

Милица Р. Миланков*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет, мастер студије

Оригинални научни рад
Примљен: 22. 09. 2023.
Прихваћен: 14. 11. 2023.

РЕСЕМАНТИЗАЦИЈА МИКЕЛАНЂЕЛОВЕ *НОЋИ* У *ДНЕВНИКУ О ЧАРНОЈЕВИЋУ* МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Основни циљ рада јесте идентификација текста који се крије иза алузије на Микеланђелову *Ноћ* у роману *Дневник о Чарнојевићу* (1921) Милоша Црњанског. Претпоставка да се алузија односи на стихове које је Микеланђело Буонароти (1475–1564) посветио својој скулптури *Ноћ* из капеле Медичија у Фиренци (1520–1545/1546) темељи се најпре на посредничкој улози поменутих стихова приликом пишневог првог сусрета с уметничким генијем. Истражено је на који начин о тематизацији овог стиховног фрагмента у роману сведоче и типолошке сродности између ренесансне неоплатонистичке филозофије, очулотворене у скулпторско-архитектонском комплексу капеле и њеним текстуалним садржајима, и суматраистичке поезике. Рад акцентује суштинску међузависност Микеланђеловог текста и естетичких одлика скулптуре *Ноћ* и указује на важност утицаја који су и поезика и естетика Буонаротијеве уметности имале у изградњи суматраистичке поезике првог објављеног романа Милоша Црњанског.

Кључне речи: Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Микеланђело Буонароти, *Ноћ* (капела Медичија), ренесансни неоплатонизам, суматраизам

* milica.milankov00@gmail.com

I

„Микеланђело је био и остао моја опсесија.”
(Црњански 1999б: 592)

Међу бројним чиниоцима биографије Милоша Црњанског који су се рефлектовали на његово књижевно стваралаштво издваја се пишчево истинско занимање за сликарство и темељно познавање историје ликовних уметности у целини. Богата знања о уметности Црњански је почео да стиче још док је био врло млад (Вунјас 1982: 26; Раичевић 2021: 37–39), да би их потом проширивао на студијама (Црњански 1978: 176; Вунјас 1982: 28, 32; Раичевић 2021: 78–79, 131) и кроз интеракцију с уметницима из своје околине (Црњански 1999а: 102–111; Раичевић 2021: 124–128), а допуњавао целог свог живота. Иако су најочигледнији траг оставиле пре свега на плану садржаја пишчевих дела, историјскоуметничке и естетичке чињенице још значајнију улогу задобиле су приликом процеса ресемантизације зарад обликовања (ауто)поетичке и филозофске димензије опуса Милоша Црњанског.

Неколико значајних есеја Црњански је посветио српским и европским ликовним уметницима, попут Петра Добровића, Милоша Голубовића, Јована Бијелића, те Албрехта Дирера и других (Црњански 1999а: 425–469; Стрњански 1983: 339–386). Понекад очигледна, а понекад пак скривена, заједничка особина ових текстова огледа се у ауторовом разоткривању сопствених постулата уметничког стварања и формулисању аутентичног и неретко аутопоетичким ставовима прожетог виђења одређеног уметничког проблема (Раичевић 2005: 28, 54; Удовички 1972: 339). Поступак преплитања (ауто)поетичких начела и језика ликовних уметности није присутан само у есејима посвећеним великим уметницима, већ представља једну од константи целокупног књижевног опуса Милоша Црњанског. Естетичке чињенице, али и осећај за екфрастичко представљање, често посредују у обликовању специфичне слике света, те се с правом говори о особеној „ликовној естетици” (Шутић 1996: 36) и „сликарској компоненти способности доживљавања” (Удовички 1972: 335) у његовом књижевном стваралаштву.

Приликом тумачења присуства именâ различитих уметника и чињеница из историје уметности у опусу Милоша Црњанског, у делима нашег писца једно име заузима место од непроцењивог значаја. Реч је о Микеланђелу Буонаротију (1475–1564), италијанском скулптору, сликару, архитекти и песнику зреле ренесансе, чије је ликовно и поетско ствара-

лаштво остварило немерљив утицај на личност и дело Црњанског. Као што слике других уметника боји изразито субјективном нотом, преплићући начела аутопоетике са објективним чињеницама из домена (историје) уметности, Црњански даје нову и аутентичну слику Микеланђела, сагледаног кроз субјективну призму и обликованог у складу с аутопоетичким претпоставкама и личним погледом на уметност и свет. Овакав поступак открива читаоцу како Микеланђелова естетика обликује законитости пишчеве поетике и како законитости пишчеве поетике утичу на поимање Микеланђелове естетике.

Микеланђело Буонароти присутан је у делу Милоша Црњанског онако како је присутан и у светској културној историји, као свестрани уметник – не само као скулптор, сликар и архитекта, већ и као песник. Први сусрет Црњанског с Микеланђеловим именом и делом био је сусрет управо с песничким личношћу овог ствараоца и одвио се још у детињству, на пијаристичком лицеју (Раичевић 2021: 55):

„За мене је, просто, Микеланђело најепши доживљај у Италији. Почело је то још онда када сам у детињству у школи католичких фратара први пут читао питања која су постављена Микеланђелу о његовој скулптури *Ноћ*, у гробници Медичија. Био то Строци, који је та питања поставио, или не, сасвим је споредно. Почело је то тим незаборавним даном, када сам први пут чуо одговор Микеланђела о *Ноћу*.” (Црњански 1998: 66–67)¹

Од пресудног тренутка из детињства мисао на Микеланђелов живот и ликовно и песничко дело пратиће Црњанског кроз цео живот, све до пишчеве смрти. Посете музејима и галеријама у Бечу подстаћи ће жељу Црњанског за проучавањем и прецртавањем уметникових цртежа, а у Микеланђеловој родној Италији имаће прилику да види сликарска и вајарска дела овог ренесансног великана (КМ, 64).

Жеља да о уметнику пише први пут ће се писцу јавити приликом одласка у Фиренцу 1921. године (КМ, 64), али ће се пред читаоцима први текст Црњанског о Микеланђелу појавити тек 1964. године у периодици поводом обележавања четирестотет годишњице Микеланђелове смрти (Бертолино 1998: 654). До 1975. године писац ће објављивати појединачне есеје о Микеланђелу, од којих ће неки понети наслов „Из *Књиге о Микеланђелу*” (Раичевић 2005: 271; Бертолино 1998: 655).²

¹ Сви наводи из *Књиге о Микеланђелу* биће дати према овом издању, а број стране биће назначен после скраћенице КМ у заградама на крају цитата.

² *Књигу о Микеланђелу* објавила је издавачка кућа „Нолит” 1981. године на основу обимне, али несређене хетерогене грађе о Микеланђелу, која се састојала од свих до тада објављених текстова и рукописа из заоставштине, а коју је неколико недеља пред смрт Црњански „у двама картонским кутијама за кошуље” предао „Нолиту”. Критичко издање под истим

Мада је за пишчева живота остала недефинисана и недовршена, *Књига о Микеланђелу*, писана осам година, после пола века проучавања Микеланђелове уметности (Црњански 1999б: 586), неспорно је заузимала изразито важно место у животу Црњанског, а по објављивању заузела је посебно место и у склопу његовог књижевног опуса. Ренесансног уметника Црњански је доживљавао као своју највећу животну утеху, што је више пута истицао и у интервјуима и у самој грађи за *Књигу о Микеланђелу* (Црњански 1999б: 524, 565; Црњански 1998: 56, 66). Значај Микеланђела у животу и делу Црњанског наслућује се из сажете, али прегнгантне изјаве писца из 1973. године: „Па ја *живим* педесет година с Микеланђелом.” (Црњански 1999б: 572) О животу проведеном у непрестаној контемплацији над делом ренесансног генија сведоче, осим огромне грађе од које је уобличена књига, и помени Микеланђеловог имена у бројним другим остварењима Црњанског. Мисао о Буонаротију прожима више пишчевих текстова, чак и оне који наизглед немају никаквих додирних тачака с ренесансом, Италијом или било којим другим фактором уметничког живота или дела. Микеланђелова свеприсутност открива велики херменеутички потенцијал његове поетике и естетике у контексту поетике Црњанског, поставши једна од чворишних тачака целокупног стваралаштва нашег писца.

Међу најраније објављеним делима која у себи садрже директну литерарну реминисценцију на Микеланђела налази се роман *Дневник о Чарнојевићу* (1921) (Раичевић 2005: 269). Први објављени роман Милоша Црњанског у себи садржи ненаметљиву, али врло речиту алузију на Микеланђелове стихове посвећене скулптури *Ноћ*. Они стоје на почетку упознавања нашег писца с Буонаротијевим генијем, а Црњански ће их, деценијама касније, изнова тематизовати у *Књизи о Микеланђелу*. У *Дневнику о Чарнојевићу*, Црњански естетичке особине фигуре *Ноћ* и стихова који су јој посвећени ресемантизује и чини важним факторима аутопоетичке димензије романа.

