

**Слађана Ракић**  
*Гимназија, Крушевац*

## УПОТРЕБА БОЈА У УМЕТНИЧКОМ ПОСТУПКУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Циљ овог истраживања јесте да се докучи природа уметничког поступка Милоша Црњанског, а његова неминовност је да се претвори у омаж лирском бићу овога писца. Уочена „правилност“ у уметничком поступку састоји се од визуелно артикулисаних емоција која се до врхунца остварује углавном путем контраста. Како би слике поставио у контраст, Црњански се на особен начин служи бојама. Он такође варира значења општеприхваћених симбола, често их асоцијативно везујући за боје. Најчешће коришћене боје су црна, бела, црвена и плава, као и њихове комбинације, нарочито беле насупрот црне и црвене. Исходиште оваквог поступка, зачудо, није песимизам, већ, као што рече М. Ристић: „...сетно и подсмешљиво осећање благодати и замршености живота“.

**Кључне речи:** боје, контраст, светло, тамно, иронија, гротеска, лиризам

Тема овог рада обједињава уметнички поступак са одређеним заједничким особинама примећен у два романа Милоша Црњанског. Реч је о другој књизи *Сеоба*<sup>1</sup> и роману *Кай шћанске крви*<sup>2</sup>. Заједничко овим романима је то што су ликови у њима, бар именовани, засновани на личностима које су заиста постојале, или чак имају статус историјских личности (краљ Лудвиг). При том писац не прихвата као прецизну карактеризацију ових романа као историјских, ограђујући се, у случају првог, од грађења ликовних оквира назнака везаних за стварне личности (осим њихових имена), а у случају другог од намере да напише историјски роман у корист намере да тај роман буде љубавни. Друга сличност односи се на заступљеност боја у поетизацији романа, што у роману *Кай шћанске крви* започиње готово од самог наслова.

1 *Сеобе II*, Сабрана дела Милоша Црњанског; Просвета-Београд, Матица српска- Нови Сад, Младост-Загреб, Свјетлост – Сарајево, Београд, 1966

2 Милош Црњански, *Кай шћанске крви*, Нолит, Београд, 2007

Поетизација, као иманентна особина Црњанске прозе, у читавом спектру од лирских слика до њима контрастних анти-лирских, готово да је синоним за емотивност, такође у распону од пишчеве чувене „благости“ до не мање чувеног „гађења“. Стога су и уметничка изражајна средства у овим делима варијације контраста, било у језику или садржају, а не ретко у обома. Специфично је то што уз помоћ боја, тј. њихове оригиналне употребе, те лирске слике, као и оне на супротној страни естетске квалификације, добијају на интензитету.

### Црно

У роману *Кай шћанске крви* оно што обично називамо свет дела започиње уласком црних путничких кола. Боја тих кола ће у даљем току романа добити одређене симболичне димензије, а слично се дешава и са на изглед безначајним реквизитом, црном лепезом. Приповедач на неки начин подвлачи ове боје повезујући их са симболима чије значење можемо сматрати одређенијим („Видело се само како унутра лепрша све брже њена велика, црна лепеза на грудима, као неки гавран кад хоће да полети са снега.“ Црњански 2007: 6). Симболика црне боје повезане с гавраном готово недвосмислено асоцира на „злу коб“, на лош предзнак, што ће се, у одређеном контексту, и остварити (утицај главне јунакиње на већину других ликова). Међутим, у контексту тзв. историјске равни романа, односно утицаја Лолиног лика на друштвено-политичка дешавања, ова симболика не стоји. Тако се и поновни улазак у свет дела, на почетку другог дела романа, слика из супротне визуелне перспективе, која би се могла читати и као заправо супротна емотивна перспектива („... колима пуним шарених крпа... беше дошла у Баварску играчица... Maria Dolores del Paris y Montez.“ Црњански 2007: 91). Асоцијативност црне боје замењује се живописним шаренилом, чини се из разлога постојања јаче црне којој треба парирати („влада црних верских назадњака“).

