

СТРАХОВИТА ЧУЛНОСТ – ПОЕТИКА СЕНЗОТОПА У ИРИСУ БЕРЛИНА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

У раду анализирамо *Ирис Берлина*, уводни текст путописа *Књига о Немачкој* Милоша Црњанског који је након издања у периодици (1929) и интегрално објављен (1931). Са методолошким ослоном у атмосферичком и сензитивистичком заокрету у хуманистичким наукама (Howes, 2005), до кога долази почетком новог миленијума, маркирамо кључне аспекте сензитивистичке поезике као интерпретативног полазишта. Означавајући појмом „сензотоп“ (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2024) посебан тип простора у коме преовлађују чулне медијације и мултисензорно искуство субјекта исказа и/или ликова, разматрамо његова својства и улогу у Црњанском путопису. Указано је на значај чулних импресија *Ириса Берлина* у контексту модерничког и сензотопа авангарде, као и у односу на суматраистичке (аутопоетичке) елементе.

Кључне речи: *Ирис Берлина*, Милош Црњански, сензотоп, атмосфера, сензитивистичка поезика

У првим декадама новог миленијума два теоријска покрета, означена као атмосферички (*atmospheric turn*) и чулни заокрет (*sensual turn*, Howes, 2005) привукла су пажњу проучавалаца унутар подручја хуманистичких наука. У науци о књижевности теоријско-методолошки и интерпретативни потенцијал ових истраживачких парадигми већ се у првим радовима² показао изузетно плодноним.

Како смо до сада у више наврата писали (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2020, МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2022, МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2022а, МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2024), генезу атмосферичког заокрета треба тражити у феноменолошкој филозофској теорији М. М. Понтија и његовом концепту „атмосферичке перцепције“. Реч је о посебном виду си-

¹ snezana.milosavljevic.milic@filfak.ni.ac.rs

² У студијама из области атмосферичке и сензитивистичке поезике (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2020, МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2022, МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2022а, МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2024) доносимо исцрпан преглед актуелне литературе која се односи на ове теме.

нестезијске и мултисензорне перцепције која не ограничава искуство и сваком нашем осећању даје просторност. Важну улогу у реактуелизацији појма атмосфере као новог *genius loci* унутар савременог теоријског дискурса има утемељивач нове феноменологије, Х. Шмиц. Развијајући концепт осећања као атмосфере (уведен 1969. год), Шмиц наглашава да природи наше „афективне погођености“, и „интензитета захваћености“ одговарају тзв. бесповршински простори, какав је простор звука, ветра, тишине, телесних реакција или воде као доживљеног динамичног волумена (SCHMITZ 2018: 37, 86, 89). Ове специфичне феномене Шмиц означава термином полуствари (*half-entities*) које као квазиобјективне датости, а не ствари по себи носе суштински атмосферички потенцијал.

Као афективно разливен емоционални простор, атмосфера се не може прецизно локализовати. Њој је својствено „лебдеће стање“ препуно одређења, од којих се ниједно не може пробити као оно главно“ (SCHMITZ 2018: 76). Управо се тезом о холистичком карактеру атмосфере и њеној иманентној позиционiranости и з м е њ у субјекта и објекта „побија доминантан менталистички приступ у хуманистици као превише апстрактан и поједностављен“ (MILOSAVLJEVIĆ MILIĆ 2020).

Осим поменутих аутора, најистакнутији представници нове феноменологије и атмосферичке естетике су италијански теоретичар Т. Грифери, који је, између осталог, увео концепт „атмосфере првог утиска“ (2018) и Г. Беме, који је издвојио пет дистинктивних фактора атмосфере као „емоционалног простора“: 1. расположење, 2. синестезија импресија, 3. утеловљеност, 4. интерсубјективност и 5. културална условљеност објекта и симбола који еманирају атмосферичко дејство.

2.

Док су новофеноменолошки теоретичари атмосфере примарно оријентисани ка њеним естетичким праксама показујући притом веће интересовање за студије (атмосферичких) простора, представници сензитивистичког заокрета највећи допринос дају на пољу „сензологије“ (NEUHAUSER 2023) или студија чула³, сагледаваних „у свим аспектима као отелотворених културних конструкција (а не само као фактора ограничених на физиологију или психологију“, NEUHAUSER 2023: 433). Оно што повезује обе групе истраживача јесте управо њихово инсистирање на повезаности чулног, афективног и емоционалног искуства, као и концепт мултисензорне перцепције чије је порекло у феноменологији. Јављајући се и као рефлекс удаљавања од лингвистичких и текстуалних парадигми, као и од искључиво психолошког приступа чулима, студије чула истражују различите облике културног

³ В. о томе у: МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2024: 373-389.