насловом објавила је 1998. године „Задужбине Милоша Црњанског” (Бертолино 2009: 58; Раичевић 2005: 270–271) О проблему приређивања и разликама између два издања видети: Бертолино 1998: 653–665.

II

„Хтео сам да заспим, али ми је неко једнако шапутао у ухо Микеланђелову «Ноћ»! Комедија, драги мој. Штета само што се од тога умире.”
(Црњански 1982: 82)³

Помен Микеланђелових стихова у *Дневнику о Чарнојевићу* завређује посебну пажњу, која му у досадашњим тумачењима бројних интертекстуалних и интермедијалних веза у првом објављеном роману Милоша Црњанског⁴ можда није довољно указана. Алузију на Микеланђела садржи одломак романа објављен 1920. године у часопису „Мисао” под насловом „Сан (одломак из романа: о породици Чарнојевићевој, о рату, о љубавима, и о Суматри. Писма која јунак романа пише из болнице)” (Петровић 2017: 153; Раичевић 2010: 114–123). Тумачење нараторовог сна и фундаменталне улоге коју овај сан има у обликовању суматраистичког погледа на свет нужно обухвата пасаж који следи непосредно после њега. Као завршни оквир приповедачевог сна, пасаж заузима композиционо, а тиме и семантички повлашћено место у структури романа:

„Шта сам могао чинити, драги мој? Окретох се зиду, она ми намести цакуљице леда на груди. Хтео сам да спавам, али се мој проклети мозак једнако сећао. Хтео сам да заспим, али ми је неко једнако шапутао у ухо Микеланђелову «Ноћ»! Комедија, драги мој. Штета само што се од тога умире. Тако ми, видиш, пролазе ноћи у грозницама и сновима, драги мој, сновима који нису много луђи од јаве.” (*ДЧ*, 82)

Наведени одломак обухвата реминисценцију на Микеланђелове стихове посвећене скулптури *Ноћ*, стихове који су Црњанском у раној младости отворили пут ка проучавању Микеланђела као највеће утехе у животу, те стога представљају неизбежан аспект тумачења пишневог романескног првенца. Одсуство експлицитног навода Микеланђелових стихова ствара простор за различите претпоставке о томе на које стихове Петар Рајић уопште алудира. Будући да су Микеланђелови сонети свакако ненасловљени, Петар Рајић би могао алудирати на стихове Микеланђеловог XXVI сонета, у целости посвећеног ноћи (Michelangelo 1950: 33). Међутим, та нам се могућност не чини вероватном, јер је Црњански једном приликом изјавио како је сонете ренесансног уметника први пут читао

³ Сви наводи из романа биће дати према овом издању, а број стране биће назначен после скраћенице *ДЧ* у заградама на крају цитата.

⁴ О интертекстуалности у *Дневнику о Чарнојевићу* видети: Петровић 2017: 157–161, 164; Раичевић 2010; Раичевић 2011; Панић Мараш 2017: 95–96, 100–102.

„после десет година одлазака и долазака у Италију” (Црњански 1999б: 573), што би значило да у доба писања *Дневника о Чарнојевићу* није могао познавати њихове садржаје. Према мишљењу Горане Раичевић, реч је о Микеланђеловом прозном запису који је настао око 1520. године и везује се за простор гробнице породице Медичи, односно уметникове скулптуре *Дан и Ноћ* (Раичевић 2010: 145).⁵ У том случају приповедач *Дневника о Чарнојевићу* би на уму имао следеће редове:

„Дан и Ноћ говоре, па кажу: ‘Ми смо својим брзим трком повели у смрт војводу Giuliana; и право је да нам се он зато освети као што чини. А освета лежи у томе: да стога што смо ми усмртили њега, он тако мртав одузео је свјетлост нама и својим затвореним очима заклопио је наше, које не сјају више над земљом. Што би тек био с нама учинио, док живљаше?’” (Buonrotti 1986: 31)⁶

Садржај наведених редова, али и других записа посвећених појединим деловима гробне капеле породице Медичи, у тесној је вези с естетичким одликама овог фирентинског споменика. Поетички значај књижевног садржаја капеле могао би се стога тумачити у интертекстуалном контексту *Дневника о Чарнојевићу* тек по расветљавању основних естетичких особина капеле Медичија.⁷

Осим војводе Ђулијана, у гробници почивају и Лоренцо Млађи, војвода од Урбина (1492–1519), Лоренцо Величанствени (1449–1492) и Ђулијано Медичи (1453–1478). У склопу гробних композиција двојице војвода налазе се по две алегоричке фигуралне скулптуре – над гробом војводе Ђулијана леже *Ноћ* и *Дан*, док над гробом војводе Лоренца почивају *Зора* и *Сутон*. Према мишљењу одређених историчара уметности и естетичара, који своје ставове утемељују на садржају прозног фрагмента самог уметника, оне заједно симболизују разорну моћ незауостављивог протока времена (Condivi 1999: 67). Мада, као и алегоричке скулптуре, бременит универзалном симболиком свепрожимајуће пролазности, цитирани прозни фрагмент, с обзиром на то да се ипак односи на конкретну историјску личност и прославља тријумф њених дела над смрћу, поприма одлике панегирика и открива своју доминантну политички ангажовану

⁵ *Дан* и *Ноћ* су алегоричке представе предвиђене да буду део фунерарне композиције посвећене Ђулијану Медичију Млађем, војводи од Немуре (1479–1516) (Panofski 1975: 156–159; Zöllner & Thoenes 2019: 343–364).

⁶ На исти извор позива се и Горана Раичевић (Раичевић 2010: 145).

⁷ Коначни план и програм за израду гробне капеле породице Медичи израђени су 1520. године, а на самом споменику Микеланђело је радио до 1534, када је отишао у Рим, заувек напустивши Фиренцу и оставивши актуелне пројекте недовршеним. (Zöllner & Thoenes 2019: 346–349)

димензију (Zöllner & Thoenes 2019: 364–367).⁸ Када се ангажована природа наведених редова узме у обзир, њихово место у одломку *Дневника о Чарнојевићу*, упркос потенцијалној ресемантизацији која би запис лишила политичке димензије, постаје недовољно мотивисано. Политички аспект записа је доминантан и, као такав, не подудара се са функцијом датог одломка у структури романа. Осим доминантно панегиричке природе наведеног прозног записа, пажљивом читаоцу *Дневника о Чарнојевићу* неадекватним ће се учинити и прве речи записа, које текстуални садржај приписују представама и *Дана* и *Ноћи*. Петар Рајић недвосмислено везује Микеланђелов текст искључиво за *Ноћ*. Све побројане чињенице наводе на потрагу за неким другим Микеланђеловим записом које Петар Рајић елиптично насловљава речју „Ноћ”. Сматрамо да се иза алузије у *Дневнику о Чарнојевићу* крије стиховни фрагмент којим је уметник одговорио на похвалу упућену његовој вештини приликом израде скулптуре *Ноћ* у капели Медичија, а који се налази на самом почетку пута познанства Црњанског са Микеланђеловим генијем.

Стихове који похваљују Микеланђелов рад највероватније је испевао Ђовани ди Карло Строци (Vazari 2000: 272; Frey 1897: 412; Zöllner & Thoenes 2019: 371):⁹ „Ноћ која пред тобом тако слатко / Спи, исклесав је један анђеоло / У овом камену; и пошто спава, она живи; / Пробуди је ако то не верујеш, и проговориће ти.” (Vazari 2000: 272) Микеланђело је одговорио следећим стиховима: „Пријатан ми је сан, а још више бити камен, / Док беда и стид трају; / Не видети, не чути за мене срећа је велика; / Зато ме не буди; ох, говори тихо.” (Vazari 2000: 272)¹⁰

Поједини тумачи у наведеним стиховима виде тек манир похвале, те Строцијев текст своде на општа места (поигравање уметниковим именом, приписивање људских особина мраморној скулптури и др.) (Frey 1897: 412; Zöllner & Thoenes 2019: 371), а Микеланђелов одговор интерпретирају као вид испољавања његове добро познате склоности ка сарказму, којим је хтео ставити до знања да је можда најбоље оставити мермерну статуу да буде управо то – мермерна статуа, без могућности да говори (Zöllner & Thoenes 2019: 371–373). Међутим, како је наука препознала филозофски

⁸ О преплету универзалног језика алегорије и историјске конкретности у наведеном фрагменту видети: Borinski 1908: 117.

