

---

SLOBODAN VLADUŠIĆ

---

UDK 821.163.41-09 Црњански М.  
821.163.41-09 Дучић Ј.

# DUČIĆEV I CRNJANSKOV PARIZ

---

**Apstrakt:** Rad se bavi analizom razlika u Crnjanskoj i Dučićevoj slici Pariza. Dučićeva slika Pariza oslanja se na pesnikova snažno izražena frankofilska osećanja. Pariz se u Dučićevoj optici pojavljuje kao centar moderniteta, ali istovremeno, on najviše pažnje poklanja onom što je u Parizu vanvremeno: Bogorodičinoj crkvi i Seni, pri čemu je prvi toponim za njega simbol kulture, civilizovanosti, mudrosti i učenosti, a drugi bezvremenosti. Crnjanska slika Pariza uključuje konfrontaciju između aktuelnog i vanvremenskog, pri čemu Pariz vidi više kao centar dinamičnosti i promenljivosti koji simbolizuju novac, štampa i moda.

**Ključne reči:** Pariz, moda, štampa, novac, grad u književnosti

**Keywords:** Paris, fashion, press, money, city in literature

Na početku poglavlja Pariz (I) – *Pisma iz Pariza*, iz 1921. godine – Crnjanski piše: „Pariz treba da zapali. Tako su mi bar svi rekli.“<sup>1</sup> Dve kratke rečenice dovoljne su da ocrtaju prestiž koji je Francuska imala među srpskim intelektualcima, a koji svoj vrhunac doživljava u godinama nakon Prvog svetskog rata. Nesumnjivi posleratni uticaj Francuske nije tek rezultat pukog vojnog savezništva, već jednog dugotrajnog procesa koji započinje još u XIX veku. Dušan Bataković zapaža da je „Francuska (...) imala posebno, čak privilegovano mesto u razvoju balkanskih društava, najviše rumunskog, a zatim i srpskog društva u XIX veku.“<sup>2</sup> Razloge za ovakav povlašćeni status Francuske, kada

<sup>1</sup> Crnjanski, M. „Pisma iz Pariza”, *Putopisi I*, Beograd, 1995, 16.

<sup>2</sup> Bataković, D. „Srbija na Zapadu: o francuskim uticajima na politički razvoj moderne Srbije“, u: *Susret ili sukob civilizacija na Balkanu*, Beograd, 1998, 309.

je Srbija u pitanju, treba tražiti u političkom principu opšte volje, definisanom u Francuskoj revoluciji, koji je opet odgovarao egalitarnim težnjama tadašnjeg srpskog društva.<sup>3</sup> Sem toga, ne treba smetnuti s uma da Srbija s Francuskom nije imala negativnih iskustava kao s ostalim velikim silama. Kada se sve to uzme u obzir, veliki uticaj koji je francuska kultura imala na vodeće figure „zlatnog doba“ srpske književnosti, nije iznenađujući.

Iako je, živeći pre rata u Beču, maštao o Parizu, Crnjanski je, nakon Prvog svetskog rata, i svojim pesničkim delom i svojim autopoetičkim tekstovima radikalno odstupio od poetičkih načela „Parizlija“, poput Dučića, Rakića i Bogdana Popovića. Otuda, Crnjanskov odlazak u Pariz 1920. godine krije u sebi jednu neobičnu dvosmislicu: na prvi pogled, izraz je kontinuiteta s vlastitim predratnim željama, kao i hodočasničkog odnosa, koji su prema prestonici Francuske imali, pre svih, njegovi prethodnici. U suštini, njegov odlazak postaće još jedna tačka u demarkacionoj liniji između srpske moderne i srpskog međuratnog modernizma.

Stoga, već na samom početku svog teksta Crnjanski zauzima polemičan ton<sup>4</sup> u odnosu na konsenzus koji vlada kada je u pitanju francuska metropola: „Pariz treba da zapali, tako su mi bar svi rekli. Ali se meni čini da ću i ja od njega odneti samo njegove plave rubove, kako se ocrtavaju na nebesima noću.“<sup>5</sup> Polemička oštrica ovog iskaza dolazi do izražaja u kontekstu rečenice koja otvara poglavlje Pariz (I): „Od svakog grada u kome mi je prolazio život, ostali su, u meni, samo njegovi rubovi kako se ocrtavaju noću na nebu.“<sup>6</sup> Crnjanskovu sliku Pariza karakteriše detronizacija grada: od predmeta obožavanja Pariz se preobražava u običan grad. Sličan preobražaj dogodiće se i u drugoj knjizi *Seoba*, u kojoj će Pavle Isakovič ovako opisati Beč: „Varoš kao varoš. Zgrada kao zgrada.“<sup>7</sup> I u slučaju Beča Pavla Isakovića, i u slučaju Pariza, na delu

<sup>3</sup> Isto, 310.

<sup>4</sup> Promena odnosa prema Parizu nije promakla dosadašnjim istraživačima opusa Miloša Crnjanskog. Tako, Gorana Raičević zaključuje: „Gorčina je osnovno raspoloženje *Pisama iz Pariza*, grada koji je, čak i kada ga prepoznaje kao punog ljubavi i bezbrižnog, Crnjanskom dalek i tuđ.“ Raičević, G. *Eseji Miloša Crnjanskog*, Sremski Karlovci – Novi Sad, 2005, 116.

<sup>5</sup> Crnjanski, M. „Pisma iz Pariza“, *Putopisi I*, Beograd, 1995, 16.

<sup>6</sup> Isto.

<sup>7</sup> Crnjanski, M. *Druga knjiga Seoba*, Beograd, 1996, 170.

je identičan fenomen: razbijena je aura koja okružuje metropolu.

