

## КОД ХИПЕРБОРЕЈАЦА ИЛИ У СВЕТУ МЕТАМОРФОЗА

Читаочеву пажњу аутор везује за жанровска питања и у књизи *Код Хиперборејаца*. Пре него што приповедање отпочне, читамо да:

„Сва лица поменута у овој књизи живе, или су живела, у стварности.”

Па ипак, већ у следећој реченици, наведени исказ је доведен у питање, а стварносни статус поменутих лица озбиљно нарушен:

„У овој књизи, међутим, сва њихова имена, карактери, дела, и речи, претворени су у литерарне креације које немају везе ни са једним лицем у стварности, него представљају иреалне фикције према пишчевој потреби за причу о прошлости.”

Истицање чињенице да су пред нама *лиштерарне креације, иреалне фикције*, грађа прилагођена пишчевој потреби за *причу о прошлости*, упозорава нас да смо далеко од *историјске истине*, потпуне *веродостојности* и *фактографије* из које је свако измишљање искључено,<sup>195</sup> а да се стварни догађаји реконструишу према творачким законима приче и фикције.

---

<sup>195</sup> Иако је субјективност нужно обележје мемоара – јер свако сведочење, као што смо рекли, носи и једну личну ноту – они су много више одређени документарношћу: „Мемоари (француски *mémoires* = сећања, успомене) – разноврсна документарна проза и истовремено један од облика исповедне прозе. Представљају сведочење учесника или сведока друштвено-политичког, социјалног, књижевно-уметничког живота о догађајима чији је сведок или активни учесник био, а такође и сведочанство о људима са којима се дружио. Мемоари могу бити и сећања било ког човека о његовом ’обичном животу’, која доносе арому одређене епохе и која саопштавају, с мање или више веродостојности, чињенично стање о њој.” Литературная енциклопедия терминов и понятий, стр. 525.

За ту „чудну књигу”, која му је посебно драга, аутор каже да је истовремено „роман, путопис, мемоари, поезија, па и памфлет”. Указујући на њену полиморфну структуру, Црњански у разговорима, интервјуима и белешкама често користи израз *мешавина*, како би подвукао *хибридни* и тешко одреди-ви карактер свога дела:

„Та моја књига је: један хаос успомена, путовања и лутања, један нови Црњански који говори онако како није говорио: о животу, старости, о свом животу.”<sup>196</sup>

„То је једна мешавина путописа све до Шпицберга, све догле док брод може да иде, то је мешавина путописа кроз Италију, мој живот у Риму, много бележака, размишљања, утисака човека који почиње да стари.”<sup>197</sup>

Управо ова хибридна и упућује на форму романа, неканонизовани жанр, суму која у себе прима најразличитије форме изражавања.<sup>198</sup> У њему Црњански, „конституише једно *замршено* приповедања, састављено од полилога наративних гласова и од стилских и жанровских преплитања, па многострукост романескне речи бива праћена многоструким текстовима – историјским, филозофским, песничким, новинским – који творе уметнички текст *Хиперборејаца*”.<sup>199</sup>

Четири деценије раније (1920) у тексту о Флоберовом *Новембру*, Црњански је већ наговестио правац својих жанровских експериментисања:

„Мемоари су увек били најбољи део књижевности, особито кад нису дословце верни.

(...)

*Новембар* ће бити књига, која ће у XX веку довести до новог облика романа и нове прозе.” (*Есеји и чланци*, I, 231)

---

<sup>196</sup> „Виђење с Милошем Црњанским”, разговор водио Васа Поповић, 1965. године, у: *Есеји и чланци*, II, стр. 498–499.

<sup>197</sup> „Нема неангажованог писца”, разговор водио Огњен Прица, 1965. године, у: исто, стр. 501–502.

<sup>198</sup> „Сваки роман – са гледишта језика оваплоћеног у њему и језичке свести – у целини је хибрид... намеран и свестан уметнички организован хибрид, а не нејасно механичко мешање језика (тачније, елемената језика).” Mihail Bahtin, *O romanu*, превео Aleksandar Badnjarević, Nolit, Beograd, 1989, стр. 128.

<sup>199</sup> Мило Ломпар, нав. дело, стр. 123.

И заиста, у XX веку настају бројне књиге на *граници* мемоарске и уметничке књижевности, књиге у којима је реална „прошлост” аутора, историјски веродостојан материјал обликован на уметнички начин,<sup>200</sup> а теорија књижевности с правом говори о новом типу романа. Тако, на пример, Томас Ф. Петрузо, у својој студији *Life made real*, преузимајући Радерову поделу,<sup>201</sup> говори о тзв. симуларном роману као карактеристичном облику књижевности с почетка XX века. Овде је реч о врсти фикционализоване аутобиографије какву налазимо у модернистичким романескним остварењима, Џојса и Пруста на пример. Ови романи су дијаметрално супротни тзв. псеудочињеничним, лажним аутобиографијама, попут оне Мол Фландерс. „Док псеудочињенични романи представљају симулиране истине, симуларни романи представљају артифицијалне симулације. Другим речима, оба типа пројектују слике стварности као супротстављене фикционалним; разлика међу њима је та што је псеудочињенични роман формално нефикционално представљање фикционалних података, а симуларни – формално фикционално представљање стварних чињеница.”<sup>202</sup> У *новом облику романа* стварне чињенице, на пример догађаји из живота Џојса, Пруста, Рилкеа, предста-

<sup>200</sup> Види: Краткая литературная советская энциклопедия, Москва, 1967, стр. 760.

<sup>201</sup> Ралф Радер (1973) разликује три модела романа, с обзиром на однос фикционалног и стварног света: псеудочињенични (*Мол Фландерс*), роман опште акције / фантазија (*Памела*) и симуларни (*Портрети уметника у младости*, *У истрагању за изгубљеним временом*). Псеудочињенични тип романа представљају симулиране аутобиографије. Иако су, мерено захтевима форме, то истините тврдње, реч је заправо о фикцијама: лажне природне чињенице се износе као истините. Док код традиционалног романа (опште акције) читалац прихвата конвенције жанра и пристаје на фикционална средства која стварају илузију, у псеудочињеничном роману ништа у његовој форми не указује на фикционалну природу нарације. Како је сликовито упоређено, у првом случају постоји аналогија са позориштем које функционише тако да буде уверљиво у оквирима фикционалног контекста, кога је гледалац свестан, али га игнорише, а у другом – са уличним позориштем које жели да буде прихваћено као реалност. Види: Томас Ф. Петрузо, нав. дело, стр. 31.

<sup>202</sup> “Whereas the pseudofactual novels present simulated truths, the simular novels present artificial simulations. Both types, in other words, project images of the actual as opposed to the fictional; the difference between them is that the pseudofactual is a formally nonfictional presentation of fictional fact and the simular is a formally fictional presentation of true facts.” Истро.

вљени су као фикција, а уместо транспарентности историјског документа (за чим трага псеудочињенични роман), он показује своју артифицијелност.

Проза Милоша Црњанског *Код Хиперборејаца*, настала на уметничком преобликовању фактичких догађаја из живота аутора, лако би се дала сврстати у овај модел романа. Убрзо по објављивању књиге, књижевна критика је приметила да *Хиперборејци* превазилазе оквире мемоарске и путописне књижевности и да „неки, на изглед, уско историјски, биографски и безначајни детаљи прерастају у метафизичку визију човекове егзистенције”.<sup>203</sup> Чињенице из живота самога писца надилазе своју историјску датост и од конкретних података, постају елементи грађе једног уметничког света:

„У *Хиперборејцима* Црњански сопствену егзистенцију уздиже до имагинарног, чија поетска кристализација омогућава да та егзистенција добије смисао шири од онога који се открива у чину мемоарског самопрепознавања; ту овај смисао бива лишен контингентности која, по природи ствари, иако не увек подједнако изразито, прати сваку аутобиографију. У тој и таквој *причи о прошлости* пишчева егзистенција се указује у својој једнократности и јединствености, али и с веродостојношћу која не потиче од верности нечему што се ’заиста десило’, већ од онога што је, препознато као судбинско и обележено струјом историје, захваћено и осветљено поетском артикулацијом и у том смислу је уметнички конкретно.”<sup>204</sup>

Степен фикционализације и особене уметничке интенције *Хиперборејаца* нарочито долази до изражаја када се ликови и историјски догађаји поменути у овој прози упореде са истоветним датостима које су предмет извештавања Црњанског, али не романсијера и песника, већ дописника Централног пресбиороа.

Оно што Петрузо посебно истиче, а што је за нашу тему лирских елемената у путописно-мемоарским остварењима Цр-

---

<sup>203</sup> Никола Милошевић, „Филозофска димензија књижевних дела Милоша Црњанског”, предговор за: Сабрана дела Милоша Црњанског, Просвета, Београд, 1966, књига прва, стр. 70.

<sup>204</sup> Драган Стојановић, „Фуга Црњанског. *Код Хиперборејаца*”, *Србија и коменшари* (за 1993/1995), Задужбина Милоша Црњанског, Београд, 1996, стр. 38.

њанског нарочито занимљиво, јесте теза да је симуларни роман (онакав каквим су га увели Џојс и Пруст) позајмио моделе предствљачке логике од лирске поезије и да је заправо посредни природни наставак достигнућа поезије XIX века.

Наиме, према Петрузу, извор симуларног романа налази се у искуству аутора, чији је циљ да естетички представи то искуство: „Симуларни романи су организовани око тренутака личних увида и уметничког самооткривања у смислу Џојсових епифанија”<sup>205</sup>, односно „Епифаније, као локализовани, специфични догађаји, постају приповедиве као тренуци у развојној историји појединца”.<sup>206</sup> Посебно важним чини се то што Петрузо помиње такозване *направљене епифаније*, чиме додатно подвлачи конструктивност и плански, рационални моменат у изградњи модерног романа. (Сетимо се да је на тај парадокс модерне књижевности, која истовремено инсистира на машти и интуитивној спознаји, али и строгој артистичкој конструкцији, први указао већ Хенри Џејмс.) У случају Црњанског, *направљене епифаније*, слике које постају вишезначни симболи, организоване су тако да преосмишљавају хаос и збрку стварнога света, уносећи извесну логику и поредак. Исказни субјекат се, са временске дистанце од двадесет пет година, окреће властитој прошлости, тражећи у њој наговештаје и предзнаке своје будуће несреће. „Појединачна владајућа свест”, која није оличена у јунаку *Хиперборејца*, Црњанском Ипобореу, „већ развијена у наративно присуство у свом властитом праву (’аранжер’) – јесте окренута споља ка свету који је богат и разноврстан као било који у реалистичкој традицији, а ипак јасно ’аранжиран’ према уметничком плану представљачке свести”.<sup>207</sup> Тако аутор Црњан-

<sup>205</sup> “Simular novels are organized around moments of personal insight and artistic self-discovery on the order of Joyce’s epiphanies”, Томас Ф. Петрузо, нав. дело, стр. 34.

