„PHILOLOGICAL STUDIES“ – Славистичко меѓународно интердисциплинарно списание од областа на хуманистичките науки

Издавач

Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, Институт за македонска литература – Скопје

***Philological Studies,* Vol. XXIV No. 2 (2026)**



Главен уредник

проф. д-р Јасмина Мојсиева-Гушева – Институт за македонска литература, Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ во Скопје, Македонија

Извршен уредник:

д-р Тамара Ќупева – Институт за македонска литература. Скопје, Северна Македонија

Уредувачки одбор

проф. д-р Ивица Баковиќ – Факултет за хуманистички и општествени науки, Универзитет во Загреб, Хрватска

д-р Бојан Чолак – Институт за литература и уметност, Белград, Србија

д-р Нина Дитмајер-Прандо – Институт за словенечка литература и литературни студии, Љубљана, Словенија

проф. д-р Роберт Ходел – Институт за славистички студии, Универзитет во Хамбург Германија

проф. д-р Бранко Тошовиќ – Институт за славистички студии, Универзитет „Карл-Франц“ во Грац, Австрија

проф. д-р Оксана Микитенко – Институт за: уметнички студии, фолклор и етнологија „Максим Рилски“, Национална академија на науки на Украина, Киев, Украина

СОДРЖИНА / CONTENT

Предговор (мк) 17

Preface (en) 18

Предговор (ср) 19

Predgovor (sl) 20

Predgovor (hr) 21

Филозофски и културолошки проблеми / Philosophical-Cultural Problems

Ангелина Бановиќ-Марковска / Angelina Banović-Markovska

ВРЕМЕНСКАТА ДИМЕНЗИЈА НА ВИСТИНАТА КАЈ ДОСТОЕВСКИ И БУЛГАКОВ /

THE TEMPORAL DIMENSION OF TRUTH IN DOSTOEVSKY AND BULGAKOV 25-52

Историја и филологија / History and Philology

Дарин Ангеловски / Darin Angelovski

КАНОНСКАТА ПРЕТСТАВА ЗА ТВОРЕШТВОТО НА ПИСАТЕЛОТ ИВАН ТОЧКО И НЕГОВАТА НЕОБЈАВЕНА КНИЖЕВНОСТ ЗА ДЕЦА /

THE CANONICAL REPRESENTATION OF IVAN TOČKO'S WORK AND HIS UNPUBLISHED WRITINGS FOR CHILDREN 55-67

Јазикот во историско-културолошки контекст (компаративен аспект) / Word in Historical and Cultural Context (Comparative Aspect)

Андреј Стојановски / Andrej Stojanovski

ПАРОДИЈАТА И ХИПЕРБОЛАТА / PARODY AND HYPERBOLE . 71-92

Литературата во интеркултурен контекст / Literature in Intercultural Context

Вељко С. Ивановић / Veljko S. Ivanović

ИДИОТ СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА: *РАТНИ ДРУГОВИ* И ТРАГОВИ РУСКЕ КУЛТУРЕ /

THE IDIOT OF STANISLAV VINAVER: *WAR COMRADES* AND MARKS OF RUSSIAN CULTURE 95-129

Јована Караникиќ Јосимовска, Анастасија Ѓурчинова / Jovana Karanikikj Josimovska, Anastasija Gjurčinova

ИТАЛИЈАНСКИТЕ ПРЕВОДИ НА МАКЕДОНСКИТЕ КЛАСИЦИ:КОНЕСКИ И УРОШЕВИЌ ПРЕД ЧИТАТЕЛИТЕ ВО ИТАЛИЈА /

ITALIAN TRANSLATIONS OF MACEDONIAN CLASSICS: KONESKI AND UROŠEVIĆ FOR ITALIAN READERS 131-155

Ivica Baković

MAKEDONSKI KLASICI U HRVATSKOJ: PRIJEVODNA RECEPCIJA MAKEDONSKE KNJIŽEVNOSTI I MAKEDONSKOG KNJIŽEVNOG KANONA U HRVATSKOJ OD 1991. DO 2025. /

MACEDONIAN CLASSICS IN CROATIA: THE TRANSLATIONAL RECEPTION OF MACEDONIAN LITERATURE AND THE MACEDONIAN LITERARY CANON IN CROATIA FROM 1991 TO 2025 157-196

Ivana Latković, Ana Marić

SPISATELJICE U, OKO I ONKRAJ KANONA JUŽNOSLAVENSKIH KNJIŽEVNOSTI /

WOMEN WRITERS WITHIN, AROUND, AND BEYOND THE CANON OF SOUTH SLAVIC LITERATURES 197-225

Снежана Николић / Snežana Nikolić

БАГДАЛА (1954) КАО ЗАЧЕТАК ПОЕТИКЕ ФРАГМЕНТАРНОСТИ И КОЛАЖИРАЊА У СТВАРАЛАШТВУ ДУШАНА МАТИЋА /

BAGDALA (1954) AS THE ORIGIN OF THE POETICS OF FRAGMENTARINESS AND COLLAGE IN THE OEUVRE OF DUŠAN MATIĆ 227-249

Гоце Смилевски / Goce Smilevski

ЗОШТО МАКЕДОНСКАТА КНИЖЕВНОСТ Е ОТСУТНА ОД *ЗАПАДНИОТ КАНОН* НА ХАРОЛД БЛУМ? /

WHY MACEDONIAN LITERATURE IS ABSENT FROM HAROLD BLOOM'S *WESTERN CANON* 251-267

Марко С. Тошовић / Marko S. Tošović

УСМЕНА ПРИЧА И ТИШИНА У РОМАНУ КОД ХИПЕРБОРЕЈАЦА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ /

ORAL STORYTELLING AND SILENCE IN THE NOVEL AMONG THE HYPERBOREANS BY MILOŠ CRNJANSKI 269-290

Jakov Milovac

ĐAVOLSKA ZVIJERI, ČUDNO SAZDANA: FOKALIZACIJA I ROD U IGRI S ĐAVOLOVIM REPOM VITOMILA ZUPANA /

DEVILISH BEAST, STRANGELY MADE: FOCALIZATION AND GENDER IN VITOMIL ZUPAN'S GAME WITH THE DEVIL'S TAIL... 291-306

Марија С. Цветићанин / Marija S. Cvetićanin

ОБЛИЦИ СМЕХА У ПРИПОВЕДНОМ СТВАРАЛАШТВУ ЛАЗЕ ЛАЗАРЕВИЋА /

FORMS OF LAUGHTER IN THE NARRATIVE CREATION OF LAZA LAZAREVIĆ 307-322

Matija Ivačić, Ivan Moharić

PANSLAVIZAM JÁNA KOLLÁRA U ODABRANIM DJELIMA HRVATSKIH ILIRSKIH PJESNIKA (ADOPCIJA I TRANSFORMACIJA)

JÁN KOLLÁR'S PAN-SLAVISM IN SELECTED WORKS OF CROATIAN ILLYRIAN POETS (ADOPTION AND TRANSFORMATION) 323-350

Современото општество во културата, јазикот и литературата / Modern Society in Culture, Language and Literature