Benjamin auru označava kao svest o jedinstvenosti i neponovljivosti umetničkog dela<sup>8</sup>, pa, prema tome, auru prestonice možemo da razumemo kao jedinstvenost jednog grada koji usled toga ne može da bude kompariran ni s jednim drugim gradom. Da bi se takva aura obrazovala, neophodno je da grad bude ne samo centar moći već, pre svega, da raspolaže neprevaziđenim simboličkim kapitalom koji ga čini centrom postojećeg sveta. Crnjanski polazi od aure Pariza oko koje vlada konsenzus samo iz jednog razloga: da bi je raskrinkao. Tim postupkom, u pravom smislu te reči, Pariz se *približava* svom čitaocu. Analiza Crnjanskih postupaka destrukcije aure Pariza nije moguća bez prethodne rekonstrukcije aure francuske prestonice. Ta aura je možda najpotpunije evocirana u Dučićevom tekstu o Parizu čiji su se prvi odlomci pojavili 1927. godine u *Politici*.<sup>9</sup>

Za početak, primetimo igru komedijanta kalendara: Dučićev tekst pojavljuje se znatno docnije od Crnjanskovog. To znači da uspostavljanje aure sledi nakon njenog razbijanja. U tome može da se prepozna trag epohalne zakasnelosti Dučićevog teksta u vremenu koje se pojavljuje pred čitaocima. Tako se Dučićev apologetski stav prema kulturi velikih gradova, koji datira još iz vremena *Spomenika Vojislavu* iz 1903. godine, nastavlja u neskrivenoj mešavini urbanofilije i frankofilije: „Svako se od nas oseća ovde ubog i bezimen. Ali je Pariz toliko ogroman i sjajan da se pred njim sve naše lične bede gube kao ništarije.“ Potom nastavlja: „Jer ništa više i nikakva sila ne može izmeniti fakat da smo Pariz videli i u njemu živeli. Ovo je poklič jedne od najvećih ljudskih sreća.“<sup>10</sup> Očigledno da Prvi svetski rat nije uticao na Dučićevo oduševljenje Parizom.

U njegovom oduševljenju Parizom raspoznajemo osećanje uzvišenosti. Ova estetska kategorija mogla bi da se shvati kao dodir subjekta s nečim apsolutno velikim, pri čemu apsolutno veliko označava veličinu koja je nezavisna od svakog upoređivanja.<sup>11</sup> Dučićeva neskrivena uzbuđenost svakako je još jedan znak do-

<sup>8</sup> Benjamin, V. *Eseji*, Beograd, 1974, 21.

<sup>9</sup> Gvozden, V. *Jovan Dučić putopisac*, Novi Sad, 2003, 83.

<sup>10</sup> Dučić, J. *Gradovi i himere*, Beograd, 2005, 68.

<sup>11</sup> Kant, I. *Kritika moći sudjenja*, Beograd, 1991, 139.

življaja uzvišenog<sup>12</sup>, dok mu je sama kategorija uzvišenog bliska usled njegove neprekidne želje za doživljajem večnog/beskonačnog,<sup>13</sup> naglašene visokom frekventnošću imenice „večnost“ i njenih derivata u, pre svega, Dučićevoj ljubavnoj poeziji.<sup>14</sup>

Osećanje ništavnosti subjekta pred Parizom nije prozrokovano samo fizičkom veličinom Pariza, njegovom „ogromnošću“, niti njegovim sjajem, koliko aurorom koja se temelji na ideji Pariza kao centra sveta i celokupnog čovečanstva.<sup>15</sup> Pariz je doživljen kao centar Francuske, a Francuska kao kulturni i civilizacijski centar čovečanstva, kao mesto odakle se organizuje hod ljudske civilizacije.<sup>16</sup> Frankofilski diskurs Dučića označava prihvatanje ideje Francuske—kao—centra odakle je slika Evrope jasna, pregledna i providna. To se odražava i na Dučićevu retoriku, na odsečnost njegovih rečenica, na izostanak i najmanje nesigurnosti u kontrastiranju Francuza i ostalih velikih evropskih naroda. Tako se Dučićev tekst sastoji od nizanja vrednosnih sudova i antiteza koje se prećutno pozivaju na stabilnosti centra, tačnije rečeno, na njegovu bezvremenost, nepromenljivost, esencijalnost.

Zahtev za bezvremenošću usloviće posebnu strukturu Dučićevog teksta: dok s jedne strane ispisuje čitav niz vanvremenskih karakterizacija evropskih naroda, Dučić se, s druge strane, trudi da sačuva/konstruiše ideju vanvremenog centra koji će utemeljiti njegove iskaze, a koja se opet neprekidno rasipa i dovodi u pitanje, budući da i sama mora da bude centrirana. Tako je

<sup>12</sup> Isto, 138.

<sup>13</sup> Veza između kategorije uzvišenog i beskonačnosti može da se izvede iz sledećeg Kantovog određenja uzvišenog: „uzvišeno jeste ono, čak i samo time što se može zamisliti, pokazuje jednu moć duše koja prevazilazi svako merilo čula“. Isto, 141. Prevazilaženjem merila čula uzvišeno se bliži onom lišeno svih merila: beskonačnom, pa tako Kant može nešto kasnije da zaključi kako je „priroda uzvišena u onoj od svojih pojava, čije opažanje nosi sa sobom ideju njene beskonačnosti.“ Isto, 146.

<sup>14</sup> Vladušić, S. „Dezintegracija motiva mrtve drage u srpskom pesništvu XX veka“, magistarska teza, Filozofski fakultet Novi Sad, 2005, 147–148.

<sup>15</sup> Dučić to i precizira: „Samo u Parizu imamo osećanje da živimo u kulturnom centru svega čovečanstva.“ Dučić, J. *Gradovi i himere*, Beograd, 2005, 69.

<sup>16</sup> „Ima naroda koji su od Francuza bolji slikari i arhitekti, kao Talijani; i bolji muzičari i filozofi, kao Nemci; i veći moreplovci, kao Holandani i Portugalci; i veći trgovci i kolonisti, kao Englezi. Ali su zato Francuzi, ipak, u istoriji najveći inicijatori i reformatori, i najveći organizatori ljudskog duha.“ Isto, 70.

Dučić na jednom mestu prinuđen da prizna neidentičnost Francuske sa samom sobom, iako pokušava da je strateški ugradi u diskurs frankofilije: „Razvitak Francuske je nešto što nema primera u istoriji: ima jedna Francuska iz doba Luja XIV, a drukčija iz doba Direktoara, drukčija za vreme Carstva, drukčija iz vremena Restauracije, drukčija iz 1848, i danas drukčija nego ikada...“<sup>17</sup>. Istorijska promenljivost Francuske morala je tada da se usidri u nešto izvesnije i postojanije od nje same – u Pariz: „Pariz izgleda veći i važniji i od Francuske.“<sup>18</sup>

Dučić razdvaja Francusku od Pariza, dajući prednost Gradu nad Državom. Ta nas činjenica dovodi na prag ideje Megalopolisa, odnosno grada okruženog venućom provincijom. Ali, u Dučićevom tekstu nalazimo se tek na pragu ove ideje, pošto je on dominantnu poziciju grada u odnosu na državu rezervisao ekskluzivno za francusku prestonicu,<sup>19</sup> što znači da ne postoji neka *sinhronijska* mreža velegrada čija bi jedna od tačaka bio Pariz. Umesto mreže velegradova, postoji samo Pariz, jedan i jedinstven; „u Parizu je sve njegovo“<sup>20</sup>, tvrdi Dučić. Sve to stvara oko Pariza auru koja se napaja *dijahronijskom* vezom s Atinom i Rimom, iz vremena kada su ova dva grada bili centri civilizacije.