⁹ *Ноћ* је од четири алегоријске представе била прва завршена (1526–1531), али је постављена тек када је капела званично довршена и отворена, 1545/1546, и када је Микеланђело већ увелико био одсутан из Фиренце. Строци је *Ноћ* могао видети и прокоментарисати тек по отварању капеле, а убрзо после уобличио је и Микеланђело свој литерарни одговор. (Frey 1897: 409, 411–413)

¹⁰ Незнатно другачије преводе видети у: Buonrotti 1986: 56; Дјурант 2004: 571.

потенцијал скулпторско-архитектонског комплекса капеле Медичија, али и целокупног уметничког ликовног и песничког стваралаштва, и то у првом реду рефлексе филозофије (фирентинског) неоплатонизма (Panofski 1975: 108–179; Pejter 2019: 50–63; Kaiser 1886: 209–249; Borinski 1908: 96 – 176; Draškić Vićanović 2010: 45–76), рекло би се да и овај Микеланђелов стиховни одговор у себи садржи изванредан филозофски набој и да је његово тумачење у неоплатонистичком кључу високо мотивисано. Штавише, у *Књизи у Микеланђелу* сусрећемо се са запажањем самог Црњанског о утицају (нео)платонистичке филозофије на Микеланђелово песништво, па и целокупну уметност: „Смешни су они, који мисле, да је Платона читао. Међутим, очигледно је, из његових стихова, да га је знао.” (КМ, 22) Микеланђелови стихови, који су писца и заинтересовали за Буонаротијеву ликовну уметност, Црњанском су показатељ присутности (нео)платонистичке мисли у целокупној Микеланђеловој уметности. Уколико се неоплатонистичка интерпретација уметничких стихова уважи, могуће је управо Микеланђелове стихове о *Ноћи* сматрати онима на које алудира Петар Рајић у *Дневнику о Чарнојевићу*. Веза између стихова посвећених *Ноћи* и првог објављеног романа Црњанског била би у том случају троструко мотивисана – чињеницом из живота писца, који оставља писани траг о свом првом сусрету с ренесансним великаном, пишчевим запажањем о траговима (нео)платонизма у Микеланђеловој поезији и уметности, и, напослетку, типолошким везама између (нео)платонистичке поетике и естетике и поетике суматраизма.¹¹

Неоплатонистичку димензију Микеланђелове уметности, па и скулпторско-архитектонске целине гробне капеле Медичија и стихова посвећених скулптури *Ноћ*, који су идејно везани за ликовни садржај капеле, могуће је спознати тек ако се у виду имају основне одлике филозофске струје фирентинског неоплатонизма, којој је и Буонароти припадао и која је оставила неизбрисив траг у његовом ликовном и песничком стваралаштву (Дјурант 2004: 116; Draškić Vićanović 2010: 60).¹² Средином XV века Козимо Медичи (1389–1464) основао је у Фиренци „Платонистичку

¹¹ Тематизовање одјеса (нео)платонистичке филозофске традиције у делу Милоша Црњанског отвара засебно поље истраживања. Ове теме дотичали су се проучаваоци пишући о појединим аспектима стваралаштва нашег писца. (Видети: Раичевић 2005: 85, 89, 91, 301–313; Панић Мараш 2017: 23–25, 85–86, 290) Наш циљ није истраживање директних утицаја слојевите (нео)платонистичке филозофије на Црњанског, већ типолошких сродности пишчеве суматраистичке поетике и филозофског набоја Микеланђелове уметности, у првом реду стихова посвећених скулптури *Ноћ*, у *Дневнику о Чарнојевићу*.

¹² Важно је нагласити да су ова тумачења заснована на чињеници да је сам Микеланђело имао „пуну теоријску свест о свом уметничком поступку”. (Драшкић Вићановић 2019: 156)

академију”, која је окупљала људе спремне на превођење, проучавање и тумачење Платонових, али и неоплатонистичких дела (Дјурант 2004: 78–86). Осим Козима Медичија, главна фигура на којој је „Академија” почивала био је Марсилио Фичино (1433–1499) (Celenza 2007: 81–90; Kaiser 1886: 241–242). После бурних политичких збивања у Фиренци, Лоренцо Величанствени обновио је „Платонистичку академију” и окупио око себе појединце (Пико дела Мирандола, Кристофоро Ландино, Анђело Амброђини Полицијано и други) који су били вољни да продуже рад својих претходника оријентисаних ка проучавању (нео)платонизма (Дјурант 2004: 115–117). Један од резултата прегнућа ових посвећених ентузијаста огледао се у покушају усаглашавања (нео)платонистичке филозофије с хришћанском догмом. Темеље за успостављање равнотеже између (нео)платонизма и хришћанства поставио је Фичино у свом делу *Theologia Platonica* (1482) (Celenza 2007: 81–89). Одлике система који је Фичино предочио, ослањајући се најпре на Плотина, важне за установљење одјека неоплатонизма у уметности читавају се у оригиналном концепту онтолошке хијерархизације, односно подели универзума на Космички Ум, Космичку Душу, Природу и Материју (Panofski 1975: 110–111; Celenza 2007: 86–89).¹³

Највиши у хијерархији, одмах испод Бога, којег Фичино дефинише слично Платиновом неисказивом Једном, Космички Ум представља чисто интелигибилну област налик Богу по својој постојаности и ненарушивости, али различиту од њега по својој многострукости. Космичка Душа такође је ненарушива, али не и постојана; Природа представља земаљски свет, нарушив, сачињен од форме и материје чији раскид може условити његов распад. Напослетку, Материја заузима најниже место у онтолошкој хијерархији, будући да је безоблична, беживотна и постојана тек уколико ступи у заједницу с формом и постане део Природе. Четири хијерархијска нивоа повезује дејство које еманира из Бога; како се ово дејство расипа на свом путу кроз универзум, оно је најприсутније у Космичком Уму и Космичкој Души, а најнеприметније у области Материје. Област Природе, која почива на граници Космичке Душе и Материје, представља поприште борбе између божанског дејства и беживотности обичне материје и тачку човекове разапетости између спознаје могућности одуховљења материје и угрожености опстанка чистих форми у земаљском свету, који се указује као затвор.

¹³ Сажет преглед Фичинове концепције онтолошке хијерархизације дат је према наведеним изворима.

Фирентински неоплатонисти усвојили су традиционалну аналогију између макрокосмоса и микрокосмоса, те су дефинисали микрокосмички систем по узору на хијерархију универзума. Попут универзума, који се састоји од материјалног и нематеријалног света, човек се састоји од тела, везаног за материју, и душе, разлучене на две међузависне области – *anima prima* и *anima secunda*. Потоња је везана за тело, односно материју, те није слободна и приближава човека бесловесним животињама. *Anima prima* састоји од Разума, који је човекова *differentia specifica* и поље сталне борбе између пада у ниже осећаје и превладавања ниске природе, и Духа, који се контемплацијом, интуицијом и креацијом може приближити истини, односно спознаји божанске добротe оличене у лепоти. Човек је стога одређен својом граничном позицијом између божанског и земаљског света, истовремено и припадајући и не припадајући и једном и другом. Фичино и фирентински неоплатонисти надовезују се, преко Плотина, на Платонову идеју да тело окива душу и осујећује њен напор да човека узнесе до истинске спознаје. *Anima prima* ипак има могућност остварења врховног (нео)платонистичког идеала – ослобађања од окова материје – и досезања истине, и то на два начина: снагом Разума и снагом Духа. Снага Разума подразумева упражњавање моралних врлина (*iustitia*) и вођење активног живота (*vita activa*), док снага Духа подразумева неговање теолошке врлине (*religio*) и одавање животу контемплације (*vita contemplativa*) (Шастел 2015: 242).

Изворна (и фирентинска) неоплатонистичка онтологија суштински је естетичке природе јер носи у себи могућност визуализације сопствених принципа и јер је једна од њених средишњих преокупација лепота (Draškić Vićanović 2010: 46–50). Плотин неизрециво Једно пореди с извором светлости, која просијава кроз све онтолошке нивое и прожима и материју својом духовношћу. Тек одуховљена, материја постаје лепа и бивствујућа (Plotin 1984: 58–67). Према Плотину, лепота настаје продирањем светлости Једног кроз материју како у природи, тако и у уметности. Лепота је, поред љубави, један од кључних појмова и Фичиновог филозофског система, и представља феномен у којем се испољава божанска доброта (Draškić Vićanović 2010: 59; Celenza 2007: 88–90; Panofski 1975: 117). Прихвативши Платиново поимање уметнички лепог, које настаје када уметник, попут самог Једног, духом оплемени материју (Draškić Vićanović 2010: 52–53), фирентински неоплатонисти у доба ренесансе, епохе којој је изразито стало до чулне лепоте, наслутили су у уметности снагу отелотворења микрокосмичке борбе душе да раскине своје телесне, материјалне окове и вине се у просторе слободе. Уметник који је настојао да у свом ликовном

стваралаштву очулотвори идеје фирентинске „Платонистичке академије” био је управо Микеланђело Буонароти.