Јасмина Мојсиева-Гушева / Jasmina Mojsieva-Gusheva

ПРИРОДАТА ВО МАКЕДОНСКИТЕ НАРОДНИ БАЛАДИ (Еколошки и семантички пристап) /

NATURE IN MACEDONIAN FOLK BALLADS (An Ecological and Semantic Approach) 353-375

Проучување на говорот и лингводидактика / Speech Studies and Language Didactics

Симона Груевска-Маџоска / Simona Gruevska Madjoska

СИНОНИМИЈАТА И ЛЕКСИЧКО-СЕМАНТИЧКАТА АКУМУЛАЦИЈА ВО РОМАНИТЕ НА ГОЦЕ СМИЛЕВСКИ (Семантички и стилистички аспекти) /

SYNONYMY AND LEXICO-SEMANTIC ACCUMULATION IN THE NOVELS OF GOCE SMILEVSKI (Semantic and Stylistic Aspects) 379-400

Рецензии и информации / Reviews and Information

Тамара Бабић / Tamara Babić

О ЈЕДНОЈ ПРЕКООКЕАНСКОЈ ЧЕЖЊИ / ON A TRANSEOCEANIC LONGING 403-406

Наталија Благојевић / Natalija Blagojević

ИЗМЕЂУ ПОЈМА И ТУМАЧЕЊА: VADEMECUM КАО САВРЕМЕНИ ВОДИЧ КРОЗ ИСТОРИЈУ УМЕТНОСТИ /

BETWEEN CONCEPT AND INTERPRETATION: VADEMECUM AS A CONTEMPORARY GUIDE THROUGH ART HISTORY 407-409

Валентина Миронска-Христовска / Valentina Mironska-Hristovska

ХРИСТИЈАНСТВОТО ВО ЦРНОГОРСКИОТ ДУХОВЕН И КУЛТУРНОИСТОРИСКИ ИДЕНТИТЕТ /

CHRISTIANITY IN THE MONTENEGRIN SPIRITUAL AND CULTURAL-HISTORICAL IDENTITY 411-421

Љубица Д. Нешић / Ljubica D. Nešić

СВЕТИ САВА У ИСТОРИЈИ, ТЕОЛОГИЈИ И УМЕТНОСТИ /

SAINT SAVA IN HISTORY, THEOLOGY, AND ART..... 423-428

Билјана Ристовска-Јосифовска / Biljana Ristovska-Josifovska

ТРКАЛЕЗНАТА МАСА „АКАДЕМСКИОТ ПРОФИЛ НА КРСТЕ МИСИРКОВ“ – ПО ПОВОД 150-ГОДИШНИНАТА ОД РАЃАЊЕТО /

ROUND TABLE "THE ACADEMIC PROFILE OF KRSTE MISIRKOV" – ON THE OCCASION OF THE 150th ANNIVERSARY FROM HIS BIRTH (SKOPJE, 18 NOVEMBER 2024)..... 429-435

Бојан Чолак / Bojan Čolak

СИНТЕТИЧКИ ХОРИЗОНТИ НУШИЋЕВОГ ДЕЛА: О МОНОГРАФИЈИ *КЊИЖЕВНИ СВИЈЕТ БРАНИСЛАВА НУШИЋА* ГОРАНА МАКСИМОВИЋА /

SYNTHETIC HORIZONS OF NUŠIĆ'S WORK: ON THE MONOGRAPH *THE LITERARY WORLD OF BRANISLAV NUŠIĆ* BY GORAN MAKSIMOVIĆ..... 437-441

UDK: 821.163.41-31.09

УСМЕНА ПРИЧА И ТИШИНА У РОМАНУ *КОД ХИПЕРБОРЕЈАЦА* МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Марко С. Тошовић
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду
Нови Сад, Србија
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4221-749X

Кључне речи: усмена прича, тишина, роман, рат, *Код Хипербореја*ца, Милош Црњански, самоћа, Иво Андрић

Резиме: Рад испитује однос усмене приче и тишине у роману *Код Хипербореја*ца Милоша Црњанског, са посебним освртом на однос усменог приповиједања и рата. Полазећи од закључака Валтера Бењамина из есеја „Приповједач“, према којима након Првог свјетског рата долази до кризе усменог приповиједања и пада вриједности искуства, рад настоји да покаже да Црњански у свом роману обликује сложенији однос између рата и приче. Анализа сцене у којој се појављује приповједач чије искуство обухвата Велики рат открива да приповиједање у роману не нестаје, већ да се суочава са кризом рецепције, која се испољава као глувоћа слушалаца и губитак друштвеног смисла приче. У томе контексту посебно се указује на то да је крајња консеквенца ове кризе претварање приче у робу. Посебна пажња посвећена је завршној сцени романа, у којој тишина добија егзистенцијално и поетичко значење, повезујући се с искуством емиграције и самоће. У складу с тим, тишина се тумачи као кључни појам који означава прекид дијалога, али и трансформацију усмене приче у романескни облик. Упоређивањем са поетиком Иве Андрића указује се на разлике у наративној егзистенцији ова два писца. Закључно, рад показује да се усмена прича у роману трансформише у тишину, која истовремено остаје носилац значења и могућност новог приповиједања.

ORAL STORYTELLING AND SILENCE IN THE NOVEL *AMONG THE HYPERBOREANS* BY MILOŠ CRNJANSKI

Marko S. Tošović
Faculty of Philosophy, University of Novi Sad
Novi Sad, Serbia
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4221-749X

Keywords: oral storytelling, silence, novel, war, *Among the Hyperboreans*, Miloš Crnjanski, solitude, Ivo Andrić

Summary: This paper examines the relationship between oral storytelling and silence in the novel *Among the Hyperboreans* by Miloš Crnjanski, with particular attention to the interplay between storytelling and war. Drawing on Walter Benjamin's essay "The Storyteller", which associates the aftermath of the First World War with a crisis of storytelling and a decline in the value of experience, the paper argues that Crnjanski developed a more complex relationship between war and narrative than the one outlined by Benjamin. An analysis of the scene featuring a storyteller whose experience encompasses the Great War demonstrates that storytelling in the novel does not disappear; rather, it undergoes a crisis of reception manifested as the listeners' deafness and the loss of the story's social function. In this context, the paper highlights that the ultimate consequence of this crisis is the transformation of the story into a commodity. Special attention is devoted to the novel's final scene, in which silence acquires both existential and poetic significance, becoming closely tied to the experience of exile and solitude. Silence is thus interpreted not merely as the absence of speech, but as a key concept that signals both the breakdown of dialogue and the transformation of oral storytelling into the novelistic form. By comparing Crnjanski's poetics with that of Ivo Andrić, the paper points to fundamental differences in their narrative configurations. Ultimately, it shows that oral storytelling in the novel is transformed into silence, which nevertheless remains a bearer of meaning and a potential site of renewed narration.

Феномен усмене приче и усменог приповиједања представља важно тематско језгро романа *Код Хипербореја̨ца* Милоша Црњанског. О томе нам свједочи чињеница да је могуће анализирати различита дејства усмених прича на слушаоце јунака Црњанског, те се његово приповиједање – налик

приповиједању Андрићевог фра Петра – у оквиру имагинарног свијета романа обзнањује и као непоновљив естетски догађај. Сем тога, статус усмене приче у овом роману густо је сплетен са питањима путовања, читања, дијалога, рата итд., а сва ова питања – захваљујући међусобним дотицајима – граде сложену мрежу односа, која изискује тумачење. Прије неголи дођемо до кључног проблема нашег рада, осмотримо однос између посљедња два феномена у наведеном низу, јер се управо преко питања односа рата и дијалога долази до питања односа усмене приче и тишине.