<sup>206</sup> “Epiphanies, as localized, specific events, become narratable as moments in the developmental history of an individual.” Исро.

<sup>207</sup> “With *Ulysses*, the single ordering consciousness – no longer embodied in Stephen, but involved into a narrative presence in its own right (the ’arranger’) – is turned outward onto a world as rich and varied as any in the realist tradition and yet clearly ’arranged’ according to the artistic design of the presenting consciousness.” Исро, стр. 30.

ски уметнички трансформише своја искуства у фикционални корелатив, преуређујући историјске датости у романескне творевине, а лирски карактер ове прозе и лежи управо у њеној симболичкој носивости и специфичном, готово музичком, начину њеног организовања.<sup>208</sup>

Иако, по дефиницији, аутобиографију одређују два идентитета: идентитет аутора и приповедача, и приповедача и главног јунака, ствари стоје нешто другачије. Исто име аутора и приповедача (Црњански, Марсел), заједничка искуства, библиографија (Стивен Дедалус присваја псеудоним, али и књижевна дела Џојса, Црњански приповедач *Хиперборејаца* помиње као своје текстове историјског Црњанског<sup>209</sup> и прихвата много шта из суматраистичког репертоара) нису гарант да је посредни апсолутни идентитет. Такође,

„макар нам аутор и приповедач тврдили да су једнаки јунаку и његовим перипетијама, то не мора да буде одиста тако; аутобиографија (за разлику од референцијалних мемоара) настаје управо кад се ова тврдња (закон, правило) *не* испуни, изневери, прекрши. У сложеној тријади аутор–приповедач–јунак, увек ће барем једна инстанца учествовати у изневеравању перформативног обећања, односно у разграђивању идентитета друге две.

... Констативан исказ о аутобиографији *где је аутор приповедач који себе има као књижевног јунака*, мора се допунити једним правилом, захтевом или нормом (перформативним исказом), који само ако се испуни, ако 'успе', имамо аутобиографију. Оно што се мора додати гласи: *а да прва два нису истојачно идентични* (или друга два, или први и трећи).”<sup>210</sup>

<sup>208</sup> Мотивска понављања у *Хиперборејцима*, „уз мале, али битне промене”, Драган Стојановић је упоредио са *уметношћу фуге*. Види: Драган Стојановић, нав. дело.

<sup>209</sup> У разговору са пријатељем Италијаном, авијатичарем, Иперборео помиње да је у својој земљи уређивао часопис Аероклуба и да је чак написао „једну фикцију о томе, како ће наши авијатичари – синови једног сиромашног народа – улетати хотимице, у апарате непријатеља, који је богат, силан, па има сијасет бомбардера” (406, I). У овом опису може се препознати, истина модификован, текст Црњанског „Код наших авијатичара”, објављиван у *Полицији* 1923. године. Види: Милош Црњански, *Надземаљска лејошја Србије, Путописи I*, стр. 234.

<sup>210</sup> Новица Милић, нав. дело, стр. 122.

Тако и у *Хиперборејцима*, премда многе појединости из дела на први поглед сведоче о идентитету стварног аутора и приповедача – аутор рачуна на аутентичност поменутих референцијалних мемоара – трансформацији коју трпе „сва лица поменута у овој књизи” подлеже и аутобиографско ја. Како је већ Кајзер приметио, „приповедач романа у првом лицу сингулара није... непосредни наставак лика о којему се приповиједа. У њима има много више; његов лик приповиједача као остарјелог јунака само је очита улога, иза које се крије нешто друго, а то друго дакако није аутор – већ због тога, што то друго припада свијету романа као своме свијету”.<sup>211</sup> Догађаје из властите и заједничке прошлости Црњански организује тако да им се да посебно симболичко значење, а песничке слике, повезане у чврсто поетско ткање, откривају његов особени сензибилитет. Две временске равни – она из које се приповеда и она о којој се приповеда – које аутобиографија по својим конвенцијама подразумева, код Црњанског су додатно усложњене и прикривене, а њихов однос битно измењен. Наиме, дешавања која су од почетка најчешће представљена као садашњост („Саго Crnjanski” борави сам у Риму у освит Другог светског рата) показале се на почетку друге књиге као прошлост удаљена двадесет и пет година:

„Од тада је прошло двадесет и пет година.

Спремам се у Париз и враћам у своју земљу...” (7, II).

Уз то, и сама та „садашњост” испресеца на је сећањима: најпре на лето 1937, када је приповедач „био завирио” у поларне пределе, а затим и на време када је у Италији боравио са женом. Поред ових основних токова, ту су и бројне реминисценције на ранија дешавања: Први светски рат, младалачке посете Венецији и друго, али и, при крају књиге све чешће, антиципације година лутања и изгнаничког живота. Како је приметио професор Љубиша Јеремић, испреплетаност догађаја који припадају различитим временским нивоима и њихова тесна повезаност, укинуле су традиционалну

<sup>211</sup> Wolfgang Kayser, „Tko pripovijeda roman?”, prijev. Zdenko Škreb, *Umjetnost riječi*, Zagreb, 1957/3, стр. 165.

<sup>212</sup> Љубиша Јеремић, нав. дело, стр. 251.

удаљеност наратора од предмета наратије, „традиционалну 'објективност' приповедања о прошлом времену”<sup>212</sup> и дозволиле Црњанском да још једном уметнички транспонује своју идеју о свеопштој повезаности и живом присуству прошлости у садашњости.

Добро познати мотиви Црњанског, старе теме његове прозе и поезије, појављују се и у *Хиперборејцима*: рат, завичај, лутања, странствовања, смрт, меланхолија, прошлост, двојништво, бесмисао људског живота и покушај његовог превладавања, вера у судбину и случај, несигуран и променљив статус стварности, фантазмогорије, сан... Међутим, њихово окружење сада је посве промењено: у симболички систем уметничког света укључене су проверљиве аутобиографске чињенице, а поједини догађаји и њихови носиоци претворени су у *иреалне фикције*, у складу са поменутом пишчевом потребом за *причу о прошлости*. Уместо измишљених лица и измишљених радњи, пред нама су преображени стварни људи и стварни догађаји, с једном значајном напоменом:

„Све личности, судбине, догађаји, расправе, у *Хиперборејцима* се појављују само онако и онолико колико најбоље одговарају целини овога дела.”<sup>213</sup>

Одупирући се бесмислу историјске стварности која га окружује, исказни субјекат у прошлости тражи везе и предзнаке своје будуће несреће. Једном уведен мотив се вишеструко грана, повезујући различите личности, временске равни, тематске целине и умрежујући исприповедани текст у кохерентну целину. Репетитивни мотиви својим понављањем скрећу пажњу на важност у семантичкој организацији текста, превазилазећи конкретне историјске датости и постајући део јединственог уметничког света. О актуалним историјским околностима Црњански не сведочи, он их сигнализира: „он је трагичне интензитета свакодневице потопио у далеку историјску позадину”, али је унутар приповедања о прошлом поставио велики број путоказа ка савременом.<sup>214</sup> На тај начин су његова шифровања и симболизације чврсто утемељени, а резонанца

<sup>213</sup> Исто, стр. 266–267.

<sup>214</sup> Мило Ломпар, нав. дело, стр. 124.



прошних збивања одјекује и у садашњости, па се многи догађаји о којима се приповеда као савременим показују илустрацијом теза нађених у давнини. У испреплетаном тексту *Хиперборејаца* „отиснут је асоцијативни лук који ситуацију из Рима спаја са ситуацијом са севера Европе, или културноисторијским асоцијацијама из античке прошлости, па образује *чвор* приповедања као место на којем се оно утврђује, те може кренути у другом (временском, просторном, садржинском) смеру, што доводи до прекида или премештања приповедања: и док на нивоу приповедачке свести имамо посла са асоцијацијама, дотле на нивоу приповедања настаје ризом”.<sup>215</sup> Начело ризомског приповедања дозвољава да се прича прекине на било ком месту, али и да се истовремено настави на другим наративним линијама, дакле и супротним, стварајући тако већ добро познату амбивалентност *Хиперборејаца* – на основу самог текста о истим темама може се говорити различито, често и опречно. „Приповедачки ризом у *Хиперборејцима* налази се у битној аналогiji са јунаковом теоријом ’непознатих веза у свету’... Јер, неочекиване везе у свету омогућене су ризомском структуром свести, као везе судара а не узрока, слепих колосека а не последица; као такве, оне откривају ризомску структу-

---

<sup>215</sup> Исто, стр. 206. Ризом „повезује ма коју тачку са ма којом другом тачком, а све његове особине не упућују нужно на друге особине исте природе, већ уводе у игру веома различите системе знакова, па чак и стања не-значења”. Види: Жил Делез и Феликс Гатари, „Ризом”, превела Јелена Новаковић, *Књижевна кришика*, Београд, година XXI, број 1, јануар–фебруар 1990, стр. 23. Оно у чему је теорија ризома неприхватљива за нашу анализу Црњанскове лирске прозе јесте начело да је ризом „ацентричан, нехијерархијски и незначавајући систем, без Генерала, без организаторског памћења или централног аутомата, одређен једино кружењем стања” (исто). У Црњансковим делима се ипак довољно очигледно може говорити о инстанци аранжера, која, у складу са поменути егзистенцијално-етичким налогом приче, гради текст.

<sup>216</sup> Мило Ломпар, нав. дело, стр. 208.

<sup>217</sup> „Приповедач романа – то није аутор, али то није ни измишљени лик, који нам се често чини тако познатим. Иза те маске стоји роман, који се приповиједа сам, стоји дух тога романа, дух тога свијета, који све зна, свуда је присутан и свуда ствара. Нов јединствен свет настаје тако, да се он заодијева ликом и почиње говорити, да га он сам диже из ништавила својом стваралачком ријечи. Он га ствара сам, и у њему може све знати и бити свагдје присутан. Приповедач романа, ако бисмо то хтјели објаснити аналогijом, митски је творца свијета.” Кајзер, *Тко приповиједа роман*, стр. 168.

