekih viših komunikacija. U *Seobama* su to najčešće svjetlosni efekti, igre sjenki, konstantnost nekih boja. Najčešće se pominju žuta i plava, što zapravo predstavlja simboličke oponente. Kuća Arandela Isakovića „ofarbana (je) *plavo i žuto*” (158), dakle sadrži ovo (anti)sumatraističko dvojstvo. Percepcija lika je vezana za „bezdan *žutu... tamnu... mračnu i ledenu*” (176). Arandel je „*žut* lik“ smješten u „*plav* kaftan” (181). Čerka Vuka i Dafine je sa „*žutim* očima” (190). Rijeka je „*mutna i žuta*” (191). Ono zemaljsko, trošno, s negativnom konotacijom ima žutu boju, boju bolesti, ništavnosti. Plava boja je boja ekspresionizma, i vezana za pozitivnu konotaciju, pa je nalazimo u Dafininim očima „boje *mutne zimskog neba*” (315) (veza čovjeka i prirode), i nebu koje je *plavo* i „svetlo” (212) pa je tu „čist sjaj *plavog neba*” (213), „beskrajni (je) *plavi krug*” (119), zvijezde su „*sjajne, čiste...i srebrne*” (272). Česte su igre sjenki pa je „*prijatna hladovina*” (208), a „*Senke stvari* bile su ogromne” (178); kao i kontrasta bijele i crne boje. Dafina gledana Arandelovom tačkom gledišta je „uvek *bleda*” (161), ona ima „divno, *belo* telo” (200) na „*beloj* postelji” (178); dok su ona i Arandel skupa „*crne* senke... na zidu” (178), a puk zbog nehigijene prate „*crne* mušice” (202).

Pripovjedački postupak

Ono što u *Seobama* iziskuje naročitu pažnju jesu znaci interpunkcije, način oblikovanja i upotrebe rečenica. Sumatraistička vizija utkana je u kompozicionu strukturu romana.

Roman ima prstenastu kompoziciju što ukazuje na zatvorenost narativne strukture, ali ne u potpunosti (Vukovo buđenje iz sna i uspavlivanje pri povratku). Prpovijedanje je u Er-form, što glavnog junaka udaljava od naratora i približava tekst klasičnom romanesknom

oblikovanju ljudskih sudbina. Međutim, narator je često približen junaku, pa nerijetko i izjednačen s njim kao „alter ego“ junaka. To je uspostavljeno naročito minus-prisustvom žive riječi (u romanu nema pravog dijaloga). Pripovjedač posebno u prvoj i posljednjoj glavi ne samo da ponavlja sintagme, rečenice, već i cijele pasuse, što za roman kao proznu vrstu nije uobičajeno, npr.: „Tako je, godine 1744, u proleće, Vuk Isaković pošao na vojnu” (131) i „Tako se 1745, u početku leta, Vuk Isaković vratio sa vojne” (360). Primjećuje se da ponavljanja sadrže i momenat obrtanja tj. promijenjen je smjer zbivanja. Primjeri su i da je Vuk Isaković „mirno išao u rat” (130), a na kraju „vraćao se iz rata” (354); ili, na početku se želi Dafine osloboditi, a na kraju je pored njega Ananijeva kći. Igra unutar rečeničnih nizova se nastavlja metatetičkim i inverzivnim mijenjanjem reda riječi ili izostavljanjem zareza, ili se pak ponavljaju samo djelovi rečenica pa ih ne možemo nazvati doslovnim. Interpunkcija, u svojstvu estetskog i značenjskog, predstavlja unošenje nereda u izvjesnu, logikom i sintaksom ograničenu strukturu. Ona, iako pomoćno sredstvo unutar same semantike, ima velike mogućnosti. Uočljivo je da zarezi imaju melodijsku funkciju, što prozu čini bližom prozodiji, tj. Crnjanski prozaista koristi tehniku Crnjanskog liričara. Upotreba zareza kao signala za naročit razmještaj sintaksičkih pauza, postponiranja determinativa, nije samo na nivou melodijske ritmizacije, već punktuiranje izraza predstavlja dio ritmičnog, semantičkog pomjeranja i premještanja: „Vuk Isaković beše otišao, a za njim nestaju i slike njenog prošlog života, već mutne, i sva ona brda što ih ne vide poslednji put, na rastanku s njime” (198). Jezičke jedinice raščlanjene su kao u stihovima. Kao što se ima čudan osjećaj lebdenja u zraku, tako je i „pripovedanje ostalo bez težišta“ kao „jedan čudni ritam”³⁷. Parcelacija rečenice dovodi do stvaranja novih intonacija i akcenata na polju jezičkih jedinica. Stvara se posebna semantika jezičkih elemenata koji ne bi bili do te mjere primijećeni bez njihove akcentuacije zarezom. Postponiranje determinativa stvara neobičan sklop unutar rečenice: „Bilo joj je ravnodušno da li će to, na neki način, doznati čak i muž, tamo, negde, daleko, u svetu” (191), ili parcelacija rečenice: „Decu je bila dala sluškinjama; samo pred mužem držala ih je na krilu. Sa osmehom.” (167) Ovakvo korištenje jezika je ogranak sumatraizma, jer se sumatraizam ili eteričnost s jedne strane prenosi na kontekst i semantiku direktno, a s druge, prožima oblik, tj. motivacijom oslobođenja pjesničkog jezika na ritmički

