

Часлав В. Николић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

КАД БИХ БИО ИСТОРИЧАР: ВУЛКАНИ И ИСТОРИЈА У РОМАНУ КОД ХИПЕРБОРЕЈАЦА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Понављајући са Слотердијком Дилтајево питање о могућности историјске спознаје, наше тумачење осветљава перспективу јунака романа *Код Хиперборејаца* Милоша Црњанског. Тај јунак о себи као историчару мисли у вези са оним што је претходило записаној историји. Али не тек с обзиром на оно што у људском постојању није забележено, већ пре свега с обзиром на оно што представља заснивајуће вредности планетарног амбијента. Зато би свеобухватно историјско поимање Италије и Рима, какво Црњански испитује у фикцији, подразумевало и геолошко разумевање италског полуострва, пошто би се увидима у генезу тла сагледало оно што припрема услове у којима настаје култура. Зато Црњански каже да вулкани дефинишу почетак италске цивилизације. Када прича о почетку постане прича о вулканима, приповедање трансформише историјско мишљење. Из историјске, антропогонијске и политигонијске свести то се мишљење отвара космогонијским феноменима. У овом раду приповедни и симболички аспекти геолошке драме нашег света испитују се и као елементи апокалиптичне слике Рима пред почетак Другог светског рата.

Кључне речи: вулкани, историја, почетак, језик, Италија, Рим

„Почињање је необична ствар. Кад о томе не размишљам, знам што је почињање, али размишљам ли о њему, не знам.”

Петер Слотердијк, *Тешовирани животи*, 1991, 37.

Проблем почетка

На питање „како је уопће могућа нека историјска спознаја”, које је себи задао Вилхелм Дилтај, одговор је је био: „онако како је могућа аутобиографска самоспознаја” (Sloterdijk 1991: 43). Жанровски комплексна књига, мемоари колико и роман, *Код Хиперборејаца* Милоша Црњанског „дволика је и зато што ју је Црњански писао као пред огледалом у коме сама себе посматра” (Petković 1996: 108). Али у *Хиперборејцима* су, према Милу Ломпару, преиначене историјске и временске околности и историјски ликови, јер су „историјски, аутобиографски, не-фикционални моменти потчињени поетичким променама”, с обзиром на које је „дошло

¹ caslav.nikolic@filum.kg.ac.rs

до радикалног оспољавања палимпсестног приповедања као уметничког избора Црњанског” (Lompar 2004: 122–123). Када би јунак романа *Код Хиперборејаца* писао историју Италије и Рима, то би се писање успоставило у предисторији културе и друштва: „Кад бих био историчар Италије и Рима, кажем жени, морао бих се, у почетку, бавити историјом италских вулкана” (Crnjanski 2008II: 333). Интегрални рукопис о историјском животу римске цивилизације изашао би у разумевање геолошке активности италског полуострва, јер Црњански осећа како је генеза гла, драматургија елемената саме земље, оно што на неотклоњив начин условљава културу. Историја коју Црњански не пише, али коју песнички изазива као оно што је немогуће, јер му се из осећања о недостижном циљу књижевно посвећује, била би од конвенционалне историје разубњенија слика, трансгресивна и метахумана панорама живота и смрти. Дакле, аутоиронична књига постања. Јунак зна шта је то што се не може уклонити из генеричке дубине предмета, па додирнути његов заснивајући праг значи напустити га и прећи у нешто друго испред и изван њега. Историјски обухватити Италију и Рим за Црњанског могуће је тек гледајући њихов простор у оним његовим својствима која не подразумевају предмет који ће доћи као основни план историјског трага. Кад се погледа из онога што се *мора* казати пре него о историји Италије и Рима, сам је тај предмет, као народ, град и његово трајање нека контингентна појава, јер му предговара нека несродна, али неотклоњива и обавезујућа вредност, у чијој се природи не проналази хумани живот као циљ стварања. Отуда је историја Италије и Рима заправо историја нечега другог, јер је у њој, као претпозиција саме историзације, нека друга историја, у односу на коју су друштвено организовање и његово календарско самоозначавање ефекат случајности. Историја коју би Црњански писао, постављајући се у пропозицију једне могућности – *кад бих био историчар* – а којом, иако историју не пише, остаје у онтолошкој перспективи овога *кад бих био*, пропозиција је књижевног искуства. Наиме, пројекат ове историзације која привлачи, али која се не извршава, један је непостижни учинак: „Дело привлачи оног који му се посвећује ка месту где је оно изложено немогућности остварења” (Blanšo 1960: 9).

У роману *Код Хиперборејаца* описано је двоструко започињање вулканима: започињање Италије и Рима вулканима и започињање историографског знања дискурсом који излази из историје, прилази митологији, археологији, геологији и прелази ка епистемолошки и културолошки непреводивим феноменима. Вулкани су, дакле, у *почетку* италског самодогађања и историјског, културолошког и песничког препознавања Италије и Рима. Нису тек нешто што се налази на почетку, већ јесу у почетку. Они имају формативну улогу и *шага*, у обликовању физичког пространства, и *сада*, у самообликовању једног историографског, а заправо песничког наума, прелаза и простора. Вулканизам је то што долази из мишљења које тражи свој почетак пред предметом, па премда Црњански неће, макар у формалном смислу, бити историчар, то о чему