Поједине Микеланђелове скулптуре и скулпторско-архитектонске целине одувек су тумачене кроз призму неоплатонистичког учења о борби међусобно супротстављених сила, оних које душу уздижу навише и теже да је ослободе и оних које је вуку наниже, у материју, у непостојање (Panofski 1975: 141). Овај принцип рефлектован је како у уметниковим хотимично недовршеним скулптурама (*non finito*), тако и у оним довршеним, али најпре у самој уметниковој техници „ослобађања фигура из камена” (Gombrich 1951: 222),¹⁴ која подразумева борбу са необрађеним каменом као мртвом материјом, односно овоземаљским оковима душе, зарад ослобађања душе и досезања идеје, односно форме (Borinski 1908: 24–25; Шастел 2015: 333). *Non finito* скулптуре излажу оку посматрача тај стваралачки процес, односно, плотиновски речено, процес одуховљења мртве материје, и одају утисак напете борбе душе да се тој материји отргне (Draškić Vićanović 2010: 53–55, 61–76; Panofski 1975: 140–143). Микеланђело је, другим речима, усвојио слојевиту неоплатонистичку идеју да материја може бити прожета духовношћу, али и да су тело и овоземаљски, људски живот, заснован на материји, попут затворског простора, који човека мучи и ограничава (Panofski 1975: 142; Borinski 1908: 24). Том идејом проткао је своје ликовно дело, које неретко почива на представљању читаве структуре неоплатонистичке онтолошке хијерархије.¹⁵ Једна од таквих скулпторско-архитектонских целина јесте и гробна капела породице Медичи.

Положај гробова у капели и скулпторске композиције које их окружују имају фундаменталну улогу у ликовном отелотворењу неоплатонистичког идејног система. Уз бочне зидове капеле смештени су гробови двојице војводâ, Лоренца и Ђулијана Млађег, док се гробови Лоренца Величанственог и Ђулијана Медичија налазе уз улазни зид с трочланом композицијом *sacra conversazione* сачињеном од светих Козме и Дамјана и Мадоне с младим Христом у средини. Хоризонталне зоне скулпторских целина, које образују гробове војводâ, наротивизују неоплатонистички концепт уздизања душе и стога функционишу као ликовна представа

¹⁴О овом поступку уметник говори у свом XXVIII сонету – „Умјетник врсни нема неке мисли, / а да у мрамору она већ не спава, / и рука само тада циљ постизава, / кад се покорава његовој замисли.” (Michelangelo 1950: 35)

¹⁵Ервин Панофски напомиње да у Микеланђеловом делу ипак није присутно доследно и једнозначно ликовно упризорење фичиновског филозофског система, мада оно на плану иконографије и садржине суштински на њему почива, већ лична интерпретација савремених филозофских идеја. (Panofski 1975: 143–144)

онтолошке хијерархије. Микеланђело је у коначном програму скицирао одређене скулптуре које се никада нису нашле у саставу капеле јер је 1543. заувек напустио Фиренцу, а касније нико није спровео његов наум до краја (Thode 1912: 314–315; Zöllner & Thoenes 2019: 349–356). Мада недовршени, на коначним скицама назначени делови имају важну улогу у формирању филозофске димензије гробнице.

Најниже зоне гробова војвода̄ требало је да испуњавају по две фигуралне алегорије Речних богова, односно паклених река, репрезентата области мртве Материје (Panofski 1975: 160; Borinski 1908: 127–129).¹⁶ Делови дана у следећој зони, *Ноћ* и *Дан* над Ђулијановим гробом и *Зора* и *Сутон* над Лоренцовим, алегорије Времена, аналогне су, на макрокосмичком плану, области Природе у фичиновској хијерархији, односно земаљском свету изложеном неумитном протоку времена. На микрокосмичком плану,¹⁷ оне положајем телâ и изразима лица̄ одају израз патње и онтолошке борбе човекове душе, које одликују живот на земљи. Примећено је да „изазивају утисак ужасног и неисцеливог бола”, делују као да „сањају, спавају, болују и бесне” (Panofski 1975: 161) и оптерећене су „дубоким унутрашњим неспокојством и незадовољством” (Velflin 2000: 89–90). Ове одлике очите су чак и ако се скулптуре не тумаче у контексту неоплатонистичке филозофије, већ као фигуре које тугују за војводама. Тако Вазари примећује да Зора „изазива сету душе” јер „горко тугује показујући велики бол у својој вечној лепоти”, док Ноћ не одаје утисак мирног сна, већ се на њој виде „бол и сета због губитка тако цењене и велике ствари” (Vazari 2000: 271–272). Над њима, следећу зону испуњавају међусобно контрастиране скулптуре самих војвода. Већина историчара уметности и естетичара не тумачи ове фигуре као верне представе конкретних историјских личности, већ у њима види слике душа које прелазе из нижег облика постојања у виши (Panofski 1975: 162; Borinski 1908: 121). Душа оличена у Ђулијановој фигури тај прелаз остварује као *vir activus*, док она оличена у Лоренцовој то чини као *vir contemplativus* (Panofski 1975: 163–166; Borinski 1908: 113, 118–120), односно, исказано терминологијом фирентинског неоплатонизма, Ђулијановом душом управља *iustitia*, а Лоренцовом *religio*.

Различити видови уздизања душе из области Природе наговештени су специфичним скулпторским детаљима (Borinski 1908: 113–114). Композиција Ђулијанове статуе отвореног је типа и војвода будно гледа у даљи-

¹⁶ Другачије тумачење, засновано на политичким претпоставкама, видети у: Zöllner & Thoenes 2019: 359.

¹⁷ Аналогију између макрокосмичког и микрокосмичког плана у алегоријама Времена подвлачи Виктор Кајзер (Kaiser 1886: 213).

ну док између два прста леве руке пружа новчиће, чиме се симболички сугерише његова оријентисаност ка спољном свету, свету акције. Лоренцова скулптура је пак затвореног типа и представља дубоко замишљеног војводу који лакат леве руке штедљиво, чак тврдички, полаже на затворену касицу с ликом слепог миша,¹⁸ а шаком подупире главу усмерену надоле. Препознатљиви гест сетног ослањања главе на руку и слика слепог миша карактеристични су мотиви којима се ликовно упризорује меланхолија (Klibansky, Panofsky and Saxl 1979: 284–290; Velflin 2004: 160). У четвртој и највишој зони требало је да буду извајани симболи наднебеске сфере који би означавали победу душе над нижим облицима постојања – трофеји и празан престо (Panofski 1975: 165–166). Оваква сугестија досезања наднебеских сфера и стицања бесмртности оснажена је једном заједничком особином обојице војвода, захваљујући којој се стиче и ути-сак уравнотежености деловања Јупитера на Ђулијанову душу и Сатурна на Лоренцову. Наиме, положаји њихових глава и целих тела усмерени су ка Мадони с младим Христом у центру композиције *sacra conversazione*, изнад које је, према Микеланђеловом првобитном плану, требало да буде насликано Христово васкрсење (Panofski 1975: 159).

Уметничково књижевно стваралаштво које, заједно са скулпторско-архитектонским композицијама, чини идејну целину гробне капеле Медичија на сличан начин одражава идеје неоплатонистичке филозофије. Прозни фрагмент који истовремено говори о разорној моћи времена симболизованог алегоричким фигурама и глорификује овоземаљска постигнућа војводе Ђулијана, само је један текстуални део фунерарне целине. Запис који такође заслужује засебну пажњу јесте управо стиховни фрагмент посвећен скулптури *Ноћ* у капели: „Пријатан ми је сан, а још више бити камен, / Док беда и стид трају; / Не видети, не чути за мене срећа је велика; / Зато ме не буди; ох, говори тихо.”

Песнички субјекат Микеланђелових стихова, сама *Ноћ*, све „док беда и стид трају” прижељкује тишину и спокој, одбацује чулне надражаје из спољне средине. „Беда и стид” у стручној су литератури углавном поимани у контексту незавидне политичке ситуације у којој се Фиренца нашла у време када су стихови настали (Дјурант 2004: 568–572; Kaiser 1886: 247).¹⁹ Уметникове стихове је могуће читати и из политички неутралне

¹⁸ Уп. са другачијом интерпретацијом Виктора Кајзера (Kaiser 1886: 224).