Ipak, ni sam Pariz nije dovoljno nepromenjiv, pa kao što Francuska traži svoj centar u Parizu, tako i Pariz mora da pronade svoj postojani, nepromenjivi centar.<sup>21</sup> Taj centar Dučić vidi u Bogorodičnoj crkvi i Seni. Pesnik kaže: „Ceo život ovog velikog grada i ove

<sup>17</sup> Isto, 71–72.

<sup>18</sup> Isto, 90.

<sup>19</sup> „Ne kaže se nikad London nego Engleska, ni Berlin nego Nemačka, ni Petrograd nego Rusija. Ali se uvek kaže Pariz, nezavisno od Francuske, i od Evrope, i od cele zemlje.“ Isto, 90.

<sup>20</sup> Isto, 90.

<sup>21</sup> Treba imati na umu da se sličan momenat centriranja grada kao centra sveta, te centriranja povlašćenog prostora unutar grada kao centra grada, događa i danas u kontekstu Njujorka. U video-igri *Indigo Prophecy* (Atari, 2005), za Njujork se deciderano tvrdi, doduše, ne bez trunke ironije, da je glavni grad univerzuma, da bi se na ovitku prevoda romana *Glamurama* Breta Istone Elisa (Beograd, 2007) centar sveta pronašao u centru Njujorka: Menhetnu. Komparacija dučićevskog centra Pariza i centra Njujorka ukazuje na epohalnu razliku koja deli percepciju sveta na početku i na kraju XX veka. Dok je na početku veka još uvek postojala očajnička potreba da se u kulturi i civilizaciji pronađu temelji sveta koji bi obećavali njegovu trajnost, na razmeđu XX i XXI veka centar sveta postaje gola finansijska moć. Tako je moć kulture transformisana potpuno u moć brojki.

velike nacije, obrtao se vekovima samo oko ove Bogorodične crkve i pokraj Sene.<sup>22</sup> Uvid u povlašćenu ulogu Bogorodične crkve u životu Pariza i Francuske neodvojiv je od tumačenja tog „života“. Dučić ovde projektuje izvesne vrednosti na istorijski tok, u smislu da će se nešto priznati životom, a nešto prećutati i tako gurnuti u tminu zaborava i nepostojanja. Vrednosti koje posreduje Bogorodična crkva određene su dijahronijski i sinhronijski: ona je bila „središte cele učenosti i pobožnosti velikog XIII veka“, a danas je „najveće središte uljudnosti i mudrosti.“<sup>23</sup> Interesantno je primetiti da između starih i novih vrednosti ne postoji nikakva napetost, pa bi se čak mogle uzeti i skupno. Prema tome, čini se da Dučić ovde prećutno podriva vlastito tumačenje Francuske i Pariza, kao najvećeg inicijatora i reformatora čovečanstva,<sup>24</sup> jer se u centru Pariza modernistički diskurs stišava i čili pred bezvremenom protežnošću nečeg što bismo, uz izvesnu simplifikaciju, mogli objediniti pod nazivom urbana kultura i civilizovanost. Pomenuta dvosmislenost između modernog i večnog nalazi svoj odjek u citatu koji razotkriva povlašćeno mesto Bogorodične crkve i Sene u životu Pariza. Dučić kaže da se život nacije i Pariza obrtao „samo“ oko Bogorodične crkve i reke. To „samo“ govori nam da postoji i nešto drugo što ne pripada životu Pariza i Francuske, nešto što nema veze ni s učenošću, ni s pobožnošću, a ni s uljudnošću, niti mudrošću.

Šta je ostalo iza Dučićeve slike Pariza, dobro pokazuje jedna rečenica iz pasaža posvećenog Seni: „Po velikim bulevarima pariskim, počevši od crkve Svete Magdalene, tumara običan svet koji radije prodaje svoju robu ili svoju sujetu, i žuri svet koji to kupuje; ali samo pored Sene idu oni koji posmatraju, razmišljaju, uče i proživljavaju Pariz u njegovoj neodoljivoj suštini i nasravnjivoj lepoti. Onamo je Pariz dnevni i prolazni, a ovde Pariz hiljadugodišnji i večni.“<sup>25</sup> Nema načina da se jasnije eksplicira Dučićeva ideja grada kao prostora u kome se doživljava, proučava i

<sup>22</sup> Dučić, J. *Gradovi i himere*, Beograd, 2005, 89.

<sup>23</sup> Isto, 90.

<sup>24</sup> Dučićeva jednačina Pariz = modernitet, nije promakla tumačima njegove putopisne proze. Tako Vladimir Gvozden zapaža da „Dučićev Pariz (...) zadržava tipičnu karakterizaciju Pariza kao simbola moderniteta, kao ambasadora Francuske“. Gvozden, V. *Jovan Dučić putopisac*, Novi Sad, 2003, 86.

<sup>25</sup> Dučić, J. *Gradovi i himere*, Beograd, 2005, 89.

razmišlja o onom što se doživljava kao večno: kultura, civilizacija, istorija, shvaćeni kao mudrost, uljudnost, lepota, učenost, ljubav. Takva humanistička kulturna uloga grada paradoksalno zahteva da se kao esencija grada uzme reka, dakle ono što ne pripada urbanitetu, već božanskom, prirodnom poretku stvari.

Dučić isključuje iz grada sve ono što mu se čini površno: pre svega trgovinu, dinamičnost razmene, sve one incidentne pojedinačnosti koje se ne mogu ugraditi u civilizatorsku vertikalu Francuske, odnosno u vertikalu humaniteta i kulture. Otuda u Dučićevom Parizu nema mesta za parisku ulicu, već samo za ideju grada. Zato možemo da zaključimo da je Dučićeva slika Pariza simbolistička, jer u pejzaž grada projektuje nepromenjivu ideju<sup>26</sup> i nesravnjivu lepotu, a na sebe uzima zadatak da u njih pokaže prstom.