сензорјума или сензорних модела културе, као и доминантне конструкције значења чулне перцепције или културне хијерархије чула унутар друштвених заједница/социјалних група (*Sensory communities*, NEWHAUSER 2023: 434) које регулишу консензус чула.

Радови двоје најзначајнијих представника сензитивистичког заокрета, антрополога и аутора *Манифеста сензорних студија* (2022) Д. Хјуза и историчарке културе и ауторке књиге *Свет чула* (1993) К. Класен, потврђују да су студије чула широко конципиран интердисциплинаран покрет, који се дуж чулних линија може поделити на визуелну културу, културу слуха, културу мириса, културу укуса и културу додира.

Комплементарност двеју теоријских парадигми нуди вишеструке могућности актуелизације у науци о књижевности унутар истраживачке оријентације коју означавамо синтагмом *сензитивистичка поетика*. Њено методолошко залеђе јесте у феноменолошком приступу који чулним сензацијама придодаје атрибут „атмосферског“ чиме се, следимо ли М. М. Понтија, наглашава немогућност њихове прецизне локализације, омнипрезентност и инхерентна саживљност са телесним искуством као иманентним аспектом „синестезијског искуства“. Прихватајући тезу Ж. Делеза и Ф. Гатарија о уметности као „језику чулних утисака, било да се преноси кроз реч, звук, боју или камен“, те о „чулним утисцима као зонама неодређености и неразлучности“ (1995: 223, 86), теоријским претпоставкама атмосферичког простора генерисаног „полустварима“ придружујемо појам „*сензотопа* као простора у којем преовлађују чулне медијације и мултисензорно искуство субјекта исказа и/или ликова“ (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2024).

Унутар назначеног методолошког оквира и полазећи од начелне претпоставке о још увек недовољно истраженој сензопоетичкој традицији у српској књижевности, (у контексту и историјске и теоријске поетике)⁴ у раду анализирамо поетику сензотопа у путописном тексту *Ирис Берлина* Милоша Црњанског.⁵

3.

Путопис *Ирис Берлина* најпре је био објављиван у наставцима у *Српском књижевном гласнику* (1929, Књ. 28, бр. 1, 2, 3, 4, 5), потом као засебно издање у *Књизи о Немачкој* (1931), док је коначан облик добио у књизи *Путописи*, унутар *Сабраних дела* Милоша Црњанског (1966: 221-320). Претпоставља се да је текст настао „током 1928/1929. године, у време када је

⁴ Као важан допринос у овој области издвајамо истраживање синестезије и, у ширем смислу, чулних аспеката у српској поезији Ђ. Вуковића (2023).

⁵ Овај рад представља продужетак нашег интересовања за проучавање српске књижевности из угла атмосферологије и сензитивистичке поетике.

Црњански радио као аташе за штампу у посланству Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца у Берлину“ (МИРКОВ-БОГДАНОВИЋ 2013: 49).

На „чулно богатство“ дела овог класика српске књижевности указивано је много пута у књижевној историографији (ПЕТКОВИЋ 1996, ЈАЋИМОВИЋ 2005). С обзиром на време публикавања уводног текста путописа *Књига о Немачкој*, у литератури је посебно истицана његова припадност поетици авангарде, као и присуство суматраистичких (аутопоетичких) елемената. Прецизнији каталожки опис чулних мотива, природа сензотопа и интерсензорних релација чини се да су иза општег критичког консензуса остали недовољно истражени.

У наставку рада ексцерпирану грађу типолошки разврставамо према поткатегоријама чулне импресије, док у интерпретативно-аналитичком делу рада маркирамо неке од кључних аспеката Црњанскове путописне сензопоетике.

3.1. Визуелно-колористички сензотоп

Почетак путописа: „Немачке појаве и ствари не само да нису безбојне, већ су, напротив, пуно, густо шаренило, често опорно, и, баш зато незаборавно“ (ЦРЊАНСКИ 1995: 253), наговештава доминацију боја као сензитивне медијације простора којом се наглашава колористички сензотоп Берлина.

У његовој палети најфреквентније су плава (са варијацијом модрог) и зелена боја, од којих се свака помињу на 22 места, а потом црвена (12 примера), жута (8), сива (7), бела (6), црна (6), тамна (5), ружичаста (4), љубичаста (2), румена, рујна, сребрна и фосфорна, са по једним примером. Неколико појединачних лексема се односи на комбинацију двеју боја (пепеља-восмеђе, мркозелено, жутобело, ружичастожуто). На дестабилизацију хроматонимске перцепције простора, која је карактеристична за модернистичку феноменологију сензотопа, посебно указује скаларна лествица („најтамније боје“), а још више прелаз са придевске на именичку лексику који даје ефекат алохроизма и нијансираног, разливеденог атмосферичког простора: „зеленило“ (7 примера), „дрвенило“, „плаветнило“, „шаренило“. Протежност колористичких сензација којом се динамизује објекат виђеног исказује се и негацијама („оно што за око није тамно“), афективно-фигуративним проширивањем (чудно / упаљено / језиво / дубоко зелено) и описним именовањем („Жене, очију боје бршљана и ванредног плаветнила, до љубичастог“, ЦРЊАНСКИ 1995: 266, боја опала, боје дуге, боје љубичица и крви, неприродне боје, вртлог боја, ванредне, дивне боје, изрази пролазности пуни боја, страховито исфарбани биоскопи, таласи боја, незабораван материјал боја, дивне боје звезда, надземаљски леп колорит, прљава боја, „боје меса и плодова афричких, америчких и азијских“, ЦРЊАНСКИ 1995: 268).