¹⁹ Чак и Борински, чије су заслуге за тумачење Микеланђелове уметности у кључу неоплатонизма велике, ове уметникове стихове чита као стихове једног републиканца (Borinski 1908: 152). Поједини проучаваоци чак су и саму скулптуру *Ноћ* тумачили из перспективе политичке историје (Kaiser 1886: 246–247; Frey 1897: 411).

позиције. Неполитичко читање Микеланђеловог текста, који је свој пут пронашао до *Дневника о Чарнојевићу*, може се мотивисати и ставом самог Црњанског исказаним у *Књизи о Микеланђелу*. Мишљење је писца да је стихове посвећене *Ноћи* Микеланђело писао „себи, – и ником другом, – у својој самоћи” (*КМ*, 329). Уколико се стихови поставе у оквиру неоплатонистичке филозофије, „беда и стид” задобијају другачије значење. Они постају обележје овоземаљског живота и света на макрокосмичком плану и телесности на микрокосмичком. Тада се и природа речи „бити камен” мења, губећи дословно и попримајући метафоричко значење, које сугерише жељу за дистанцирањем од појавне стварности, за одбацивањем чула и телесности. Будући да је *Ноћ* једна од четири алегоричке скулптуре које заједно репрезентују област Природе, тескоба и патња карактеристичне за борбу душе на овом онтолошком нивоу рефлектоване су и у стиховима и у физиономији саме скулптуре. И у речи и у камену, *Ноћ* одаје утисак напора унутрашње борбе између материје и свести да земаљски свет и тело представљају затвор, који угрожава тежњу душе ка вишим облицима постојања, и слутње присутности духовног у материји. У стиховима, она открива своју жељу за дистанцирањем од телесности, отклоном од чулних надражаја и, у ширем смислу, одрицањем од самих чула, и признаје финитност дејства те жеље, које се остварује само „док стид и беда трају”, односно до васкрсења, када ће душа коначно досегнути највиши онтолошки ступањ, ка којем је стремила.²⁰ Семантичка срж стихова религиозне је природе и у знаку је анимозитета према материји и инклинације ка вишим облицима постојања, до којих се стиже преласком у следеће стадијуме, живот акције или живот контемплације, оличене у фигурама двојице војводâ.

Унутрашња борба која се запажа у стиховима читава се и на лицу мермерне скулптуре и у положају њеног тела. Ервин Пановски примећује да, осим што изазива „утисак ужасног и неисцеливог бола”, њене очи нису скроз затворене, те да она очигледно не проналази прави одмор (Panofski 1975: 161). Слично запажа и Џон Едингтон Симондс, тврдећи како ову фигуру море узнемирујући снови (Addington Symonds 1893: 253).²¹ Чак и Вазари уочава „бол и сет[у]” на лицу *Ноћи* (Vazari 2000: 272). Према Волтеру Пејтеру, читава капела породице Медичи је место где би посе-

²⁰ У контексту усаглашености неоплатонизма и хришћанства, васкрсење је тачка повратка душе у преезистенцију и остварења бесмртности. (Panofski 1975: 115, 159)

²¹ Уп. с другачијим мишљењем Виктора Кајзера, који у скулптури *Ноћ* види антитезу узнемиреног *Дана* и спокој у којем се ова женска фигура ослобађа баласта материје. (Kaiser 1886: 215–216)

тилац најпре могао доћи ради „неодређено[г] и сетно[г] размишљањ[а]”, јер је у њој Микеланђело, као ученик платониста, оставио личан траг своје немирне душе (Рејтер 2019: 62). Овај траг запажају многи склони да у уметниковом раду препознају отелотворену неоплатонистичку мисао и осећај мучења, бола, туге и патње у његовим фигурама (Драшкић Вићановић 2010: 24–25, 63). Микеланђелове скулптуре, колико год симболизовале борбу душе да се ослободи баласта материје, ипак сугеришу немоћ превазилажења граница земаљског света и телесности (Гзел 1956: 117; Panofski 1975: 143). Мада су уметникови коначни планови за израду капеле Медичија подразумевали остварење целовитог пута душе кроз хијерархизоване онтолошке нивое, све до васкрсења као тачке задобијања бесмртности, скулптура *Ноћ* тек је део те целине и заузима место у најдинамичнијем пределу метафизичког пута, у Природи, на земљи, у границама тела, где је човек осуђен да живи кроз борбу у којој, према Микеланђелу, никада не побеђује, већ се у њој остварује као такав.

Иза алузије на „Микеланђелову *Ноћ*” у *Дневнику о Чарнојевићу* очито се налазе управо стихови посвећени скулптури *Ноћ* из капеле Медичија. То потврђују неоплатонистичка димензија скулптуре и стихова, аутобиографска напомена Црњанског о свом првом сусрету с Микеланђелом и редови из *Књиге о Микеланђелу о Ноћи*. Утолико је важније расветлити улогу коју ресемантизација Микеланђелове неоплатонистичке естетике и поетике може имати у конституисању суматраизма. Ова улога пре свега се остварује у идејној усаглашености Микеланђелових стихова, ресемантизованог неоплатонистичког концепта области Природе, те за њу карактеристичне борбе коју на микрокосмичком плану душа води против тела и материје, с конститутивним елементима суматраистичке поетике романа. Неоплатонистичка идеја борбе душе против окова материје и тела зарад достизања виших облика егзистенције, оличена у Микеланђеловој *Ноћи* у мрамору и стиху, могла је свој далеки одјек пронаћи у суматраистичкој идеји одрицања од чула и телесности у циљу спознаје суматраистичког апсолута и сједињења с њим. Стога се може закључити да је Црњански од Буонаротијеве *Ноћи* сачинио аутопоетичку фигуру.

Поетички значај Микеланђелових стихова о *Ноћи* као фигури којој је „пријатан [...] сан, а још више бити камен, / [д]ок беда и стид трају” и за коју „[н]е видети, не чути [...] срећа је велика” у тесној је вези са поетичким значајем сна Петра Рајића: „Хтео сам да спавам, али се мој проклети мозак једнако сећао. Хтео сам да заспим, али ми је неко једнако шапутао у ухо Микеланђелову «Ноћ»!” (ДЧ, 82) Приповедачев исказ крије и питање и одговор о идентитету фигуре која му у ухо шапуће стихове

ренесансног уметника. Лик загонетног далматинског морнара, формиран кроз сећање²² и на рубовима јаве и сна,²³ има улогу наратора који Петру Рајићу непрестано шапуће о својим суматраистичким визијама. Стога се намеће закључак да имаго Далматинца, апстрахован из наратива Рајићевог сна у сну, постаје симболички присутан и изван оквира сна у којем је уобличен, и то као имагинирани казивач Микеланђелових стихова. Функционална интерполација алузије на Буонаротијеве стихове указује на сродност песничког субјекта с ликом који их казује. Када се у обзир узму подударне одлике Рајићевог и Далматинчевог лика, које далматинског морнара чине Рајићевим физички неприсутним двојником (Дединац 1922: 30; Петковић 1996: 124–126; Џаџић 1976: 71–72; Петровић 2017: 151–157), постаје јасно да се, у идеалној пројекцији, лирски субјекат Микеланђелових стихова подудара и са ликом самог Петра Рајића. С обзиром на то да се Буонаротијеви стихови помињу по завршетку приповедања о двоструком сну, у којем се јавља приповедачев двојник, гласноговорник суматраизма, њихова поетика ресемантизује се и ставља у службу суматраистичке поетике. „Беда и стид” из неоплатонистичких стихова ренесансног песника, односно материја и телесност, због којих лирски субјекат чезне за дистанцирањем од објективне реалности и отупелешћу чула зарад уздицања душе ка вишим облицима постојања, у животном искуству модерног Чарнојевића профанизују се и постају ратна и обесмишљена, банална послератна стварност. Страхоте „бур[е], што је завртела мозак свету” (*ДЧ*, 7) и беда мирнодопске свакодневице, која неспретно покушава да се одвија као што се одвијала пре рата, проширују значење речи „беда и стид” на телесност као такву, која човеково постојање на земљи чини мучним и од које се јунак дистанцира, усмеравајући своје биће ка спознаји овоземаљског суматраистичког апсолута.²⁴

²² Причу о безименом Далматинцу, свом двојнику, Петар Рајић започиње пасусом у којем важно место имају следећи редови, у којима кључно место заузима мотив сећања: „Сећам се, сећам се, то је несрећа и судбина моја. Сваки час сетити се нечег горког” (*ДЧ*, 63). О идентитету приповедача, односно његовог двојника, видети: Раичевић 2010: 123–125; Вранеш 2022: 82–83. Уп. са другачијим ставом Новице Петковића (Петковић 1996: 123–124).