ру света: виртуелног, реалног, имагинарног?”<sup>216</sup> Па ипак, иза ризомске структуре текста може се открити *дух ирријовейтске*<sup>217</sup> који организује наративну мрежу и повезује њене нити у чврсто ткање целовитог уметничког система.

Спајање и надопуњавање удаљених временских, просторних и садржинских равни у *Хијерборејцима* је мотивисано ђудљивошћу сећања. Својевољност сећања не погодује писању мемоара (условно „референцијалних”) и њиховој систематичности, али је зато поступак писања аутобиографије руковођен законитостима сличним онима које управљају људским сећањем. Већ је Хобс говорио да су имагинација и сећање једна те иста ствар, а новија истраживања неуролога и когнитивних психолога су на научној основи показала да у основи ових феномена леже исти принципи избора и преосмишљавања:

„За аутобиографски животопис карактеристично је настојање да се промисли проживљени живот као целина, да се искуственој суштини да облик и повезаност. Аутобиограф неретко прибегава измишљању, он ’дописује’ и ’преправља’ свој

<sup>216</sup> Литературный энциклопедический словарь, Советская энциклопедия, Москва, 1987, стр. 12.

Како је проблем сећања у срцу проблема сведока и сведочења, то су новија сазнања до којих је дошла наука од велике практичне и теоријске важности (поље њихове примене је широко: од правосуђа до теорије књижевности). Оно што мислимо да поуздано знамо из прошлости мења се са сваким нашим новим открићем: ми не заборављамо, већ се поново сећамо. Сећамо се ствари на нов, другачији начин, и то тако да нам буде пријатније и да дамо смисла свом животу. Једна од најзанимљивијих Ничеових теза јесте она по којој наше сећање попушта пред упорношћу нашег поноса и ми заборављамо оно што смо учинили, како не бисмо осећали стид и nelaгоду. Шопенхауер је такође говорио о овој појави, али је њен узрок видео пре у таштини него у поносу.

Последњих деценија прошлога века, неуролог Мајкл Гацанига је, након испитивања пацијената чије су лева и десна мождана хемисфера биле одвојене, дошао до закључка да људи поседују оно што је назвао „тумачем”. “The interpreter” је лоциран у левој половини мозга и његов задатак је да наше искуство повезује у смислене приче. Несвесно, ми непрекидно стварамо теорије како бисмо објаснили спољашњи свет и своје унутрашње животе. Описујући процес настанка сећања, Гацанига користи наратолошке термине (*an ongoing narrative, the spin doctoring, easily disprovable fabrications, we spin our tale, the interpreter constructs theories to assimilate perceived information into a comprehensive whole*) и подвлачи сличност онога што се одвија у човековом уму и у романеским творевинама. „Укратко, сви ми у својим главама имамо роман-

живот, чинећи га логичким и сврховитим. Аутобиографија је увек чин савладавања прошлог времена.”<sup>218</sup>

Дакле, ћудљивост сећања није само једна од најважнијих тематских јединица *Хиперборејаца*, већ и конструктивни принцип по коме је књига изграђена. Интерес за феномен времена обележио је хуманистичку мисао првих деценија прошлог столећа, па су отуда теме сећања, прошлости, старења, несклада који постоји између објективног протицања времена и његовог субјективног доживљаја од стране појединца, катактеристичне и за најзначајније европске романописце с почетка XX века: Пруста, Џојса, Фокнера, В. Вулф... Нарочито је Пруст у свом *Трагању за иззубљеним временом* на уметнички начин развио и уобличио утицајну Бергсонову теорију о *невољном, сјоншианом сећању*, које делује по законима дубљим од човековог свесног и вољног избора.

Да је сећања, као један од средишњих проблема када говоримо о аутобиографском писању, међу оним темама које су опсесивно пратиле Црњанског, лако је видети и по томе што му се аутор у различитим периодима свог живота наново враћао и о њему промишљао. Већ у путописном тексту *Наша небеса* надугачко се говори о непредвидивој и тешко схватљивој ћуди сећања, која „није од овога света”, а која чини да нам се доживљаји и слике из прошлости враћају *хировитио*, сасвим независно од наше воље и хтења:

„Из прошлости, мутног бездана, понеки облици виђеног враћају се тако неодређено, тако безначајни, тако искривљени, слаби и бедни. Други међутим, враћају се јасни, оштри и светли.

Неко незнано сунчање, које није од овога света, обасјава их. Обасјава их по својој вољи, те нам се указују сјајни они ко-

---

сијера. Романсијер зван Сећање непрекидно редигује кратку причу коју називамо 'Мој живот'”. (Тимори Гартон Еш, нав. дело) У својој књизи *The Mind's Past* (1998), Гацанига пише како је биографија фикција, а аутобиографија нужно измишљена (Michael S. Gazzaniga, *The Mind's past*, 1998, стр. 2, наведено према: [www.gettingunstuck.com/cpu/pdf/memory-gazzaniga\\_overhd.pdf](http://www.gettingunstuck.com/cpu/pdf/memory-gazzaniga_overhd.pdf)): „Волим лажне успомене. Неке од мојих најбољих успомена су лажне, сигуран сам.” (Исто, стр. 141, наведено према: [www.gettingunstuck.com/cpu/pdf/memory-gazzaniga\\_overhd.pdf](http://www.gettingunstuck.com/cpu/pdf/memory-gazzaniga_overhd.pdf)) Ова мисао би се лако дала упоредити са наведеним исказом Црњанског о мемоарима који су увек били најбољи део књижевности управо када нису дословце верни.

је смо видели у тами, а тамни они које смо оставили у светлости.” (*Наша небеса*, 165)

О истој светлости која насумице бира и обасјава сегменте нашег ранијег искуства, Црњански говори и на почетку друге књиге *Код Хиперборејаца*. Првом реченицом тог одељка аутор и сам скреће пажњу на Бергсона, истина, помињући његову теорију о смеху:

„Иако је у Паризу, већ Бергсон, приметио, да се не може протумачити, све, у људском смеху, још је већа збрка, кад људске сузе у причи почну да теку. У мом сећању све се преда мном јавља обасјано неком светлошћу, врло јасно, али кроз то пролазе неке црне стреле, пролећу неке тамне птице, па понешто постане заборављено.” (7, II)

И док ми сами у прошлости ништа не можемо изменити, наше сећање, вођено законима који се не дају разумом схватити, чудноватом селекцијом пропушта из тог *бездана* измењене и преобразене облике виђеног, па се тако:

„путнику јавља и земља којом је прошао, чудна и промењена. Не она коју је гледао очима својим”. (*Наша небеса*, 165)

Чак ни објективна важност догађаја, снага наших емоција везаних за њих, нису од значаја за рад сећања, његово преобликовање и трајање. Сећање мења наше успомене, не марећи много за чињенично стање ствари, селектујући и преосмишљавајући, без икакве видљиве везе са логички прихватљивим узроком:

„Понешто што нам се чинила срећа, сад је бесмислено, огавно. А много штошта, што бисмо радо да заборавимо, стоји пред нама сузних очију, које нас тужно гледају.” (*Код Хиперборејаца*, II, 8)

„Тако се путнику нека суморна места у Чешкој јављају из прошлости, у смеху и опадању цветова, с воћака што дишу. А нека огњем опржена и насмејана села у Прованси, увијена бедом, узалудношћу и досадом која гуши.

Понека огромна варош, у којој бесмо, у којој је грмљавином и топотом јурило неколико хиљада точкова, никако се и не указује више. А само се, као да лебди над њом, јавља, из ње, таман мирис једног дрвета, под нашим прозором.” (*Наша небеса*, 165)

И док у прошлости нестају читаве вароши, у ширем смислу и поједина царства и цели светови, из ње израњају незаборављени мириси. Необична синестезија („таман мирис“) само потврђује да дематеријализовано и апстраховано у нашим успоменама надживљује оно опипљиво и материјално. Овде је Црњански још једном близак Прусту, који на сличан начин говори о *невољном сећању*, посебно издвајајући чуло укуса и са њим повезане сензације, које опстају и када читаве године неповратно ишчезну из нашег памћења. Тако нам, чини се, оба аутора скрећу пажњу на чињеницу да ма колико наше сећање било непоуздано, једино оно може сачувати и пренети мирисе и укусе, који недостају веродостојности фотографије или камером забележеног снимка.

Док бораве у Месини, и јунакова супруга размишља о феномену људског сећања, који ју је „био потпуно збунио“:

„Толики познаници, из прошлих ратова, толики наши мртви, које је заиста, и сада, у могућности да види, чим затвори очи.

... како је могуће, да су у њој остали читави предели, тачније него што их могу сачувати фотографи. Памти, каже, јасно, и толике, полутамне, получујне, нежности и осмехе, и шапат. Како је то могуће? Шта је прошло, а шта није? Деца та, те њене сестре, заиста јој долазе, у сну, као да су жива. Тако је нежно љубе.” (136–137, II)

Међу оним ауторима чије помињање у *Хиперборејцима* има значење путоказа у разумевању текста и његовој структуралној анализи свакако је и Стриндберг. Ипербореа код њега посебно занима неповерење у симетричност и математичку прецизност, сумња у Декартов рационализам и признавање

---

<sup>219</sup> Говорећи о модерном западном човеку који у зену налази потврду „да се вјечни поредак свијета састоји у његовом плодносном нeredу и да је сваки покушај да се живот систематизује у једносмјерним законима начин да се изгуби прави смисао ствари”, Еко примећује да ће наш савременик критички прихватити релативитет закона и увести их у дијалектику сазнања и акције под видом хипотезе реда:

„Западни човјек је од модерне физике научио да Случај влада животом субатомског свијета и да су закони и предвиђања којима се руководимо, да бисмо схватили феномене свакодневног живота, ваљани само зато што изражавају просјечне апроксимативне статистике. Незвјесност је постала битни критериј за схватање свијета.”

Умберто Еко, нав. дело, стр. 213.

*нерегуларности* рада човековог ума и свеукупног устројства живота и света.<sup>219</sup> С тим се слаже и ја-ориго, те за механизам рада свога сећања и ума уопште више пута употребљава метафору калејдоскопа и паноптикума. Док слуша Ђузепеа и док му у ушима одзвања *duro, duro, duro*, које ће се касније попут рефрена много пута поновити, рат се у његовој глави претвара „у калејдоскоп, бесмислених, тужних и веселих, језивих и смешних слика” (97, I). Већ овде треба приметити чудни принцип по коме наше успомене доводе у близину иначе неспојиве догађаје и како је на неки необјашњив начин могуће да се истовремено присећамо лепих и ружних, комичних и трагичних догађаја. Нешто даље у тексту, читамо да двострука, егзистенцијално-историјска угроженост (она која се огледа у првим знацима старости, као и она која произлази из приближавања Другог светског рата), чини да се све „претвара у бесмисао калејдоскопа пролазних слика” (335, I).