Nasuprot Dučićevoj percepciji Pariza koja je, pre svega, zainteresovana za vanvremensko u francuskoj metropoli, Crnjanskova slika Pariza ne previda aspekte grada za koje bismo mogli da kažemo da spadaju u diskurs žurnalizma. Na taj način se u Crnjanskovom tekstu očitava promenjen odnos između književnosti i novinarstva u srpskoj književnosti između dva rata. Vidosava Golubović zapaža da je moderne pisce, kao što su: Crnjanski, Vinaver, Petrović, Krakov, Ranko Mladenović, vezivalo „osećanje za faktografiju, publicistiku i novinarske žanrove“<sup>27</sup>, a kao najeksplicitniji izraz te promene uzima stav Dragana Aleksića, koji od književnosti traži da se reaktuelizuje materijalom svakodnevnice, „onim što je 'u vazduhu' što je 'stvar dana'“<sup>28</sup>. Bliskost Crnjanskog ovakvim stavovima Aleksića svakako odražava i njegovo priznanje izneseno 1931. godine u razgovoru s Branimirom Ćosićem: „Bio sam novinar. Verujte da mi to ni najmanje nije škodilo. Naprotiv. Smatram da bi svaki književnik trebalo da provede nekoliko godina u redakciji velikih listova. Naučite da misli, upoznaće svet, bedu,

<sup>26</sup> Jovan Delić je tačno uočio da ova poetička crta važi za sve Dučićeve putopise: „Od prvog do poslednjeg Dučićevog putopisa, u svih četrdesetak godina rada na putopisu, Dučić se drži iste osnovne strateške linije: *ujediniti pejzaž i ideju*.“ Delić, J. *O poeziji i poetici srpske moderne*, Beograd, 2008, 110.

<sup>27</sup> Golubović, V. „Putopisna reportaža Miloša Crnjanskog“, u: *Knjiga o putopisu*, Beograd, 2001, 189.

<sup>28</sup> Isto.



jad, komediju ljudsku, isto tako kao i logiku, psihologiju i uživanje u pisanju i štampanju.“<sup>29</sup>

Ipak, pogrešno je Crnjanskovu sliku Pariza svesti na novinarsku reportažu. U slici francuske metropole ukrštaju se dva žanrovska zahteva: prvi, „pesnički“, koji je u potrazi za onim što je u Parizu nepodložno promenama; drugi, „žurnalistički“, koji teži da ocrtava ono dnevno, moderno, aktuelno u Parizu. Crnjanski je u svom tekstu pokazao duboku svest o ukrštenosti žanrovskih zahteva koji predestiniraju njegovo pisanje: on ih nekada prihvata,<sup>30</sup> a nekada izaziva i podriva: „Išao sam po pozorištima, školama, izložbama, skupštinama i jednako razmišljao šta da vam sve javim. Sad kada treba da počnem da se prepirem, da napadam, da branim, sve mi se to čini smešno i dosadno. Voleo bih mesec dana, mesec dana, svaki dan, sto puta, da vam javim ne bojte se, setite se večnosti.“<sup>31</sup>

Moderni, žurnalistički Pariz, sav u pokretu, konfrontiran je s večnim Parizom mnogo izrazitije nego što je to slučaj kod Dučića, koji za aktuelno nema sluha i koji hotimično zanemaruje tu stranu Pariza. Sem toga, pesnički karakter večnosti se kod Crnjanskog razotkriva u slici rubova grada koji svoju vrednost duguju upravo metonimijskoj vezi s osećanjem večnosti koje posreduju. Tako, zauzimajući poziciju ruba, večnost se *izmešta* iz centra grada. Kod Dučića postoji *pojam* o večnosti koja se temelji u jasno fiksiranim, centriranim objektima (Bogorodična crkva, Sena) i znanju koje pripovedač poseduje o njima. U Crnjanskovom tekstu slika grada prelama se kroz svest subjekta i dinamizuje<sup>32</sup> se, ali istovremeno i obezličuje<sup>33</sup>:

<sup>29</sup> Crnjanski, M. *Ispunio sam svoju sudbinu*, Beograd, 1992, 17.

<sup>30</sup> Tako na jednom mestu Crnjanski kaže: „Ja ne mogu pisati o njima [kubistima], jer je ovo pismo a ne esej.“ Crnjanski, M. „Pisma iz Pariza“, *Putopisi I*, Beograd, 1995, 33.

<sup>31</sup> Isto, 19.

<sup>32</sup> Ovde je interesantno uporediti čitanja *Pisama iz Pariza* koja preduzima Novica Petković. Jedan od ključnih poetičkih momenata ovog putopisa, za Petkovića je dinamizacija pejzaža, odnosno svega što se posmatra. Petković zaključuje da se u Crnjanskovim tekstovima „rad čula povremeno prenosi na ono što se opaža, pa tako predmet opažanja postaje pokretan, dinamičan“. Petković, N. *Lirske epifanije Miloša Crnjanskog*, Beograd, 1996, 16–17.

<sup>33</sup> U tome se krije jedna nijansirana razlika između slike Beča i slike Pariza, u *Pismima iz Pariza*. U slučaju austrijske prestolnice, sumatraistička vizija je uronjena u tačku u kojoj se vrhuni privatna prošlost Crnjanskog u Beču – to je kuća Tereze Krones. U Parizu pak nema te privatne prošlosti, pa tako sumatraistička vizija ovde obezličuje grad.



„Tiho, u podnožju mosta, spušta se u vodu a visoko sa crnih krovova, diže se u nebesa. Sav šumi. Kiša, beskrajna kiša, drhti nad njime, kao da je sav uvezen u tanane, mokre niti vode što obavija ceo svet. Drhti, ljulja se, odbleskuje. Gubi svoju tvrdoću i sav se pretvara u senke, što se ljuljaju na kiši. Tako je beskrajan, a tako lak, kao da je sazdan od karata.“<sup>34</sup>

Dučićev *pojam* večnosti preobražava se kod Crnjanskog u *doživljaj* beskraja koji nije utemeljen u „tvrdom“ objektu i znanju koje taj objekt obavija, već je doživljen kao privatna epifanija celine, lišena povlašćenih urbanih toponima. Gubeći svoje tvrde ivice, grad se preliva u nebo i u vodu, povlašćene simbole Crnjanskovog sumatraizma, koji u pesnikovom rečniku imaginarnog sugerišu mir i spokoj pred beskrajem sveta. Međutim, ovakvo osećanje beskraja pred imaginarnom slikom grada koji i jeste i nije Pariz, zauzima rubno mesto u Crnjanskoj slici francuske prestonice. Pesnički diskurs u „Pismima iz Pariza“ veličanstveno će se objaviti tek u „Finistereu“, poslednjem poglavlju putopisa, koje svoj pesnički stil ne duguje Parizu, već lepoti obale Bretanje, dakle prirodi, a ne gradu, šumama, a ne umetnosti. Povlašćeni prostor u kome do svesti subjekta dolazi njegovo sumatraističko poslanje<sup>35</sup> nije, dakle, velegrad.