се мора казати, чиме се мора бавити, сада већ као налог рада саме фикције, њеног започињања, у нарацију о Риму и Италији усејава вулканске честице. Приповедач се посвећује оним местима на којима се фикциона Италија и фикциони Рим излажу немогућности остварења. Привлачи то „у почетку” које припада вулканима, јер оно је непроменљиво трајање почетка, немотивисано, непрорађено и стваралачки неузведено, трајање у дистанцама, синкопама, дисконтинуитетима и конвулзијама онога што постоји. Црњански зна чему би се као о ономе што је у *почетку* морао посветити, али такође зна и да је тај налог који се прима нешто што човека сусреће са оним што га не види, што га пренебрегава: „Иако природу човек, нимало, не занима” (Crnjanski 2008II: 333). Природа је у овој чудноватој, фикционој генези самобитна, неподређена антропоцентричном концепту Мојсијевој нарацији о постању. За објективни свет човек је неуочен, невреднован, незаконодаван, излишан, па је и почетак о коме би Црњански могао приповедати незаинтересован за људско биће. У таквом почетку нема онтолошке структурације, осмишљавања, нијансирања, оријентисања човека и творевине једног према другом, а заједно према богу. То је „у почетку” којим се уклања антропогонијски и социогонијски квалитет из започињања. Вулкани потенцирају слепу иницијативу физичког света, па бавити се оним што је „у почетку” значи наићи на димензију бивствовања према којој човек није предвиђен и није ту. Вулкани и њихово неизрециво претхођење, њихова равнодушна напоредност и необорива изузетност у времену, њихово заснивајуће обухватање свега за човека представљају суседство нечег непознатог попут смрти. Књижевном делу, по Бланшоу, управо отуда где *ја* није „у могућности да се достигне”, где станује смрт као крај сваке моћи човека да делује (чак и оне која води у суицид), где је једна култури непозната и од човека запостављена смрт, долази позив „да се смести у ово *пренебрегавање*, да у њему борави” (Blanšo 1960: 39). То у *почетку* које се не достиже, које је увек друго и невидљиво, налик је смрти, из које човека и писца „привлачи оно што га ставља потпуно на пробу” (Blanšo 1960: 39). Када са стране човека пређе на страну онога што човека не примећује, Црњански као да оличава смелост литературе да се окрене управо тој од хуманитета пренебрегнутој, неуоченој смрти. Вулкани као знак непрекидне могућности смрти, која је и сасвим туђа, јер означава умирање изван контроле, делања и средстава човека, симболизују и писцима знаменит простор за „ризик где се све ризикује”, а то је „суштински ризик, где је једно биће посреди, где се ништавило повлачи, где је у питању право, моћ да се умре” (Blanšo 1960: 39). Такође, неподношљиво је, како у тексту „Поетика почињања” упозорава Петер Слотердијк, имати књигу бесконачног броја страница, јер „књига без почетка и краја”, књига у којој „ниједна страница није уистину прва”, не може бити „прикладна за људски посед”, па разум пред њом запада у меланхолију и „долази у опасност да се навикава на монструозно и онај који сувише листа по неизмјерној књизи рескира да и сам постане чудовиштем” (Sloterdijk 1991: 39).

Каква се истина о стварању света, међутим, изговара када теолошка мисао приђе проблему разумевања почетка „у којему је све зрачење и свеколика материја била компримирана у некој готово неописивој ватреној пракугли најмањег опсега те највеће густоће и температуре” (King 1987: 585)? Хришћанско поверење у почетак као у догађај који утемељује личност Творца означава потврђивање да свет и човек, управо по пореклу општег постања, „не остају необјашњиви” и да „нису бесмислено бачени из ничега у ништа, него да су као цјелина смислени и вриједни, не каоос него козмос, да у Богу, свом исконском темељу, свом зачетнику, створитељу, налазе прву и посљедњу сигурност” (King 1987: 590). Ханс Кинг сматра да слободна одлука за веру у божански опредељен мисао стварања света редефинише човеково место у свету и мења његов став према свету тако да се, кроз поверење које стиче, хумано биће осећа усидреним. Бог који то није само „овдје и данас”, већ је и „Бог на почетку, Бог одвијека” садржај је знања које хришћанско просвећено поверење налази да испуњава питање о почетку свега: „*ијелина пошјече из оног првог стваралачког шемеља свих шемеља, који ми зовемо Бог, управо Бог-створишел*” (King 1987: 589). Према Никосу Мацукасу, томе како се стварање одвија библијска космогонија претпоставља личност Творца:

Велика божанства у другим космогонијама-теогонијама су небо и земља. У *Постању* су ова божанства творевине (кџоцата). Ватра, ваздух и вода су стихије природе. Тако овдје имамо ослобађање свијета од идолатријских схватања. Природа, будући да је неко ствара и њом управља, постаје слободна, закономјерна, независна од божанских и демонских утицаја. (Macukas 1990: 77–78, према Krcunović 2017: 347)

Према увидима Жерара Надафа о Анаксимандровом космолошком моделу, примећује се да традиционалне приче о постанку космоса уоквирује трипартитна схема. Нарације о постању обично „започињу космогонијом (причом о постанку физикалне стварности), продужавају се антропогонијом (причом о постанку човјека) да би биле крунисане политогонијом (или социогонијом, причом о постанку људског друштва)” (Krcunović 2017: 180–181). У роману *Код Хијерборејаца* Црњански се од времена приповедања и катастрофичког времена у причи креће заснивајућим моментима друштва. Мисао да почетак италске цивилизације дефинишу вулкани, а не први облици социјалног организовања и културе, показује како је приповедни дух Црњанског чежњом да почне причом о вулканима изашао на границу са које се од историјског, антропогонијског и политогонијског гледа ка космогонијском. Према Слотердијку (1991: 42), „можда у немогућности да се почне са почетком лежи узрок митске дјелатности”. Иако не пише историју италских племена, па отуда ни причу о њима не отпочињући од почетка, дакле од вулкана, јунак Црњанског ипак обилази знамените вулкани, митопоетски их реактивира и њиховим симболизмом премрежава и обручује приповедање о актуелној историји. Отуда је тај јунак фикционог света и он сам као приповедач књиге *Код Хијерборејаца* налик оном „културном јунаку,

ситуираном на прелазу између предисторијског периода космогоније и историјског периода², којем су за разумевање друштвеног космоса потребне приче о настанку природног космоса, како би преко њихових митозрачних слика утврдио да су за успостављање историјске нарације „мјеродавни догађаји из подручја космогоније” (Krcunović 2017: 181). Примери атомистичке симболизације и атомизације симболичког, катастрофе организационе структуре друштва у нарацији Милоша Црњанског одраз су онтолошког преиначења космогоније, развлашћења њених института и претварања у дивљи акосмизам.²

Мислити библијски о божанском покретачу универзума не значи разјаснити само почетни догађај свега, већ у целокупном односу света и Бога препознавати утемељујућу вредност трансценденције. Зато ни Божје стварање света *из ничега* не означава „никакво осамостљавање тога 'нишња' прје или поред Бога, него је теолошки израз за то да свијет и човек заједно с простором и временом себе захваљују једино Богу и никојем другом узроку” (King 1987: 587–588). Поетски конфигурисан текст Библије, показао је Вернер Хајзенберг, не излаже природонаучне чињенице, јер је посредни језик који омогућује и исписује споразум о човековој повезаности са димензијом која се „осјећа иза појава”, повезаност „без које не бисмо могли имати ни етике ни љествице вредности” (Хајзенберг према: King 1987: 588). Када се у библијском саморазумевању човек препозна као „велики циљ процеса стварања и средишње космоса”, то откривање себе као средишта не значи да је Библија у научном, астрономском смислу дефинисала центар космичке топографије, већ да је метафоричким језиком означила интимну, субјективну легитимацију вредности света и смисла егзистенције којом је човек себи дат. Библија је антропоцентрична, јер свој језик управља томе да каже како се човек осећа када зна да постоји, да каже колико човеку значе живот и амбијент у коме живи: „У астрономском универзуму Земља је само сићушно зрнце прашине у једном од безбројних сустава млијечних стаза, а нама је она средиште свијета – доиста је средиште свијета” (Хајзенберг према: King 1987: 588). Библија не саопштава о космосу у објективном смислу локализовањем твари, већ из интимне, поунутрашњене, субјективизоване, хумане тачке вредновања. Говорећи о свету тако да га изрази кроз значења које добија у бићу које у њему живи, Библија човека чува у односу са значењем тога значења, дакле у сталној вези са оним ко Земљи даје вредност средишњег места у космосу и ко човеку даје цену великог циља стварања. Библија показује како „Божје стварање значи милоствиво обраћање свијету и човеку” (King 1987: 588), захваљујући којем човек може да себе и свој живот осећа као највећу, најважнију ствар.