Бојом се маркирају различити аспекти немачке стварности (улични призори и јавни ентеријери, природа, географске карактеристике, људи,

предмети, железничка станица, пристаништа, оно што се види дуж пруге, са реке, под аеропланом), а њихово (често асиндетски задихано) набрајање ствара утисак свеобухватности и/или непостојања селекције у литераризацији перципираног.

На реторику боје указују и емфатичка понављања (нарочито изражена на почетку путописа), и не само конкретни спектар боја, већ и његово вредновање и, поготову, вишеструке негације. Тако се у тексту чак девет пута наглашава да у Немачкој ништа није безбојно, да би се у позитивном модусу та тврдња варирала кроз сличне исказе са лексемом „боје“: сва Немачка у бојама, пуно боја, боје природе, боје индустријских реклама, бојадисана осветљења. Посебан утисак пребојености или ултрахроматских просторних сензација „горућег спектра“ добијен је инверзијом мимезе колорита на линији сучељавања природе и културе, или природног које нестаје пред вештачким. Пространства житних поља замењују индустријска постројења, ритам смене годишњих доба надјачавају индустријске мене. Црњански примећује да „лик немачке земље више није по Божјој вољи саздан, већ по профилу рада радника“, а следећи навод илуструје управо овај прелаз природног пејзажа у културни сензотоп:

Појаве немачког живота, успут, за око, уопште нису тамне. Земља, стара земља, претерано би било рећи да је нестала под масама немачких ствари које се виде дуж пруге, са реке, или под аеропланом: али да делови природе, боје природе, , немају више битног значаја у немачким видицима, то се не заборавља. Земља нестаје у непрекидном наставку дела људске руке, зграда, радионица, а њене боје, врло често у боји индустријских реклама. Житна поља делују већ, наоко, скоро као неприродне боје“ (ЦРЊАНСКИ 1995: 254).

Сензације светлости спајају географски удаљене урбане пределе у јединствену „поетику“ урбаног пред којом се губи аутентичност локалног:

Вечерња осветљења натписа и реклама (скоро иста и у Паризу, пренета са њујоршког Бродвеја), нису само узрок једне нове, модерне поетичности вечера и ноћи великих градова, потпуно различите од некадашње „поетичности“, већ и знак нестанка нечег карактеристично „немачког“, што тоне у нешто велико и интернационално“ (ЦРЊАНСКИ 1995: 255).

У ширем поетичком контексту наведена конверзија проблематизује однос између мимезе и естетизације/литераризације света. Не чинећи отклон од концепта уметности као екстензије чулног (пример поређења виђене појаве са Диреровом сликом), аутор у аутоиронијском и аутопоетичком тону критикује литерарне конвенције традиционалног путописног сензотопа који има или премало или превише боја; бесплатни немачки живот тако је виђен као проналазак писаца, или непотребни вишак који путописци додају неутралним бојама света. Са друге стране, амбивалентност поменутог концепта открива и искуство „дубље сензације“; као посетилац музејских изложби Црњански се диви „тамној зрачности“ Рембрантових слика (1995:

307), док патос хроматофилије врхуни у резонанци која се са колористичке екфразе слике Паула Клеа преноси на невидљиве боје ириса као естетичког симбола.

[...] једна слика Паула Клеа. Златна риба.

Скоро сваки дан ишао сам да је видим. [...]

Незаборавни топаз тај пливао је у бојама ириса, светлео је увек сјајем неким, што се налази и види само у најгрозничавијим тренуцима љубави.

Златна та риба сећала ме је, да изнад тих бруталности, беда, људских глупости, изнад свих слика Берлина, има нешто што није болно, што није телесно, што није пролазно, није видљиво. Ирис нечег огромнијег од Берлина (ЦРЊАНСКИ 1995: 285).

Колористичке инверзије могу се тумачити и као „израз пролазности пуних боја“, „вртлога боја (ствари)“ којим се назначује ток историјских промена у немачкој култури и политици (контраст између „предратних и послератних боја“, аналогија „спољних и унутрашњих боја), у имаголошком (опорост боја за странце) или екокритичком кључу (неприродне боје нових технологија). На то указује још једна колористичка екфраза:

Осветљења (рекламе) берлинска, за последње две године, потпуно су изменила вече у тој вароши.