Ипак, иза привидно *бесмислено* смењивања асоцијација и слика, крије се одређени организујући принцип. Као што смо већ рекли, сва лица, догађаји и размишљања у *Хиперборејцима* организовани су тако да одговарају кохерентности и целовитости дела и потврђују одређени *егзистенцијално-етички налог* *ириче*. Дух приповести аранжира јединствени уметнички свет који посредује извесну *филозофску тезу, специфичну метафизичку визију света и човека*. Лирски карактер ове прозе није само, нити првенствено, у поетичности њених реченица, већ у специфичној структури текста иза које се може открити извесно ауторско присуство и интенција. Прошлост, сопствена и туђа, узима се као грађа која садржи слике и симболе једног субјективног поретка.<sup>220</sup> Тај субјективни поредак јесте мање-више исти онај који налазимо у читавом стваралаштву Милоша Црњанског, од *Лирике Ишаке* до *Хиперборејца*, а који се, зависно од природе дела, на различите начине открива.

Раније смо поменули да се у *Хиперборејцима*, као и у сличним успешним уметничким, фикционализованим аутобиографијама, могу разликовати три фигуре међу којима се не може успоставити идентитет: јунак, приповедач и аутор:

<sup>220</sup> Љубиша Јеремић, нав. дело, стр. 249.

„До јунака *Хиџерборејаца* се, дакле, допире ако се одговори на питање *ко дела*, до приповедача *Хиџерборејаца* ако се упитамо *ко љовори* и, паралелно, *ко чииа*, док до Црњанског можемо стићи тек када се упитамо *ко егзистенцијално-етички испуњава налог приче Хиџерборејаца?*”<sup>221</sup>

Црњански је говорио да се не може писати, а да се присуство аутора не примети, чак и код Бекета. Али, то ауторско присуство у делима модерне књижевности није више у садржају исказа, већ пре у начину њиховог организовања. У *Хиџерборејцима* се, уза сву њихову посебност, дају јасно видети поступци и идеје које налазимо и у ранијем стваралаштву Милоша Црњанског. Наиме, својство аутобиографије да се „храни” различитим књижевним формама и дискурзивним могућностима, омогућава аутору да поново примењује облике или теорије које је најпре применио у фикцији или спекулацији, али сада у фикционализованом референцијалном оквиру. Тако је слика света понуђена у *Хиџерборејцима*, слично оној коју налазимо у *Сеобама* на пример, прожета меланхолијом и мишљу о пролазности, али је истовремено у њој снажно присуство карикатуралног и гротеског. Као и у путописима Црњанског, до истине се не долази здраворазумском логиком, већ се она наслућује и открива кроз предзнаке и наговештаје. Стварно искуство се уметнички обликује не би ли се у њему открио извесни ред, а доживљаји аутора постају градивни елементи песничке структуре.

Један од централних мотива књиге, који се у различитим формама варира током читавог текста, а кроз који се открива идеја бесмисла живота и света, свакако је и метафора о историји као театру, и то театру у коме се одиграва крвава комедија. Реч је о једној од оних *направљених еџифанија*, које помиње Петрузо, а које су од велике важности за разумевање дела и откривање ауторског присуства у њему. Овај мотив је у тесној вези са доживљајем стварности као илузије и фантазмоторије, а своју реалну мотивацију црпе из „нереда у стварности, и мислима”, који увек карактерише узбуркана предратна времена. Кад се у једном тренутку откровења свет покаже као фарса, онда се лако, у многим, различитим сегментима чове-

<sup>221</sup> Мило Ломпар, нав. дело, стр. 182.

ковог постојања проналази исти (бе)смисао. Већ на почетку прве књиге читамо:

„Осећај стварности почиње да ишчезава и код многих мојих пријатеља, који ми пишу писма. Кад ми пишу писмо, веле, никад нису сигурни из ког ће места писати идуће, а нису сигурни ни откуд ће слати свој одговор. Мењају се, не само наше адресе, него и места у којима живимо, па и краљевства где смо се затекли.” (24, I)

„Лудило промена” ствара осећај „вртоглавице сна”, а у рату нестају читави градови и државе. Неколико стотина страница касније иста мисао о несталности човековог бивствовања и свеопштег постојања у рату биће додатно развијена повезивањем ратног хаоса са комичним и комедијантским. На главној пошти у Риму не примају телеграме за Пољску, кажу: више не постоји:

„Полако, после, мозак се хлади, година пролази, читаве земље на карти Европе, бришу. Та карта географска мења се сваког месеца већ више од годину дана. Има нечег комичног, лудог, неозбиљног, гробљанског, страшног, комедијантског, у тим променама на карти Европе. Хаос је то. Присуствујемо гашењу лампи по палатама Данске, Норвешке, Холандије, Белгије, а после и Француске, у Риму.” (102, II)

Комично и гробљанско постављени су тик једно до другог, а лудо и неозбиљно нашло се у предворју страшног и крвавог. У модерном, „цивилизованом” свету и сам рат је изменио своје обличје: то више нису они ратни догађаји за које се и пре знало, нити оне ратне несреће на које су људи били навикли у Првом светском рату. У овој *крвавој комедији* дипломате и војници део су *позоришта лушака*. Ја-ориго се тих дана по Риму креће *као лушка*, а тако му изгледа и, на пример, Талијан Алпинац, са којим последњи пут обилази град. Мисао да је рат у нашем времену, нешто сасвим невероватно, још једном је исказана кроз гротескну представу војника:

„Има нечег неприродног, у наше доба, у војницима. Нема више оних сабљаша, којима је смрт забава. Трупe, које сам пред овај рат видео, добиле су форме, корак, ритам, лица, војника од олова – играчака, за децу”. (247, I)

Утисак што га је млади Талијан оставио на исказни субјекат био је такав да се овај у сећању увек јављао уз музику ко-



пенхашке гарде, која је „као музика играчака”. Пред нама је стара тема Црњанског, позната већ из *Сеоба*, где се говори о војницима који тумарају као муве без главе и гину по туђој вољи и за туђ рачун. Човек/војник који се пореди са безглавом мувом или лутком/играчком, губи сваку слободу и достојанство, постајући само ствар којом, преко својих извршилаца, носилаца великих историјских збивања, руководе непознате силе Судбине и Случаја:

„Има нешто комедијантско, сад, у рату, неочекивано, несхватљиво, и крај свих страхота, смешно. Читаве војске одлазе у логоре заробљеника, а не тера их нико – имају оружја, и непријатељ се међу њих, певајући, помешао. Французи, у Риму, нису сигурни, ни у то, да ли да се сматрају, у рату, или миру. Енглези, при одласку из Рима, остављају непријатељу, једног тркачког коња у аманет.” (102–103, II)

Несталност и релативност свега, брисање свих граница, па и оних које деле рат и мир, сан и јаву, трагедију и комедију, смешно и страшно, живот и смрт међу најбитнијим су обележјима уметничког света прозе *Код Хиперборејаца*. И док су промене у природи разборите и утешне, оне у животима људи „чиниле су се луде, неочекиване, смешне и тужне” (131, I). Овај контраст човековог света и света природе нарочито се запажа на позадини планинског мира и снежног раја. Лудило које обузима човека када зна да га од рата деле само месец-два постаје још израженије ако се супротстави стамености природе. Артифицијелност нашега света додатно је издвојена учесталим понављањем речи комедија, чиме је подвучен вредносно нижи статус свега што ствара човек у односу на оно што ствара природа. У предратном Сестријереу присуствовати шепурењу престолонаследника и Мусолинијевих синова, значило је:

„место у театру у коме се одиграва велика, крвава, комедија, коју је, у Италији, режим и монарх, играо” (130, I).

Као и свако позориште, и ово постоји зарад публике и пљескања. Представа се одвија у неколико чинова, а после ње, „одлазак до жичаника, и, у висину, чинио нам се, као спас, у неком, лепшем, бољем другом, свету” (133, I). Стари мотив Црњанског, уздизања у висине, овде је сједињен са одласком у

природу и избављењем од хаоса људског света, а тема независности природе од овосветских дешавања при крају књиге поновиће се још неколико пута. Мисао да „природу човек, нимало, не занима” и да она одолева свим друштвеним променама Црњански ће посебно развити у поглављу „Тиберије на острву Капри”.

Да би се још јаче истакла гротескност људскога друштва, виђена комедија се пореди са светом описаним у *Гуливеровом путовању*. Посматрана из жичаника, гомила која се стрчала да гледа Умберта, чини се „сасвим као Лилипутанци. Поред борова испод нас, видим колико је свет смешан у Пијемонту. Људи на снегу, из тих жичаника изгледају, као гомиле инсеката. Врве. Сударају се. Трчкарају. Клизе” (134, I).

Детронизацијом и унижењем кроз поређење са Лилипутанцима и гомилом инсеката није захваћен само обичан пук, већ и сам краљ, чији изглед уместо страхопоштовања изазива смех и кроз контраст открива сву ништавност човекове моћи и власти:

„Краљ је у фашистичком парламенту седео, при престоној беседи, као Лилипутанац на престолу, а фотеља му је била намештена тако непажљиво, да су му ноге једва додиривале патос. Било је смешно.” (135, I)

Смешан и неприродан положај у коме се налази један краљ додатно је истакнут његовим напором да не седне на своју војничку капу, која је у Италији, додаје наратор, била врло висока. Несклад између непривлачног физичког изгледа владара и високог друштвеног положаја који заузима, открива дејство комедијантске силе која устројава друштвени поредак.

Комедија која се пред почетак рата одвија у дипломатским круговима у Риму слична је италијанским комедијама у венецијанском позоришту:

„Гете прича како је, у театру, кад се спусти завеса, публика плескала глумцима, који су излазили пред завесу и клањали се редом. На крају, каже, публика би тражила да изађу и они, који су, у комедији, убијени. Викало се: Мртви! Мртви! I morti! I morti!” (93, II)

Једном уведен, овај узвик одјекнуће још много пута до краја текста, учвршћујући мотивску мрежу и тематску повеза-

ност књиге, а његово понављање „као асоцијативно продужавање неке несврховите линије у *Хиперборејцима* (395) које доноси осећање одсуства разлике између стварности и сна (397), наглашава како се лакрдија из представе преместила – својом апсурдношћу – у свет, како је оно потпуно виртуелно постало до опипљивости стварно, јер *I morti, I morti* – устају само у венецијанском позоришту, не у нашем животу”<sup>222</sup>.