И у другој књизи „*Сеоба*“, ови исти, симболиком бременити делови сценографије (и костима) сугерисаће одређена значења. На почетку овог романа слика црних путничких кола недвосмислено добија на значењу поређењем са сандуком, да би се читава слика и експлицитно повезала са „црном судбином“. У колима је, наиме, високи војни достојанственик бечког двора, чији ће долазак одузети Србима у Темишвару дотадашње какво-такво достојанство и гурнути их у неизвесност и понижење.

Црна лепеза, као наглашени детаљ, постављена је као један од путоказа у откривању закључане личности Павла Исаковича. Тај путоказ, међутим, будући само назнака комплексне емотивности, не даје коначне одговоре, али га са позиције читаоца и потенцијалног тумача дела, можемо пратити у неколико различитих контекста. Главни јунак ће неколико пута уочити црну лепезу мајоруше Божичке, па ће, очекивано, у комбинацији са сликом Божичкине косе („да се Павлу учини клупче црних змија“, Црњански 1966: 176) она понети негативна значења зазирања, страха, опасности, али ће, неочекивано, ова лепеза евоцирати слику његове мртве жене. С обзиром да те ненадане слике почињу да граде један другачији, чистији свет, по емотивном набоју сасвим близак том жељеном одласку у Русију, Павле се плаши да тај свет не упрља и не изгуби, па се и емоције према оној на чијем портрету доминирају црна коса и црна лепеза, кристалишу у нешто попут страха. Мучен дуго амбивалентним осећањима где црно представља наслућивану пропаст („... у ком су очи трептале, као црне звезде, које падају некуд у дубину и вуку и њега у тај звездани сјај, у неком преврнутом свету, куда она гледа.“ Црњански 1966: 318), он се, на крају, повлачи пред тим страхом, не победивши га, што је у делу представљено, симболично, другим црнилом: „Исакович се беше сакрио, под црне, кожне, арњеве, као да се бојао да га очи госпоже, Евдокије, од које је бежао, не сагледају, с неба.“ (Црњански 1966: 351)

Да употреба боја у делу Милоша Црњанског зависи од емотивног контекста сведочи употреба сличних слика у вези са ликовима различите, па чак и супротне емотивне категоризације (из перспективе главног јунака). Док у осећања према Евдокији није сигуран, мада све више личе на презир и гађење, у опчињеност Јоком Стана Дрекова не сумња, али и њу, на тренутак, перципира на сличан начин: „Кад је била сасвим близу, виде да се креће, као неки стуб, по ком се црне змије вију.“ (Црњански 1966: 348)

Индикативно је да се симболика злослутне црне појачава симболиком змије. Многострука симболичност змије у овом контексту проналази место својим асоцијацијама на тајновитост, на знак душе и либида, мање на земаљски подземни свет, на плодност, извршитеља божанске правде итд. Међутим, у склопу самог дела, чини се да те жене удаљују главног јунака од чисте, драгоцене успомене на мртву жену, као што га и успомена на њу чини замишљеним и расутим, па стога и слабиром за подухват „отселитсја у Росију“. Тако се црно у овом контексту кристалише у неку врсту зле коби, кочнице у остварењу јунаковог сна.

## Црно-бело

Суптилност у употреби и дозирању боја у делу М. Црњанског најбоље се види у њиховом садејству. Најчешће Црњански употребљава комбинацију црне са белом, као и нијансе плаве боје, од којих најчешће модру, по емотивном набоју блиску значењу црне. Не ретко овај писац користи комбинацију црвене са црном, или црвене са белом, махом да би нагласио одређене крајности („Љубав се са смрћу непосредно дотиче...“ Петковић 2004: 109). Шире гледано, ови поступци контрастирања, у суштини два плана, „светлог“ и „тамног“, јесу иманентна поетика авангардне књижевности, нарочито у тенденцији доминације „тамног“, што би се могло читати као оповргавање позитивних осећања, па и љубави, родољубља и сл. Особено је то, међутим, што се корпус „тамног“ не изражава нужно неком од тамних боја, већ и светлом бојом, па чак и белом, у зависности од контекста, а као израз пишчеве емоције, те боје изражавају оно што потпада под значење „тамног“. Контраст црне и беле често сам собом значи експресију, као нпр. на почетку друге књиге *Сеоба*, где црни двоглави орлови Хабсбурга, остају једино усамљено, претеће црно на свеже окреченим зидовима команде места.