Ако је кроз тематизацију дијалога у роману *Код Хипербореја̨ца* Црњански успио да ослика и одсуство дијалога из дипломатског тијела и мишљења (в. Vladušić 2011), онда се феномен рата у роману појављује као коначан пораз дијалога и као најстрашнији свједок немоћи и пораза дипломатије, али и хуманизма оличеног у културном насљеђу Европе[1]. Рат се у овом

[1] Ако култура у одсуству слуха за другог више није уточиште, онда то можда може постати природа. Као узрок пишчевом примицању природи Мило Ломпар у својим књигама види постхуманистичко и нихилистичко искуство које се, проматрањем историје, таложи у духовном оку Црњанског (в. нпр. Ломпар 2018: 289), док Горана Раичевић овај феномен објашњава идејом о природи као једином „извору божанске доброте и смисла“ (Раичевић 2021: 156). Ова размишљања су у необичном дослуху са Гадамеровим промишљањима смисла дијалога у контексту европског културног насљеђа, јер, према Гадамеру, као врхунац дијалогичности културе, као оно „крајње и највише чему можемо тежити и што можемо постићи“, јесте „учествовати у другом и имати удела у њему“ (Гадамер 1999: 21). „Зато“, наставља Гадамер, „можда не претерујем ако као последњи политички закључак из својих размишљања наведем то да ћемо можда преживети као човечанство уколико научимо да једноставно не смемо искоришћавати средства моћи и могућности деловања, него се зауставити пред другим као другим, пред природом као и пред развијеним културама народа и држава, па да тако друго и друге доживљавамо као друге нас самих, како бисмо имали удјела једни у другима“ (Гадамер 1999: 22). Отуда и Гадамер, попут Црњанског, у слутњи пропадљивости једне културне Европе подсјећа човјека да се врати начелима природе у односу према себи и према другима, јер у одсуству кочнице у том односу, према Гадамеру, крије се разорна сила човјечанства – које се разара у силини сопственог напретка: „Човеку недостаје та природна кочница коју је природа поставила развијајући живот. Зато он мора да сопственим напором

дјелу појављује на три начина и у три времена – као *прошлост*, у смислу Првог свјетског рата, присутном у сјећањима јунака, и као *будућност*, у смислу рата од којег се страхује и који долази. Међутим, када та *будућност* постане *садашњост*, наступа потпуни прекид дијалога, и тачка у којој се усмено приповиједање зауставља. Немогуће је у овом тренутку не сјетити се контроверзног питања које у есеју „Приповједач" поставља Валтер Бенјамин: „Nije li se na kraju rata zamjetilo da se ljudi s bojišta vraćaju zapravo nijemi?" (Benjamin 1986: 167). Чини нам се, због тога, сасвим оправдано поставити питање у каквом су односу усмено приповиједање и рат у роману *Код Хиперборејаца*, али и у каквом су односу рат и роман.

Бенјаминова мисао дјелује контроверзно отуда што су ратови и битке били честа инспирација за приповиједање (јунаштва и врлине), а познати су нам и неки писци које учешће у рату није гурнуло у нијемост. Уколико бисмо, пак, потражили литерарну креацију која потврђује ову Бенјаминову мисао, онда би то несумњиво био Андрићев Мустафа Мађар. Та мисао, међутим, код Бенјамина је повезана са констатацијом о паду цијене искуства, која се у његовом есеју не доводи у питање (в. Benjamin 1986: 167). Као могућност оваквог Бенјаминовог става, Слободан Владушић наводи искуство емиграције[2]. Бенјамин је,

избегава све врсте саомоуништења убиством и самоубиством, ратом или грађанским ратом" (Гадамер 1999: 88).

[2] „Важно је приметити да цитирани текст настаје 1936. године, када се Бенјамин налази у емиграцији у Француској, у коју је морао да побегне из Немачке, спасавајући се од нациста. У каквој вези су та биографска чињеница из Бенјаминовог живота и његов став о опадању цене искуства? Па, можда се у том ставу одражава чињеница да Бенјамин, у време настанка овог текста, располаже властитим *радикалним* искуством емиграције, односно искуством спасавања голог живота, а да за то искуство у тадашњој Европи, с јаким Хитлером у њеном центру, није било баш много слушалаца. Можда је управо немогућност да се то његово лично искуство види као пример искуства коме је пала цена Бенјамина навела да покуша да епохални обрат пада вредности искуства повеже с једним епохалним догађајем – Великим ратом – иако је могао да зна, између осталог и на основу Јингерове мемоарске прозе, да је то искуство још увек имало своје слушаоце" (Владушић 2017: 156).

разумије се, говорио о позицији приповједача након Првог свјетског рата. Роман Црњанског у свом хоризонту, међутим, има оба епохална догађаја, при чему је вријеме радње смјештено након овог првог, а вријеме приповиједања након другог. У роману *Код Хиперборејаца*, међутим, мимо главног јунака појављују се ликови усмених приповједача који посједују искуство Великог рата.

Први од њих био би капетан Дино који се у роману учестало назива старијим официром. За овог јунака се не може са сигурношћу рећи да је био војник у Првом свјетском рату, али постоји неколико момената који указују на такву могућност. Први је свакако придјев старији, који упућује на дужи официрски стаж који Дино има у односу на свог млађег колегу Ђорђа. Тај дужи стаж не гарантује да је Дино у прошлости ратовао, али једно друго мјесто појачава такву сумњу. То је онај тренутак у којем Алпинац констатује да се Италија, каква је данас, никада више неће моћи видјети, па пита Црњанског када је први пут видио Италију. Црњански на то одговара:

> „Ја онда причам, како сам је видео, случајно, пре двадесет и осам година, а дошао сам био у Венецију, где је море тако зелено, а варош, као сан. Можда је зато, што сам био млад. Интензитет осећања и перцепције, мени се чини да су јачи, у младићу“ (Црњански 2015а: 156).

Оно што слиједи јесте тврдња старијег официра о осјећањима поводом његове земље: „Старији официр на то каже: најјачи су, код свакога, у рату“ (Црњански 2015а: 156). Како би старији официр могао да зна да су доживљаји Италије код свакога најјачи у рату ако и сам није имао искуство рата? Ипак, да се у наведеном цитату не ради само о личном искуству, говори нам конструкција у којој се избором замјенице упућује на општост – *код свакога*. Другим ријечима, чак и да није лично доживио Италију као војник Првог свјетског рата, капетан Дино зна да је доживљај Италије најјачи, *код свакога*, у рату. Ако, дакле, није директно био учесник Великог рата, Алпинац је могао слушати приче оних који јесу, приче које су, владушићевски речено, путем

реторичке обраде доживљаја постале и његово искуство, па је тај доживљај, захваљујући приповиједању, постао *оно* што се *зна*[3]. Уколико, пак, јесте учествовао, онда је свој доживљај могао препознати и у приповиједању искуства других. Тако се – у обје могућности – опште искуство, искуство на нивоу једног колектива, прожима са искуством индивидуе, а то се не би могло догодити, нити знати, да су се приповједачи из рата враћали нијеми и да се ширила сметеност за столом када би прича требало да почне.

Наведено запажање додатно се продубљује жељом старијег официра да још једном обиђе гробље италијанских војника који нису преживјели Први свјетски рат:

> „Старији официр каже, кад сваки има жељу, онда он тражи да, још једном, види, такозвану Zona sacra, свету зону Италије испод Пасубија, у којој су гробови оних, који су, у Првом светском рату, пали“ (Црњански 2015а: 176).