To potvrđuju, najzad, i rubovi grada koji se ocrtavaju na nebu. Nije nužno upošljavati kompleksnu terminologiju dekonstrukcije (u kojoj margine imaju značajnu ulogu), da bi se zaključilo da Crnjanskovi rubovi podrivaju i centar i ono što se nalazi u centru. Pre svega, ono što centar grada poseduje, po Dučiću: učestnost, uljudnost, mudrost, večnost, civilizovanost, kulturu. Svega toga kod Crnjanskog nema: ako od grada u sećanju ostaju samo rubovi, to onda znači da je centar prazan. To ne znači da su vrednosti koje u grad ubrizgava Dučićev tekst iz centra prešle na rubove, niti znači da kod Crnjanskog postoji tako oštar, romantičarski rafinman prema civilizaciji i kulturi, da se sumatraistički subjekt odriče tih vrednosti, bežeći u

<sup>34</sup> Crnjanski, M. „Pisma iz Pariza“, *Putopisi I*, Beograd, 1995, 17.

<sup>35</sup> Tako u „Finistereu“ nalazimo rečenice koje gotovo u potpunosti ekspliciraju sumatraističku poetiku: „I dok su dosad ljubavi koordinirane i ljubavno bile vezane samo stvari naporedo, ja ću vezati ljubavlju i ono što je daleko jedno od drugog, i naći ću vezu između bića nejednakih.“ Crnjanski, M. „Pisma iz Pariza“, *Putopisi I*, Beograd, 1995, 41.

prirodu i na rubove grada. U pitanju je nešto drugo: Crnjanskov tekst pokazuje razliku koja postoji između *ideje* grada kao agenta civilizacije, kao centra modernosti i svetskog progresa, i *urbane svesti*, koja može da bude definisana kao zbir tehnika koje se upražnjavaju radi pukog opstanka u gradu, odnosno radi učvršćivanja i širenja moći (a ne progres!) u svetu.

Dučić je, dakle, bio u pravu kada je rekao da je njegov Pariz ideja. Takav stav pripada jeziku moći koji sebe predstavlja u nizu afirmativnih termina, uz pomoć kojih obezbeđuje ideološku podršku za njegov svetski nastup. U pravu je Dučić i kada kaže da čovek može da se oseća „da je iz Pariza i kad nije iz Francuske“<sup>36</sup>, odnosno „da čovek može biti iz Francuske potpuno različan čoveku iz Pariza“<sup>37</sup>, jer se u tim rečima nazire san o svetskom gradu kao centru svetske moći koji će prevazići nacionalne granice i različitosti u ime (urbanog) kosmopolitizma moći.

Urbanu svest u Crnjanskovom Parizu ne određuju kultura i civilizacija, već velegradski mediji. „Ona je još uvek evropska sila“<sup>38</sup>, piše Crnjanski, misleći na parisku štampu, i tako jasno imenuje nosioca moći u metropoli. Razlika u odnosu na Dučića je očigledna. Novine, nosioci dinamičnog, promenljivog, dnevnog znanja<sup>39</sup>, čine ništavnom i perspektivu večnosti, i uljudnost i kulturu. To nisu vrednosti na kojima izrasta velika štampa, pa čak ni pariska velika štampa. Kao da anticipira prigovor iz ugla onih koji Pariz smatraju centrom kulture i civilizacije, Crnjanski nedvosmisleno zaključuje da „velika štampa, ima, *i ovde*, [kurziv. S.V.] životinjske nagone.“<sup>40</sup> I ovde, dakle, u Parizu, gde to Crnjanskova publika, očarana francuskom kulturom i civilizacijom, najmanje očekuje. Anticipirajući prigovor da ta moć počiva na tradiciji<sup>41</sup> – prigovor koji bi se mogao dati iz dučićevske percepcije Pariza – Crnjanski odgovara: „Ne sasvim.“<sup>42</sup>

<sup>36</sup> Dučić, J. *Gradovi i himere*, Beograd, 2005, 90.

<sup>37</sup> Isto.

<sup>38</sup> Crnjanski, M. „Pisma iz Pariza“, *Putopisi I*, Beograd, 1995, 20.

<sup>39</sup> Vidimo da se poetička načela u percepciji grada sjećuju s tematikom teksta: poetička rešenja koja dinamizuju pejzaž sjećuju su s interesovanjem za ono što je u gradu dinamično.

<sup>40</sup> Crnjanski, M. „Pisma iz Pariza“, *Putopisi I*, Beograd, 1995, 21.

<sup>41</sup> Isto, 20.

<sup>42</sup> Isto.

Iako je u odričnom odgovoru usađena i rezerva, ipak se iz njega može zaključiti da se u Parizu, u *gradu medija*, odnos prema prošlosti dramatično menja. Moć štampe je simptom te promene.

U Crnjanskovom tekstu pojavljuje se jedna misao o štampi koja je „u dosluhu“ s ondašnjim analizama uloge medija. Karl Jaspers u svojoj *Duhovnoj situaciji vremena*, čije se prvo izdanje pojavilo desetak godina iza Crnjanskog teksta, tvrdi da štampa prestaje da bude sluga koji prenosi vesti i postaje gospodar.<sup>43</sup> Crnjanski to kaže još jasnije: „Ona [štampa, op. S.V] je spasila Poljsku. Ne vlada. Nemojte misliti da se zatrčavam. Ona je rešila sirijsko pitanje i vodi sad veliku turkofilsku kampanju. Njen rad protiv Nemačke je sjajan. (...) Njina borba s prgavim Lojdom Džordžom, imala je i veličine i toplog humora. Ja ih gledam već mesecima. Od krajnje leve *Clarté* do krajnje desne *Action francaise* ni jedan dan nisu bili potpuno u opreci sa gomilama.“<sup>44</sup> Prvo što ovde treba zapaziti jeste odvajanje moći od političke kaste (vlade) ili političkih figura, da bi se ona podarila štampi. Francuska je, dakle, štampa, a ne kultura. Sila Francuske je sila njene štampe, što znači da su političke akcije Francuske determinisane akcijama pariske štampe.