Поступак контрастирања црне и беле присутан је и као поступак изазивања ефекта гротескног. У другој књизи *Сеоба*, лик новопридошлог царског службеника Гарсулија, оличење је визуелне, па и суштинске гротеске. Потези црне боје на његовом портрету са почетка романа, тек наговештавају могућа значења („Гарсули је носио црне килоте, од велура, и свилене чарапе. Изгледао је као да чини један корак напред, а два назад. Смешио се на свакога, а веслао је рукама, као што се на Крфу весла. Црни капут, са два репа, као у ласте, пливао је око њега.“ Црњански 1966: 12). Ускоро ће та значења бити одређенија, наизглед апсурдно, додавањем беле боје на његов портрет: „Сав у црном сомоту са белим рукавицама до лаката, и црним, нојевим пером за шеширом, Гарсули је привукао пажњу целе те гомиле, која је већ знала да јој се нешто, судбоносно, припрема.“ (Црњански 1966: 31) Да портрет овог лика несумњиво води у гротеску, сведочи његов даљи опис, опис човека који жели да остави утисак, али му особине које поседује не иду у прилог, напротив: „Одмах затим склопио је очи и продерао се : „На моју команду, све, вољно.“ Пошто је био дигао глас сувише високо, испаде као кад кукуриче промукао петао.“ (Црњански 1966: 31)

Иако је лик Гарсулија готово типичан негативни лик царског службеника, ситна чиновничка душа са искривљеном сликом о

себи, па је у том смислу црно-бела готово средство гротеске, видећемо да се овај контраст на сличан начин јавља и у портрети-сању ликова који нису *a priori* негативни. У опису Агагијанијана види се колико емотивни контекст утиче на субјективну употребу боја. Иако се и у овом случају може говорити о гротесци, она овде није крајњи исход као у случају подсмеха злокобном Гарсулију, а све зато што се стапа са емотивним стањем самог Павла Исаковича. Подсмех донекле постоји, само што он уместо задовољства изазива још дубље незнање:

„Исакович се био појавио, намирисан, нагиздан, за пут, али снужен, јако. А први пут, откад га је знао, ни каћипер Агагијанијан - иначе увек насмејан - није био весео. Тај млади кицош, са црним, густим, обрвама, није личио, при испраћају Исаковича, на гаврана у францеском фраку, него на неку покислу свраку. Био је, и поред црног фрака, сав побелео. Имао је беле килоте, беле чарапе, бели жабо. Као за неку нему сахрану.“ (Црњански 1966: 350)

Занимљиво је да бела као недоминантна, већ као допунска боја, има још неке негативне конотације у другој књизи *Сеоба*. Насупрот црној, у формулацији наслова и значењу читавог тог поглавља („Бели зец и црни ајгир на путу“), бело је овде оличење приземног, профаног, пролазног, па као такво изазива одбојност и гађење у Павлу. Негативно емотивно значење белом даје констелација слика у којима оно што бело представља опстаје и чак се „слави“ (Павлово виђење Беча као места које глорификује стражњицу), а лепота представљена црним ајгиром пропада. Бело ће значити и празнину у контрасту са тамнијим зидом:

„На зидовима од набоја, тамо, где су пре стајали ормари и миндери, у потамнелом зиду, од прашине, зјапило је сада бело место одне-тог, одсељеног намештаја. Као да има неки свет у ком је сенка ствари бела.“ (Црњански 1966: 100)

Ова празнина ће се даље у роману јасно одредити као осећање усамљености: „Као и његов Трифун при одселенију из Махале, који је угледао на зиду бела места у прашини, тако је и Павле, на том свом путу, осетио да је сам, самцит, у некој прашини која се диже куд пролази.“ А као крајња инстанца на линији „тамног“ стоји мисао о смрти. Веза сенке и ове мисли, готово експлицитна у уметничком тексту *Код Хијерборејаца*, овде није наглашена, али је ипак присутна. У тексту *Између Србије и Суматре*, Светлана Велмар Јанковић, учача битну везу између Црњансковог доживљаја рата и усамљености, а та веза иде преко доживљаја несигурности и осећања крајње одвојености од земље и стварног живота.