Оваква жеља, у којој се путем формулације *још једном* открива да се чин посјете не би догодио први пут, указује на дубоку повезаност официра са италијанским жртвама Првог свјетског рата, тим прије што сви ликови планирају да се посјетом опросте с оним мјестима која су им, у Италији и Риму, најважнија. Коначно, рат у случају Алпинца није имао за посљедицу опадање цијене искуства. Ако је дејство усменог приповиједања ослабљено природом дипломатског дијалога, то слабљење дејства не мора се односити на естетску привлачност приповиједања, колико на његов садржај. Осим приповиједања Црњанског, и говор старијег официра показује се као нешто изузетно привлачно, макар се манифестовао и кроз набрајање. То се добро види у сцени када се уморно друштво одмара изнад

[3] Једна Бењаминова мисао у потпуности одговара Владушићевој тези о искуству, детаљно развијеној у књизи *Књижевност и коментари:* „Ono što pripovijeda pripovjedač uzima iz iskustva; iz vlastitog ili saopćenog iskustva. I ponovo ga čini iskustvom onih koji tu pripovijest slušaju“ (Benjamin 1986: 169).

Рима, јер се у њој привлачност официра повезује са чином говора[4].

Лик старијег официра као учесника Првог свјетског рата може се узети у обзир само хипотетички, будући да се из текста ипак не може најпрецизније закључити да ли је овај јунак у рату заиста био војник или није, посебно зато што је његово учешће у Другом свјетском рату неупитно.

За разлику од њега, у романескном свијету књиге *Код Хиперборејаца* појављује се лик усменог приповједача за кога се недвосмислено сазнаје да се борио у Првом свјетском рату. То је лик старца Ђузепеа, кочијаша са којим се Црњански, по снијегу, вози до Ривисондолија. Све то сазнајемо када се у роману открива зашто је приповједач, међу многобројним кочијашима, одабрао баш Ђузепеа:

> „Ја сам био међу њима изабрао једног чичу, зараслог у чекињасту браду, који је био највише одрпан. Барман у хотелу тврди, да је то био најбољи војник, тог места, у Првом светском рату. Мени је Први светски рат покварио живот, и младост, па сажаљевам, и волим, све оне, који су учествовали у Првом светском рату. Хоћу да видим како живи тај војник из Првог светског рата. [...] Тај човек – звао се Ђузепе – има само једног коња. Док на муштерију чека, коњ му стоји уморан, а Ђузепе, од мраза, поиграва. Кад изиђем из хотела, он ме, ћутке, гледа. Не нуди се као остали. Гледа ме својим крупним, црним, очима, које је скоро сакрио, као да је бедуин, у неким

[4] „У хладовини храстова размештамо се, по земљи и камењу и по старим пањевима. Црнпурасти, мали, коњаник, Кјарамонти, моли, као Хамлет, ћерку председника, за дозволу, да јој спусти главу у крило. Уморан је од једног, недавног, пада, на препони. Она му то дозвољава, али *пиљи очима* [курзив М. Т.] у оног другог официра у нашем друштву, Алпинца. Поред тог официра, међутим, села је Албанка. Она је нагнула, нежно, главу, према његовом лицу, и *слуша га* [курзив М. Т.]“ (Црњански 2015а: 192).

> крпама, навученим преко, промрзлог, носа. Сачекује ме сваког дана. Чекао ме је и тог, мог, последњег, дана у Рокаразу“ (Црњански 2015а: 100).

Наведени пасус, међутим, није једино мјесто које је важно у приказивању овог лика. Настављајући да гради Ђузепеов портрет, Црњански ће записати:

> „Пошто сам ја њему, сваки пут, рекао, само две-три, љубазне, речи, он је сматрао да треба, ваљда, као муштерији, да ми прича“ (Црњански 2015а: 100).

Шта се из до сада наведених описа може закључити о старом кочијашу, бившем војнику? За почетак, Ђузепе је неко *за кога се каже* да је био најбољи војник свога краја. Епитет најбољег војника, присутан у причама чији одјек у виду тог епитета долази до Црњанског, говори нам да је стари кочијаш, осим што је приповједач, у исто вријеме и јунак усмених прича које су се, након рата, о њему, причале. Управо такво истицање изузетности – најбољи војник – у додиру с оним што се истиче у Ђузепеовој физичкој појави – најодрпанији кочијаш међу сиромашним кочијашима који, за разлику од осталих, има само једног коња[5] – максимално појачава снагу контраста у овом лику. Тај контраст произведен сударом два опречна суперлатива додатно се развија старчевим третманом муштерија. Он не обиграва око њих нудећи им се, већ посматра и мирно чека да му затраже услугу. У томе одбијању да обиграва и да се нуди, може се примијетити понос старца кога сиромаштво није могло да уништи. Фигура контраста, кроз који се у роману кроји Ђузепеов лик, међутим, разоткрива немоћ приче да свом јунаку обезбиједи лакши живот. Та немоћ је гора и очигледнија тим прије што су приче о Ђузепеу

[5] Ако се присјетимо значаја везе између коња и јунака у епском свијету, онда се ова слика може тумачити и као тужна пародија у којој коњ помаже јунаку да преживи једну сасвим другачију битку. У тој слици, за разлику од епске, коњ је упрегнут, јунак остарио и сиромашан, а међу њих се, као фигура којој служе и којој се потчињавају, утиснула муштерија.

засноване на реалним дјелима јунака, која су му донијела статус најбољег. Друго, немоћ приче огледа се и у дистанци земље од војника који јој је служио. Умјесто да те приче, које свједоче о Ђузепеовом реалном доприносу Италији, осигурају бригу земље о најбољем војнику, у тренутку када он, стар и рањен, више не може бринути о њој, дистанца земље од најбољег војника конкретизује се и материјализује његовим сиромаштвом као доказом о одсуству те бриге, сада када војник земљи више није користан[6]. Анализирајући даље усмене приче које приповиједа Ђузепе, може се примијетити да оне, у цитираној сцени, заузимају статус робе, будући да служе као посебан, аутохтони и ексклузивни угођај који домаћин кочије може да приушти госту који у њу крочи.

Даљи развој њихових заједничких вожњи открива још неке битне одлике кочијашевог усменог приповиједања, али и допуњује смисао закључака до којих смо дошли анализирајући претходне:

> „Ја сам, у то време, говорио талијански, врло лако. Пошто кажем две-три речи, он мисли да има пред собом, сународника, неког господичића (signorino) из Рима, па ми зато прича, искрено, свашта. Прича о рату, али не овом у ком и сад учествује његова земља, него о оном првом, у ком сам учествовао и ја. Даје ми слику рата, која је ситна, али мени занимљива, историја једног полувода талијанских сапера, на фронту Тирола. А прича добро. Они су се, каже, тукли, против Аустријанаца – проклетих

[6] Оно што Италија обезбјеђује сиромашнима јесте жељезничка карта од мјеста у којем бораве до мјеста у којем се налази неки рањени члан породице сиромаха у болници. У случају војника Ђузепеа, та помоћ не значи ништа будући да се из Абруца, гдје живи, како сам каже, не може кренути нигдје, чиме се мотив дистанце између Ђузепеа и остатка земље метонимијски наглашава. За Ђузепеа, дакле, планине Абруца представљају егзистенцијално острво на којем је он удаљен и географски и економски и симболички од Италије са чијом га прошлошћу повезују једино приче – јер из Абруца се *нигдје* не може кренути.