На какву космичку драматургију упућују вулкани у делу Црњанског? Да ли је то некаузалистичка предсократовска космологија, што

2 „На крају 5. вијека у Грчкој објективни свијет више није био манифестација божанског поретка и правде; идеја свијета као космоса и идеја природе престали су да буду нормативни појмови какви су били на великом почетку грчке философске традиције.” (Krcunović 2017: 181)

полази од „узрока (physis) који немају циљну снагу у себи”, а у чијем је заплету на почетку предкосмички неред? Или је то космологија Платона и хришћанских светих отаца, јер они хаотични почетак, таму над безданом, разрешавају откривајући испред привидног спонтанитета супстанце институт божанског стварања, подразумевајући „стваралачку и усмјеравајућу вољу и мотиве који у себи носе смисао и циљ” (Krcunović 2017: 307)? Када свака ствар постоји по божанском предодређењу, и жива бића тада „учествују у стваралачкој синергији” и „слободно остварују један свет реалних аналогичности” (Evdokimov 2009: 89). Уколико је, међутим, у *Хиперборејцима* реч о првом космогенетском моделу, онда вулкански катастрофизам показује да се свет, као универзални поредак слика што се „међусобно супротстављају”, одделио од природе, увећавајући „чисто људске страсти” (Bašlar 2004: 86–87). Тада би се у одговору на питање о томе шта је било на почетку, пре него што је позната творевина настала, указао само неред, хаос, понор. Дакле, то што је и на крају. Свим историчарима изазов представља двострукост према којој се „у самом почетку већ види оно што ће доћи на крају”, пошто је то „и у самом почетку ту”, показујући се „тек уколико се доцније расветли и распрострањени, па тако унатраг само себе *разоткрије*” и потврђујући како „на 'крају' мора бити и оно што је било на 'почетку', јер иначе то што је почињало не би ни могло да се окончава” (Jerkov 2010: 93). У грчкој митолошкој транспозицији супстанци Земља, стварајући Небо, експонира само оно што већ постоји у њеним дубинама. У дубинама Геје, под њеним „чврстим и непомерљивим тлом”, налази се бездано подземље, откуда планета богиња изводи небо, које потом над земљом стоји као „изворни хаотични аспект” њених властитих дубина (Vernan 2002: 12). То друго земаљских дубина дефинисано је природом почетка, па се и испод подова света и испред света, као доказ онтолошког легитимитета васељенског постања налази понор или грчки Хаос:

То је празнина, мрачна празнина у којој се ништа не може разазнати. Простор пада, вртоглавице и збрке, без краја, без дна. Ухваћени смо у тај Понор као у огромно ждрело које би све прогутало у исту непрозирну ноћ. У почетку, дакле, не постоји ништа осим Понора, слепог бездана, мрачног, безграничног. (Vernan 2002: 12)

Површина насталог света рефлектује везу између онога што као понорна бесконачност претходи творевини и онога што се као запис о том пореклу угнездило у њој. Небо је експликација те предисторије бића у празнини. Отуда и космичко увећање земаљских приказа у књижевности као да чува нешто од грчке повезаности и онтолошке узјамности онога што је испод и изнад светског пода. Вулкани су један од природних знакова којим земља одражава драму и резултате космичке поезике, јер су фигура која подесно предочава амбивалентност простора. „С једне стране, тај под се диже у висине у облику планина; с друге, угиба се наниже у облику подземља” (Vernan 2002: 12). Мислећи о примитивном огњу, Башлар уочава Едипов комплекс, јер док настаје, ватра

сажиже оца и мајку у виду оног дрвета из којег је планула. „Никада Едипов комплекс није био боље и потпуније изражен: ако не извадиш ватру, неуспех који *пече* разјешће твоје срце, ватра ће остати у теби. Ако запалиш ватру, сама сфинга ће те изјести” (Bašlar 1996: 25). Код вулканских ерупција, међутим, ватрена артикулација има другачију акцентуацију у читању архетипског комплекса. Ако је свет предат ономе другом у себи, које из ватрених утроба вулкана прекида све дугорочне пројекте хуманог самозаснивања, онда је то првобитно, родитељско сама пламена течност у пукотинама нашег света. Ватрена планина вулкана је чудовишни *pater universalis*, пред којим човек стоји као Едип разрешен судбоносних дужности. Изложен небрињавајућој и равнодушној природи, космичкој пећници у утроби Земље, човек открива да није више он то што је првобитно, претходеће, осмишљавајуће. Огањ јесте „Агнис, Агилни”, покретљив и хитар, али Башларова психоанализа проблематизује изворну агилност огања: „Да, огањ, то је Аг-нис, Агилни, али оно што је првобитно агилно, то је *људски* узрок пре настале појаве, то је рука која гура вртку у жлеб, подражавајући најинтимнија миловања. Пре него што ће бити син дрвета, огањ беше син човека” (Bašlar 1996: 26). Када се, међутим, огњевити син човеков сагледава не тек у цивилизацијском културном распрострањавању, него у космогенетским изохипсама, онда се породична формула коју је видео Башлар деформише, њени елементи редимензионирају и сродништво се доводи у питање. Појавивши се између петог и шестог великог изумирања, беспомоћан пред вулканима, човек је у онтологији 20. века, чини се, само – наход. Башлар сматра како „све што гори, све што електрише, непосредно је способно да објасни рађање” (Bašlar 1996: 27), а ипак у роману *Код Хиперборејаца*, када се о човеку мисли с обзиром на вулкане, управо је човеково присуство у свету то што се не може објаснити зато што се оно планетарно и космички претежније, првобитније, у виду вулкана, као и оно онтолошки уписано у човека, у виду смрти, не може интерпретирати. Подсећајући на то разлику „између почињања и 'почињања од почетка’”, Слотердијк прецизира да се „почетак битка и почетак говора ни под којим условима не поклапају” (Sloterdijk 1991: 42). Али управо тамо где „према опћој сугласности не доспијева неко субјективно знање, коначни повидесни индивидуум може бити понешен струјом приповиједања предаје” (Sloterdijk 1991: 45).