Чини се, као да се долазак ноћи догађа, при зеленим, љубичастим, рујним, плавим муњама, под сноповима зракова, што бију с неба“ (ЦРЊАНСКИ 1995: 323).

Семантички потенцијал колористичког берлинског сензотопа („читава један разноврсни низ боја“), потврђује и општу тенденцију авангардног путописа и „авангардног уметничког сензибилитета“ (ЈАЋИМОВИЋ 2005: 69), као и њему аналогне топографије и сензотопике, подвлачећи, у једном наглашеном хиперболисаном гесту и јединственој линију хроматофобије као новог фигуративног регистра чулног. Усаглашавање апстрактне дефигурације таквог колористичког сензотопа са ширим уметничким контекстом тога времена, као што је конструктивизам у ликовној уметности, добро илуструје следећи навод са почетка берлинског путописа: „[...] слика коју треба замислити, одмах од почетка, мора имати велике површине оштрих боја, огромне префарбане квадрате и паралелограме, и, у њима, гигантске конструкције гвожђа, у непрекидној промени (ЦРЊАНСКИ 1995: 254).

3.2. Аурални сензотоп

С обзиром на то да је тежиште перцепције на свеопштој урбаној индустријализацији и новим технолошким производима, није необично да те импресије у *Ирису Берлина* Црњански изражава и богатим речником акустичких сензација. Каталог звукова обухвата распон од тишине и мутираног звука („брзина без шума“, ћутање, гробна тишина, нечујни аутобуси, нечујни ауто, тишина у паузи за ручак, пријатна тишина музеја), преко јед-

ва чујних сензација (шапат, шум шедрвана, стишани цез, шапат дивљења, полугласни живот улице, откуцавање сата), до изразито звучних импресија (треска модрих чекића, крештање, безмерна врева, подземно хујање и грмљавина, звиждук, грмљавина мотора авиона и грмљавине улица, врисак сирена, дечји смех и цвркул птица, свирка пруских фура војске, весело звиждукање, трештање музике, претрпаност музиком, хука аутомобила, фабрика, банака). Као и у случају колористичког сензотопа, сонорну картографију града исцртавају различити извори звучне медијације: фабрика, банака, паркова, рекламних оглашивача („Купујте немачка кола – вичу рекламе са свих зидова. [...] *Der Wagen, unser Wagen* – чује се на сваком кораку, као најлепши стих и љубавна заклетва“, ЦРЊАНСКИ 1995: 318), пијачних дијалеката, кафанске и уличне вреве, мотора авиона. Та „хука и бука“ из „сто ситница“, како каже Црњански (1995: 304), смењује се са звучним контрапунктом берлинских улица испуњених „дерњавом уличних продаваца, изнемоглим старачким гласом, смехом или миром“. Урбаној какафонији доприноси и акустички сензотоп берлинског ЗОО врта који озвучује лавез и урлик паса, дрека и врисак мајмуна.

Као контраст хиперболисаном звуку, јавља се његово снижавање, редуција или минимализовање; као да се мутираним звуком, том „брзином без шума“ звучна разгледница новог света убрзане немачке обнове чини још више неприродном, резистентном на искуствени доживљај посматрача. Док ономагопејске речи и изрази преносе узајамну резонанцу урбане и текстуалне акустике, форме и садржаја, речи и (звучне) слике, објективне перцепције и субјективног доживљаја, реторику берлинског звукописа појачавају метафорични искази у којима се преплићу информативно-репортажни и књижевно-уметнички регистри текста. Естетизацији чулног⁶, притом, пријемчив је и аурални сензотоп Берлина; „шапат дивљења и глас разума“, критичка дистанца или ауторова наклоност мења се када се перцепција са људи, са предметног или природног окружења премешта у поље уметности, као, нпр, музике. Илустративан је следећи пасаж у коме аутор говори о посети предавању бившег румунског министра спољних послова:

Сала је бурно пљескала, свакој лепој слици и метафори – али кад се све свршило, изишли смо у Берлин опет по раскошним ћилимовима, у боји као крв. И правог спокојства, мира од свих гађења, безумности и лудости, нашли тек, затворивши очи, у вечерњој музици, којом је, при свршетку слеподнева, поплављен тај град. У музици, једином међу свим оним што човек ради, чистој, лакој, непролазно пријатној и разумној (ЦРЊАНСКИ 1995: 302).

⁶ Појам естетизације у раду користимо у значењу које му приписује В. Гвозден, пишући о српском путопису у периоду 1914-1940: „[...] када је реч о естетизацији, говоримо о неодређеном вишку који разнолики актери у књижевном пољу желе да унесу у властите производе. Тај вишак односи се на саму стварност, на ‘истину’, али и на начин говора о тој стварности, а можда се највећма односи на разумевање историје и улоге уметности у прошлости и садашњости (2011: 292).