Iako nas odvojenost štampe od političke elite navodi na misao o nezavisnoj štampi, kod Crnjanskog se takva ideja ne pojavljuje. Moć štampe počiva na činjenici da između nje i gomile postoji neka veza. Crnjanski kaže da ni leva ni desna štampa nijedan dan „nisu bili potpuno u opreci sa gomilama“. Ovoj dijagnozi ne nedostaje preciznosti: Crnjanski ne govori o potpunoj stolpljenosti štampe i gomile, već se na površini te veze ocrta razlika. U toj suptilnoj nepodudarnosti, koja se ne primećuje kao nepodudarnost, štampa bazira svoju moć da usmerava gomile.

Dučićevu kulturnu elitu, okrenutu večnim vrednostima, zamenjuje kod Crnjanskog bezimena štampa koja operiše vrednošću trenutka. Ona ne preslikava stvarnost, već je konstruiše i otuda greške medija nisu greške, već činovi stvaranja sveta, budući da ne postoji nekakva podjednako snažna, autoritativna instanca koja bi mogla da izvrši korekciju istine koju

---

<sup>43</sup> Jaspers, K. *Duhovna situacija vremena*, Novi Sad, 1987, 97.

<sup>44</sup> Crnjanski, M. „Pisma iz Pariza“, *Putopisi I*, Beograd, 1995, 21.

konstruiše štampa.<sup>45</sup> Tako velegrad postaje prostor u kome moć štampe nadilazi svaku drugu vrstu prenosa znanja. U prilog tome govori i Benjaminov tekst „Pri-povedač“, izvorno posvećen prozi ruskog pisca Nikolaja Ljeskova. Po domašaju uvida, ovaj tekst ipak znatno premašuje analizu jednog pisca. Benjaminov tekst započinje upečatljivom slikom: „Sve se češće oko stola širi smetenost kada se oglasi želja za pričom. Kao da nam je oduzeta sposobnost koja nam se činila neotuđivom, najsigurnijom među sigurnima. Naime, sposobnost razmene iskustava. Očigledan je jedan uzrok toj pojavi: cijena iskustva je pala.“<sup>46</sup> Pitamo se: ako je iskustvu cena pala, čemu je onda porasla cena? Sudeći po Benjaminu, raste cena informaciji, kao obliku saopštavanja karakterističnom za štampu, čiji uspon opet korespondira s vladavinom građanstva. Za razliku od priče, čiji se otvoreni kraj upisuje kao zagonetka u svest slušaoca, informacija samu sebe objašnjava. Dok se priča prepričava i tako prenosi kroz vreme, informacija nestaje odmah nakon što nastane.

Benjamin previđa da informacija, baš kao i priča, daje savet za život, ali ne za život u tradicionalnoj, neurbanoj zajednici, već u velegradu. Međutim, dok priča usled svog otvorenog kraja taj savet ne daje direktno, već posredno, informacija savet ispostavlja direktno. Priča koja u svog čitaoca upisuje zapitanost, više nije izraz sveobjašnjavajućeg iskustva zajednice, poput providnog i jasnog antičkog mita. Ona od slušaoca traži tumačenje. Pronađeni, protumačeni smisao sve-doći o slušaocu koji se i sâm pronašao u priči.

Priči koja savetuje vlastito tumačenje pre nego preuzimanje neposredno datog smisla, izgleda da odgovara tip čoveka koga američki sociolog Dejvid Risman definiše kao čoveka okrenutog iznutra. Za razliku od tipa čoveka usmerenog tradicijom, čoveka okrenutog iznutra karakteriše veća pokretljivost, veća preduzimljivost, ekspanzija u svim oblastima, što je životna analogija većem broju značenja priče. Sve ovo je rezultat smanjene moći kontrole zajednice nad čo-

---

<sup>45</sup> Crnjanski i navodi u *Pismima iz Pariza* jednu takvu novinarsku grešku koja dobija obrise karikature: „List za žensku modu, *Vogue*, doneo je sliku skulpture o kojoj kaže da predstavlja 'čehoslovačkog' narodnog junaka, od 'ruskog' skulptora Deškovića.“ Crnjanski, M. „Pisma iz Pariza“, *Putopisi I*, Beograd, 1995, 30.

<sup>46</sup> Benjamin, W. *Estetički ogledi*, Zagreb, 1986, 166–167.

vekom, jer se objedinjavajuća tradicija raspada. Čovek usmeren iznutra kompenzuje raspad tradicije usmerenošću ka većem nizu uopštenijih ciljeva koji su mu „početkom života usađeni od strane starijih.“<sup>47</sup> Važno je naglasiti kontinuitet u životu tipa čoveka usmerenog iznutra: izbor cilja koji čovek napravi „ostaje relativno nepromenjen kroz ceo život.“<sup>48</sup>

Ključna razlika koja čoveka usmerenog ka drugima deli od čoveka okrenutog iznutra jeste u promeni subjekta i vremena usmeravanja: čoveka okrenutog drugima ne usmeravaju više roditelji već savremenici. Usmeravanje se ne odvija u mladosti, već doslovce tokom čitavog života. Za naše istraživanje od posebne su važnosti dva zaključka vezana za pojavu tipa čoveka okrenutog ka drugima. Najpre, to je značajna uloga medija: „Odnos prema spoljnjem svetu i prema samom sebi sve se više i više ostvaruje posredstvom masovnih sredstava komunikacije. Drugima usmereni tipovi doživljavaju i političke događaje preko zavese reči, kojom su ti događaji obično razbijeni u atome (...)“<sup>49</sup> Druga važna napomena tiče se geografske pozicioniranosti ovakvog tipa karaktera: to su gradski centri naprednih industrijskih zemalja.<sup>50</sup> Sada možemo da zaključimo da moć medija u velegradu stvara poseban tip čoveka: to je čovek koji je usmeren ka drugima i koji, u tom neprekidnom podešavanju vlastitog mnjenja i ponašanja prema obrascu koji mu daju mediji, gubi unutrašnji kontinuitet karakterističan za čoveka usmerenog iznutra.