²³ Наратор два пута пресеца своје посредовање Далматинчевог приповедања на сличан начин: „Ах, он ми је једнако шапутао и причао, а ја сам био жељан да заспим.” (*ДЧ*, 69) и „Ја сам покушао да заспим, али је тешко ишло, он ми је једнако шапутао, а сваки час сам као у неком огледалу видео над мојом главом сам своје лице” (*ДЧ*, 70–71). Мотив сна посебно истиче Новица Петковић пишући о мотиву удвајања у роману (Петковић 1996: 124–126).

²⁴ Уколико би се оспорила неоплатонистичка димензија Микеланђелових стихова и веза са *Дневником о Чарнојевићу* успоставила само на основу паралеле између историјских неприлика у Фиренци у XVI веку и Првог светског рата у XX веку, и један и други текст били би битно лишени филозофске дубине, коју иначе свакако поседују.

Свеопште одрођавање и дистанцираност од света, али и себе, „емоционална атрофираност” (Цацић 1976: 68) и отупелост чула, ти одговори Петра Рајића на рат и баналност поратног живота, чине приповедача романа Црњанског идентичним песничком субјекту Микеланђелових стихова, за којег „не видети, не чути [...] срећа је велика”. Непосредна стварност и телесност представљају огроман терет и Буонаротијевом лирском субјекту и приповедачу Црњанског, али нагоне на потрагу за аутентичним модусом егзистенције. Оба субјекта та потрага одводи с оне стране чулног искуства, с тим што Црњански ресемантизује онтолошке претпоставке ренесансног предлошка. Уколико се Буонаротијев хришћанско-неоплатонистички профилисан лирски субјекат чула одриче ради усмеравања душе ка вишим облицима постојања, који кулминирају у тачки васкрсења и остварења бесмртности, Рајић на „беду и стид” XX века пружа исти одговор из другачијих разлога. Дистинкција између лирског субјекта ренесансног песника и приповедача из XX века последица је профанизације Микеланђелове поетике и естетике, те разлике између хришћанске и суматраистичке онтологије²⁵. У бити религиозна неоплатонистичка идеја о души која кроз живот акције или контемплације тежи успињању ка вишим онтолошким нивоима, односно бесмртности, трансформише се у негирање душе као метафизичког принципа (Раичевић 2005: 92) услед жеље за поништењем субјекта амплификацијом²⁶ и стапањем његове егзистенције са суматраистичким апсолутом.²⁷ Онтолошку димензију суматраизма приповедач непрестано потврђује својом доследном запитаношћу над локацијом (Вранеш 2022: 90–92) (заправо симболички одређеним смислом) живота. Одговор на иницијално питање „Где је живот?” (ДЧ, 7) приповедач ће понудити покушајем измештања живота из самог живота (Вранеш 2022: 91–93). Садржаје из непосредне близине Рајић доживљава као далеке, док у ономе што је од њега физички удаљено препознаје нешто суштински блиско (Konstantinović 1983: 359, 366)²⁸ и онтолошки једино релевантно.

²⁵ О онтолошкој димензији суматраизма видети: Вранеш 2022: 90–96.

²⁶ У поступку експанзије песничког субјекта тумачи су с оправдањем видели одраз експресионистичке поетике на суматраизам Црњанског. (Велмар-Јанковић 1978: XIII–XIV)

²⁷ Тренутак у којем нам се чини да код Црњанског наступа ресемантизација (нео)платонистичке филозофије у виду извесног удаљавања од њених основних постулата, поједини проучаваоци су тумачили као тачку приближавања Црњанског будистичкој филозофији, односно (у својој суштини нерелигиозној) будистичкој негативној метафизици. Горана Раичевић поступак „негирања душе као метафизичког принципа” види као саставни део будистичке негативне метафизике негирања самог Бога (Раичевић 2005: 92–96). О различитим потенцијалним исходима суматраизма видети: Вранеш 2021: 308–309.

²⁸ На прегнантност Константиновићевих закључака о онтолошком аспекту суматраизма указује Бранко Вранеш (Вранеш 2022: 91).

Попут безименог Далматинца, који „није више веровао ни у шта, до у неке плаве обале на Суматри” (ДЧ, 78), и приповедач свој живот везује за нешто објективно недодирљиво, али егзистенцијално одређујуће (Вранеш 2022: 92) – „Нада мном је небо, оно има румене, благе пруге, те пруге се сваке зоре враћају. Оне ми се враћају, на облацима, пролазне и благе. Ја их свако јутро гледам и живим само за њих, за њих.” (ДЧ, 115)²⁹ Залог стварања илузије о далеким просторима који су есенцијално ближи од оних физички најближих јесте „[н]епристајањ[е] на свет” (Konstantinović 1983: 378), јер је „стварност земље тешка као олово” (Џацић 1976: 83). Што је притисак реалности већи, то је ескапистички импулс снажнији (Џацић 1976: 75). Усред ратног вихора Петар Рајић усмерава своју пажњу ка природи – „Али зоре, зоре су дивне. Шуме златне, младе, добре моје галицијске шуме.” (ДЧ, 20)

Као што лирски субјекат Буонаротигјевих стихова не жели да види и чује, тако је и Рајић „биће које гледа, а не види” (Џацић 1976: 69) и које намерно пригушује дражи из спољне средине, из које бира да буде душевно одсутан. Попут Микеланђеловог субјекта, који тежи да се ослободи баласта материје и телесности, и приповедач Црњанског трага за начином превазилажења „земни[х] оквир[а]” (Џацић 1976: 79) и граница човекове одређености на овоме свету. „Бити камен” је жеља која је и у случају Микеланђеловог субјекта и у случају Петра Рајића заправо метафорички транспонована жеља за отупелошћу чула. У Рајићевом случају ова жеља постаје и симболичка жеља за душевним боравком у сну у којем се јавља носилац суматраистичких идеја. Једино док је попут камена, односно дистанциран од објективне стварности, Рајић стиче могућност спознаје суматраистичког апсолута. Док Микеланђелов субјекат остварује бекство из материје у бесмртност, живот Петра Рајића обележен је „бекство[м] у имагинацију” (Џацић 1976: 70). Одсутност из сивила објективне стварности приповедач надокнађује присутношћу у имагинираним просторима далеког севера, Суматре или Полинезије, до којих му пут показује његов двојник. Безимени Далматинац такође је сродан Микеланђеловом песничком субјекту, јер „[с]ве што је било око њега презирао је, све то беше узалудно и смешно, а очајну би радост будило у њему, што је он желео” (ДЧ, 76).

²⁹ Велик број тумача је жељу суматраистичког субјекта за додиром недодирљивих даљина и стапањем с њима с правом интерпретирао у контексту експресионистичког космизма, односно тежње ка спознаји неспознатљивих космичких просторстава која су нудила утопистичку утеху после ратних искустава. (Вучковић 2011: 162–163; Стојановић Пантовић 1998: 111; Konstantinović 1967: 25).

С обзиром на двојнички однос Петра Рајића и безименог Далматинца и њихово огледање у Микеланђеловом песничком субјекту, тумачењу рефлексâ (нео)платонистичке естетике и поетике ренесансног уметника у првом објављеном роману Црњанског доприноси епизода у којој неименовани колективни лик, у наративу сна испреплетан с приповедачким субјектом у првом лицу, напада Далматинца „јер он се није мешао у препирке наше” (ДЧ, 67) – „Сви су викали, ругали му се и ударали га, питали су га је ли синдикалиста, је ли платониста или анархиста, нихилиста, нешто је морао бити.” (ДЧ, 68; курзив – М. М.) Слутња да би приповедачев двојник могао бити платониста имплицитно доприноси карактеризацији Далматинца и конституисању његовог, суматраистичког, погледа на свет. Везу између платонизма и суматраизма запазили су и поједини тумачи дела нашег писца, попут Новице Петковића, који је скренуо пажњу на аналогију између суматраистичке поделе света на спољне, чулима доступне, и утопијске, интелегибилне просторе, и античке поделе на феномен и ноумен (Петковић 1996: 128). Једна од филозофских теорија на коју би се Петковићева алузија могла односити свакако је Платонова теорија о идејама, изложена у његовим дијалозима (Koplston 1988: 202–243), која је имала свог одјека у фирентинској неоплатонистичкој филозофији, посебно Фичиновом филозофском систему (Celenza 2007: 81–90), па и Микеланђеловој естетици и поетици.