> мизерија. Аустријанци су их дању избацили из рова, ножем, али су их ноћу, дизали у ваздух, динамитом. Талијани су се, каже, држали добро (каже: duro, duro, duro). Ја му онда кажем да сам и ја био тамо. Уживам при тој вожњи, кроз један свет снега, леда, неба – кроз који саоне клизе као кроз неки сан – да слушам човека, о рату, који се, на том малом сектору, где је тај човек ратовао, претвара, у калеидоскоп, бесмислених, тужних и веселих, језивих и смешних, слика. Резултат свега тога, за тог Талијана, из првог светског рата, била је и остала: сиротиња. Свет је давно заборавио да је уопште и било тог рата. Заборавила га је била и Италија, која је у том рату имала 700.000 мртвих. Заборавила га је била и моја земља, која је у њему имала још више мртвих“ (Црњански 2015а: 101).

Као да ово поглавље романа *Код Хипербореја̨ца* стоји у некој врсти дијалошког односа са закључцима из Бењаминовог есеја. Цијена искуства које се саопштава причом, судећи према овом опису Црњанског, није, као код Бењамина, пала зато што су се „људи са бојишта враћали сиромашнији искуством које се не може више приповиједати“ (в. Benjamin 1986: 167). Напротив, осјећајући га као свог земљака, јунак романа слушаоцу-муштерији прича искрено и опуштено, а висока вриједност његове приповједачке вјештине осликана је кроз констатације Црњанског да *прича добро*, те да ужива слушајући о рату приче које изазивају различита осјећања – оне, попут врхунаца приповједачког умијећа, увесељавају и засмијавају, изазивају језу и растужују. Као кључни знак дистанце, која се није могла превазићи приповиједањем, појављује се, поред сиромаштва, заборав, са којим је то сиромаштво у вези. Антихуманистичка слика Италије која се разоткрива у одсуству бриге *за*, тј. у дистанци Италије *од*, човјека – у чему је могуће препознати њено биополитичко дејство, јер та одсјеченост Ђузепеа јесте, у ствари, пуштање да се умре – затим антинационални приказ Италије који се огледа у заборављању оних који су јој служили, као и у забораву цијелог једног догађаја, кроз коментар Црњанског се

проширује на читав свијет, који укључује и његову земљу[7]. У том коментару, који произлази из описа Ђузепеове позиције, избија антихуманистички и антинационални дух времена који се детектује у роману *Код Хиперборејаца*. Као да се опадање вриједности искуства и криза приповиједања не обистињују кроз *сметеност* и *нијемост* приповједача, већ кроз *глувоћу* слушалаца за искуства и вриједности приче, при чему термин слушалац у овом контексту, на нивоу значења, треба узети у најширем могућем смислу. Примјера ради, у Ђузепеовом случају, та *глувоћа* је својство Италије (као слушаоца). Наставак вожње кочијом, међутим, открива још један важан детаљ о причи и приповједачу. То је онај тренутак у којем се приповједач узнемири када сазна да Црњански није Италијан[8]:

> „Та узгред добачена реченица изазива праву панику, у том човеку [...]. Видим, затим, како се тај сиромашак, замислио, снуждио. Ко сам? Да ли сам неки Аустријанац, проклета мизерија, са којим је ратовао? А ваљда се сиромах уплашио, да је сад изгубио добру муштерију, коју је дотле возио? Да је изгубио зараду, која му треба, и те како. Шта је учинио? Ето, у својој рођеној земљи, тај сиромашак не сме да каже своју мисао. Толико је

[7] Овом осјећању, које подразумијева разједињеност свијета, Црњански супротставља једну (утопијско-)космополитску потребу веза да се оно превазиђе. Њу можда најбоље осликава сљедећи цитат: „Тај нагон, да се човек, и у туђим земљама, осети као код своје куће, ја мислим да је знак, једне велике заједнице, осећаја заједнице, људи“ (Црњански 2015а: 99). Осим тога, мишљење Црњанског о односу сопствене земље према Првом свјетском рату као искуству српског народа, о важности и вриједности сјећања на жртву и јунаштво у борби за слободу, добро илуструју сљедеће ријечи писца: „Ако унизите и оклеветате његово учешће у прошлом рату, ако упрљате ратове Србије, једини капитал у нас који још није проћердан, шта ћете имати том намученом народу лепога рећи“ (Црњански 1999: 399). Цијена искуства не смије пасти, јер прича јесте капитал народа.

[8] Ђузепеова опуштеност при мисли да приповиједа свом сународнику, Италијану, показује да овај јунак још само путем приче одржава своју везу са земљом, иако су те приче, видјели смо, немоћне да ту везу учине двосмјерном.

> сиромах, да не сме да каже шта мисли, ни странцу“ (Црњански 2015а: 102).

Ова тужна сцена потврђује притисак логике профита на Ђузепеове приче, која вриједност тих прича своди на вриједност робе/услуге. Приповиједање које се у почетку јавља као ексклузивни угођај који приповједач може да приушти муштерији, одједном постаје нешто што би могло да одбије муштерију, ако муштерија није Италијан. Прича, као и производ, има своју циљну групу, па приповједач није приповиједао приче ради, већ зато што је мислио да је слушалац његов земљак. Да је мислио другачије, Ђузепе би ћутао, јер му слушалац не би био по вољи, али му је муштерија, макар била и „проклета мизерија“, у економском смислу по вољи, увијек, па зато и наступа страх да прича не отјера муштерију, јер се у услужном пакету вожње кочијом не појављује као (пријатан) бонус, већ као (непријатан) вишак. У таквој позицији кочијаша, у чијој се свијести његова унутрашња егзистенција саопштива причом претвара у пријетњу по његову економску егзистенцију, Црњански препознаје још један ниво Ђузепеовог сиромаштва, који би се могао описати као егзистенцијално сиромаштво. Маркирање тога облика сиромаштва недвосмислено је остварено употребом прилога за количину *толико*, јер да може да каже шта мисли, тј. да може потпуно слободно да исприповиједа сопствено искуство које изражава лични идентитет, Ђузепе не би *толико* био сиромах, већ би посљедице његовог сиромаштва доспјеле само до његовог материјалног статуса и до његовог тијела, али не и до његовог духа. Сметеност приповједача у овој сцени не условљава никаква нијемост – напротив, приповједач је врло вјешт у приповиједању искуства – већ притисак на приповиједање врши економски императив, претварајући причу у снуждено ћутање као крајњи исход приповједачке нијемости и немоћи.

Лик Црњанског у роману, у дослуху с његовом аутобиографском позадином, такође је неко ко је преживио Први свјетски рат, па иако његова лична ратна искуства, највјероватније и због околности у којима је ратовао, нису тема приповиједања, не би се могло рећи да се икакво сиромаштво у приповиједању или нијемост јавља као одлика јунака који усмено

приповиједа о својим искуствима читања и путовања у поларне крајеве. Први свјетски рат у случају Црњанског ни у ком смислу није утишао приповједача. Међутим, на хоризонту искуства Црњанског појављује се још један рат који Бенјамин није проживио, али који је Црњанском, попут Бенјамина, донио искуство емиграције. Управо из тога искуства оглашава се приповједач романа *Код Хиперборејаца*.

Како су тај рат и то искуство утицали на судбину усмене приче у роману?