U trenutku kada je Crnjanski pisao svoj tekst o Parizu, Rismanova klasifikacija tipova karaktera nije ni postojala. Bilo bi preuranjeno reći da ju je Crnjanski anticipirao. Nemamo dovoljno dokaza za takvu tvrdnju. Međutim, ono što je izvesno jeste da naglašena moć pariske štampe objedinjuje i Benjaminov uvid o informaciji koja utiče na krizu priče i pripovedanje i na Rismanovu koncepciju čoveka usmerenog ka drugima. Pariska štampa tako postaje instrument koji neprekidno preusmerava građanina, pa prošlost kopni u velegradu, jer nema više medija koji bi je održao u životu. To za konsekvencu ima činjenicu da građanin orijentir za svoje usmeravanje nalazi u onom

<sup>47</sup> Risman, D. *Usamljena gomila*, Novi Sad, 2006, 17.

<sup>48</sup> Isto, 18.

<sup>49</sup> Isto, 23.

<sup>50</sup> Isto, 22.

što je novo i aktuelno (dakle u štampi), a ne u kolektivnom sećanju. Kao rezultat te činjenice, prošlost se prividno briše, „jer sve se, eto, menja. Ono što su [novine, op. S.V.] pre godinu dana pisale, sada opovrgavaju; ono što su pre godinu dana rešavali parlamenti, sad odbacuju“<sup>51</sup> (17).

To, međutim, ne znači da prošlost potpuno nestaje: ona biva iznova konstruisana, pri čemu ta „nova“ prošlost nije podudarna staroj. Primer koji to dobro pokazuje jeste Crnjanskova rekapitulacija francuskih izveštavanja tokom pokušaja poslednjeg vladara Austrougarske, cara Karla I Austrijskog, da u martu 1921. godine povрати krunu na teritoriji Mađarske. Tom prilikom vlade Čehoslovačke i Kraljevine SHS uputile su ultimatum Mađarskoj da će je napasti u slučaju krunidbe Karla za njenog kralja.<sup>52</sup> Evo kako je o tome, po Crnjanskom, izveštavala tadašnja francuska štampa: „Izgleda da se kod nas i ne sanja šta se prošle nedelje događalo. Sve su novine javljale da Francuska, uostalom, i nije zainteresovana u mađarskom pitanju. Neke su sentimentalno spominjale kako je Karlo uvek pokazivao izvesne simpatije za Francusku. Neke su čak spominjale interes Evrope, da osamnaest miliona Mađžara i Austrijanaca, pozitivnije vrednosti nego mi, budu spaseni. *Opinion* je napisala da smo mi uzrok mnogom zlu. Zašto se čudite? Franku nije ni malo svejedno kako stoji kruna“.<sup>53</sup>

Poenta ovog pasaža je u tome što Francuska povodom događaja u Mađarskoj od marta 1921. godine nije pokazala ni zrno istorijskog poštovanja i solidarnosti za ratno savezništvo sa Srbijom iz Prvog svetskog rata. Crnjanski ukazuje na to da Beograd ne zna kako je mađarska kriza propraćena u Parizu i time implicira neurbanost srpskog čitaoca. Uzrok takve neurbanosti nije nedostatak kulture ili uljudnosti, već, pre svega, nerazumevanje uloge novca u velegradu. Dominacija novca shvaćena je kao svodenje celokupnog urbanog i nacionalnog života na problem franka.<sup>54</sup> Time se doslovce menja smisao države. Ona postaje lišena okvira koji joj nude paradigmatiska određenja, kao što su: tradicija, religija, običaji, istorijsko pamćenje, po-

<sup>51</sup> Crnjanski, M. „Pisma iz Pariza“, *Putopisi I*, Beograd, 1995, 17.

<sup>52</sup> Petar Rokai, Zoltan Đere, Tibor Pal, Aleksandar Kasaš, *Istorija Madara*, Beograd, 2002, 546.

<sup>53</sup> Crnjanski, M. „Pisma iz Pariza“, *Putopisi I*, Beograd, 1995, 23.

<sup>54</sup> Isto.

gled na svet.<sup>55</sup> To čini da istorija u gradu nije nešto što je prisutno samo po sebi. Znanje o prošlosti nije statično, već dinamično: ono se neprekidno konstruiše u zavisnosti od novčanog interesa koji, potencijalno, nema granice. Kažemo potencijalno, jer se u opisu pariske štampe još uvek može opaziti nacionalna kohezija,<sup>56</sup> samo što ta kohezija više nije utemeljena na nekim neupitnim vrednostima, kao što je to nacionalna pripadnost, već na činjenici da je franak i dalje moćniji od *marke*<sup>57</sup> ili makar jednako moćan kao *funta sterling*. Pariz je ovde još uvek francuska prestonica koja se pre takmiči s ostalim prestonicama nego što se s njima povezuje i udružuje nasuprot vlastitom nacionalnom zaleđu.

Dominantna uloga novca u velegradu otvara mogućnost pretvaranja prestonice u Megalopolis, jer Crnjanskov Pariz više nije, za razliku od Dučićevog, centar jedne osobene viševjekovne tradicije i kulture. To je prostor u kome je moć odvojena od istorijskog pamćenja i istorijskih veza. Usled tog prekida, moć i može da bude upravljena novcem koji preko medija konstruiše sliku sveta i tako oblikuje javno mnjenje koje onda anticipira/uzrokuje akcije francuske vlade. Kako novac nema granica, to onda znači da je moć gotovo obezgraničena, odnosno da francuska moć onda može da pripada i strancima. U Crnjanskovom uvidu u antisrpsku propagandnu aktivnost Bugarske u Parizu,<sup>58</sup> ocrtavaju se prvi tragovi *lobiranja*, koje postaje moguće tek kada nacionalna moć izgubi prefiks nacionalne i postane moć po sebi, odnosno kada više nije upravljana tradicijom već finansijskim interesom njenih nosilaca.

Dučićev Pariz je prostor odakle se reformatorske ideje odašilju u ceo svet; Crnjanskov Pariz, nasuprot to-

<sup>55</sup> To se može naslutiti iz veoma tačne opaske Nikole Kajteza vezane za odnos između državnog poretka i novca: „Jer dok objektivni duh i državni poredak zavise od paradigmatičkih temelja, običaja, religije, pogleda na svet – što ih donekle čini inertnim, skeptičnim, pa i paranoičnim, hermetičnim – novac ne zna ni za kakve granice“; Nikola Kajtez, *Metafizika novca*, Topolino, Novi Sad, 2006, 66.

<sup>56</sup> „Ali otmenost i čistota ove štampe je u unutrašnjoj politici. Ako se šegače, sa sobom to ne čine nikad. Nisu Atinjani. Ne prodaju se sasvim. Naša je baš u tome najprljavija“. Crnjanski, M. „Pisma iz Pariza“, *Putopisi I*, Beograd, 1995, 24.