Да комедија и трагедија не иду заједно само у рату, већ и у свеколиком људском искуству, исказни субјекат нам показује на још неколико примера. Првих дана месеца фебруара 1941. нашег јунака највише траже госпођа Нордстрем, њен рођак Торстен Рослин и девојка заљубљена у Торстена, заправо његова полусестра. На тамне и злослутне набоје односа младих Швеђана приповедач нам је већ скренуо пажњу исказом да девојка прати Рослина *као сенка*, а њихова прича биће савремена илустрација расправа о инцестима и имагу оца, имагу phallus-а. Па ипак, „као да трагедију, коју то троје, а пре, а после, има да доживи, треба да прати и комедија”, тих дана се жени и маркиз, и то оном маркизом за коју је тврдио да је заљубљена у папу: „А што је још најлуђе, жели, крај, ње, да задржи и швељу, Маријану, и њену малу ћерчицу, коју је заволео” (289, II).

О невероватној „близини, у којој се налазе, у животу људском, трагедија и комедија” (366, II) ја-ориго размишља и сећајући се боравка у хотелу у Скагену. Одатле га прате две успомене: фотографија скрханог галебовог крила, на којој је случајно забележио и своју сенку, и успомена на једну „дивну, несретну жену”, која је тих дана са својим мужем била једини гост хотела. Та жена, „необично лепог стаса, са крупним, чудним, као исплаканим очима”, „упадљиво тиха, скоро нема”, недавно је била сахранила „синчића, јединца” и „она и сад плаче, ноћу, и хода у животу као месечарка”. Па ипак, кад би чучнула крај огњишта, Иперборео би приметио „као неког лабуда, њено тело, голо, изнад колена, све до Венериног брдашца”. Приповедач за сваки случај подвлачи да није реч о „не-

---

<sup>222</sup> Исто, стр. 193–194.

кој обесној, шашавој, богатој Американки”, него о заиста несретној жени, а да он то не прича из бестидности или тражења сензација, већ да би показао како је истина *grotesкна*, а живот пун фантастичних доживљаја. (366, II) Та „најбестиднија жена” коју је срео у свом животу, уједно је била и „нејвећа и најчистија слика Мадоне, која је изгубила сина” (363, II).

При самом крају књиге, док бележи о „метаморфозама” у нашем посланству и размишља о непрекидној, бесмисленој промени у свом животу, исказни субјекат још једном користи метафору позоришта и поново говори о сталном смењивању трагичних и комичних партија:

„Све постаје, на крају крајева, смешно – сељаци то већ давно знају. После трагедија долазе комедије. А комедија је, кажу, сељачка реч. ’Комо’, кажу, значи село. Коњи и јарци постају глумци трагедија.

Људи, глумци изрјадних комедија.” (381, II)

Како је већ запажено, у *Хиперборејцима* човек више није трагичан у својој несрећи и смрти, већ је анимализован, смешан и глуп: „У комедији је он не само-човек, већ првенствено глумац, позоришна маска, симулација нечега што је прошло а било је људско па га Црњански, отуд, с правом толико пута назива лутком.”<sup>223</sup>

У склоп мотива који тематски надопуњују метафоричку представу живота као театра, улазе и често помињане маске и клонови. Када почну превирања у палати Боргезе, Иперборео навлачи „своју маску безбрижности пред светом – као клонови кад излазе пред гледаоце” (14, II), а исту маску читаво наше особље ће имати да носи до последњег тренутка. Тих дана ја-ориго се креће по Риму „као нека лутка, у позоришту лутака, које је омиљено код Римљана, и које деца гледају на Пинчу” (300, I), а када дође време да напусти Италију наше посланство одлази „као неко путујуће позориште, које је пропало” (400, II).

Рим нових богаташа сасвим личи на карневал од пре сто шездесет година. На пријему код Швеђана, Саго Сrnjanski, ко-

<sup>223</sup> Исто, стр. 163.

ји је те јесени, уочи рата, од беле вроне постао салонски лав, среће све оне које је раније у свом причању поменуо:

„Пошто се сви крећу, љуљају, трче, са чашом у руци, као да играју у неком балету, виде им се само осветљена лица, али као маске. Говоре, вичу, смеју се, као да смо на карневалу у Риму – кад је био онакав каквог га описује Гете.” (83, II)

Разговор ће тај свет са пријема код госпође Нордстрем још једном одвести до Ибзена и Стриндберга, који су такође у животу носили маске, које су им у смрти спале. Млада девојка која је са љубавником била нестала у међави, када је промрзлу донесу у хотел, „плаче и вришти, као да је полудела, а нос јој је промрзао и бео, као у циркуског клоуна. И уши су јој беле као од креча” (124, I).

Потпуно обезличење човек среће у модерној, масовној смрти,<sup>224</sup> па ће тако после бомбардовања Београда, „деца и жене, као поцепане, кржаве, лутке” (263, II) лежати на улицама града.

Доследно следећи принцип детронизације и претварања вишег у ниже, *ethos Хиперборејца*<sup>225</sup> лако успоставља паралелу између црквене свечаности и лакрдије: у Стендалово време попови су, у Риму, на Велики четвртак, „по црквама, спаљивали фигуру која је представљала Јуду”, а божићна представа се и у ратним година несметано одвија. Дете рођено у витлејемским јаслама је „од воска, са нафарбаним образима, а изложено по црквама, па га обилазе, сви, у Риму, за време празника. То је нека врста позоришта лутака којег има на шеталишту иза касине ’Валадије’, а које силази у Рим, о Божићу” (261, II).

Расправљајући са маркизом о Римљанима и Неаполитанцима, ја-ориго предност даје потоњима, који „сву прошлост виде, као неки театар, али савремени. Свети Јован је Алфонс II. Данас би био Алфонс XIII” (354, I). Вешто манипулишући

<sup>224</sup> Сличну тему обрађује и Рилке на почетку *Зайиса Малѿеа Лауридса Бригеа*.

<sup>225</sup> Мило Ломпар, у својој студији *„Путовање по Италији: Црњански и Гете”*, објављеној у књизи *Аполонови путокази*, употребљава израз *ethos* како би означио ону инстанцу која испуњава егзистенцијално-етички налог приче у *Хиперборејцима*. Овај термин донекле одговара Кајзеровом *духу приповести*, који Ломпар такође користи.

Стендаловим текстом као предлошком, Црњански намеће своју мисао о свеколиком животу – и оном верском – као театру и човеку као глумцу и лутки:

„Ја кажем да је боље то што раде Неаполитанци, они у прошлости живе, као да су савременици. За њих је све театар неаполитански. Свети Јован, Христос, мученици, Алфонс II, све су то глумци. Кад крв светог Јануарија неће да се отопи, Стендал је Неаполитанце слушао, како псују и вичу, као кад чекају да на позорницу изиђу задоцнели комедијанти.” (354, I)

Користећи поступак интертекстуалног преобликовања, а у складу са потребама приче, Црњански *перспективизује* лектуру коју чита његов приповедач. Редукција и инверзија туђих текстова заоштравају у њима изнета виђења и одводе у иронију и карикатуру. Како примећује Мило Ломпар, већ је Црњански употребио оне поступке због којих ће Киш бити оптужен за плагијат: промена аутора неког текста, скривање извора, везивно ткиво између туђих речи, скраћивање преузетог текста:

„Текст Црњанског – својим аутобиографизмом – прикрио је своју уметничку радикалност: моменат читања као моменат који завештава невидљиве знаке ономе што је прочитано. Ти знаци, отискујући дух који их ствара, откривају се, пак, као оригинални уметнички текст.”<sup>226</sup>

У одељку „Сандовал и реликвије”, збрку која влада у нашем историјском знању исказни субјекат илуструје причом о прошлости папа. „Прошлост је у Риму фантазмोगорија”, па је тешко, чак немогуће, утврдити истину о једном човеку, ма био он и суверен једног народа. Пролазећи кроз текстове Томе Аквинског, Стендала, Езре Паунда, Де Броса, ја-ориго говори о церемонији сахрањивања папа и размишља о њиховој судбини. Најјача асоцијација која се намеће јесте она са „тужним осмехом клоуна”. Веза је најпре успостављена поређењем физичког изгледа. Наиме, пред сахрану, Леон XII је окупан, а „затим је обријан и обилно нарумењен, по образима. Као да је неки Хотентот, на лице му је стављена маска. Од воска”. (115, I)

<sup>226</sup> Мило Ломпар, нав. дело, стр. 139.

Церемонија сахрањивања папа иста је стотинама година: исте су одежде, исте фараонске тијаре на глави:

„Ниједан папа се није усудио да те одежде, или церемоније, мења.

Као што клоун мора да има, увек исти, костим, само се лице клоунова мења. Њихов тужни осмех и њихова самоћа остају.” (116, I)<sup>227</sup>

Дакле, суверен четиристо милиона, као и последњи међу смртницима, учествује у животу само као у великој позоришној представи. Када се завесе спусте, у смрти, човек остаје сасвим сâм, био он римски папа или непознати поларни ловац. Мртви се узалуд дозивају, Пије XII као и Левањевски; смрт све изједначаје.

Колико је положај папа бесмислен сликовито је исказано кроз поновљену и проширену асоцијацију коју побуђује Пије XII: асоцијацију „са тужним изразом чувеног клоуна” Грока, који је у то време сматран за највећег у Европи. Грок је имао обичај да свира виолину и да све што додирне доведе до апсурда. На свако постављено питање одговарао је са: Зашто?

„Why? Warum? Perché? Pourquoi?”