Земља је у сталном протезању између првобитне тмине и нереда у себи самој и формирања, изласка, уздизања и космичког раста. Налик планинама, и вулкани својим магматским подрумима потенцирају укорененост земље у понор властитих дубина. Представа планине најчешће је идеалтипска, а то су „светле планине чији највиши врхови досежу до оне области неба која је непрестано натопљена светлошћу”, чиме се међу вредностима изведеним из првобитног хаоса протежира етерична, „изванредно жива светлост коју никад не квари никаква сенка” (Vernan 2002: 13). Вулкани, међутим, обележавају искуство проблематичности,

кризе и опасности, јер њихова активност значи да нешто из дубина угрожава конфигурацију површине, прети да пробије подну структуру земље, да одвише онога што је као бездано тамно једном положено унутра изађе на видело и доведе у питање универзални поредак вредности и односа. Када Башлар говори о првобитности ватре, он је уоквирује психолошки, као оно до чега се „долази својом властитошћом природом”, из дубине онога што скривамо и о чему ћутимо, из „интимнога беса” и „руке која се нервира” (Bašlar 1996: 28, 31, 34). Са виђењем које ватру спаја са афективношћу, са оним другим у човеку, могуће је повезати историјски катастрофизам тоталног рата, али нама се чини да је у роману *Код Хиперборејца* Милоша Црњанског посредни једна афектација протежних вектора. Рат као ослобађање гневне силе човечанства предњи је план старије гневности – геолошке и космолошке гневности. Историја човечанства, посматрана као димензија гнева који из интимног прераста у друштвени, само је увеличани прозор кроз који гледамо један неблагородни, нехајни и преки, насилни универзум. Промена облика у њему није израз човековог ангажовања.

Сравњујући Микеланђелово и Петраркино песништво, Црњански диференцира аутентичну стваралачку даровитост, што ју је имао Микеланђело, од књижевне културе Петраркине. Отуда је Петрарка тек „стихотворац”, док је Микеланђело „Везув и лава” (Crnjanski 2008II: 194). У диференцирању литерарних вредности симболичка фигура вулкана афирмише нерашчитљиву, самозатајну природу генија: „Оно што је Микеланђело рекао, у својим сонетима и мадригалима, то се не да научити, никада. Ни од кога. [...] Вулкани немају учитеља” (Crnjanski 2008II: 194). На другој страни, у академијама настају Петрарке: „Полажу докторат поезије, и љубави. Докторат стихотворства. Мал не рекох да је, у љубави, Петрарка, књиговођа” (Crnjanski 2008II: 194). Ако се песнички ефекти двеју неподударних стваралачких и животних димензија разликују, па је Петраркина Лаура тек „игра речи, творевина стихотворства”, док је Микеланђелова Виторија права „творевина Италије” и аутентична „љубав”, онда се у овом асоцирању књижевног поретка симболизмом вулкана проналази пажња и за будућу аутентичност поетичког и онтолошког реда. Црњанском је важно да међу песничким вредностима издвоји и истакне ону енергију коју примарно не формулише култура једног друштва, него која долази инцидентно, јер јој је узрок у њој самој. Која раскрива нешто испод наноса и владе језика. Која као да се рађа из немогуће ситуације исказивања, али чије искуство сусрета са немогућим себе саме управо значи „додир са бићем, обнављање самог себе при том додиру” (Blanšo 1960: 9).

Када се из поетичке и културноисторијске идентификације вратимо у мишљење о природи вулкана, визија Црњанског о самоходности Земље, о изостанку учитеља и о вулканском самоизвођењу, сусреће онтолошки проблем човековог налажења у свету. Упоредио је Микеланђела са Везувом зато што вулкан оприсутњује – а Микеланђело ту

присутност само културно потврђује – недостатак неког претходног, утемељујућег, заслужног метафизичког ауторитета. Према томе, мисао која кружи око једне додатне, геоцентричне и вулканозорне историје, зна како вулкани, ни од кога предвиђени, у свет уносе неку онтолошку несигурност, случајност, стихијност. Они су ту ни од кога дати, никакво их претходно знање не успоставља, њихов почетак ни о чему не учи, историозофски и песнички им прилазити значи прилазити ономе што се „не да научити, никада” (Crnjanski 2008II: 194). А потом налазити у простору око себе, као у ефекту заснивајуће негације, нестајање онога што је постојало: „Поред вулкана морао бих проучавати и италска племена, од којих нема ни видљивог трага” (Crnjanski 2008II: 333). Као да су људска потреба за знањем и ритам космоса у великом раздвајању, па су између различитих епоха, између људи, као и између људи и природе законодавне само тишине:

Кад бих хтео да решим, рецимо, само питање: да ли су антички Грци донели у Италију агрикултуру вина, или нису, морао бих, годинама, проучавати филологију античке Италије и речи италске, за агрикултуру. Немам за то времена. Ко има? Зато нико ништа и не зна. (Crnjanski 2008II: 333)

Творевина нема сакралну вредност као у *Посићању*, па нема онога ко би утврдио „сакрални континуитет” времена, изнова га надокнадио људима избављујући их из низа „сукцесивних негативних прогресија” историјског невремена, бришући „учинке претходних десакрализујућих аритмија” (Loma 2012). Онтолошке немогућности изазов су за литературу, те Црњански, уместо ишчезле метафизичке или историјске верификације, писање и сазнавање ситуира у амбијент књижевног самопрепознавања: „Уосталом, ја налазим, да је довољно, о агрикултури, читати Вергилија” (Crnjanski 2008II: 333). Фикција је оплемењујући рад у свету, јер у индиферентност природе уноси снагу хуманог одраза, а међу разделене и међусобно неуочене феномене уписује аналогije:

Желео бих заиста да видим још једном вулкани, на северној, сицилијанској, обали, у мору. Личе ми на Лофотска острва, која сам на путу за Шпицберген видео. У поларном мору, у ноћном Сунцу. Стромболи има црвену кресту која је, у мраку, ватра, хиљаду метара високо. Не знам зашто, зовем га петао. Тај је, у леденом добу, земљи кукурекао. (Crnjanski 2008II: 130)

Премда „природу човек, нимало не занима” и упркос томе што „нико ништа и не зна” (Crnjanski 2008II: 333), литература се догађа у димензији откривања немогућег света, човека и језика. Њен однос према празнини, према смрти, према врховном губитку аутентично је стање књижевне егзистенције. Мада не зна зашто то чини, писац ће ипак преименовати један вулкан, преиначити га метафорички и зближити га са нечим. Као да се митско чудовиште припитомљује, вулкан се позива у симболичку раван, његова се неисказивост премешћује у тропу. Премешћује се у приповедном духу који чињеницу испражњеног места првог узрока прерађује тако да се на сцени почетног деловања укаже – петао.