³⁷ Milo Lompar, *Apolonovi putokazi*, Službeni list SCG, Beograd, 2004, str. 212.

preuređenu rečenicu labave strukture prenijetu iz stiha u prozu. U govorne nizove proze utkane su ritmičke jedinice, što dovodi do „prozaizacije poezije i poetizacije proze“³⁸. Vršiti se zbližavanje stiha i proze, lirike i romana, pa roman ima jak lirski naboj. Žanrovska razlika je donekle poništena, kao da je dekanonizovana, uvedena u „minus-postupak“ (J.M.Lotman), lirsko se uvodi u čitaочеvo vidno polje. Sintaksa lirike, s jakom ritmičko-intoniranom konfiguracijom, s raspodjelom i razmiještanjem jezičkih jedinica unutar same rečenice, unešena je u prozu i roman. I sami naslovi izdvojeni zasebno, kao pjesnička cjelina, sadrže simboliku sumatraizma na kompozicionom i značenjskom nivou. Emotivno i poetsko prethode misaonom i metafizičkom. Iako nisu odijeljeni, već komplementarni, melodijski i emotivni sloj podređeni su poetskoj dimenziji.

Zaključak

Život kao „slučaj komedijant“ učinio je „roman školjkom što čuva biser, a nas daruje mogućnošću da pod svetlom prèđe...taj biser brusimo do savršenstva“³⁹. Ovaj biser-roman ukazuje na ranog Crnjanskog koji kroz prizmu prelamanja u junacima teži nebeskim visinama i borealnoj svjetlosti, uzvišenoj ideji, čija čar jeste baš u tome što ostaje samo naslućena ali ne i ostvarena. Vuk Isaković iako ideal nije dosegao u potpunosti, jer ideal predstavlja simbol nedostižnosti, ipak je ostvario sebe – uspostavio novu zavičajnost za narod koji se odvojio od matice. A u „zrnu mladosti“ sadržane su čestice zvjezdane svjetlosti koje zrače *u* i *za* budućnost.

Kroz znakovnost koja čini sumatraističko viđenje, pisac je ponudio jedan način izlaza iz situacija koje smetaju psihi da se izbori sa stvarnošću (nametnutim životom) na putu dostizanja svog cilja. Sumatraizam postaje univerzalija u književnom opusu Miloša Crnjanskog. To nije „zanos jednog trenutka, nego permanentna preokupacija“⁴⁰ i stvar sposobnosti prilagođavanja. Predstavlja nužnost postojanja u čovjeku, jer veze spolja samo su refleksije onog što je uspostavljeno unutar duše. Zato, te bi veze trebale predstavljati pozitivne, opšte komunikacije disparatnih spojeva.

³⁸ Novica Petković, *Roman Miloša Crnjanskog*, Književna reč, 6, br. 91, 25. decembar 1977, str. 13.

³⁹ Isto, str. 13

⁴⁰ Željko Bojović, *Sumatraizam Miloša Crnjanskog*, Rad, Biblioteka Dijalog, Beograd, 1995, str. 34.

Međutim, kako sumatraizam čini *ideju apstraktnih veza*, on sa sobom nosi i negativnu konotaciju sebe samog kao sopstveno naličje. Elemente antisumatraizma ili sumatraističkog pada nalazimo u *Seobama*, mada ovaj roman, u globalu, predstavlja njegov uspon. Kao takav, on djeluje katarzično jer vrši emocionalnu egzaltaciju i pražnjenje (spokoj usljed optimističkog kraja).

Sumatraizam, dakle, predstavlja povezanost svih kontradikcija u svijetu i čovjeku u jedinstveni apsolut. Takva ljepota različitosti obnavlja se iz sebe same i traje dok traje čovjek oslobođen temporalnosti. U momentu apsurdnosti stvara se neophodna inverzija u liku i iznenađenje u čitaocu (postupak oneobičavanja). Na taj način uspostavljene veze postaju istovremeno i čovjekova sloboda tj. njegova misao o njoj. Jer, oslobođen čovjek stvarnih preokupacija, problema i ironično-grotesknih spoljašnjih faktora, u žudnji za mirom i spokojem, postaje zaista dematerijalizovan i eteričan u svojoj nezavisnosti i zaštićenosti od “oluja sveta”.