Нико му није давао одговора.” (117, I)

Закључак о апсурдној улози папа и папизма заправо илуструје једну обухватнију мисао и има далекосежне последице. Порицање приче о васкрсењу, на којој је хришћанство саздало своју веру, и веровање да је смрт дефинитивни крај једна је од стожерних егзистенцијално-филозофских идеја *Хиперборејаца*. За Црњанског Ипербореа хришћанство свој „чаробни свет будућности зида на песку фатаморгана. На једном негативном факту историје. На страху људском од смрти” (293, I). Ја-ориго *Хиперборејаца* верује да живот није вигилија у очекивању смрти, већ да је он за човека једини смисао, сам по себи, једина радост (369, I), па зато из прошлости дозива оне који воле живот, а не загробни рај, и који, попут Микеланђела, ка-

---

<sup>227</sup> Збрку коју налази у историји папа ја-ориго среће и на попрсју римских императора:

„Смрт је и њих претворила у мраморне портрете, који ме посматрају – изузев Каракалу, – тужним осмехом клоунова.” (114, I)

жу да „не би било згорег, ни да се, на ОВОМ свету, још мало и лепо проживи” (282, II). Белијева књига сонета за Ипербореа је те године велики доживљај у Риму, јер је она најстрашнија карикатура хришћанских идеја, карикатура Христа и васкрсења. Посебно је важно то што је Ипербореов водич у читању Белија Гогољ, још један велики мајстор карикатуре и гротеске. Као и у *Љубави у Тоскани*, и овде је увођење Гогоља сигнал за разумевање уметничког поступка самог Црњанског, али је сада његово име доведено у везу и са питањима хришћанства, вере, преобраћаја, метаморфоза (и Бели и Гогољ, у Црњанској мистификацији, прелазе пут од ђавола до Бога).

Безизлазност човековог положаја у свету, његова заробљеност и немогућност да реализује сопствену вољу исказана је много пута поновљеном метафором мишоловке. Говорећи о Таса, емигранту и меланхолику, коме неки немир не да да се скраси, па као луд лута сенкама Италије, Иперборео каже да „топографска карта његовог кретања по Италији, личи на сеизмографски снимак, на кардиограм болесног срца, на трчкарање миша у мишоловкамa” (210–211, I). Овде је мишоловка знак несретне судбине од које човек не може побећи и која га увек држи у својим уздама, вијајући га тамо-амо, као у лудилу, и не дајући му да нађе мира. Искуство да се *родно место не може на ђону понети* спаја Таса и Ипербореа, па јунак *Хиперборејаца*, у фебруару 1941, на почетку преко две деценије дуге емиграције, упознаје исти онај страх „који је Таса вијао по Италији, као миша у мишоловци” (309, II). Комплекс несретног човека, његова сељакања и лутања, не могу се објаснити никаквим социјалним нити историјским разлозима, већ једино одређеном судбином: несрећа Тасова није ни социјална ни религиозна, ни разумљива, она је фатална!

У истом поглављу у коме говори о емигрантској судбини Таса („Тасо”) исказни субјекат пореди Микеланђелово кубе са огромном мишоловком папа (187, I), битно модификујући значење уведене метафоре. Наиме, иза овог поређења може се назрети идеја о превари хришћанске цркве, која причом о васкрсењу држи милионе људи у лажи и обмани, као мишеве у мишоловци.



Две теме, несретне човекове судбине и хришћанства које своје вернике оставља у заблуди, биће спојене када се слика мишоловке примени на Кјеркегорово искуство. Меланхолик и шизофреник, као и Тасо, „Кјеркегор је залазио у смрт, као у неку мишоловку и трчкарао у њој као миш. Писао је о инстинкту смрти у човеку, али је очајавао пред смрћу” (240, I). Управо ће Кјеркегор *taedium vitae*, замор од живота, прогласити предусловом смрти.

Да је метафора мишоловке битна за семантичке оквире *Хијерборејаца* потврђује се и тиме што се за њу везује још једна значајна тема ове прозе: схватање прошлости као фантазмогорије и хаоса у коме је немогуће открити коначну истину. Како *ѓалимаџијас њрошлосџи* најјасније долази до изражаја управо у Риму, то се свака посета овоме граду завршава „у таквој збрци, у таквом немиру, у таквом трчкарању, као у мишоловци” (342, II).

Најзад, када наступе метаморфозе у палати Боргезе у Риму, наш мандарин, син и унук министра, „трчкара као миш у мишоловци” (379, II). Док исто поређење у случају Таса и Кјеркегора делује трагично, овде оно поприма комичну и гротескноту, умањујући и онако ништавну улогу оних чије деловање не оставља никаквог трага у историјском предању и који немају снаге да се носе са изненадним променама времена у коме живе.

Метафора о животу као театру, рекли смо, проистиче из доживљаја стварности као фантазмогорије и сна. *Хијерборејци* следе поетику Црњанских путописа и откривају један свет чији је стварносни статус променљив, и у коме се из материјалног и постојаног лако склизне у привиђење и илузију. Како је у ранијим поглављима, на примеру путописних текстова Црњанског, показано, изоштрена перцепција ја-орига ствара фантастичне, готово невероватне слике опажених предела, па виђено добија форму нестварног и оностраног. Тако се оштри врхови шпицбершких брда појављују из магле и мора „као нека фантастична слика, неког надземаљског света”, а у пролеће цвеће читавом рту „даје неку боју привиђења” (77, I). Појачан рад чула узрокује да човек у младости доживи Венецију као „фатаморгану, творевину боја, зракова, Сунца, се-

ни” (298, II). Налик поларним пределима, и Венеција је сан, „ружичаст облак који се диже из мора, цвеће, фатаморгана, мраморне сенке у хладовини” (153, I), а залазак Сунца чини да се трг Светог Марка претвара у бајку. Фиоренца „није фатаморгана као Венеција, сан над морем, него сан затворен између зидина, кроз које лаута свира – у мрамор, у огледала између завеса” (308, II), док кочијаш Ђузепе вози Црњанског Ипербореа по Аbruцу „кроз један свет снега, леда, неба, – кроз који саоне клизе као кроз неки сан”.

Не само да посебни услови опажања (игра светлости и сенке, измаглице и испаравања, плаветнило неба, Сунце које поиграва на леду) и осетљивост чула посматрача чине да опажена стварност изгледа фантастично, већ и изузетност историјског тренутка у коме се налази ја-ориго доводи до тога да он није сигуран ни у статус властитог постојања. Заmrшене, тужне мисли и тежак живот стварају осећај да су сан и стварност толико близу да је понекад немогуће разабрати у чему се од то двоје налазимо, па тако Иперборео *седи или сања да седи* за столом кафане *Esperia*, а у Помпеји ходи *као у неком сну* (360, I) и пролази кроз град *као кроз неку иџру јаве и сна* (362, I). Он посматра себе у огледалу „*као из неког сна*, који неће дуго трајати”, јер „Ко зна где ћу ускоро бити? Ко зна, кад ће рат, опет, и за моју земљу, отпочети” (62, II).

Хаос предратне Европе, растанак од дотадашњег света, „распадање догађаја, вести, мисли, сећања, слика и друштва” у коме се дотле кретао, учиниће да Црњански Иперборео управо у Риму, тој највећој гробници на свету, увиди краткотрајност и пролазност свега овоземаљског. У граду у коме се најбоље осети да је прошлост руина и чија је главна црта „та, претерана, психопатолошка, веза, са прошлошћу”, Ипербореа највише занима *паралела сна и стварности*:

„Укратко: пре него што одем из Рима, желео бих да знам шта је права људска срећа и зашто је тако кратка. У сваком случају, знам већ да стварност није нимало једноставна. Она долази и испред, и иза, сна” (33, I).

У људском животу ово двоје је увек измешано, „а кад човек почиње да стари, стварност слаби, а сан јача” (29, I). Овде

се још једном морамо вратити шпанској реченици *La vida es sueño*, важном лајтмотиву, чије понављање снажно боји и текст *Хиперборејаца*. Мисао да је живот сан ја-ориго налази у „целој историји света и човечанства”, поткрепљујући субјективни доживљај књижевном и филозофском традицијом:

„Шекспир каже да је наш живот ’од сна саткан’. Сан, кажу, немачки филозофи. Сан, кажу и грчки филозофи. Сан, каже и Сократ, тај најчеститији човек Атине – који је највећа утеха, бар мени. Сан, кажу и кинеске Таоисте. Сан, кажу и на Тахитију. Свуд то кажу, где људска нога крочи.” (22–23, I)

Француски песници Маргарита Наварска, Клод Жозеф Дора, *џњаваџор* Волтер, сви кажу „да је живот сан, и, да, појединац, у свету, нема смисла” (144, I). Исту мисао исказно ја среће и код Микеланђела, у чијим стиховима сваки странац лако може осетити ону страшну меланхолију која прати веселост Талијана (223, II).

Вођен принципом пројектовања сопственог егзистенцијалног искуства у прошлост и тражења наговештаја властите судбине у културноисторијском наслеђу, ја-ориго је посебно привучен сликама уметника Скјавона Венецијана, *меланхолика*, „који је живео у Венецији, али сликао неке снове... Прошлост је, ту, на његовим сликама, стварност, а ипак претворена у снe” (302, II).

Али, у складу са већ поменутом амбивалентношћу *ethos*-а ове прозе, за исказни субјекат *Хиперборејаца* сан није само живот (садашњи, као и онај прошли), већ и смрт:

„... ја заступам мишљење, да тамо, у царству вечног леда, смрт мора бити, као неки величанствен сан. А не привиђење пацова и мишева, као кад човек умире на болесничкој постељи.” (74, I)

Нагон одласка у поларне пределе је нагон одласка у сан, у смрт, и постоји у сваком човеку: „Север је величанствен сан о земљи, која се хлади, и сан о човеку, који се хлади” (373, I), па су ледени крајеви циљ свих народа, а свако ко тамо завири постаје другачији.

Размишљајући о северним пределима, ја-ориго се сећа и Стриндберга који му говори „да има нечег у свету, што није стварност. Није ни сан. Него сан на јави” (382–383), уводећи

тако још једну могућу перспективу у богато семантичко ткање *Хиперборејаца*.

Вишеструко укључивање Андерсена у тематску мрежу *Хиперборејаца* нуди адекватан интертекстуални оквир за читање ове прозе. Најпре, и Андерсен је међу оним Скандинавцима који су походили Југ и Италију, а чије помињање у књизи тематизује однос Севера и Југа. Иако северњак, он свој завичај проналази у Риму и тако потврђује ауторску интенцију о *изабраном завичају*. Прича о Андерсену, његовој посети Београду, и узвратној посети Црњанског Ипербореа, који у соби данског писца налази лист из Србије, илуструје тезу о необичним везама у свету. Андерсенов живот такође нуди материјал за причу о мајкама, силованим слушкињама и праљама. Најзад, Андерсеново име је уведено у склоп мотива живота као бајке и фикције. Док се вози на Авентину, *дремљив, као у полусну*, Иперборео заповеда разговор са кочијашем и сећа се Андерсена, „који описује своју матер, праљу, као бајку”:

„Све те северне земље сматрају живот као бајку... И најпаметније људе, и најтужније догађаје, треба схватити као бајку.” (249, I)

Црњанском Ипербореу се чини да, „крај све те стварности Копенхагена, Бергена, Штокхолма”, у књигама скандинавских писаца има и нешто друго:

„То је паралела људског живота. Сан” (49, II), а „Андерсен, рекох жени, имао је право. Земље и вароши, и чамци, и снег, и лед, и живот, су, бајке” (295, II).