Вулкан је за Црњанског асоцијативни знак, па у тропу као да претња више није ту, јер гледајући у оно друго субјект није ту. Али тропи не напуштају ситуацију сусрета између приповедног духа и литератури и стварима предговарајућег и застрашујућег ништа (празнине знања, празног места творачке личности, испражњене творевине). Сусрета из којег се, као знаци неуклоњивости смрти, помаљају вулкани. Приповедни, песнички, књижевни дух и дело које се у тој духовности ствара, по Бланшоу, представља

прелаз врховне неодређености ка крајњој одређености. Јединствен прелаз који је стваран само у делу, које није никада стварно, никада довршено, пошто је само остварење оног што је бескрајно у духу, који изнова види у делу само могућност да позна самог себе и да се бескрајно вежба у њему. (Blanšo 1960: 11)

Велика шишина у Риму

Доживљај становника Рима о пропасти која ће наступити када њихов град у Другом светском рату нападну француски и енглески бомбардери Милош Црњански продубљује постављајући га у наративну структуру геомитолошке³ апокалиптике – уоквирујући га реминисценцијом на уништење Помпеје. Ако ће, према заједничком предосећају, Римљани после бомбардовања бити „као они лешеви испод Везува” (Crnjanski 2008I: 314), онда катастрофичка идентификација у приповедном свету не саопштава о размери предосећаног страдања, већ видљивом чини наративну стратегију која производи апокалиптички дискурс. Већ рано-хришћански аутори знају какав потенцијал апокалиптички дискурс има у успостављању ауторитета управо захваљујући ступњевима знања којима њихова публика није имала приступ (Keri 2014: 228). Апокалипса је концептуална књижевна структура, јер казујући да је „неко дело апокалиптично, охрабрујемо читаоца да очекује да његову поруку уоквирује и поглед на свет који је карактеристичан за жанр” (Kolins 1998: 9–10)⁴. Ерупција Везува у писмима Гаја Плинија Млађег означена је као моме-нат у коме је „људе и градове задесила позната несрећа”, а онај ко је у том уништењу настрадао већ је својом смрћу „овековечен” (Plinije Mlađi 1982: 185). Иако је његов ујак Плиније Старији „и сâм оставио многобројна и

3 Као релативно нова археолошка дисциплина, геомитологија проучава „усмене пре-даје које увећавају сећања на праисторијске геолошке догађаје, попут земљотреса, поплава и вулканских ерупција” (Haris 1999: 1312).

4 Посматран концепцијски, „апокалиптички дискурс често садржи интересовање за алтернативне светове, било да су временски (будући) или просторни (небески или паклени); доба космичке невоље или људског хаоса који претходи коначном тренутку божанске интервенције; активност натприродних карактера као што су анђели и демони; поглед обележен дуализмом и детерминизмом који дели праведнике од злих и обележава сваку групу због њихове карактеристичне судбине; спекулације о небеским мистеријама; и интересовање за коначни суд, васкрсење и загробни живот” (Keri 2014: 221).

незаборавна дела”,⁵ тек опис његове смрти какав ће сачинити историчар Тацит страдалом додељује бесмртну славу, јер „ипак ће бесмртност твојих [Тацитових – Ч. Н.] списа много допринети томе да он вечито остане у сећању људи” (Плиније Млађи 1982: 185). Пишући о смрти Плинија Старијег знаменитом савременику, Плиније Млађи уочава како се у дискурсу коме се историографским уобличавањем исказа сведока један догађај предаје истина о том догађају наративно, жанровски и идеолошки подешава, надграђује, трансформише, мистификује:

Додаћу само још нешто, а то је да ти нисам ништа друго испричао осим оног чему сам ја лично био сведок и што сам лично чуо одмах, док се истина још верно препричава. Ти ћеш искористити оно што је најбоље. Јер једно је писати писмо, а сасвим је друго писати историју: једно је писати пријатељу, а друго је писати свима. (Плиније Млађи 1982: 188)

Приповедач у роману *Код Хиперборејаца* гради широку, панорамску слику, јер се у перспективи космичких елемената уништење дешава као свеобухватно: „Док је Сунце залазило, настала је – бар се мени тако чинило – велика тишина у Риму” (Црњански 2008I: 313). Залазак Сунца и велика тишина у Риму обележавају две чулне промене које редефинишу фикциону панораму и припремају је за слом. Символички дискурс се космички увеличава, јер је егзистенцијалну драму становника једног града потребно поставити у пропорције тоталног колапса. Поетика судњег дана саопштава о структурисању стварања и есхатологије, тако да обе структуре буду „применљиве како на људска бића тако и на универзум у целини” (Vilkinson 2010: 11–12). Роман Црњанског следи концепцију јудеохришћанске апокалиптичке литературе, према којој се – налик представи жене што је, у *Ошкривењу*, као велико небеско знамење, обучена у сунце, којој је под ногама месец, док је на њеној глави венац од дванаест звезда (Откр 12: 1) – драма света изводи на два нивоа, а оба се протежу кроз област неба и земље, при чему је радња на небу префигурација радње на земљи (в. О’Her i О’Her 2015: 112). Путања Сунца и згаснуће небеске ватре предочавају промену избора у вези са оним што се на небу види, као и промену поетике видљивости. Мења се симболичка окосница космолошког дискурса, па видљивим најпре треба учини нешто ново, како би се потом исказала криза саме видљивости. Узроци велике тишине, у коју потањају Рим, Италија и космос, нису тек психолошки, пошто тишину потенцира реторичка парадигма у којој глухота означава крај хуманог искуства као универзалног стања. С друге стране, тишина је потребна, јер у књизи *Код Хиперборејаца* апокалиптичка аргументација модерне културе човекову релацију са смрћу испуњава призорима савремене катастрофичке осећајности. У виртуелни наратив о могућем уништењу Рима уграђује се кинематографска епизода о бомбардовању Варшаве:

5 *Историја природе* (*Naturalis historia*) једино је дело Плинија Старијег које је сачувано.