Будући да носи снажан атмосферички потенцијал, сензопоетика звука посебно је сврховита у атмосферичким и амбијенталним сликама исказаним мултисензорним екфразама, о чему ће у наставку бити још речи.

3.3. Хаптички и тактилни сензотоп

Искорак из концептуалне метафоре „додира са немачким стварима“⁷ може се читати и као фигуративни симптом *Ириса Берлина* као модернистичког путописа који се отвара ка хаптичком и тактилном сензотопу, односно, ка медијацији путописаног простора контактним (тзв. нижим) чулима – додира, укуса и мириса. Устаљено (литерарно) поларизовање: топло-хладно, тврдо-меко, мокро-суво, лако-тешко, које је у начелу карактеристично за овај тип сензација, спецификује речник чула додира унутар истих подкатегорија: „жарка бојадисаност“, „ледене висоравни“, „топле и хладне земље“, млако сунце и траве, хладни север, зажарени усијани блокови гвожђа, грозничава и светла зажареност, топла јесен, „ледени ваздух, хладовити кејеви, мека земља, асфалт мокар од кише, тешке, трошне таванице.

Као саставни део концептуалних метафора, термо-тактилна перцепција погодовала је и имаголошкој перспективи путописних хетероимажа: Црњански ће писати о „хладним Немцима“, а слична метафорика наћи ће се у и поређењу Пруске са другим деловима Немачке“ „Биће Пруске је опоро, хладније од јужних крајева. Њени су додир југозападне Немачке“ (1995: 263).

Као и у првом делу путописа *Љубава у Тоскани* који је посвећен Пизи (1923, 1930) и у уводном немачком путопису је присутност чула додира комплементарна са, за поетику Црњанског карактеристичним, соматским сензацијама које уводе једно другачије, утеловљено и отеловљено искуство. Тактилна мапа града се у *Ирису Берлина* неретко метафорички преозначава у трансчулно и естетизовано искуство посматрача. Њега карактерише специфична конверзија тела, која се, такође, раније јавља у пизанском путопису. То тело које се „износи у природу“, реификовано и ношено/вожено тело, меланхолично је знак вештачког и неприродног тела, знак гашења интерсензорног одговора субјекта на простор.

Јурећи аутом, брзином без шума, или на точковима што пљаште, износи се тело у природу, али то више нема, за душу, последице једног дугог живота са пољима и брдима, стадима и мравима, већ само утисак нечег изгубљеног и уметног, меланхолично буколичког (ЦРЊАНСКИ 1995: 236).

Претходни навод илуструје антиципацију првог, раномодернистичког књижевног таласа рецепције урбаног, сензо-анестезираног човека. Док корача берлинским улицама, Црњански запажа покрете пролазника који га

⁷ Међу примерима концептуалних метафора из чулног регистра су и следеће синтагме: „топао талас речи“, „горући спектар“, „брутални додир ЗОО“, „оштра боја“.

подсећају на воштане фигуре, али се и истовремено диве „непомичним живим манекенима у излозима“, или „тајанственој лепоти тела“ берлинских жена. „Жене [...] имају, кад нису у тренчкоту, чудне аранжмане гардеробе, а као главну црту телесног састава: готичку слабост груди и инферналну снагу тупа.“ (ЦРЊАНСКИ 1995: 266) Анатомија тела („девојке продавачице, врло кукате и чврстих колена“, пливачице „ледених очију, оштрих профила, високих, лепих плећа, нежних груди, спортских, витких појаса, изразитих лукова бедара, снажних колена и ногу“, 1995: 318), која замењује традиционалне дескриптивне форме прозопографије, такође је, као нови вид хаптичке перцепције, усаглашена са експресионистичким тенденцијама и идеологијом која ће их пратити. Црњански се још више диве телесној лепоти младих Немаца „лепих германских глава, ванредних тела, што крај кривоногих и здепастих других раса, упалих груди, изгледају прави германски богови“ (1995: 317).

У литератури је запажена сличност која постоји између поетике документарног филма Валтера Рутмана (Walter Ruttmann) *Berlin, Symphonie einer Großstadt*, снимљеног 1927. и Црњанскове перцепције Берлина: „То је ‘град-машина’ [...] покретни систем људских маса, токова роба, новца и саобраћаја“ (РИСТОВИЋ 1996: 261). Кубистичка поетика Црњанскове „видео-естетике“ у чијој фрагментарној драматургији“, како је приметила С. Кошничар, доминирају „визуелне сензације“ (1996: 397-400), свакако се уочава и на плану хаптичког простора кроз кадрирање делова тела и специфичних покрета берлинских становника.