Према Платону, сфера идеја, сепаратна од објективне стварности, спознатљива је тек разумом (Platon 1982: 105), и то најпре „сећање[м] онога што је наша душа некад видела” (Platon 1970: 138; Szlezák 2000: 62), то јест преегзистенцијалних искустава душе. У преегзистенцији душа је била изложена идејама, односно садржајима који биће чине истинским (Platon 1970: 139; Koplston 1988: 205), и који су и сами истински,³⁰ као што су то суматраистичко-утопијски простори Милоша Црњанског. Платонов концепт поделе света на чулима појмљиву стварност и сећањем душе спознатљиву сферу идеја обухвата и познато и утицајно поимање човековог тела као тамнице душе. Како Платон кроз Сократова уста у дијалогу *Федон* истиче, човеково тело је „невољ[а]” (Platon 1982: 106) која заробљава бесмртну душу (Platon 1982: 106. и даље). У *Федру* је тело, такође, означено као тамница у којој је човек затворен попут „остриге у [...] шкољ[ци]” (Platon 1970: 140), али из које се душа избавља сећањем. Платоново учење о души којој тело представља препреку на путу до сазнања усвојио је Плотин и у *Енеадама* нагласио како је „душа зла када

³⁰ Платон их у дијалогу *Федон* прецизно дефинише као „оно што истински постоји”, односно као „истин[у]” (Platon 1982: 106).

је помешана с телом” (Plotin 1984: 29). Овај концепт душе и тела, па и интелигибилних простора и чулне реалности, на особен начин реципирао је, разрадио и с хришћанским учењем ускладио Марсилио Фичино,³¹ а ликовно и песнички отелотворио Микеланђело Буонароти у својим скулптурама и стиховима (Draškić Vićanović 2010: 61–73).

Црњанском је, и то овом приликом треба посебно нагласити, Микеланђелова естетика била блиска колико и поетика. Сложена паралела са Микеланђеловим естетичким начелима чини да се Петар Рајић истовремено може довести у везу са лирским субјектом Буонаротијевих стихова и са самом фигуром *Ноћ*. И Чарнојевић и фигура *Ноћ* суочени су с недостижношћу идеала ка којима стреме. Као што су естетичари запазили да је борба душе против терета материје оличена у Микеланђеловим скулптурама, па и у скулптури *Ноћ*, најчешће осуђена на неуспех (Panofski 1975: 143; Гзел 1956: 117), тако су историчари и тумачи књижевности приметили да је суматраизам, од самих почетака, у себи садржао „слутњу слома” (Konstantinović 1983: 363), јер „нема трансцендентализма без страха од њега” (Konstantinović 1983: 364). Известан број критичара је у миру недодирљивих даљина препознаје само „такозвани мир” (Игњатовић 1972: 76), односно наслутио непостојаност суматраистичког апсолута јер он није ништа друго до „трансценденција *патње* у мир” (Konstantinović 1983: 274; курзив – М. М.). Патње се суматраистички субјекат лишава, али то излечење од „болести отуђене егзистенције” (Цацић 1976: 76) и трагање за „живот[ом] као аутентично[шћу] ван света” (Ломпар 2018: 164) долази по цену лишавања и људскости (Konstantinović 1983: 359; Раичевић 2005: 96). Илузорну природу суматраистичког идеала, који Буонаротијеви стихови подржавају, потврђује Рајићев исказ који следи непосредно после реминисценције на стихове о *Ноћи*: „Комедија драги мој. Штета само што се од тога умире.” (ДЧ, 82) У сенци комедије коју је (по)ратни живот приредио Рајићу налази се меланхолична свест о немогућности живљења животом који се не да живети, али који је једини прави живот.

Због своје узалудне потраге за суматраистичким просторима, Чарнојевић подсећа на Микеланђелову скулптуру *Ноћ*, која, услед безуспешног покушаја одупирања сили материје и ослобађања окова телесности, одаје утисак умора, бола и меланхолије (Panofski 1975: 143, 161). Да је

³¹ Не треба занемарити фундаменталну разлику између изворне платонистичке филозофије и Фичиновог филозофског система, која произилази из Фичиновог напора да укаже на усаглашеност платонизма и хришћанства. Стога Фичино, као и остали фирентински неоплатонисти, не заузима недвосмислено негативан став према телесности, јер не пренебрегава веру у васкрсење и тела, не само душе (Celenza 2007: 89).

на лицу скулптуре *Ноћ* и сâм препознао израз немира и бола, Црњански је потврдио управо у свом постхумно објављеном делу. Писац је у *Књижи о Микеланђелу* за ову алегоријску скулптуру запазио да је „измучена”, „уморна” и „драматична” (КМ, 307), односно одаје утисак нечег „драмског” (КМ, 308). И Петра Рајића и Микеланђелову *Ноћ* одликује иста туга проистекла из немоћи да се „покрет[ом] уздизања” (Konstantinović 1983: 366) вину до идеала, чије остварење непрекидно измиче. А оно измиче јер би досезање крајњег апсолута подразумевало поништење онога што човека чини човеком. Борба Петра Рајића против чула и телесности зарад сједињења с апсолутом лишава га свега „од чега је човек сачињен” (Раичевић 2005: 96), а борба Микеланђеловог песничког субјекта и скулптуре *Ноћ* борба је против телесности и материје, фундаменталних фактора људске природе.

Платонизам и (фирентински) неоплатонизам подразумевају сједињење с апсолутом као коначним исходом човекове борбе, јер та борба није борба човека против своје истинске природе, већ је истинска природа она која се остварује управо надилажењем овоземаљских датости. Према Микеланђелу, човеку је омогућено да буде човек само уколико живи кроз патњу која му је на овој земљи предодређена. Стога се намеће закључак о Микеланђеловом искораку изван оквира ренесансне филозофске и естетичке традиције, којој јесте битним делом припадао, али од које су га специфичности сопственог ликовног израза и удаљавале (Гзел 1956: 118, 127; Velflin 2000: 89–90; Panofski 1975: 143–144). Управо у Микеланђеловом искораку изван свог доба, који се огледа најпре у меланхолији укорењеној у изостанку успешног исхода човекове борбе против сопствене природе, могуће је пронаћи исходиште његовог сусрета с Црњанским. С оним што је у Микеланђеловој уметности препознао као себи и својој поетици блиско Црњански је остварио плодносан дијалог, посведочен текстуалним присуством ренесансног генија у његовим делима.

У *Дневнику о Чарнојевићу* писац је Буонаротијеву *Ноћ* учинио аутопоетичком фигуром, саобразивши њен (нео)платонистички потенцијал поетици суматраизма. Нарочито важно место у ресемантизацији Микеланђелове поетике и естетике, према нашем истраживању, заузима уметников поетски одговор на Строцијеве похвалне стихове о скулптури *Ноћ*. Буонаротијеви стихови, које имагинирани Далматинац шапуће Петру Рајићу, заснивају се на религиозној идеји о борби душе против окова материје и телесности зарад остварења бесмртности. Ова идеја се у искуству модерног Рајића профанизовала и преобразила у идеју одрицања од чулности зарад сједињења с овоземаљским идеалом. Микеланђелов

естетички искорак изван граница неоплатонизма можда га је још више приближио Црњанском. Наш писац је наслутио немоћ уметникових ликова да досегну апсолут за којим чезну и посредно сугерисао да Микеланђелова *Ноћ* свест о недостижности идеала, и меланхолију која из те свести происходи, дели са суматраистом из *Дневника о Чарнојевићу*.

ИЗВОРИ

Црњански 1978: М. Црњански, *Сабране песме* (прир. Светлана Велмар-Јанковић), Београд: Српска књижевна задруга.

Црњански 1982: М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Београд: Нолит.

Црњански 1998: М. Црњански, *Књига о Микеланђелу* (прир. Никола Бертолино), Београд,

Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, Editions L'Age d'Homme, Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга.

Црњански 1999а: М. Црњански, *Есеји и чланци, I: књижевност, уметност* (прир. Живорад Стојковић), Београд, Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, Наш дом, Editions L'Age d'Homme.

Црњански 1999б: М. Црњански, *Есеји и чланци, II: историја, полемике, разговори* (прир. Живорад Стојковић), Београд, Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, Editions L'Age d'Homme.

Buonarroti 1986: М. Buonarroti, *U kamu vrletnom i tvrdom (madrigali, fragmenti i pisma)* (izbor, prevod i komentar: Mladen Machiedo), Pula: Istarska naklada.

Crnjanski 1983: М. Crnjanski, *Eseji* (ur. Nikola Bertolino, Jovan Hristić, Ivan V. Lalić i drugi), Београд: Nolit.

Michelangelo 1950: Michelangelo, *Soneti* (prev. Olinko Delorko), Zagreb: Državno izdavačko poduzeće Hrvatske.

Platon 1970: Platon, *Fedar ili O lepoti*, у: Platon, *Ijon, Gozba, Fedar* (prevod i napomene: dr Miloš N. Đurić), Београд: Kultura.

Platon 1982: Platon, *Fedon ili O duši*, у: Platon, *Odbrana Sokratova, Kriton, Fedon* (predgovor, prevod i komentari: dr Miloš N. Đurić), Београд: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Plotin 1984: Plotin, *Eneade, I–VI* (prev. Slobodan Blagojević), Београд: NIRO Književne novine.