## Бело

С обзиром на могућа тумачења беле подједнако као одсутности и збира боја, индикативна је та њена гранична вредност. Као што је бело „боја смрти и оплакивања“ (Chevalier; Gheerbrant 2003: 40-42), тако је и боја почетка и просветљења. Најпозитивније тумачење беле ипак је у њеном поређењу са апсолутном тишином, која „није смрт, већ је препуна живих могућности“: „То је једно ништа пуно младеначке радости... једно ништа прије сваког рођења, прије сваког почетка“ (W. Kandinski, цитат у „Rječniku simbola“ Chevalier; Gheerbrant 2003: 31-32)

Најпозитивније значење бела има у другој књизи *Сеоба*, као боја расцветалог багрема који покрива Махалу. Поред тога што и багрем носи одређена позитивна значења („дрво ускрснућа и бесмртности“, „упориште божанског“, значење невиности, сунчеве тоpline и светлости) (Chevalier; Gheerbrant 2003: 31-32), писац га и субјективно високо вреднује користећи га као богат извор поезије:

„Цвет багременов био је те године дошао тако нагло да је те бедне куће од блата покрио као нека бела, мирисна киша од цветова. И док су се људи у Махали покривали гуњевима и пољавама, село је било покривено, ноћу, губермом од белог, мирисног цвећа. Као неким везом од небесног бехара.“ (Црњански 1966: 10)

Контраст приметан у овој слици, остварен је, како на нивоу самог реалистичког садржаја слике, тако, још значајније, на поетском супротстављању белине багрема и Махале и гуњева, које не можемо а да не замишљамо као непривлачно тамне. Белина багременова постављена је и насупрот тишини у јасном односу „светло“ - „тамно“, при чему је тишина у овој слици пустош након одласка („Тишина ће завладати, ту, где сад багременови миришу и цвет опада, на Махалу.“ Црњански 1966: 394 ), а судећи према начину на који писац вредносно поставља ствари, та тишина је блиска по значењу ноћи „која не одговара, никада“ (Црњански 1966: 357), и даље, у истој линији тумачења, она на крају асоцира на смрт. Осим контраста са тамним, бело је одређеније дато и у јединству са небеским ( „киша од цветова“, „небески бехар“).

Позитивну конотацију, у смислу покретачког животног принципа, слика расцветаних багременова имаће и у слици љубавне опипљености ноћног Футога („Као неки свилени, топли покроваци, па се под њим не може да нађе сна.“ Црњански 1966: 398)

Да емотивни контекст даје бојама и њима блиским симболима специфична значења, видљиво је и у сликању Павловог портрета.

Говорећи о рукопису главног јунака друге књиге *Сеоба*, писац га карактерише као „уображеног, плаховитог, и, у исти мах нежног...“, па је и прво слово Павловог иницијала као багрем, али са навученом омчом. На ову оквирну карактеризацију надовезује се и она дубља, значајнија, изражена „стазама у беспућу“ и дивљим гускама које одлазе у маглу, као неки печат на луталачку, сањалачку природу Павлову, за коју он сам сматра да ће бити задовољена одласком у Русију, а за коју Волков каже да неће никад бити задовољена, јер Павле је „ноторни меланхолик“, и да људи као он не знају да живе у садашњости.

### **Бело-црно и бело-црвено**

Многозначност беле супротстављене тамнијим бојама присутна је и у роману *Кай шћанске крви*, чини се на једноставнији начин. У слици „црне играчице“ пред мраморним, белим, грчким грађевинама, очигледне су и вредносне супротности, од којих је можда најочигледнија пролазно - непролазно, мада је оно што оставља места недоумици заправо приповедачев ироничан тон који све на изглед вредносне судове у роману ставља под знак питања. У вредновање ове слике уплетен је и унапред високо рангиран верски угао гледања на ствари. Ироније готово подједнако има у синтагми „саблажњене гомиле“, као и у чињеници да су те гомиле на одређеном месту „биле навикле да виде само крстове и румени цвет ране Христове“ (Црњански 2007: 106). Тумачећи поезију М. Црњанског, Н. Петковић запажа тај поетски поступак „увођења у низ контрастних детаља“ (Петковић 2004: 140), као и да се тај поступак заправо заснива на „преламању на два плана, светлом и тамном“ (Петковић 2004: 140). Оно што је карактеристично у симболичкој употреби боја у делу М. Црњанског, јесте управо немогућност да се једни исти симболи „ставе“ постојано на једну од те две стране, тј. да се сматрају само светлим или само тамним. Када се уз то има у виду и латентни или наглашени ироничан тон, онда се тумачење мора поставити у шири контекст (поређење Лоле Монтез са капи шпанске крви „што је пала на Минхен, на који су пре падале, силом чуда, само капи млека из воштаних дојки Богородице“ Црњански 2007: 92). Ове слике могуће је тумачити у оквирима тенденције авангардне књижевности да из промењене перспективе преиспитује или мења вредности, оспоривши међу њима и многе традиционалне. Поред тога што у делу Црњанског ово иронично контрастирање има у основи противуречне емоције, оно што се може уочити готово као правилност јесте да тај поступак светло и тамно запра-