Тих дана, Рим је био под утиском филмова, који су показани у биоскопу, који се звао 'Quirinetta'. Ти су филмови били немачки. На њима се видело, како је спаљена, из ваздуха, Варшава. Улице су нестајале у диму и пламену. Куће су се рушиле, како куће од карата. Падали су, као на нас, запаљени кровови. Пламен је шиктао из прозора. Слика је била страшна. (Crnjanski 2008I: 313)

Филмско упризорење судњег дана⁶ у Варшави видљивим чини непосредну апокалиптичку сензитивност у Риму. У литератури 20. века слике авиона бомбардера показују промену културолошког стандарда, јер се за модерног читаоца апокалиптичка драма успелије посредује визијом савременог ратовања и знаковима опасности која човека сустиже из висине: „Управо нас нуклеарно оружје и борбени авиони, хемијско оружје, па чак и компјутерски вируси плаше, а не коњице и хибридне животиње Јованове имагинације из првог века” (в. О’Нер i О’Нер 2015: 188–189). Пројекција сопствене смрти ефекат је симболичке економије у којој фигуре пропасти непрекидно расту. Биоскопи припадају оперативном систему којим култура не само да обавештава о ономе што се другде догодило и што се на њеном месту може догодити него према сталном импулсу жеље самоуништења прибавља средства да први утисак о кризи, опасности и пропасти појача и да га, као предимензионирани ехо, пронесе кроз сва бића. Апокалипса, како у тексту о *разумевању* пропасти пише Александар Јерков, и јесте „инфлација пропасти”, јер је уништење које објављује несигурно, па, „иако има *размеру* и интензитет, мора више пута да се понавља како би посао пропадања био доведен до краја” (Јерков 2010: 89). Криза и есхатолошка анксиозност представљају „начин размишљања о једном тренутку, који није инхерентан самом тренутку” (Kermoud 2000: 101). Док су једни грађани Помпеје 25. августа 79. године „оплакивали своју личну судбину, други опет судбину својих најближих”, било је и оних који су, како у писму Тациту каже Плиније Млађи, „из страха од смрти тражили смрт”:

Било је и таквих који су измишљеним страхотама и опасностима још више увећавали стварну опасност. Било је и оних који су говорили да се срушио један део Мизена, да је ово или оно у пламену. У томе је било мало истине, али је било људи који су све веровали. (Plinije Mlađi 1982: 193)

6 Речју *Армагедон* најчешће се упућује на значење климатске, нуклеарне, финансијске, стварне или замишљене катастрофе. Међутим, у *Ошкривењу* Армагедон представља место одлучујуће борбе између добра и зла и представља катастрофу само за Сатану, Звер и њихове следбенике. У јудеохришћанској култури постојало је уверење да зло не може да се настави унедоглед, већ ће на крају бити поражено, а Армагедон означава тренутак у коме историја почиње да се преображава на коначан начин, па свет упознаје своју немезу. Преображај није тренутан, већ је сама битка једна у низу етапа на путу ка Новом Јерусалиму (в. О’Хер и О’Хер 2015: 178). У тексту *Ошкривења* реч *Армагедон* појављује се једном, у глави 16, како би се означило „место које се на хебрејском назива Хармагедон”, што је ознака простора на коме ће се „окупити демонске силе због онога што ће бити пресудна битка на путу до њиховог коначног пораза” (в. О’Нер i О’Нер 2015: 179).

Филм о немачком бомбардовању Варшаве семиотички припрема позорницу за космолошки напрегнут доживљај залазећег Сунца и злокобног стишавања. Становници Рима су психолошки, егзистенцијално и онтолошки дезоријентисани. Страшна слика варшавске несреће понутрашњује се и из агоније пометених бића изводи нове, самоувећавајуће дискурсе пропасти. У немачком филму спаљени град, његове улице и куће нестају, али кровови једног света не падају само у Варшави, они падају у Риму, јер слике желе да постану жељене. Слика је, дакле, страшна јер су сви ресурси њеног чулног опсега прихваћени и примењени као драматична самоактуелизација. Култура упија, разрађује и расејава слике уништења, па се призори и доживљаји немачких филмова преко његових непосредних гледалаца симболички преносе у друге амбијенте и психолошки умногостручују. Ако је слика спаљене Варшаве „била страшна” за оне који су осећали да, док филмове гледају, кровови падају „као на нас”, она постаје, као у сведочењу Плинија Млађег, „још страшнија, за оне, који нису присуствовали филму, него су о томе слушали, причу, од познаника” (Crnjanski 2008I: 313). Филмске приче имају документарни карактер, али се у наративној предаји, у широј културној рецепцији филмских порука, појачава њихов аргумент судњег часа, па се у општем избезумљењу тај час догађа већ сада:

Комшије су разносиле вести о сценама тог бомбардовања из ваздуха, суседима. Приче о томе биле су тако страшне, да их је људски ум једва схватао. Жене су плакале слушајући о том и понављале: Боже мој, Боже мој, Дио мио. Дио мио. А сви су мислили, да Енглези и Французи једва чекају, да дође, и до бомбардовања Рима. Да се Италија спали из ваздуха. Мислили смо да ћемо горети, као живе буктиње у доба Наполеона. Да ће се и ваздух упалити на улицама. Да ће Трастевере бити порушен већ прве ноћи рата. Тај дан је сад био дошао.

Сви су се журили кућама. (Crnjanski 2008I: 314)

Семиотика немачких филмова здружује се са историјском нарацијом, па фантоми колективног памћења – помпејанско несвесно, митологија наполеоновске епохе, есхатолошки ужаси – излазе на површину друштвене свести, која имагинира атомски, супстанцијални колапс. Не само да ће људска тела горети, као у доба Наполеона, него ће се у ужасу бомбардовања „и ваздух упалити по улицама”. Ваздух који гори означава свеобухватну деструкцију становништва, архитектуре, одређеног друштвеног и егзистенцијалног поретка, али и деструкцију формативних елемената живота. Визија Црњанског тако показује својство широког замаха и дубоког понирања, слику судњег дана оцртава у космичкој пропорцији, у њу смешта драму хуманог живота, али ту слику изоштрава и види разорну реакцију судара самих честица и цепање материје. Деструктивна есхатологија у виду свемирског потреса заједничка је тема различитих апокалиптичких дискурса. Грег Кери указује на то како се визија космичке невоље у којој, према *Јеванђељу по Маттеју*, сунце помрачује, месечева светлост ишчезава, а звезде падају с

неба и покрећу се, уздрмавају небеске силе,⁷ у *Другој саборној посланици* апостола Петра концептуално развија, јер апостол замишља „саме елементе (грч. *stoicheia*) који се топе у ватри”, а ови елементи „представљају саставне блокове космоса” (Кери 2014: 223).⁸

Као и другде у апокалиптичкој литератури, и у роману *Код Хијерборејаца* „генерички оквир никада није једини фактор који обликује текст”, јер једна визија открива и присуство друге литературе, такође важне за разумевање текста (Kolins 1998: 9). Жанр се не састоји од једне фигуре или од неколико особитих тема, већ пре „из карактеристичне комбинације елемената, који се сви налазе и другде” (Kolins 1998: 12). У приповедној представи о дезинтеграцији супстанце као основни под-текст препознајемо традицију причања о Везуви и уништењу Помпеје, а унутар те традиције сведочимо и митолошко продубљивање призора вулканске ерупције, тако што се ови призори наративно разрађују сликама пакленог испаштања:

По Риму се, тих дана, много брбљало, о склоништима, али се знало да о гашењу бомби, не може бити ни говора. Све ће бити узалуд. Поцркаћемо по подрумима, у рушевинама, а дераћемо се, узалуд, да нас откопају, поломљених удова. Људи, жене, деца, подавиће се, као мишеви, кад цеви водовода прсну. Гришћемо, у самртничким мукама, земљу, прах, пепео, а урликаћемо 'мајко моја, матма mia'.

