

Ivana I. Miljak¹
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
studentkinja doktorskih studija

ISSN 2217-7221
eISSN 2217-8546
UDC 821.163.41.09 : 929 Buonarroti M.
originalni naučni rad

ODNOS BOŠKA TOKINA I MILOŠA CRNJANSKOG PREMA MIKELANĐELU

SAŽETAK: U radu je predstavljen i na osnovu putopisnih tekstova tumačen odnos dvojice avangardista prema renesansnom umetniku Mikelandelu. Osvetlili smo na koji način su Boško Tokin i Miloš Crnjanski videli Mikelandela Buonarotija i njegov rad. Prvi je pisao o Sikstini i kada je govorio o Rimu i o Mikelandelu. Crnjanski je obuhvatio gotovo celokupno delo ali i život Buonarotija. Ipak, obojica su u Mikelandelu, ali i u Hristu sa Kupole, videli stradalnika punog patnje, kao što su i sami bili ovi avangardni pisci, naročito u trenutku kada su počeli da pišu o renesansnom velikanu, tih dvadesetih godina prošlog veka. Ono što svakako spaja Tokina i Crnjanskog jesu iste okolnosti u kojima su se našli, milje u kojem su živeli i njima izazvana osećanja koja su nosili.

Cljučne reči: Miloš Crnjanski, Boško Tokin, Mikelandelo, avangarda, Sikstinska kapela

Polazeći od misli T. S. Eliota koju je, pored ostalih, pišući o avangardi i tradiciji, preveo i izdvojio Zdenko Škreb:

„[...] Nema ni pisca ni bilo kakva umjetnika koji bi sam u sebi imao potpuno svoje značenje. Njegovo značenje, vrednovanje njegova djela, vrednovanje je njegova odnosa prema mrtvim piscima i umjetnicima. Ne možete vrednovati njega sama; morate ga, radi opreke i usporedbe, staviti među pokojnike” (Tešić 2002: 13), upoređićemo odnos dva avangardna pisca, Boška Tokina i Miloša Crnjanskog prema renesansnom slikaru, skulptoru, arhitekti i poeti, Mikelandelu Buonarotiju. Dela Crnjanskog na koja smo se oslonili jesu eseji objavljeni u srpskoj periodici od 1964. do 1975. godine, delovi autobiografskog romana eseja „Kod Hiperborejaca” i „Knjiga o Mikelandelu”.² Tekstovi u kojima je Tokin pisao o ovom renesansnom

1 ivanamiljak@yahoo.com

2 Kao smernica za pronalaženje naslova pod okriljem kojih je Miloš Crnjanski pisao o Mikelandelu, poslužila nam je knjiga Gorane Raičević „Eseji Miloša Crnjanskog”.

umetniku jesu: „Strašni sud. Slika Mikelandela u Sikstinskoj kapeli”, „Rim/Kupola Svetog Petra”, „Beleške iz Rima i Firence”. Broj tekstova posvećenih Mikelandelu jedan je od pokazatelja da je za Crnjanskog Mikelandelo bio „opsesivna tema, tema nad temama” (Raičević 2005: 269, 270), dok je za Tokina Mikelandelo bio predmet razmišljanja i pisanja u prvom periodu njegovog stvaralaštva, i to za vreme putovanja kroz Italiju 1920. godine.³ Usled ukazane nesrazmernosti ali i ličnih interesovanja, u radu ćemo se više posvetiti tumačenju tekstova Boška Tokina. Stoga je i cilj poređenja ovog pisca sa, možda i najvećim srpskim avangardnim piscem o Mikelandelu, jasniji uvid u Tokinov odnos prema predstavniku renesansne primenjene umetnosti.