во ставља на клацкалицу, па ни једно, ни друго, није стабилно, а њихов међуоднос им даје негативно, заправо реално значење. Додатно оптерећење овој конкретној слици даје елеменат светог, па се и примесе црвене боје могу довести у везу са страдањем и смрћу.

Бело најчешће јесте симбол непролазног и светог, али ненарушено контрастном бојом, оно прети да постане учмало, монотono, па самим тим назадно и мрачно: „... исконски се живот мора дневној свијести, која је успјела постати сигурна у себе, чинити као чисто и пуко зло. Данас знамо да та претјерана сигурност, под изликом свјетлости, води само у ново мрачњаштво“. (Chevalier; Gheerbrant 2003: 796-805)

Аналогија у боји између капи крви која је пала на Минхен и „румених рана Христових“ постоји, међутим, однос значења ових слика није праволинијски.

Користећи име Христово за елемент поређења, писац га не поставља у ироничан контекст у коме су „саблажњене гомиле“ верски назадњаци, па и јунакиња романа (која је јунакиња по особи ни покретача радње, односно покретача супротног мишљења и либерализације мњења). Сви остали јесу предмет приповедачеве ироније, јер их одликује пролазно, а често и профано. Та иронија управо је најјача у сликама које их (једне и друге) контрастно обједињују:

„Стигли су до његове куће брзо, бар тако им се чињаше, у једном опојном заносу у ком је она имала лице баварских мученица са барокних црквених слика, и грозну муку да, мазећи га „Дирш“, не погреша и спомене и „Хирш“, мило име њеног другог љубавника“. (Црњански 2007: 127)

## Црвено

Индикативно је да је најчешћи симболични контекст црвене, у ова два романа, крв. Од многобројних асоцијација лексеме „крв“ у наслову романа, читалац најчешће помисли на страст или страдање.

У широком распону од бурног почетка до неприродне смрти, крв, заједно са мноштвом асоцијација црвене боје, наговештава буру у роману *Каи шћанске крви*. Од пишчеве намере да напише љубавни роман граде се заправо обрти чији је исход мисао о непостојању љубави, тј. готово безнадежни повратак на почетак. И на плану језика, значење црвене све више одлази у „тамно“ („Пролеће што је долазило, сањала је и сама као крваво.“ Црњански 2007: 93) Тако се, с обзиром на начин на који је писац уводи у свет дела, пре-



тежно позитивно значење црвене боје која је „центрифугална, што се окреће попут сунца и све обасјава големом и неодољивом снагом“, преображава у „тамно, центрипетално, иницијацијско црвено и крије у себи и погребно значење“. (Chevalier; Gheerbrant 2003: 79-81)

Непосредна веза мотива смрти и слика обојених крвљу, очекивано је заступљена и у *Сеобама* (реч је о другој књизи). Сањајући побуну Срба у Темишвару и Гарсулијеву погибију, Павле је ужаснут и самим чином смрти, и, још више, осећањем њене свеприсутности. Слика крви „која је текла по црном велуру капута као нека црвена змија“ (Црњански 1966: 242), осим што сугерише биполарност симбола крви - невидљива значи живот, а видљива смрт, супротставља два тамна поља, која се само на кратко разликују да би се стопила у јединствено значење смрти. Чини се да овај поступак привидног контрастирања још више појачава емотивни потенцијал овако обојене слике. Такође је значење синтагме „црвена змија“, с обзиром на главну реч синтагме, оријентисано на хтонско, можда и подземно, дакле „тамно“.