Гребаћемо лице, мучени жеђу, ноктима. И ватрогасци ће бити само лешеви, који ће лежати, са својим шмрковима, око ногу, као везани змијама, угљенисани. Као они лешеви испод Везува. Такви ћемо бити и ми, кад нас буду откопали. (Crnjanski 2008I: 313–314)

Физичка есхатологија надвладава апокалиптичку есхатологију, јер док у трансцендентној есхатологији одмазда припада механизму оностраног кажњавања зла, у књизи *Код Хијерборејаца* Милоша Црњанског

7 „И одмах ће по невољи дана тијех сунце помрчати, и мјесец своју свјетлост изгубити, и звијезде с неба спасти, и силе небеске покренути се.” (Мт 24: 29, у преводу Stefanović Karadžić 1999: 31)

8 У Вуковом преводу *Друге саборне посланице* апостола Петра на српски језик реч *стихија* означава оно што се у ватри распада и растапа:

„10. Али ће доћи дан Господњи као лупеж ноћу, у који ће небеса с хуком проћи, а стихије ће се од ватре распасти а земља и дјела што су на њој изгорјеће.

11. Кад ће се дакле ово све раскопати, каковијем треба вама бити у светом живљењу и побожности,

12. Чекајући и желећи да буде скорије долазак Божијега дана, којег ће се ради небеса спалити и раскопати, и стихије од ватре растопити?” (Stefanović Karadžić 1999: 279)

У вези са појмом *стихија* Вуков превод прате, како наш увид у њих показује, и преводи које су сачинили Лујо Бакогић, Емилијан Чарнић и Синод Српске православне цркве. Међутим, у преводу *Новоџ заветџа* који је 1934. године урадио Димитрије Стефановић налазимо управо појам *елементи*:

„10. Али ће доћи дан Господњи као лупеж; тада ће небо с хуком проћи, а елементи ће се од ватре расапсти, и земља и дела на њој изгореће.

11. Кад ће се све ово тако распасти, какви морате бити у светом животу и побожности ви

12. који жељно очекујете долазак Божјега дана, када ће се небо од огња распасти и елементи од ватре растопити.” (Stefanović 2020)

изостаје трансценденција, а крај је само ехо смештен у структуру историјског понављања. У часу ерупције Везува, док су многи „дизали руке ка боговима”, ипак је „више људи [...] говорило да богова уопште нема и они су у тој ноћи гледали и тумачили вечну и последњу ноћ свега на свету” (Plinije Mlađi 1982: 193). Аутор писма каже како „у том чуду”, којем је поткрај осме деценије првог века присуствовао, није „ни уздисао ни очајнички викао пред толиким опасностима”, јер: „нисам веровао, што је, додуше, велика али ипак тужна утеха за људе, да заједно са мном пропада све и да ја пропадам заједно са свима” (Plinije Mlađi 1982: 194). Двадесети век је, по Френку Кермоуду, епоха транзиције: „Пошто прелазимо из транзиције у транзицију, можемо претпоставити да не постојимо у било каквом разумљивом односу према прошлости и нема предвидљивог односа према будућности” (Kermoud 2000: 102). Историја нема сврху, превладан је њен телеолошки значај, па ни одмазда нема етичку пропозицију, нетрансцендентна је, а испољава се као претварање мртвих у вулкански pepeo.

Самртничке муке, жеђ и дављење, призори шмркова сплетених око ногу мртвих ватрогасаца одражени мукама у пакленом змијском колоплету – у *Откривењу* Сатана има змијолики реп (O’Her i O’Her 2015: 194) – нису само корпус општих места из легенди о оностраном кажњавању, јер њихов приповедни избор у књизи *Код Хиперборејаца* указује на сложенији смисао односа према теми умирања. „Када у неком искуству трагамо за смислом који највише казује, он ће нам се сасвим указати ако га пустимо да пође Хаду, ако се запитамо: какве везе има ово искуство са мојом смрћу. Суштина ће се тада јасно испољити” (Hilman 2013: 55). Изливање лаве небеског вулкана на Рим припрема биће приповедног субјекта за сусрет са оним искуством које му нешто каже о властитом нестанку. Отуда су у митологији или историји симболички кодификовани призори ватре и умирућих људи тек кулиса, у чијој се сенци одвија једно темељније приближавање смрти. Треба се зато још једном вратити утиску Црњанског о тишини у Риму: „Док је Сунце залазило, настала је – бар се мени тако чинило – велика тишина у Риму” (Crnjanski 2008I: 313). Настанак тишине јунак везује за унутрашњи импулс себе као субјекта посматрања, па проницање да је у тами која пада судбоносно то што се простор испражњује од звука припрема приповедну сцену за искуство самоукидања. Док ишчекује бомбардовање, римски свет умире, ишчежава пре него што је напад и почео:

Па ипак, сви су, то вече, били осетили, ту тишину, која је била у Риму, а која је, у мраку, расла, и ширила се по кућама, док је ноћ одмицала. Сви су имали утисак, као да се реч људска није ни чула, него да су се уста кретала, зуби белели, усне покретале, али да нико није разумео никога. (Crnjanski 2008I: 315)

Када у историји „апокалиптичне форме мишљења и осећања потпуно преовладају”, тада, према Петеру Слотердију, „учествовање људи-забринутих-за-своје-спасење у политичким турбуленцијама свог

народа губи сваки смисао”, јер се мисли и осећа како је „светско време ушло у ограничену завршну фазу” (Sloterdijk 2013: 139). Када се божји гнев у људској интерпретацији преведе у историјско време и препозна у ратовима, епидемијама, у глади и природним катастрофама, „настаје историја” с револуционарним климаксом чији је смисао да се за неправду која изазива гнев освети њеним починиоцима, а још више њеним структуралним претпоставкама” (Sloterdijk 2013: 109–110). Модерна је она „епоха у којој се фузионишу мотиви освете и иманенције” (Sloterdijk 2013: 110). Римска хоророза омогућила је Црњанском да приповедно прикаже „херменеутику друштвеног тела” и да искуство пакленог самопрепознавања у Риму обликује као „ишчитавање закона света на телу баналних ствари и безначајних речи” (Ransijer 2008: 26). Еруптивно обиље апокалиптичких слика и мисли, које „деформишу тело и држе духове у сталној грозници”, већ је по себи „знак болести једног доба и једног друштва”, којем Црњански супротставља тишину, као „принцип против-покрета” (Ransijer 2008: 28–29). Када у Јовановом *Откривењу* Јагње отвори седми печат, на небу завлада получасовна тишина.⁹ У вези са небеском тишином, тумачења упућују на богослужење којим човек одговара божанском бићу, на тренутак у коме се чују молитве мученика (споменуте у Петом печату), на застрашујуће и дивно затишје у космосу пре олује и нове креације у облику Новог Јерусалима, на тренутак у коме цела творевина може промислити о мистерији спасења, на спокојство које прати све раније катастрофе и уништења или на јеванђеоску причу о тишини свете суботе после распећа, а пре васкрсења (в. О’Нер и О’Нер 2015: 101–102). У делу Црњанског, чини нам се, реч је о тишини друкчијој од полусатног смирења у тексту *Откривења*, јер је у литератури 20. века то пре мучна егзистенцијална загонетка и „густа тишина Бога који је одсутан, доживљаван као тих и одсутан од стране оних на Земљи који су већ подложни бичевима Откривења” (в. О’Нер и О’Нер 2015: 264–265). Када на деформисаним лицима престрављених Римљана усахне говор, фигуре се ослобађају „владавине значења” и аранжмана историјског саморазумевања, па тада „нема реч ту постаје чиста снага ствари без разума” (Ransijer 2008: 30). Звук, људи, свет, време и смисао као да су се још једном нашли у оном вулкански драматичном почетку. У једној историји о којој се ништа не може саопштити, али коју, тако несაопштиво, фикција, песништво, њихово ћутање, њихово немогуће, познају и откривају.