Роман *Код Хиперборејаца* завршава се једном прилично загонетном реченицом чија је важност наглашена њеним графичким издвајањем од остатка текста, па се она појављује у облику самосталног пасуса. Посљедња реченица у роману, дакле, тешка је читав један пасус, а тај пасус-реченица гласи: „Док смо затварали врата на стану остала је за нама тишина“ (Црњански 2015б: 407). На први поглед, ова реченица-пасус може се разумјети сасвим дословно – тишина која остаје јесте тишина стана који Црњански напушта са супругом Видом, а мала собна фонтана, која би жуборећи производила пријатан шум, угашена је приликом изласка. Тихо је, дакле, јер никог нема и јер је све угашено. Читалац који зна важност посљедње ријечи за цјелокупан романескни свијет књиге *Код Хиперборејаца*, не може се задовољити оваквим тумачењем – иако се њему не би имало шта приговорити – јер „интелигибилност знака чини да он упућује далеко од себе, и да себе као сопствено бивствовање не чини важећим“ (Гадамер 2012: 41).

Зашто се ова ријеч може сматрати једном од кључних у роману? Можда зато што би се овај роман Црњанског могао описати и као својеврстан *каталог тишине*? Тишине се унутар њега разликују и пореде. У њему се појављују тишина „Бебингтона“ која се воли, тишина Бугаркиног скровишта-подрума, ноћна тишина терасе, која претходи разговору, тишина опроштаја, чујна тишина која настаје након дозивања имена Левањевског, тишина поларног снијега и леда за коју је било

потребно имати срце ловаца[9], али и тишина поларних предјела која претходи громогласном сурвавању глечера у море у којем су се до малочас огледали, зелени и плави[10], па звучали попут тишине која претходи почетку неке велике представе. Затим су ту и тишина музеја, као тишина коју изазива смрт Папе, бијела тишина снијежне ноћи у планини, потпуна, велика, готово божанска тишина која наступа послије сурвавања глечера и пљуска водоскока у море, тишина која настаје кад замукну римска звона, тишина римског кварта који се назива Гето, тишина која наступа када се заустави бук водопада Фонтане Треви, тишина занијемјелог народа који се разишао кућама након Мусолинијевог говора, тишина рата[11], тишина Херкуланума и Помпеје, њених ископина и рушевина, тишина у телефону коју стварају неочекиване ријечи у разговору, тишина трга у Данској, тишина хотела и барокних дворова Рима, тишина на друму Via Appi-e, тишина Абруца у пролеће, тишина морске обале у

[9] „Огромни глечери сурвавају се, са страховитом грмљавином, кад се јави први знак пролећа, али је требало имати срце ловаца, пре, да се у тој зими, у тој тишини, снега, у том великом гробу земље, презими, без игде икога“ (Црњански 2015а: 80).

[10] „Запањила ме је њихова, зелена и плава боја, смарагда и аметиста. Кад сам се искрцао, у заливу који носи име Магдалене, а који се сматра најлепшим у том пределу, мене је задивила, прво, велика тишина, која у том поларном пределу влада, а одмах затим страшна грмљавина тих глечера, који се одроњавају у море“ (Црњански 2015а: 80).

[11] „Па ипак, сви су, то вече, били осетили, ту тишину, која је била у Риму, а која је, у мраку, расла, и ширила се по кућама, док је ноћ одмицала. Сви су имали утисак, као да се реч људска није ни чула, него да су се уста кретала, зуби белели, усне покретале, али да нико није разумео никога“ (Црњански 2015а: 310). Рат се у свом парадоксу може разумјети и као тишина и као бука у стихијској глувоћи разарања, па отуда Горана Раичевић тишину поларних предјела супротставља буци и бијесу рата: „Тишина северних земаља, потпуно супротна оној буци и бесу што долази из распомамљене Европе, донеће српском писцу у другој половини четврте деценије наду да антички мит о срећном народу иза северних ветрова није само мит“ (Раичевић 2021: 471–472).

Скагену, тишина радости и утехе хотелског огњишта и тишина *нечујног суматраизма*[12].

Оно што се појављује као битна особина свих ових тишина јесте то да оне увијек нечему претходе, или је нешто претходило тишини. Што се тишина више промишља, то се могући слојеви смисла посљедње реченице-пасуса појављују пред читаочевом свијешћу. Да ли се то *за нама* мора односити само на јунака и његову супругу? Није ли Црњански своје *Ја* у оквиру романескног свијета повезао и с једним хуманистичким *Ми*, па би се тишина могла разумјети и као све што је остало од цјелокупног насљеђа хуманизма једне (бивше) Европе када је наступила грмљавина рата? Тишина је, парадоксално, увијек у контрасту с оним чему претходи или након чега долази, али и у необичном сагласју са њим. Она је, дакле, врло често знак да је нешто престало или да нешто тек треба да почне. Као да је Други свјетски рат знак да је престао хуманизам и да је *престала* једна Европа. Парадокс тишине огледа се и у томе што се она слуша, иако је нечујна. И док је могућност слушања спаја са усменом причом, њена нечујност је оно што је одваја од ње. Усмена прича, као присуство живог језика и живости у језику, као присуство говора који није нијем, негира тишину, па се отуда чини умјесним поставити питање каква то тишина остаје иза усменог приповједача за којим се затварају врата стана.

С обзиром на то да посљедња реченица не одговара времену радње, већ времену приповиједања романа, она није у вези са свијешћу јунака који је усмено приповиједао искуства својих путовања и радио на својој књизи, већ се појављује као исказ

[12] Слободан Владушић овако описује *нечујни суматраизам:* „Za razliku od mladosti sumatraizma koji nije prezao ni od programskog samoeksplicitanja, ovaj pozni sumatraizam ne poseduje više takvu energiju: kao da je patnja iščilela, kao da se svet već toliko promenio da ovaj sumatraizam može ostati tek trag jednog drugog, jačeg i snažnijeg, koji je paradoksalno nastao na slabosti. Taj nečujni sumatraizam koji polako sluti da i njegovo vreme ističe – i zato je nečujan – razvija se na dve ravni: prva je vremenska i tako dobijamo figuru prijatelja u prošlosti; druga je prostorna, što rezultira nečujnom vezom između Mikelanđelovog kubeta i Špicbergena“ (Vladušić 2011: 229–230).

наративне свијести која, с усамљеничким искуством емиграције и изгнанства, завршава роман. Отуда би коначан статус усмене приче у роману *Код Хиперборејаца* могао да буде статус тишине, јер се његова прича неће наставити, а он више нема коме да је приповиједа. Можда је управо зато романописцу, након поновног читања, засметао један врло важан лик који свједочи да тишина ипак није све што остаје иза приповједача. Црњански је, како сазнајемо из напомена приређивача критичког издања књиге *Код Хиперборејаца*, вршећи накнадне исправке на тексту, прецртавао лик трудне Наполитанке. Можда је то учинио због обећања овог лика да ће јунакове приче причати својим синовима, па то обећање доводи у питање смисао завршетка књиге, јер његово присуство наговјештава могућност да за јунаком није остала само тишина, него и прича[13].