Недвосмислено, крв са значењем смрт, заступљена је и у слици Павловог разговора с Гарсулијем, у којој се гомила Павлов гнев због увреда упућених његовом народу. Неочекиван је, међутим, начин развијања мотива крви у јединству са симболом вина („Исакович је имао гадан обичај, да се смеје, пре но што у крв загази, као да ће да пије вино“ Црњански 1966: 249). Симболична веза крви и вина остварена је на линији боје, мада се може говорити и о вези оствареној на линији жртве (крв Исусова), али се наставак те линије у васкрсењу (Павле и читав српски национ) назире само у нади главног јунака.

## Плаво

Готово је чувена плава боја из подналова прве књиге *Сеоба* („Бескрајни, плави круг. У њему, звезда“). Тоналитет те плаве, са одсјајем звезде, близак је модром. Једно од највероватнијих значења модро-плаве, а с обзиром и на покретачки мотив дела, јесте сан. Ово се значење узима и као општеприхваћено у *Рјечнику симбола*: „... а кад потамни, што и јест у складу са њезином природном тежњом, тада постаје путем сна. Свјесна мисао мало-помало у њој препушта мјесто несвјесној, као што и дање свјетло у њој неосјетно постаје ноћним“ (Chevalier; Gheerbrant 2003: 510-512). Колико у овом тумачењу преовлађује позитивно, толико асоцијација плаве на неки паралелни свет има и негативних својстава: „... нуди само

бијег без освојења збиље, бијег који напосљетку одводи у потиштеност“ (Chevalier; Gheerbrant 2003: 510-512). С обзиром на конотације сна као потребе изједначене са надом, плава је у првој књизи *Сеоба* готово јединствено позитивна. Међутим, у другој књизи *Сеоба* значења плаве су чешће негативна. Бележећи у *Рјечнику симбола* значења плаве, Шеваље њена негативна значења везује за тзв. „пучки говор, који је у правом смислу ријечи земаљски... и види тек губитак... ондје гдје други виде промјену или поновни полазак“. (Chevalier; Gheerbrant 2003: 510-512) Она се јавља као „плава поплава“ на почетку романа (тако Махалчани виде новопридошле становнике својих дотадашњих поседа). Те негативне емоције додатно се појачавају сужавањем колективне перспективе на појединачну (Трифун) и досликавањем детаља са негативним значењем: „Чинило му се да чује, као удар будака, гробара, туп удар копита, из те плаве поворке досељеника, која се ближила Махали, кораком сахране“. (Црњански 1966: 103)

Негативно значење у другој књизи *Сеоба* има плава којом се слика мрак, „провидан, плав“. Чини се да значење ноћи независно од значења сна, има негативне конотације. Из света дела читање симбола ноћи води у смеру њене равнодушности према човеку, који, обраћајући јој се из своје усамљености и очајања, схвата да је она нема и глува. Дакле, ноћ је једнака апсолутној тишини, али оној нежељеној и страшној („... а у висини, у мраку, јављала се опет ноћ, звездана, до које не допире људски глас, ни смех, ни плач, и која не одговара, никада.“ Црњански 1966: 357).

И небо („небеса“) се двојако јавља у свом плаветнилу. Једном је оно „тешко, плаво... као олово“, док је други пут „плаво, чисто“. Апсолутно позитивну конотацију то плаво небо има у сликању Павлове Сервије: „Са друге стране Саве, његова планинска Сервија остала је, да се види још само као, плава, чиста небеса“ (Црњански 1966: 356) или „Цер му се јави у далеком плаветнилу“ (Црњански 1966: 238).

И у бунилу, усред тешких успомена, недвосмислено је позитивна слика родне земље: „Кад Аустријанци одоше, мртвачка глава нестаде, а Павлу сину земља његова, у бојама плавим, зеленим, златним, руменим“ (Црњански 1966: 233). У тој слици приметан је и раст тоpline тоналитета, започетог плавом што не спада у општеприхваћену категоризацију боја. Ничег необичног у топлој сликању завичаја не може бити, међутим, познат је и другачији исход емотивног концепта Црњансковог доживљаја завичаја, нарочи-

то у лирици (*Сйражилово, Ламенй...*), где се завичај, неочекивано, „везује за негативан пол - за смрт“ (Петковић 2004:139).