Извори

Plinije Mlađi 1982: Г. Плиније Млађи, *Писма*, превео Албин Вилхар, редакција превода, предговор и објашњења Бранко Гавела, Београд: Српска књижевна задруга.

⁹ Након стишавања неба, анђео на земљу баца огањ, а потом следе громови, муње и земљотреси (в. О’Нер и О’Нер 2015: 264).

- Stefanović Karadžić 1999: *Нови завети и Псалми*, превео Нови завет Вук Стефановић Караџић, превео псалме Ђуро Даничић, Ветерник: Ldij, 1999.
- Crnjanski 2008I: М. Црњански, *Код Хиперборејаца*, књига 1, Београд: „Штампар Макарије”, Подгорица: Октоих.
- Crnjanski 2008II: М. Црњански, *Код Хиперборејаца*, књига 2, Београд: „Штампар Макарије”, Подгорица: Октоих.

Литература

- Başlar 1996: G. Başlar, *Psihoanaliza vatre*, prevela s francuskog Vesna Čakeljčić, Čačak: Gradac.
- Başlar 2004: G. Başlar, *Zemlja i sanjarije volje: ogled o imaginaciji materije*, prevela s francuskog Mira Vuković, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Blaňšo 1960: М. Бланшо, *Есеји*, превели с француског Велимир Н. Димић и Живојин Ристић, Београд: Нолит.
- Vernan 2002: Ž. P. Vernan, *Vaseljena, bogovi, ljudi*, prevela s francuskog Aleksandra Mančić, Čačak – Beograd: Umetničko društvo Gradac.
- Vilkinson 2010: D. Wilkinson, *Christian Eschatology and the Physical Universe*, London: T&T Clark International.
- Evdokimov 2009: P. Evdokimov, *Pravoslavlje*, preveo s francuskog Pavle Rak, Beograd: Službeni glasnik.
- Jerkov 2010: А. Јерков, *Разумети пропаст. Постмодерно доба у апокалиптичкој визури*, Крагујевац: *Наслеђе*, 16, Крагујевац, 89–98.
- Keri 2014: G. Carey, *Early Christian Apocalyptic Rhetoric*, *The Oxford Handbook of Apocalyptic Literature*, Oxford: University Press, 218–234.
- Kermoud 2000: F. Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford: University Press.
- King 1987: Н. Кјнг, *Postoji li Bog?*, prevela Truda Stamać, Zagreb: Naprijed.
- Kolins 1998: J. J. Collins, *The Apocalyptic Imagination: An Introduction to Jewish Apocalyptic Literature*, second edition, Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans Publishing Company.
- Krcunović 2017: Д. Крцуновић, *Проблем стварања у Плајтоновом Тимеју и у Шестодневу Василија Великог*, Београд: Православни богословски факултет, Службени гласник.
- Loma 2012: М. Лома, *Рајско време и историјско невреме. Схватање времена у Библији*, у: Л. Делић (уред.), *Аспекти времена у књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 137–161.
- Lompar 2004: М. Ломпар, *Ајолонови њујокази*, Београд: Службени лист СЦГ.
- O’Her i O’Her 2015: N. O’Hear and A. O’Hear, *Picturing the Apocalypse: The Book of Revelation in the Arts Over Two Millennia*, Oxford: University Press.
- Petković 1996: Н. Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Ransijer 2008: Ž. Ransijer, *Politika književnosti*, preveli sa francuskog M. Drča i drugi, Novi Sad: Adresa.

- Sloterdijk 1991: P. Sloterdijk, *Tetovirani život*, с немачког превео Милан Соклић, Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Sloterdijk 2013: P. Sloterdijk, *Gnev i vreme: psihopolitičko istraživanje*, preveo s nemačkog Božidar Zec, Beograd: Fedon.
- Haris 1999: S. L. Harris, Archeology and Volcanism, in: *Encyclopedia of Volcanoes*, Editor in Chief H. Sigurdson, San Diego, San Francisco, New York, Boston, London, Sydney, Toronto: Academic Press, 1301–1314.
- Hilman 2013: Dž. Hilman, *San i Donji svet*, prevela s engleskog Mirjana Sovrović, Beograd: Fedon.

Časlav V. Nikolić

**IF I WERE A HISTORIAN: VOLCANOES AND HISTORY IN THE
NOVEL AT THE HYPERBOREANS BY MILOŠ CRNJANSKI**

Summary

When we repeat the question of Wilhelm Dilthey about the possibility of historical cognition with Peter Sloterdijk, our interpretation will shed light on the perspective of the heroes in the novel *At Hyperboreans* by Miloš Crnjanski. This hero thinks of himself as a historian by taking into account what preceded written history. What precedes official history is not only what has not been recorded in human existence, but above all those values that establish our planet. The comprehensive historical opinion about Italy and Rome, as Crnjanski examines in fiction, also implies a geological understanding of the Italian peninsula. Insights into the genesis of the soil can be seen in what shapes the conditions in which culture is created. That is why Crnjanski says that volcanoes define the beginning of Italian civilization. When the story of the beginning becomes the story of volcanoes, the narrative transforms historical thinking. From the historical, anthropogenic and polytygonic consciousness, that opinion opens to cosmogenic phenomena. In this paper, narrative and symbolic aspects of the geological drama of our world are examined as elements of the apocalyptic image of Rome before the beginning of the Second World War.

Keywords: volcanoes, history, beginning, language, Italy, Rome

*Примљено: 24. август 2021. године
Прихваћено: 1. октобра 2021. године*