Шта је онда та тишина која остаје иза јунака и како је до краја разумјети? Ако се тишина у случају приповједача може схватити и као знак самоће, онда би било неопходно указати и на везу између самоће и романа – за разлику од приповједача, вели Бенјамин, романописац је усамљен човјек који више нема коме дати било какав савјет (в. Benjamin 1986: 170). У тој повезаности самоће и романа можда се крије и могући одговор на питање како је књига *Код Хиперборејаца*, умјесто збирке прича или путописа,

[13] Сматрамо да је као доказ довољно навести сљедећи одломак из приређивачке напомене Николе Бертолина: „Ова књига била је предата у штампу и већ сложена када је Новица Петковић, члан Уређивачког одбора ових *Дела Милоша Црњанског*, наишао, међу документима и књигама литерарне оставштине Милоша Црњанског која се чува у Народној библиотеци Србије, на примерак књиге *Код Хиперборејаца* – ћирилично издање београдске Просвете из 1966. – са изменама и исправкама које је у текст овог дела аутор накнадно унео. Увидом у те измене приређивач је установио да је и тај ауторов накнадни рад у извесном смислу недовршен, мада је већина интервенција прецизно означена; најбоље се о томе може видети у поглављу *Шпицберген и Левањевски*, у коме се налази више од половине тих измена. Аутор је, наиме, одлучио да из тог поглавља елиминише саговорницу 'Наполитанку', 'трудну госпу', па је стога почео да преиначује сва она места где се она јавља“ (Црњански 1993: 687).

на крају ипак постала роман[14]. Другим ријечима, као да је *судбина* одредила жанр, па се роман – који је судбина, тј. резултат споја непознатих сила неминовности и карактера, а не избор – обликовао и излегао у самоћи изгнанства наративне свијести која га је условила. Отуда је тишину која остаје за јунаком на крају *Хиперборејаца* могуће разумјети као тишину романа – тишину у којој се роман пише и тишину у којој се роман чита. На крају, та тишина романа настаје из тишине као немогућности усменог приповиједања, али и та тишина ипак може значити много[15].

Мило Ломпар ће у књизи *Црњански – биграфија једног осећања* доћи до закључка да самоћа Црњанског не припада ситуацији, него егзистенцији (в. Ломпар 2018: 401), да би, при крају, на коначном врхунцу егзистенцијалне самоће, Црњански био описан као неко ко је „самосам“ (в. Ломпар 2018: 401). Овакав закључак у дослуху је с ријечима самог писца – да је самоћа обиљежје његове судбине:

> „Доцније сам ја усамљен и у животу – таква је била моја судбина“ (Црњански 1999: 567)[16].

---

[14] Овдје имамо на уму жанровску неодређеност, јер јунак романа рукопис који припрема на нивоу имагинарног свијета досљедно назива књигом. Та жанровска неодређеност унутар романа, међутим, сусреће се са жанровском колебљивошћу ван романа, јер и сам писац – потпуно супротно поетици властитих наслова – има потешкоће да, у више интервјуа, прецизно одреди жанр књиге *Код Хиперборејаца*, називајући је једном приликом и чудном. Управо сусрет жанровске неодређености и жанровске колебљивости указују на то да жанр није био планиран, па би се отуда у синтагми Милоша Црњанског – чудна књига – могло наслутити чуђење над романом.

[15] „Песникова последња мудрост охрабрује наше самообликовање, подстиче наше размишљање, скривено наговештавајући колико је за живот речи довољан онај тренутак у којем се чита и ћути“ (Ломпар 2018: 474).

[16] Можда није згорег споменути да је моменат самоће још снажнији у роману него у реалности. То се види по томе како се у књизи *Код Хиперборејаца* обликује однос са супругом. У роману се, наиме, може примијетити мотив *дистанце* између ових ликова присутан у њиховим дијалозима. Анализирајући разлику између записа на разгледници из 1969. на којој Црњански помиње *нашег гуштера*, Мило Ломпар ће видјети „приповедни отклон од аутобиографске позадине *Хиперборејаца* условљен структуралним

Ако се та самоћа, као својство егзистенције Црњанског, повеже са самоћом као својством романа о којем говори Бенјамин, онда се роман намеће као природан израз пишчеве наративне егзистенције.

Размислимо ли, сада, о позицији културне и друштвене маргине коју заузима Црњански, у односу на позицију центра једне културе праћену друштвеним успјесима, коју заузима Андрић, видјећемо да ова друга, без обзира на Андрићеву повученост[17], не сноси егзистенцијални усуд самоће. Везивање Андрића за центар културе додјељује овом писцу статус прихваћености који фигура усменог приповједача заузима у оквиру једне заједнице. У тим позицијама на културној мапи заједнице којој припадају, као исходиштима различитих *судбина* (и различитих карактера), можда се крије одговор на питање зашто се егзистенција Андрићевог наративног бића – или, пробајмо, Андрићеве личности – испољава прије у приповијеци него у роману, док је за Црњанског, као доминантан израз његове наративне егзистенције, роман далеко природнији и ближи од приповиједетке[18]. Отуда се чини како је и књига *Код Хиперборејаца*,

положајем ликова“ јер се гуштер у роману појављује као искључиво *њен* (в. Ломпар 2018: 402–403).

[17] Андрићевој повучености одговарао би појам „*обезличавања* у писању“, како Горана Раичевић описује његов стваралачки пут (в. Раичевић 2010: 24), при чему ову формулацију не треба схватити у смислу губљења аутентичности језика којим се приповиједа, већ у смислу скривања, умјесто откривања себе у језику приповиједања.

[18] Уколико се обрати пажња на опус ових писаца, видјеће се да приповиједетке Црњанског немају умјетнички домет његових романа или његове лирике – оне, дакле, нису најснажнији поетски израз Црњанског – док се иста тврдња не би могла рећи приликом поређења Андрићевих романа и приповиједака. Теоријска веза између романа и поезије могла би се успоставити управо присуством самоће као духом који обавија оба литерарна израза. Док је за Бенјамина романописац усамљен човјек, дотле Бахтин сугерише изолованост пјесничке ријечи (в. Bahtin 1989: 33), а Женет тврди да језик поезије ствара маргину тишине која га издваја усред свакодневног говора (в. Ženet 1985: 84–85). Ако се, пак, обрати пажња и на Андрићеве романе, поглавља у *Травничкој хроници* и *На Дрини ћуприји* могу добро функционисати и као засебне приповједне цјелине, док је *Проклета авлија* своје читаоце дуго доводила у

иако можда првобитно поетички замишљена као „збирка малих прича“, кроз искуство изгнанства, завршила као (или се, дејством неконтролисане неминовности, претворила у) роман. Другим ријечима, као да су егзистенцијална својства бића/духа ових личности – самоћа и прихваћеност/уклопљеност[19] – одредила природу егзистенције њихових наративних израза као природну екстензију њиховог духа. Док приповијетка (усмена прича) окупља, роман осамљује.

Слика тишине у роману *Код Хиперборејаца*, слика тишине која претходи нечему громогласном, попут тишине ледених мора која претходи сурвавању леда са џиновских глечера, као да је неком нечујном путањом антиципирала сцену у којој је остарјели приповједач, вративши се из изгнанства, ишетао пред своје

жанровске недоумице. Сем тога, присјетимо се, и сам Андрић је говорио како никада није писао романе, већ рашивене прозне творевине које су се временом некако повезивале у роман, док је *Госпођица*, чија је обликотворна поетика другачијег, условно речено *романескнијег* карактера, уједно и најслабије романескно остварење овог писца. Опет, занимљиво је примијетити и то да је и Андрић своје велике романе написао у тренутку *изолације*, за вријеме Другог свјетског рата, тј. када је био сам, да би се своје поезије одрекао када се својим књижевним и дипломатским угледом учврстио у центру. Друго, присуство Андрићевих цитата на друштвеним мрежама, као и постојање Андрић-града, свједоче о утемељености његове личности у свијести народа.