Оригиналан је и начин на који Црњански портретише поједине ликове. Портрети о којима је реч јесу неочекивани контраст негативних атрибута и плаве боје: „... како је гледа својим страшним, лудачким, великим очима, које су биле јасно плаве“ (Црњански 1966:274), или „... у стакленим вратима појави се и глава, плава и мртва као у Медузе, младог студента њеног, графа Хиршберга“. (Црњански 2007: 107) Блискост плаве са смрћу овде је неочекивана у самој слици, али не и у ширем контексту, у коме лик (Хиршберг, *Кай шйанске крви*) ношен љубављу свесно срља у страдање. Још једном ће, овог пута из непосредне перспективе приповедача, Хиршбергова глава бити упоређена са Медузом, и то готово оксиморонски („са својом лепом главом медузе“). Могућа, већ позната значења Медузине фаталности и везе с подземним светом, нечитљива су у овом случају, или је, пак, њена природа сени, дакле уобразиље у подземном свету, само ствар субјективне перспективе, па и страх који изазива, субјективан је. Необично је што је тај страх у овој слици крајње оповргнут нечим попут подсмеха управљеног немоћи. Таква је и слика остављеног Лолиног вереника, принца. У тој слици присутно је поређење уплаканог младића са лешиним, визуелно по асоцијацији жуте боје његовог фрака, али је наглашена и позадина на којој се жуто оцртава. Та позадина је плава, а по инерцији примања сугестија у делу, доживљавамо је као модру, тамну, „тамну“.

О богатој емотивности Црњансковог дела и непосредном доживљају рата као искуства које је поприлично одредило ту емоционалност, писали су бројни тумачи књижевности. У контексту дочаравања емоција специфичном употребом боја, чини се конструктивна карактеризација тог доживљаја рата као „црно-жутог лудила“. Она је и део једног сагледавања емотивног искуства овог писца као врела лепоте и многозначности његовог дела, испуњеног супротностима, као што је и живот сам, на клацкалицы светлог и тамног: „Живот је благод“, понављао је Црњански, и то, та благод, то сетно и подсмешљиво осећање благодости и замршености живота, благог, скоро милог бесмисла живота, та драга језа, та обамрлост, тај мир, после свега што је било, после црно-жутог лудила, после лешева, тај мир пред олују, у ваздуху, у Црњансковим речима, то је оно чега сам се толико пута сетио доцније, много доцније, када је све већ било друкчије“. (Велмар-Јанковић 1957: 81, цитат М. Ристића)

## Литература

- Велмар-Јанковић 1957: С. Велмар-Јанковић, *Између Србије и Сумаиџре*, Београд: Књижевност, 7-8.
- Петковић 2004: Н. Петковић, *Огледи о српским јесницима*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Црњански 2007: М. Црњански, *Кај шћанске крви*, Београд: Нолит.
- Црњански 1966: М. Црњански, *Сеобе II*, Сабрана дела, Београд: Просвета, Нови Сад; Матица српска, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост.
- Chevalier, Gheerbrant 2003: J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Prevod: Buljan, Ana; Bućan, Danijel; Vučak, Filip; Vekarić, Mihaela i Grujić, Nada, Banja Luka: Romanov.

Sladana Rakić

### USE OF COLOURS IN THE ARTISTIC METHOD OF MILOŠ CRNJANSKI

Summary

The aim of this study is to understand the nature of Milos Crnjanski's artistic process. Its inevitability is to become a homage to the lyrical being of this writer. The observed 'regularity' in the artistic process consists of visually articulated emotion carried out to its climax mainly through contrast. To set the image contrast, Crnjanski has his own way of using colours. He also changes the meanings of generally accepted symbols, often associatively linking them to colours. The most frequently used colours are black, white, red and blue, as well as their combinations, particularly white against black and red. The result of this process, surprisingly, is not pessimism, but, as M. Ristic said: '.... melancholic and sneering sense of life's tenderness and intricacy.'

Примљен октобра 2010,  
прихваћен за штампу децембра 2010.