3.4. Густативни сензотоп

У поређењу са претходно наведеним примерима чулне медијације, присуство чуло укуса је у *Ирису Берлина* готово занемарљиво. Пишчевом режиму естетизоване перцепције која, речима Ж. Рансијера, „преобраћа фигуре представљања у тропе изражавања“ (2013: 76) и која се манифестовала прелазом са чулне конкретности на фигуру чулног (фигуративност чула), више је погодовала синестезијска медијација; слатки, изврстан сладолед, врућ хлеб, грумен белог шећера, укус морске соли и сока сазрелог грожђа, као дарови „Гастареје“ (ONFRE 2002: 104), као да су пролазне сензације кроз које искуство материјалног узмиче пред оним трајнијим и интензивнијим поетским „укусом“ сугерисаним синтагмама: горке усне, напојеност биљем, плав и морски укус средоземног мора, опори утисци, опоре боје, масна улица, укус гвожђа криминала, сочније зеленило.

Као изузетак у елипси густативног сензотопа наводимо подужи репортажни, информативни екскурс о неукусном и нездравом јеловнику и лошим гастрономским навикама Немаца:

„Изузев купуса који им даје здраву боју лица, масе се гуше кромпиром и лојаним чорбама, масним и устајалим месом. Сем неколико коањарских врста кобасица и куване свињетине са грашком, којима се дичи, пруска кујна нема да понуди много доброг.

[...]

Невероватна је тонажа разних „хранљивих“ замена (фатални *Ersatz*), при јелу, што их Берлин троши уопште. [...] Квалитет јела, надокнаде квантитетом. И пивом. На жалост, о божанственом, маслиновом уљу ни помена. Тек последњих година, најпосле, борба против тих јела. Интензивни покрет за воће и зеља, живу храну (*Rohkost*. ЦРЊАНСКИ 1995: 288-289)

3.5. Олфактивни сензотоп

Упркос симболичком значењу насловне синтагме и њеном лајтмотивском статусу у структури путописа, берлински Ирис је често цвет без мириса. Подређеност блок-сликама уз дистанцу просуђивања и коментарисања усаглашава се са перцептивно-духовном перспективом, па отуд изостанак олфактивних сензација више треба разумети као културно конвенционалан знак, него као одсуство урођеног посматрача. Његова су чула пријемчива за „мирис Минхена на пиво“, „намирисан вечерњи полусвет“ и „мирисне жене“, које одаје „мирис луксуза, бензина и хомосексуалности“, али и „мирис убиства“, као и за нови урбани олфактивни сензотоп који еманира непријатна искуства (смрадне цигаре, хемијски мириси).

Замена природе културом у берлинском мегалополису измешта традиционалне олфактивне сензације у виртуелни простор илузије па ће тек по који спорадични утисак (мирис лета или мирис гране), носити једва приметну лирску резонанцу суматраистичког песника. Тако се варљивим показују први берлински утисци испуњени причинама и фатаморганата „пролећа, мирисних од отопљеног снега који удишу сладострасници“ (ЦРЊАНСКИ 1995: 269).

3.6. Атмосферички сензотоп

Избором атмосферичких мотива који су у *Ирису Берлина* на другом месту по заступљености, иза хроматонимских, берлински сензотоп сличан је оном пизанском. Понавља се лексика нествари која је, заправо, *differentia specifica* Црњанскове (не само суматраистичке) поетике: небо (небеса која светле, звездано небо, небо боје опала, небесна сфера, пуно прелива), зрак, блесак, сјај, магла, измаглица природе, вечерње измаглице, одблесак у ноћи, беспламни живот, игра светлости, место без дима, сумрак, вечерње блистање града, оловно свитање, пећинска светлост и ваздух, мрак и сенке, светао ваздух претпролећа.

Иако Црњански на неколико места у путопису експлицитно помиње „атмосферу“ (свеприсутни „ритам творнице“ и „фабричка атмосфера“, кон-

трастирање духовне „атмосфере Париза“ берлинској „атмосфери хотелских холова“ и бизниса), пун атмосферички потенцијал носе мултисензорне слике предочене поступком описне нарације. Већ поменуто раздвајање природе и културе, као рефлекс технолошког напретка, меланхолично се на почетку текста најављује као нестанак и губитак повлашћених атмосферичких просктора „чулних радости“ и „лепоте слика што имају сјај оличења невидљивог“ (ЦРЊАНСКИ 1995: 256), на рачун једне нове атмосфере:

Кише, олује, вејавице у шуми; први пролетни дани са својим млаким сунцем и травама, међу жбуњем сухим, са којег се топи снег; дуг ред топола; све је то већ случајност, а не главно. Дна шумовитих котлина; таме у шипражју језера, где пауци тку; висови по којима се њише класје; горски пропланци и ледене висоравни, којима немачке гомиле хрле, при крају радних дана седмице; све су то само излети из живота из којих изласка више нема (ЦРЊАНСКИ 1995: 256)