За самог Андерсена, Иперборео каже да је дугајлија као ликови у бајкама, а и читава Данска поприма бајковитост Андерсенових творевина. Зато ће, као своје прибежиште, ја-оригу у ратним временима изабрати управо Андерсенову постојбину и њене куле светиље:

„Зашто сам баш Данску изабрао међу тим северним земљама?

Зато што је мала, као што је и наша земља била, а личи на мој завичај, донекле – без Андерсена. Има тако чудно пролеће. Исти јоргован. Славује. Има чудне, мирне, људе.

...

Уосталом, те северне земље, а нарочито Данска, толико личе на бајке Андерсена, да у њима бајке постају и сама факта. То је моје Гуливерово путовање, из стварности мог времена, и живота. Зар није чудна једна земља, коју са земљом везује само шездесет километара граница, а са морем: пет и по хиљада.” (374, II)

Дакле, управо нестварност Данске, њена чудноватост, која делом има порекла и у Андерсеновом стваралаштву, способност те необичне земље да и сама факта претвара у бајке, учиниће да она постане изабрани завичај Црњанског Ипербореа. Црњанскова модерност овде се открива у чињеници да његов наратор стварности приписује својства уметничких дела, да реални свет доживљава кроз категорије имагинарних творевина, а не обратно, као што је то раније био случај.<sup>228</sup>

Убеђење да је свет само сан и фантазмोगорија јесте оно по чему у римском друштву препознају и памте Ипербореа, али и израз свеопштег релативитета који испуњава мисаоно-филозофску раван *Хиџерборејаца*:

„Албанка каже да је она већ давно приметила, да ја желим да кажем, да је цео људски живот, цело човечанство, цела Европа, само једна варијанта сна и само фантазмोगорија.” (430, I)

Мисао да је живот сан (*La vida es sueño*) прожима *Хиџерборејце* меланхолијом и осећањем пролазности. Неизвесност човекове судбине и променљивост историјских дешавања стварају од појавног света привид и измаглицу. Угрожена лична егзистенција (јунак *Хиџерборејаца* пати од болести у ногама, од које на смрт болују сенатор, у чијој кући станује, и папа Пије XI) и историјска стешњеност (претња Другог светског рата) чине да је Црњански Иперборео непрекидно свестан несталности свега овоземаљског. Он је и у Риму „само пролазна сен”, као што је био и у Гранади и у Рејкјавику, а то „што је живот ТАКО КРАТАК” чини да „наш рад, наша активност, под старост, постају празни појмови” (20, I). Већ на почетку књиге наведен је Хомеров стих у коме се људски род пореди са лишћем које опада и које ветар разноси. „Појединац у све-

---

<sup>228</sup> „И ја верујем Вајлду да је лондонску маглу пронашла уметност, и да је пре тога не беше.” Милош Црњански, „Милош Голубовић”, *Есеји и чланци*, I, *Књижевности. Уметности*, стр. 441.

ту је, као зрно песка, на дну мора, то јест на обали мора”, а један живот, крај једног човека јесте „ситна бесмислица недо-стојна помена” (143, I).

Следећи устаљени принцип повезивања људи и догађаја по вертикали времена, Иперборео у прошлости тражи изгнанике, меланхолике, несретне људе, са чијом се судбином лако иденти-фикује и чију мисао брзо прихвата као своју. (Овде наравно треба задржати ограду и још једном подвући ауторска моди-фиковања наведених текстова и евентуална прилагођавања основним пишчевим интенцијама.) Северњаци, као и јужња-ци, Цицерон, Тасо, Микеланђело, Леопарди,<sup>229</sup> Кјеркегор и Ан-дерсен, једнако као и Неаполитанци, пате од меланхолије, чији су сигурни знаци сенке и замор од живота. *Tedium vitae* један је од израза који се лајтмотивски понављају и везивањем уз бројна имена гради јаку семантичку везу међу њима.

„Фантастична појава изненадних промена у свету” пого-дује сталним метаморфозама, које обухватају све сегменте жи-вота, па обележје несталног света у коме Иперборео живи је-сте и присуство фантастичног и гротескног. Пикасова мисао да се коњ може претворити у палму поновиће се неколико пу-та у тексту указујући на преображења којима ништа не може измаћи и која својим деловањима стварају страшне и запању-јуће творевине. Мушкарци и жене који загрљени одлазе у мо-ре, обузети епилепсијом љубави, претварају се у античке ајги-ре и нимфе, а у необичном сну девојчица Ирина, разобличују-ћим погледом детета, открива Ипербореу „како су ружни они који владају, кад су голишави, смежурани”, а како је слуга купалишта, Ђовани, леп, као Аполон. Користећи двоструки от-клон, сан и *очуђујућу, онеобичавању* склону перспективу дете-та, *ethos Хиперборејца* нуди неочекивану и запрепашћујућу слику света у којој су вредности и односи наопачке окренути и сасвим супротни од оних друштвено признатих. У складу са структуралном схемом бајке, у Иперборевом сну Мусолини,

<sup>229</sup> Као што је то обично случај у *Хиперборејцима*, једно име, или слика, укључено је у више мотивских склопова, па се Леопарди осим по меланхо-лији, помиње и по својим аутобиографским записима, који су *поезија у про-зи*. Тако нам Црњански, још једном, у самом тексту оставља путоказе за ње-гово исправно разумевање.

краљ и принчеви, бивају подвргнути преображају па, „као од мајке рођени, кад немају на себи ни кошуљу”, голишави и трбушастии, изгледају *бедно* и *лудо*, а обични послужитељ, чије су руке прљаве, али „зуби као низ бисера, а очи црне”, постаје Тритон, принц за кога Хелфандова ћерка жели да се уда.

Значење поменутога сна постаје потпуније када узмемо у обзир да његов опис долази непосредно после Ипербореових поновљених мисли о незнатности свог положаја у свету и победничкој еуфорији која влада италијанском престоницом:

„Мој положај у свету је мали. Не могу да утичем на догађаје, него ме вода носи, изгубљен сам у туђини, а Рим, тих дана, осећа се победник.” (417, I)

„Мучи ме, све више, кад видим, како сам немоћан, и ситан, на свом положају у Риму...” (418, I)

За многе појаве у свету *Хиперборејаца* каже се да су *чудне* и *шашаве*, а уобичајни поредак ствари често је нарушен несхватљивим, готово невероватним дешавањима. Тако, на пример, пошто једном сазнамо како Римљани верују да бивши шпански краљ Алфонсо XIII има урокљиве очи и да доноси несрећу (а мотив италијанског сујеверја прати нас од првих страница *Хиперборејаца* и показује се као последица бројних и несхватљивих *случајева*), његово име ће се појавити још много пута у тексту, кад год имамо посла са несрећним догађајима, али и мрачним и фантастичним појавама, које као да нису од овога света. Најпре, несрећна болничарка за свађу са вереником и своју злу судбину криви урокљиве очи Алфонса XIII, и Црњанског јунака који их је водио у хотел *Ambasciatori*, да играју. И док се овде наратор још увек брани да је посредии обично сујеверје, када после извесног времена угледа у дворишту палате Боргезе велика кола Алфонса XIII, и њему самом ће, незнано зашто, бити хладно око срца. Како књига одмиче, име Алфонса XIII све чешће постаје сигнал за уношење невероватних, готово фантастичних елемената у римску свакодневицу.

Оно што се не може разумом појмити, може се објаснити уроком, худом срећом, упливом натприроднога. Италијански авијатичар, Ипербореов пријатељ, још једном откривајући *дух*

*Иријовейке*, говори о рату који није више оно што је некад био и који је у „наше време” постао бесмислица, „минијатура рата”, не више страшан и узвишен, већ смешан и глупав, гротескан. Уместо на борбу, треба се усредсредити „на компликовани рад апарата и справа”, гине се не херојски и достојанствено, већ брзо, „а победу има онај који има више бензина”:

„А што је најсмешније, дешава им се често – чешће него што је разумљиво – да им се метак заглави у топу, баш у тренутку кад им највише треба. Невероватно је, али им се каткад чини, да их је урекао Алфонс XIII, који је долазио код њих да руча. Има урокљиве очи.” (405, I)

Да су управо техника и модерне направе те које уводе елементе фантастике, чудног и оностраног у предратну римску стварност, јасно је и из неких каснијих примера. Алфонсо XIII поново је медијум који посредује између два света и уноси додатни хаос и пометњу. На почетку друге књиге *Код Хијерборејаца*, разговор Албанке и Ипербореа изненада бива прекинут:

„Хало! Хало!

У наш разговор се био умешао неко. Јавља се клуб ловаца на лисице, где је Алфонс XIII ручавао, често. Питам се: није ваљда Алфонс XIII у палати Боргезе?” (14, II)

Исти мотив, лоших телефонских веза, које крче и прекидају се, поновиће се још неколико пута, а по принципу асоцијативног повезивања, Алфонс XIII биће у свести читаоца препознат као главни узрочник невоља и онда када његово експлицитно помињање изостане. То што је клуб ловаца на лисице, у коме бивши шпански краљ ручава, у другој половини палате Боргезе, учиниће да и Алфонс XIII почне да се меша у тајне нашег посланства у Италији.<sup>230</sup>

---

<sup>230</sup> Посебно занимљиво место јесте оно на коме из војне књижице читамо физички опис Црњанског Ипербореа. Много од онога што у тој књижици пише не одговара истини, па се и цео опис показује као сумњив, чак ирелевантан, а јунакову жену наводи на закључак да се они „*играју ратиа*, као деца” (подвукла А. Г.). Коригујући наведене исказе, јунак демантује да има правилна уста и кроз поређење успоставља идентификацију са бившим шпанским краљем: „Имам доњу усну, дебелу. Као Алфонс XIII.” (115, II)

На овом примеру може се показати како се унутар једног мотива који се понавља могу издвојити и поједини детаљи који су истовремено и засебне се-



Међу „својеглавим” предметима чије се понашање супротставља здравој логици и који својим деловањима нарушавају и тако уздрмани поредак ствари, јесте и лифт, који, у дане бомбардовања Рима, по својој вољи стаје и поново креће:

„Узалуд лифт прекодан оправљају.