<sup>57</sup> „Ne, neće propasti. Oni vrlo tačno znaju da se od sume franaka, kad se preračunaju u marke, diže kosa na glavama nemačkim. Ipak će oni dobiti sve što se može.“ Isto.

<sup>58</sup> „Bugari pomalo uspeavaju. Niko više ne zna za bugarska zverstva, i svaki od njih zna da je kod nas sve rovito.“ Crnjanski, M. „Pisma iz Pariza“, *Putopisi I*, Beograd, 1995, 22.



me, mesto je na kome se oblikuje i konstruiše slika sveta, zavisna od dva aspekta: jedan je finansijska moć koja je u stanju da izvesnu sliku sveta nametne kao validnu, a druga je moć reprezentacije, koja je karakteristična za urbani prostor.<sup>59</sup> Značaj reprezentacije u metropoli može da bude protumačen kao ovladavanje očiglednim prostorom, u kome se ne pojavljuje ništa što bi bilo neprijatno oku građanina. Da bi se u gradu postojalo, vlastiti izgled mora da se prilagodi osećaju prijatnosti koje dominira urbanim životom. Crnjanski, u tom smislu, zaključuje: „Trebalo bi beogradskim opštinarima kupiti bolje cilindre i reći im kakav se žaket oblači pre, a kakav posle podne. Jedni će reći da ponavljam stare stvari, a drugi da sam socijalpatriota. Ali ovde je život sagrađen, i to prilično čvrsto, na osnovi učtivosti i prijatnosti. Od Amerike do švedskog kralja svi su se poklonili grobu Neznanog vojnika; mi smo to učinili gore nego republika Liberija. Mislite da je na Kajmakčalanu sve rešeno? Čekaju vas gorka iznenađenja.“<sup>60</sup>

Ključni momenat u ovom pasažu jeste značaj garde-robe u kontekstu vrednosti koju reprezentacija ima u urbanoj sredini. Polazna tačka mogla bi da bude hipoteza da građanin svoj značaj u urbanom prostoru dobija u zavisnosti od izgleda a ne dela, odnosno rodoslova, kako je to slučaj u tradicionalnoj zajednici. Ako je ova pretpostavka tačna, onda ne čudi činjenica da se u građanskom društvu stvaraju mogućnosti za nastanak mode. Bodrijar tako ovaj fenomen povezuje s renesansnim „destruktuiranjem feudalnog od strane buržoarskog poretka i sa pojavom otvorenog nadmetanja na nivou razgovetnih znakova.“<sup>61</sup>

Tako moda postaje polje nadmetanja u urbanom prostoru. Stav građanina prema modi je ambivalentan: on je ili pasivno prati ili pak uspostavlja njene obrasce. U ovom drugom slučaju možemo da govorimo o dendiju. U filozofskom smislu, dendi je ovaploćenje težnje za herojstvom iz doba nastanka građanske demokratije, koju je Bodler video kao dekadenciju.<sup>62</sup>

<sup>59</sup> „Inače, sve ovo ljubakanje po tramvajima, i pod zemljom, i na ulici, dosta je ljupko. Nije to neobuzdanost. To je prosto, ovdasnji, razvijen osećaj za reprezentacijom.“ Isto, 25.

<sup>60</sup> Isto, 21.

<sup>61</sup> Žan Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*, prev. Miodrag Marković, Dečije novine, Gornji Milanovac, 1991, 61.

<sup>62</sup> Bodler dendija definiše kao „poslednji bljesak herojstva u dekadenciji“. Barbe d’Orviji, *Dendizam i dekadencija*, prev. Jelena Pavlović, Ukronija, Beograd, 2007, 99.

Iako je njegovo osnovno polje razlikovanja bila garderoba, što Bodler iz jasnih razloga nije hteo da prizna, izgled dendija bio je samo simbol dublje superiornosti njegovog uma. Ta superiornost počivala je na suptilnom osećanju za lepo, koji je dendi imao, a običan svet ne. Dendija, dakle, možemo zamisliti kao umetničko delo i kao onog ko nosi umetnička dela na sebi. Ne čudi, otuda, što je Bodler na jednom mestu tvrdio kako je glavni zadatak genija da izmisli stereotip. Mislio je verovatno na genijalnog dendija u kome možemo da prepoznamo začetnika esteticizma XIX veka, odnosno vere u premoć lepog u odnosu na istinito ili dobro.<sup>63</sup>

Crnjanski u odlomku koji smo citirali ne spominje dendizam. Izgled beogradskih opština nije problematičan zbog toga što oni nisu dendiji, već zato što on ne odražava ni elementarno, pasivno praćenje urbane mode. U ovom slučaju, moda se ne pojavljuje kao obrazac koji treba nadmašiti izmišljanjem novog, suptilnijeg, rafiniranijeg obrasca – u čemu dendi nalazi cilj svoje misije – već kao norma, zakon grupe koja u Parizu donosi političke odluke. Modni kôd, koga u Parizu mora da se pridržava svako ko u gradu želi da se reprezentuje, ukazuje na to da grad nikada verovatno i nije bio prostor potpune slobode, a ni tolerancije. U tom smislu, valja se setiti Brankove *Bezimene*, u kojoj proces civilizovanja mladića – Srba započinje njegovim presvlačenjem; to deluje ironično u kontekstu činjenice da se proces kulturalizacije ne nastavlja u pravcu obrazovanja, što i jeste smisao Prosvete, s kojom Branko implicitno polemizuje u svom nedovršenom romanu u stihovima. I kod Crnjanskog urbanost biva povezana s modnom reprezentacijom, samo što ona nije, kao kod Branka, nešto površinsko i naivno, već, pre svega, čin konstrukcije koja cilja na zadobijanje moći u metropoli. U metropoli izgled zamenjuje delo, a reprezentacija sećanje i istorijsko pamćenje. Politički, novinarski aspekt Crnjanskog teksta usmeren je upravo na obznajivanje takve prirode metropole, kako bi se preko nje progovorilo o neurbanosti vlastitog naciona. Tu istu neurbanost, paradoksalno, dokumentovaće i Dučićev tekst, budući da se Dučićeva urbanost iz ugla Crnjanskog teksta pokazuje kao apsolutna neurbanost.

---

<sup>63</sup> Cidi: Viktor Žmegač, *Težišta modernizma*, SNL, Zagreb, 1986.