„Neki zavole antički Rim, drugi Katakombe, treći samo Rim Mikelandela”, konstatuje Miloš Crnjanski u romanu „Kod Hiperborejaca” (Crnjanski 1966: 310). Boško Tokin pripada „ovim trećima”, koji su zavoleli Rim Mikelandela. U sva tri putopisna teksta, glavni deo se odnosi na ovog renesansnog umetnika i na njegova dela: „Ka delu Mikelandela gravitira sve. Ka Mikelandelu uzvišitelju duša i izraziocu energetika, bilo rečju, bojom, linijom, formom, konstrukcijom, kupolom” (Tokin 1921: 3). U tekstu „Rim/ Kupola Svetog Petra”, Kupolu⁴ naziva centrom Rima ka kojem sve upućuje:

„Svi delovi, varoši, sve kuće, crkve, drva, fontane, ljudi, sve jednom rečju sve je prinosilo sebe kao dar kupoli. Sve se dovršavalo u njoj. Nosilo moje obožavanje njoj (– i njemu). Sva je sakupljala sve darove, vibriranja, obožavanja” (Tokin 1921: 3). Tokin je Rim gledao kroz Mikelandela i njegova dela: „Dve duše, duša Rima, (Mikelandela) i moja, bratimile su se. [...] Ali gle svi putokazi upućuju na onog koji odgoneta u istini na Mikelandela” (Tokin 1921: 3). Mikelandelo čini Rim drugačijim „od ostalih varoši”, kako Tokin naziva ostale gradove. Jedino Rim ima „centra”, a to je Kupola.

U literaturi je poznato da su avangardni umetnici bili opčinjeni Mikelandelom i da su mu poklanjali dosta pažnje u svojim delima, ali smatramo da je i lektira Boška Tokina uticala na njegov stav prema ovom renesansnom umetniku. Naime, 1919. godine u *Glasniku jugoslovenske omladine* izašla je Tokinova kritika dve knjige

3 Ukazujući na činjenice koje potvrđuju opsesivnost Crnjanskog prema Mikelandelu, Gorana Raičević ukazuje i na prve susrete ova dva umetnika: „Mikelandelova dela gledao sam prilikom svojih prvih odlazaka u Italiju, počev od godine 1912, a prvi put želeo da pišem o njemu kad sam počeo češće da odlazim u Firencu, godine 1921” (Raičević 2005: 270).

4 Tokin je ne posmatra u kontekstu Crkve Svetog Petra, već kao Mikelandelovo delo. Današnja kupola podignuta je prema Mikelandelovom projektu, posle njegove smrti.

Romena Rolana, romana „Kola Brenjon” i filozofske rasprave o Empedoklu. U tom članku Romena Rolana naziva velikim piscem. Iz Tokinove biografije takođe je poznato da mu je francuski književnik bio jedan od omiljenih. Rolan je, između ostalih biografija velikih umetnika koje je neizmerno cenio, napisao i knjigu o Mikelandelovom životu, u kojoj slavi heroizam, život i rad ovog umetnika.⁵ U tekstu „Beleške iz Rima i Firence”, Tokin Mikelandela, zapravo njegov portret u galeriji Ufici u Firenci, tumači na isti način na koji ga je Rolan predstavio u knjizi: kao nekog ko je mnogo patio, sa gorkim osmehom punim dobrote, koji se kroz život borio sa sobom i sa okolinom.⁶ U ovom tekstu samo jednu rečenicu posvećuje Mikelandelovom delu *Strašni sud*: „Gledajući *Strašni sud* Mikelandela ja sam u sebi izvršio neki strašni sud. Pojavila se želja da uništimo i kod sebe i kod drugih ono što ne valja” (Tokin 1921: 373).⁷

U trećem putopisnom tekstu iz Italije, hronološki prvom napisanom, nailazimo na isto Tokinovo svedočanstvo šta je za njega značilo posmatranje *Strašnog suda*:

„Za mene je posmatranje i življenje sa tom slikom u Rimu, bilo početak novog života. Izvršujući u sebi neku vrstu „strašnog suda” ja sam naučio da priznam veličinu velikih, to je bio za mene kraj samoobmane *par excellence*, to jest rđave literature” (Tokin 1920: 2). Pre tog zaključka, Tokin je, u tekstu „*Strašni sud* – slika Mikelandela u Sikstinskoj kapeli”, izneo svoje tumačenje ovog dela, jer: „Koliko mi