[19] Ове закључке градимо на основу анализа аутсајдерске позиције Црњанског коју Мило Ломпар, тумачећи роман *Код Хиперборејаца*, прво развија у *Аполоновим путоказима*, да би у књизи *Црњански – биографија једног осећања*, та тумачења доживјела експанзију у тежњи да, како се чини, обухвате саму срж егзистенције двије најзначајније књижевне фигуре у српској књижевности XX вијека. Према Ломпару, Андрић је фигура магистралног тока српске и југословенске културе, док је Црњански у својој страности и осамљености – фигура маргине (Ломпар 2018). Парадокс је, међутим, у томе што је Андрићу позицију центра обезбјеђивало и оно што је супротно усменом приповиједању, док је Црњанског на маргину гонило оно што је његов природни израз. То добро показује Ломпарова анализа идентичног мишљења које Андрић записује у *приватном* писму Зденки Марковић, а Црњански гласно објављује у *јавном* чланку „Као да је Андрић *ћутао* за Црњанског, док је Црњански *говорио* за Андрића. У временима када су се изнова мешале историјске карте, Андрићу је свагда користило то што је ћутао, као што је Црњанском штетила околност да је говорио“ (Ломпар 2018: 212).

слушаоце, заузевши, макар само те вечери и макар само у том тренутку, позицију усменог казивача око чије се ријечи окупљају људи[20]. Једина разлика у односу на тишине које се описују у роману била би у томе што је, стопивши се са њом, у дослуху са завршетком књиге, претходећи буци, тишину продужио живи глас приповједача. Готово чудесно дјелује свједочанство Јаре Рибникар која каже да Црњански не чита, већ у духу усменог казивача, напамет изговара, не *Роман о Лондону*, не *Другу књигу Сеоба*, већ управо одломак из *Хиперборејаца*, да би се, када је све стало, оно громогласно обзнанило у облику „*застрашујућег аплауза* којим је испраћен“ (в. Ломпар 2018: 9) Ако је усмена прича у романескном свијету књиге *Код Хиперборејаца* доживјела да постане тишина/роман, онда је роман, бар у том моменту (поново) постао усмена прича, јер чињеница да је писац у старости могао да говори напамет одломке романа, могла би се објаснити тиме што је претходно оно написано у њему дуго причао и преписивао, о чему и сам текст романа свједочи. Од усмених прича се, дакле, у осами изгнаног приповједача, сачинио роман, да би се роман, пред заједницом, (поново) огласио као усмена прича. Међутим, уколико се још више удубимо у смисао екстензије духа, онда је, говорећи *Хиперборејце*, усмена прича постао сам Црњански. Та идеја да се личност претвори у причу имплицитно је присутна у Ломпаровим интерпретацијама

[20] Интересантно је примијетити како је Црњански, у самоћи свог ћутања у изгнанству, ипак нашао начин да, како доликује пјеснику и књижевнику, попут Андрића, али одабравши другачији начин, *иде са својим народом* јер „усамљена субјективност“, како каже Старобински, „остаје жива само кроз спољну заједницу коју носи у себи, коју штити или коју подржава“ (нав. према Раичевић 2005: 21): „Но, није у ратном времену недостајало великих разлика у животима двојице песника. Иво Андрић је – под окупацијом – писао своје велике романе, док Црњански – у ратним годинама – није ништа писао, пошто је сматрао – како је доцније казао – да се не пева у кући мртваца. Била су то два сасвим различита и чак супротстављена одговора на светско-историјске изазове који су вртложили и националну и личну егзистенцију. Ако се за Андрићев одговор с разлогом може рећи да је био *културан*, јер култура умногоме значи *посредовање* тренутка, одговор Црњанског био би природан, јер је почивао на *непосредној* проживљености свеобухватне несреће“ (Ломпар 2018: 271).

свједочанства Јаре Рибникар. Објашњавајући такву снагу зрачења Црњанског на своје слушаоце присуством чисте *пјесничке харизме*, Ломпар ће записати како „су сад само стихови и он могли бити стопљени у једно биће које су мотриле толике очи“ (в. Ломпар 2018: 9), те да „дух, његов даимон, има силу да све одржи на окупу, јер *стражари* над свим – публиком и песником [...] у тишини којом се проноси интензитет струјања између њих“ (в. Ломпар 2018: 9). Та стопљеност са сопственим ријечима и стиховима, то присуство духа које избија из тишине и догађаја, и које све држи на окупу, све то је, у ствари, зрачење изгнаног приповједача кога су, окупљена око њега као заједничке вриједности, застрашујућим аплаузом поздравила дјеца чији су га родитељи изгнали.

Тако је коначан статус усмене приче у роману *Код Хиперборејаца* постао статус самог Црњанског, за којим, ипак, није остала тишина[21].

Извори / Sources:

Црњански, Милош. (1999а). *Есеји и чланци II.* [*Essays and Articles II*]. Београд: Задужбина Милоша Црњанског. (In Serbian.)

Црњански, Милош. (1993). *Код Хиперборејаца.* [*Among the Hyperboreans*]. Београд: Задужбина Милоша Црњанског. (In Serbian.)

Црњански, Милош. (2015а). *Код Хиперборејаца I.* [*Among the Hyperboreans I*]. Београд: Лагуна. (In Serbian.)

Црњански, Милош. (2015б). *Код Хиперборејаца II.* [*Among the Hyperboreans II*]. Београд: Лагуна. (In Serbian.)

Литература / References:

Bahtin, M. Mihail. (1989). *O romanu* [*On the Novel*]. Prev. Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit. (In Serbian.)

[21] У том смислу, ни познати стихови из „Стражилова“ се, у случају писца, (још) нису испунили.

Benjamin, Walter. (1986). Pripovjedač. *Estetički ogledi* [*The Storyteller*. In: *Aesthetic Essays*]. Прев. Truda Stamać i Snješka Knežević. Zagreb: Školska knjiga. 166–187. (In Serbian.)

Vladušić, Slobodan. (2011). *Crnjanski*, *Megalopolis* [*Crnjanski*, *Megalopolis*]. Beograd: Službeni glasnik. (In Serbian.)

Владушић, Слободан. (2017). *Књижевност и коментари* [*Literature and Commentaries*]. Београд: Службени гласник. (In Serbian.)

Гадамер, Ханс Георг (1999). *Европско наслеђе* [*The European Heritage*]. Прев. Божидар Зец. Београд: Плато. (In Serbian.)

Гадамер, Ханс Георг (2012). *Дијалог и дијалектика* [*Dialogue and Dialectic*]. Прев. Богољуб Шијаковић. Београд: Православни богословски факултет. (In Serbian.)

Ženet, Žerar. (1985). *Figure* [*Figures*]. Prev. Mirjana Miočinović. Beograd: „Vuk Karadžić“. (In Serbian.)

Ломпар, Мило. (2018). *Црњански – биографија једног осећања* [*Crnjanski – A Biography of a Feeling*]. Нови Сад: Православна реч. (In Serbian.)

Раичевић, Горана. (2005). *Есеји Милоша Црњанског* [*The Essays of Miloš Crnjanski*]. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића. (In Serbian.)

Раичевић, Горана. (2010). *Кротитељи судбине* [*Tamers of Fate*]. Београд: Алтера. (In Serbian.)

Раичевић, Горана. (2021). *Агон и меланхолија* [*Agon and Melancholy*]. Нови Сад: Академска књига. (In Serbian.)