На синестезијске сензације као иманентни део атмосферичке перцепције упућују формуле као што су: боја полуствари (плаве сенке, тамна зрачност), хаптика боје (удисање плаветнила пејзажа), хаптичко-звучне импресије („У Берлину се не може *удахнути шум свила* бескрајних Азије“ ЦРЊАНСКИ 1995: 299, италики М.М.). Један од најлепших примера мултисензорног атмосферичког сензотопа налазимо на завршетку берлинског путописа, где се еуфорија чулног искуства спаја са патосом чулне медијације града, а синергија боје, светлости, звука, додира, мириса и нествари обзнањује у простору *између* субјекта и објективног света.

Над путем, којим хује аутомобили, расипају се, као звезде, трептања светиљки високе куле берлинског, бежичног брзојава. Станице варошке железнице, дигнуте изнад улица, са својим бојадисаним светлостима и великим светлим окнима, кроз који пролазе црни возови, узбуђују и уносе у тишину сталне промене. Боје дуж читавих кровова и прочеља вишеспратних кућа, толико су лепе, да све ствари заодену блистањем, тако да се заборавља дан и жели таква, непрекидна ноћ. Километри правога и равнога асфалта, као тркачке стазе, имају одблеске металне, кроз које миле закрене стотине аута. Као у рекама, месечине и звезде, шарене светлости лампона и ватромета, огледају се у њима боје електричних светлећих цеви, великих, стаклених чигри и точкова стаклених, што се врте. Море сјаја, изнад бездана мрачних, вечерње осветљење у Берлину постаје *опојна лаж*, спас уморних душа и мозгова, више него, некад, звездано небо (ЦРЊАНСКИ 1995: 324).

4. Закључне напомене

Пишући о *Ирису Берлина*, Б. Стојановић Пантовић истиче да „када је реч о сликама Немачке које у својим бројним путописним, романескним, есејистичким и публицистичко-новинарским текстовима артикулише Ми-

лош Црњански у периоду од 1921. до његовог постхумно објављеног дела *Ембахаде* (1984), може се констатовати да су оне изузетно сложене, често контрадикторне и не могу се свести на једну или другу димензију, односно само позитиван или, пак, негативан доживљај“ (2013: 63).

Опредељујући се у овом раду за атмосферолошко и сензопоетичко читање *Ириса Берлина*, скрећемо пажњу на један аутопоетички коментар који непосредно обзнањује естетски и епистемолошки аспект путописне сензотопике уводног текста *Књиге о Немачкој*; дистанцирајући се од жанровске ознаке „литерарне репортаже“ Црњански сугерише да је наместо објективне или фактографске истине града понудио једну другачију истину, „осетљивог путника“, „песника и играча“:

Једино тим начином, сасвим недоследним, песника и играча, мислим да сам додирнуо блиско, готички оштре углове немачких ствари, послератних болних и неизвесних површина и садржаја (као све, што је видљиво, уопште“. ЦРЊАНСКИ 1995: 305).

Дискурс на који се овде реферише позициониран је између интимне сензације и њеног (не само путописаног). литераризовања, између аутобиографских и (сензо)поетичких путописних конвенција. И то није само модистички топос, када Црњански овај свој текст назива „збрком прелива ириса, [...], вечерњих ситница, боја и звукова““, што се напунила „хуком вароши“; то је и поетички освешћен модернистички гест хиперсензибилизаног естетизованог посматрача, путописца који (да парафразирамо Исидорин коментар), може (опет) бити поет.

Цитирана литература

- ВУКОВИЋ, Борђије. *Српска поезија и чулни свет*. Београд: Српска књижевна задруга, 2023.
- ГВОЗДЕН, Владимир. *Српска путописна култура 1914-1940*. Београд: Књижевни гласник, 2011.
- GRIFFERO, Tonino. “Something more: Atmospheres and Pathic Aesthetics.” *Atmosphere/ Atmospheres: Testing a New Paradigm*. Eds. Tonino Griffero and Giampiero Moretti. Milano-Udine: Mimesis International: 2018, 75–89.
- ЈАЋИМОВИЋ, Слађана. *Путописи српске авангарде*. Београд: Српска књижевна задруга, 2005.
- КОШНИЧАР, Софија. „Монтажни поступци класичног филмског и видео обликовања дискурса Милоша Црњанског као инваријантне парадигме његове поетике. У: Др Милослав Шутић (Ур). *МИЛОШ ЦРЊАНСКИ, ТЕОРИЈСКО-ЕСТЕТИЧКИ ПРИСТУП КЊИЖЕВНОМ ДЕЛУ*, Зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996, стр. 393-403.

- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. „Атмосфера или емоционални простор – изазови савремене књижевнотеоријске концептуализације простора“. *Philologia Serbica - Категорија простора и просторни односи у српском језику, књижевности и култури*, Зборник научних радова, Година II, бр. 2, 2022, стр. 50–71.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. „Поетика атмосфере у Коштани Боре Станковића“. У: Злата Бојовић (Ур). СРПСКИ КЊИЖЕВНИЦИ И СРПСКО ПОЗОРИШТЕ ДО ПРВОГ СВЕТског РАТА. ур. Злата Бојовић. Београд, САНУ, 2022, стр. 179–196.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, Снежана. „Чулни регистар Андрићевих путничких импресија“, У: Тошовић, Branko (ur./Hg.). *Andrićeva publicistika / Andrićs Publizistik*. Graz/Grac – Beograd – Banjaluka: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz – Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske – Komisija za stilistiku Međunarodnog slavističkog komiteta – Svet knjige – Aletea, 2024, стр. 373-389.
- МИРКОВ БОГДАНОВИЋ, Нада. *Поетика верзија путописне и мемоарске прозе Милоша Црњанског*. Београд: Народна библиотека Србије, 2013.
- ПЕТКОВИЋ, Новица. *Лирске епифаније Милоша Црњанског*. Београд: Српска књижевна задруга, 1996.
- РИСТОВИЋ, Милан. „Ирис Берлина и схватање историјског времена“, У: Др Милослав Шутић (Ур). *МИЛОШ ЦРЊАНСКИ, ТЕОРИЈСКО-ЕСТЕТИЧКИ ПРИСТУП КЊИЖЕВНОМ ДЕЛУ*, Зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, 1996, стр. 259-267.
- СТОЈАНОВИЋ ПАНТОВИЋ, Бојана. „Призматичност појма суматраизам: експресионистичка варијанта Милоша Црњанског“. *Летопис Матице српске*, Књига 492, свеска 1-2, јул-август 2013, стр. 61-70.
- MILOSAVLJEVIĆ MILIĆ, Snežana. „Notions on Atmosphere – Toward the limits of narrative understanding“. *Primerjalna književnost (Ljubljana)* 43.1 2020, str. 31–50.
- NEUHAUSER, Richard. G. „Sensology and Enargeia“. In: Annette Kern-Stähler and Elizabeth Robertson (Eds). *Literature and the Senses*. Oxford University Press, 2023.
- ONFRE, Mišel. *Gurmanski um. Filozofija ukusa*. Beograd-Čačak: Gradac, 2002.
- RANSIJER, Žak. *Sudbina slika - Podela čulnog, Estetika i politika*. Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, 2013.
- HOWES, David. *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. In. Howes, David (ed.). Oxford and New York: Berg, 2005.
- SCHMITZ, Herman. *Kratki uvod u novu fenomenologiju*. Beograd: Akademska knjiga, 2018.

Извори

- ЦРЊАНСКИ, Милош. *ПУТОПИСИ* I. Београд: Задужбина Милоша Црњанског, 1995.

Milosavljević Milić M. Snežana

TERRIBLE SENSUALITY – THE POETICS OF SENSOTOPIA IN MILOŠ CRNJANSKI’S *IRIS BERLIN*

In the reactivation of the concept of atmosphere within contemporary theoretical discourse, an important role is played by the founder of the new phenomenology, H. Schmitz. Building on the concept of synesthetic perception by M. M. Ponty, Schmitz attributes to atmosphere the property of immaterial spaces filled with “half-entities,” such as sound, wind, mist, or water. While the new phenomenological theorists of atmosphere are primarily oriented toward its aesthetic practices, representatives of the „sensitive turn“ contribute most significantly to the field of sensology, or the study of the senses. The theoretical assumptions of the atmospheric space, which eludes precise localization because it always exists *in between* the subject and the object, are complemented by the concept of “sensotopia” as a space dominated by sensory mediations and multisensory experience of the subject of utterance and/or characters.

The introductory text of the travelogue *The Book of Germany* by Miloš Crnjanski, *Iris Berlin* (1929, 1931), is interpreted from the perspective of atmospheric and sensitivistic poetics. We highlight the lexicon and poetic properties of visual-coloristic, aural, haptic-tactile, olfactory, gustatory, and atmospheric (multisensory) sensotopia. The analysis of sensory ekphrasis in this travelogue points to the concept of art as an extension of the senses and to the process of aestheticizing perception, as well as the distinction between natural and cultural (urban) sensotopia. The significance of sensory impressions in *Iris Berlin* is emphasized in the context of modernist and avant-garde sensotopia, as well as in relation to Sumatrist (autopoetic) elements.

Key words: Iris Berlin, Miloš Crnjanski, sensotope, atmosphere, sensitivist poetics