Нико не уме да нађе квар у њему.

Нико не зна зашто изводи са нама то.” (11, II)

Да би гротескна слика „полуделог” лифта била потпуна, људи у њему „личе на папагаје који креште и вичу и крилима лепршају” (11, II). И док у свету *Хиперборејаца* мртве ствари попримају особине живих бића, сам човек је изложен непрестаној анимализацији и постварењу: на пример, болничка врата *узимају* Црњанског Ипербореа и врте га *као чигру*.

Читав опажени свет подлеже сталним трансформацијама, па нова, електрична, талијанска, локомотива, „која је, иако није личила, нимало, на ону, моју, у детињству, ипак личила на неко чудо”, подсећа на „неког препотопског носорога, претвореног у гуму” (264, II). Палата Боргезе се, док се у њој чека да Други светски рат захвати и нашу земљу, читав месец „преврће као човек у грозници”:

„Јер и то се догађа таквим зградама. Сан и грозница, топлота и дрхтавица, немир и наде, смењују се и у зидинама и фонтанама таквих дворова, који стоје у Риму, столећима.” (326, II)

Када при крају књиге, предзнаци будућих несрећа постану све учесталији, у систем опомена укључују се и неживе ствари:

„И мртве ствари су ме, међутим, опомињале у Венецији, али то нисам, у то време, још разумевао.” (295, II)

Прва слика коју ја-ориго угледа тада у Венецији јесте „једна венецијанска барка, извучена на копно. Личила је на једну празну шкољку на песку. Имала је још, катарку, али су јој једра била савијена, као у неку мумију” (295, II). Оно што посебо чуди Ипербореа јесте да је ту напуштену и празну олупину насликао Каналето, за кога су карактеристични сасвим другачије боје и расположења. Хотел ”Danielli”, у коме је иначе „као на карнева-

---

мантичке јединице и део целине чије је значење доминантно: дебела доња усна Алфонса XIII јавиће се и у опису Виторије Колона, велике Микеланђелове љубави.

лу”, сада је празан, а уместо смеха и уживања, као да се кроз зид чује јецај. Такође, римска фонтана Тритон – а Тритона је наратор видео и на географској карти поларних крајева – даје знак да је дошло време за још један растанак и поновно лутање.

Дакле, *ethos Хиџерборејаца* чини да предмети буду виђени као живи, да животиње личе на човека, а да сам човек губи своја хумана обележја постајући предмет или животиња. Анимализација и постварење резултат су карикатуралног и гротескног виђења човека, у коме он од господара света постаје роб и играчка. Мушкарац, иначе лепотан, али почетник у скијању, клизи по снегу као *ђусан*. Слика људи *стешњених као сардине* у некој кутији поновиће се више пута,<sup>231</sup> а док седи код „Розатија” Ипербореово друштво збија неслане шале на рачун пролазника и погађа:

„који личи на павијана, који личи на кенгура, ко хода као што петлови ходају, а којој се госпођи, која пролази, може десити, да снесе јаје” (233, I).

Међутим, врло брзо, њих саме рат ће *ишчистиити* из Рима као *ошшашке*. (233, I)

Из тога и таквог света ја-ориго бежи у сећања. Лајтмотив уведен помињањем Атене Лемније, чија је глава у болоњском музеју, а тело у сасвим другој земљи, повезаће Ипербореа са темама подвојености и шизофреније меланхолика:

„Тело ми је било у Риму. Глава чак у другом свету – на путу у поларне крајеве – иако из куће нисам макао. Има и таквих затвора на свету.” (35, II)

Да би се хаотична предратна стварност могла поднети и да би добила смисла, потребно је отићи из ње у један други, лепши свет:

„У оваквим тренуцима најбоље је, и пред смрт, отићи у туђину, далеко. Измислити себи један други свет и живети, у њему, као што је Архимед живео, све док римски војник није,

---

<sup>231</sup> Место на којем читамо: „Сви смо стешњени. Као сардине у некој кутији, у црвеној, римској, цигљи” (308, I), или оно где се Иперборео вози возом *стешњен као у некој сардини*, као да је пренето из *Романа у Лондону*, где је то једна од најчешћих и најупечатљивијих представа. Слично би се могло показати и за метафору полипа.

да га убије, ушао. Ја нисам, у ствари – иако знам да је то невероватно – у Риму, па ни на брду Терминило, него на најсевернијој тачки Данске, у једном месту које се зове Скаген; тамо сам у хотелу.” (355, II)

Исказни субјект *Хиперборејаца* више пута развија мисао по којој сећање, зато што се у њему предели и догађаји враћају улепшани и преосмишљени, готово идеализовани, има улогу *ушехе*. Окружен хаосом рата, који му по други пут квари живот, Црњански Иперборео бежи у своје успомене. Преписивање бележака са северног путовања до острва Јан Мајен и Шпицберга, са лутањима по Данској и посетом Шведској и Норвешкој, у предратном Риму није више „ни разонода, ни разбигра”, него је постало једини смисао живота. У сећању поларни предели постају „још лепши”, а доживљаји „претерани”. Док је уистину Јутланд нека суморна равана, испуњена баруштинама и обраста травулинама:

„У сећању, та равана претвара се у бескрајну равницу, покривену неким ситним, модрим, руменим, цветом. Нити сам Данац, нити живим у Данској, а ето у Италији, Јутланд ми се чини много лепши. Кад ми је тешко у Риму, у животу, сећам се те далеке равнице и кажем: моја мала мрка пустара у Данској, као да ми је завичај. *Min brune Hede*.” (94, I)

Као што Петар Цацић примећује: што тежи ударци стварности почну да падају на јунаке Црњанског, то се они више окрећу просторима среће, утопијским пројекцијама, насталим у ескапистичком покушају превладавања неподношљиве историјске датости. Завичај (не стварни, већ новостворени, изабрани), *далеки дом бића*, постаје једина утеха ка којој се окреће и за којом чезне и Црњански Иперборео, баш као и ликови суматраиста које срећемо у фикционалним делима Милоша Црњанског. Поларни предели донекле имају ону функцију коју у *Сеобама*, на пример, има Русија. Чињенице се узалуд боре и на крају попуштају пред јаком имагинативном способношћу која ствара идеално уточиште:

„Те северне земље, почетком марта, не јављају ми се више, у мислима, у снегу и леду. Баш у Италији има, те године,

и сувише снега. Норвешку замишљам у цвату. Узалуд ми Страбон каже да је цео тај Север у снегу и леду, а Норвешка сва у магли.” (345, II)

Сећања помажу да се стварност око себе искључи и да се у свету који изгледа бесмислен и немогућ, нађе неко оправдање. Тек бавећи се поларним пределима и мишљу о смрти, ја-ориго је нашао *много шћошћиа у светју шћо је ушћешно*:

„Рибице кад их извадимо из акваријума, умиру. Има, међутим, и инсеката чак, који знају да живе, у мору, на дну. То пре нисам знао. Дишу. Имају шкрге и њиховом помоћу дишу и на дну. Не треба се бојати смрти и не треба је сматрати као нешто бедно и човека недостојно. Ја сам видео поларну ласту. Мужјака и женку. Не могу да замислим да постоје у неком бесмислу, иако не верујем да су творевине неког Бога оца, који има дугу браду.” (119, II)

Треба приметити да једину утеху Иперборео не налази у свету људи, већ животиња, баш као што је и представу најчистије материнске љубави, инстинкт матере, везао за успомену из копенхашког зоолошког врта. Слика огромне поларне мечке која на крилу држи мало мече и љуби га у њушкицу, „сасвим онако како мати држи дете”, *Mater Lactans*, јесте слика „бескрајне нежности, једне звери” и симболички показује како се и међу најкрволочнијим животињама може наћи непатворена љубав, која код човека, по правилу, изостаје.

Како значајна прозна остварења с почетка XX века као један од средишњих показују проблем аутобиографског, то се „откривање” ауторског присуства у њима поново актуализује. Најбољи романи XX века готово да се не могу читати без макар прећутне свести о томе да су посредни описи стварних живота. Као што је већ речено, то присуство аутора више није у садржају, већ у формалном уобличавању дела, чије јединство обезбеђује фигура тзв. *аранжера*, а лирски карактер најуспелије прозе с почетка прошлога века, па и Црњанскових *Хиџерборејаца*, лежи управо у позајмљивању представљачких средстава поезије, превасходно романтичарске. Иако *Хиџерборејци* не одустају сасвим од тенденције да прикажу одређени историјски тренутак (*Сва лица поменућиа у овој књизи живе, или су живела, у стварностии*), понуђена слика света је ипак

производ субјективног виђења и особене уметничке конструкције (сви они истовремено *представљају иреалне фикције према Шишчевој потреби за причу о прошлости*). Покушавајући да осмисли властити живот Црњански сопствену прошлост приказује као низ *симболичких слика, направљених етицифанија*, кроз које се у *видљивом свету манифестује невидљив животи*, и наслућује смисао оних незнатних веза и непредвидивих, лудих промена. Читава *прича Хиперборејаца* служи *самоизражајној или лирској намени*,<sup>232</sup> испуњавању одређеног *егзистенцијално-етичког* *налога*. У овој прози Црњански своје искуство уметнички преобликује, фикционализује, како би илустровао одређени принцип, тенденцију, *ethos*. Местимице стварни местимице фингирани аутобиограф нуди свој доживљај света, и погледом склоним карикатури и гротесци, показује стварност као збрку и бесмисао, чије се оправдање може наћи само у уметничком преосмишљавању и артистичкој реконструкцији.

---

<sup>232</sup> Како Петрузо примећује, симуларни роман завршава преношење нагласка од акције ка карактеру које је обележило XIX век; протагонистичка перспектива замењује логичко ређање акционог романа; значење се више не налази у закону који одређује судбину карактера, већ је пре сам тај карактер: „Заплет је, другим речима, почео да служи самоизражајној или лирској намени која је његово оправдање. Овде се може наћи одређујући принцип симуларног романа: приповедач је прича сама.” (“Plot, in other words, has come to serve a self-expressive or lyrical purpose that is its justification. Herein can be found the underlying principle of simular novels: that the coming to be of the teller *qua* teller is the tale in itself.”) Томас Ф. Петрузо, нав. дело, стр. 36.