Tina BRAIĆ

**THE POETICS OF (ANTI)SUMATRISM IN CRNJANSKI'S
NOVEL *THE MIGRATION***

Summary

Miloš Crnjanski presented his poetical programme- sumatism through semiotic quality of discourse in his work “Seobe”. He also offered to us, readers, a way out of the situations which disrupt a soul to win over reality (imposed life) on its way to achieving its goal. Sumatism is not a momentary rapture, but the preoccupation of an individual and a matter of ability to adapt. Its existence in a man is necessary, because relations from the outside are only the reflection of what is established inside one's soul. Sumatism, becomes and presents connection of all contradictions in the world, as well as in a man, in a unique absolute. Such beauty of diversity is renewed within itself and lasts until a man freed from temporality exists.

Literatura

- Bahtin, Mihail: *Riječ u romanu*, studija, Moskva, 1975.
- Bojović, Željko: *Sumatraizam Miloša Crnjanskog*, Rad, Beograd, 1995.
- Crnjanski, Miloš: *Antologija kineske lirike i pesme starog Japana*, Narodna biblioteka Srbije, Beograd, 1990.
- Crnjanski, Miloš: *Poezija*, Prosveta, Beograd, 1966.
- Crnjanski, Miloš: *Seobe I*, Prosveta, Beograd, 1966.
- Čulibrk, Jovan: *Crno sunce, i oko njega krug*, Matica srpska, Beograd, 1991.
- Delez, Žil; Gatari, Feliks: *Kafka*, prevela Slavica Miletić, Novi Sad, 1998.
- Dž.K.Kuper: *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, Nolit, Beograd, 1986.
- Džadžić, Petar: *Kritike i ogledi*, SKZ, Beograd, 1973.
- Džadžić, Petar: *Prostori sreće u delu Crnjanskog*, Nolit, Beograd, 1976.
- J. Chevalier & A.Gheerbrant: *Rječnik simbola*, Matica hrvatska, Zagreb, 1989.
- Književno delo Miloša Crnjanskog*, Zbornik radova, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1972.
- Koljević, Nikola: *Klasici srpskog pesništva*, Prosveta, Beograd, 1987.
- Leovac, Slavko: *Poezija i tradicija*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1995.
- Lompar, Milo: *Apolonovi putokazi(eseji o Crnjanskom)*, Službeni list SCG, Bg, 2004.
- Lompar, Milo: *Crnjanski i Mesfistofel, o skrivenoj figuri Romana o Londonu*, Filip Višnjić, Beograd, 2000.
- Milošević, Nikola: *Književnost i metafizika, Zidanica na pesku II*, Filip Višnjić, Bg, 1996.
- Milošević, Nikola: *Metafizički vid stvaralaštva Miloša Crnjanskog*, Duga, Beograd, 1966.
- Milošević, Nikola: *Roman Miloša Crnjanskog*, Srpska književna zadruga, 1970.
- Milošević, Nikola: *Zidanica na pesku, Književnost i metafizika, Slovo ljubve*, Bg, 1978.
- Petković, Novica: *Dva srpska romana(studija o Seobama)*, Književna zadruga, Beograd, 1988.
- Petković, Novica: *Lirske epifanije Miloša Crnjanskog*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1996.
- Petrov, Aleksandar: *Poezija Crnjanskog i srpsko pesništvo*, Nolit, Beograd, 1988.
- Popović, Milenko: *Crnjanski između dva sveta*, Književna zadruga Draganić, Beograd, 1984.
- Popović, Radovan: *Život Miloša Crnjanskog*, Prosveta, Beograd, 1980.

Tina Braić: Poetika (anti)sumatraizma u romanu *Seobe* Miloša Crnjanskog

Razgovori, *Ispunio sam svoju sudbinu*, Miloš Crnjanski, priredio Zoran Avramović, Narodna knjiga, Beograd, 1971.

Rečnik književnih termina, Nolit, Beograd, 1985.

Škreb, Zdenko & Stamać, Ante: *Uvod u književnost*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1983.

Teorijsko-estetički pristup književnom delu Miloša Crnjanskog, Zbornik radova, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1997.

Tomaševski, Boris Viktorovič: *Teorija književnosti*, prevod M.Kašanina, Kultura, Bg, 1985.

Uspenski, Boris: *Poetika kompozicije i semiotika ikone*, Nolit, Beograd, 1979.

Vučković, Radovan: *Poetika hrvatskog i srpskog ekspresionizma*, Svjetlost, Sarajevo, 1979.