ЛИТЕРАТУРА

Бертолино 1998: Н. Бертолино, *Поговор*, у: Милош Црњански, *Књига о Микеланђелу* (прир. Никола Бертолино), Београд, Lausanne: Задужбина Милоша Црњанског, Editions L'Age d'Homme, Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга.

Бертолино 2009: Н. Бертолино, *Питања о Црњанском*, Вршац: КОВ.

Велмар-Јанковић 1978: С. Велмар-Јанковић: „Песник тренутка који нестаје”, у: Милош Црњански, *Сабране песме* (прир. Светлана Велмар-Јанковић), Београд: Српска књижевна задруга.

Вранеш 2021: Б. Вранеш, „Сто година тумачења суматраизма Милоша Црњанског”, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане, 50/2*, Београд: Међународни славистички центар.

Вранеш 2022: Б. Вранеш, *Витезови модернизма: витешки идеал у српском и светском роману XX века*, Нови Сад: Академска књига.

Вучковић 2011: Р. Вучковић, *Поетика српске авангарде (Експресионизам)*, Београд: Службени гласник.

Гзел 1956: П. Гзел, *Огист Роден о уметности* (прев. Милица Царцарчевић), Београд: Просвета.

Дединац 1922: М. Дединац, „Дневник о Чарнојевићу од Милоша Црњанског”, у: *Путеви*, Београд.

Дјурант 2004: В. Дјурант, *Ренесанса: историја италијанске цивилизације 1304–1576*, Београд: Војноиздавачки завод, Народна књига.

Драшкић Вићановић 2019: И. Драшкић Вићановић, *Завођење ума: огледи из естетике*, Београд: Досије студио.

Игњатовић 1972: Д. С. Игњатовић, „Дневник о Чарнојевићу или ниҳилизам као упозорење”, у: *Књижевно дело Милоша Црњанског (зборник радова)* (ур. Предраг Палавестра и Светлана Радуловић), Београд: Институт за књижевност и уметност, Београдски издавачко-графички завод.

Ломпар 2018: М. Ломпар, *Црњански – биографија једног осећања*, Нови Сад: Православна реч.

Панић Мараш 2017: Ј. Панић Мараш, *Еротско у романима Милоша Црњанског*, Београд: Службени гласник, Учитељски факултет Универзитета у Београду.

Петковић 1996: Н. Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд: Српска књижевна задруга.

Петровић 2017: П. Петровић, *Авангардни роман без романа: поетика кратког романа српске авангарде*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Раичевић 2005: Г. Раичевић, *Есеји Милоша Црњанског*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Раичевић 2010: Г. Раичевић, *Коментари Дневника о Чарнојевићу*, Нови Сад: Академска књига.

Раичевић 2011: Г. Раичевић, „Европска књижевност у Дневнику о Чарнојевићу Милоша Црњанског”, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане, 40/2: српска књижевност и европска књижевност*, Београд: Међународни славистички центар.

Раичевић 2021: Г. Раичевић, *Агон и меланхолија: живот и дело Милоша Црњанског*, Нови Сад: Академска књига.

Стојановић Пантовић 1998: Б. Стојановић Пантовић, *Српски експресионизам*, Нови Сад: Матица српска.

Удовички 1972: И. Удовички, „Есеји Милоша Црњанског”, у: *Књижевно дело Милоша Црњанског (зборник радова)* (ур. Предраг Палавестра и Светлана Радуловић), Београд: Институт за књижевност и уметност, Београдски издавачко-графички завод.

Џацић 1976: П. Џацић, *Простори среће у делу Милоша Црњанског*, Београд: Нолит.

Шастел 2015: А. Шастел, *Уметност и хуманизам у Фиренци у доба Лоренца Величанственог* (прев. Мима Александрић), Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Шутић 1996: М. Шутић, „Естетика лирског у стваралаштву М. Црњанског”, у: *Милош Црњански: теоријско-естетички приступ књижевном делу (зборник радова)* (прир. Мирослав Шутић), Београд: Институт за књижевност и уметност.

Addington Symonds 1893: J. Addington Symonds, *The life of Michelangelo Buonarroti (based on studies in the archives of the Buonarroti family at Florence), Volume I*, London: John C. Nimmo.

Borinski 1908: K. Borinski, *Die Rätsel Michelangelos: Michelangelo und Dante*, München: Georg Müller.

Bunjac 1982: V. Bunjac, *Dnevnik o Crnjanskom*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Celenza 2007: C. S. Celenza, *The revival of Platonic philosophy*, у: *The Cambridge Companion to Renaissance Philosophy* (ed. by James Hankins), New York: Harvard University, Cambridge University Press.

Condivi 1999: A. Condivi, *The life of Michelangelo* (tr. by Alice Sedgwick Wohl, ed. by Hellmut Wohl), Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, University Park.

Draškić Vićanović 2010: I. Draškić Vićanović, *Non finito: prilog zasni-
vanju estetike nedovršenog*, Beograd: Čigoja štampa.

Frey 1897: C. Frey, *Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti*, Berlin:
G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

Gombrich 1951: E. H. Gombrich, *The Story of Art*, New York: Phaidon
Press.

Kaiser 1886: V. Kaiser, *Der Platonismus Michelangelos: Michelangelos
Mediceer*, у: *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft* (he-
rausgegeben von Prof. Dr. M. Lazarus und Prof. Dr. H. Steinthal), Sechzehnter
Band, Berlin: Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung. Harrwitz & Gossmann.

Klibansky, Panofsky and Saxl 1979: R. Klibansky, E. Panofsky and F.
Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy,
Religion and Art*, Nendeln/Liechtenstein: KRAUS REPRINT.

Konstantinović 1967: Z. Konstantinović, *Ekspresionizam*, Cetinje: Obod.

Konstantinović 1983: R. Konstantinović, *Biće i jezik u iskustvu pesnika
srpske kulture dvadesetog veka I*, Beograd, Novi Sad: Prosveta, Rad, Matica
srpska.

Koplston 1988: F. Koplston, *Istorija filozofije, tom I: Grčka i Rim* (prev.
i pogovor napisao Slobodan Žunjić), Beograd: Beogradski izdavačko-grafički
zavod.

Panofski 1975: E. Panofski, *Ikonološke studije: humanističke teme u
renesansnoj umetnosti* (prev. Svetozar M. Ignjačević), Beograd: Nolit.

Pejter 2019: V. Pejter, *Renesansa: eseji o umetnosti i pesništvu* (prev.
Živojin Simić), Čačak: Gradac.

Szlezák 2000: T. A. Szlezák, *Čitati Platona i Dva eseja o jedinstvu
Platonove filozofije* (prev. i prir. Borislav Mikulić), Zagreb: Naklada Jesenski
i Turk.

Thode 1912: H. Thode, *Michelangelo und das Ende der Renaissance, I
Band: Das Genie und die Welt*, Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

Vazari 2000: Đ. Vazari, *Životi slavnih slikara, vajara i arhitekata* (prev.
Ivanka Jovičić), Beograd: Libretto.

Velflin 2000: H. Velflin, *Renesansa i barok: istraživanje o suštini i
nastanku baroknog stila u Italiji* (prev. Branka Rajlić), Sremski Karlovci, Novi
Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Velflin 2004: H. Velflin, *Razmatranja o istoriji umetnosti* (prev. Branka
Rajlić), Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Zöllner & Thoenes 2019: F. Zöllner & C. Thoenes, *Michelangelo (1475–
1564): The Complete Paintings, Sculptures, Architecture*, Cologne: Taschen.

Milica R. Milankov

THE RESEMANTICISATION OF MICHELANGELO'S *NIGHT*
IN *THE JOURNAL OF ČARNOJEVIĆ* BY
MILOŠ CRNJANSKI

Summary

The notion that the reference to Michelangelo's *Night* (Medici Chapel, Florence) in *The Journal of Čarnojević* is indeed the reference to the verse fragment the artist had composed as an answer to Strozzi's laudatory poem could be supported by the fact that Miloš Crnjanski first encountered the work of the renaissance artist by reading the fragment. It lingered in his imagination to the point of becoming a significant part of the intertextual system of his first published novel. Moreover, the way its renaissance neoplatonic implications have substantially contributed to the novel's sumatraistic poetics is thoroughly examined. The paper stresses the crucial relationship between Michelangelo's text and the aesthetical features of *Night* and discusses the way that relationship has played an important part in forming the poetics of Crnjanski's novel.

Key words: Miloš Crnjanski, *The Journal of Čarnojević*, Michelangelo Buonarroti, *Night* (Medici Chapel), renaissance neoplatonism, sumatraism