5 Ovu knjigu je sa francuskog preveo brat od strica Boška Tokina, Milan Tokin.

6 Kao Mikelandelovog antipoda, u ovom tekstu, Boško Tokin tumači portret Leonarda. „M.A. i L. dva su načina, često antipoda, ispitivanja i pronalaženja čoveka i njegovih veza, odnosno, sa kosmosom. Oni su dva načina objašnjenja i izraza” (Tokin 1921: 373). U istom tekstu, pišući šta je za njega velika umetnost, velika umetnička dela, navodi imena onih u čijim delima je najviše uživao. To su, na prvom mestu, Mikelandelo, zatim Leonardo, pa Rembrant, Gete i Niče.

7 Zapravo, ceo tekst predstavlja kritiku tadašnje umetnosti, umetnika, sebe samog, u kojem daje i definicije šta je za njega velika umetnost. Dela ranije navedenih umetnika Tokin naziva „klasičnim”, a da li će biti „klasična” ili ne, zavisi od umetnikove „moći subtilizacije tj. od toga koliko je umetnik ušao u sebe i kosmos [...]” (Tokin 1921: 372). Smatramo da je Tokinova definicija „velike” umetnosti bliska definiciji koja se navodi kao Mikelandelova u pomenutom delu Romena Rolana: „Nije dovoljno ako je slikar veliki i vešt zanatlija. Mislim da je mnogo važnije da mu je život čist i svet koliko god je to moguće, kako bi Sveti Duh upravljao njegovim mislima” (Rolan 1952: 58). Tokinovo „božanstvo” je bio kosmos (što smatramo uticajem indijske filozofije), tako da je za obojicu, za velika umetnička dela, trebalo i nešto van samog umetnika, nešto „božansko”. Prema Tokinovom mišljenju, u vremenu u kojem on živi suviše se stvara, te samim tim ima malo „klasičnih” dela kakvih je bilo u prošlosti; stoga on kritikuje one koji smatraju da im ta prošlost nije potrebna. On veruje da je prošlost i te kako potrebna da bi se oni, savremeni umetnici, ugledali, poredili sa velikima iz prošlosti, te se on, naspram Mikelandelovih dela, prema svojim i delima drugih odnosio kritički.

je poznato, u najvećem delu slučajeva, *Strašni sud*⁸ Mikelandela krivo je tumačen⁹ (Tokin 1920: 2). Prema Tokinovom mišljenju, esencija te slike je Hrist. „Hrist u ovoj slici je oličenje čoveka, njegovih najbitnijih osobina: stvaralac, jak, tragičan, borben, muževan, nošen unutrašnjom vatrom. To je kosmički” (Tokin 1920: 2). Ovakvo viđenje Hrista podseća na koncept idealnog čoveka njihovog vremena, kako su ga nazvali Tokin i Ljubomir Micić,¹⁰ na barbarogenija.

„Izabran, on će pokazati ljudima onakav kakav je: moćan, usamljenik, onaj koji stvara sudbine. To će reći strašan u očima gomile. Gest Hrista je onog koji stavlja sve stvari na njihovo mesto, onog koji od haosa pravi red. Što je bilo gore biće dole. Što je bilo dole, ide gore” (Tokin 1920: 2). U prethodnim tekstovima, kada je nabrajao umetnike, filozofe koje je i čija je dela voleo, nazivao ih je genijima. Čini se kao da u ovom tekstu, Hrista stavlja ispred svih njih kao predvodnika:

„U slici je izražena osveta svih genija. Onih čije se ideje-dela, nisu ostvarile zbog sitničarstva i inercije ljudi. Osveta velikih oličena je u jednom od stvaralaca, u jednom od onih oko kojih se, kako veli Niče, svet nevidljivo kreće” (Tokin 1920: 2). Takođe, čini se da sve te umetnike (barbaro)genije iz prošlosti, Tokin vidi kao preteču duhovno umetničke grupacije koja se izdvojila u tom vremenu, kojoj i on pripada, i koju nazivamo avangardom. Vreme u kojem barbarogeniji stvaraju i sve prilike u njemu (duhovne, kulturno-umetničke, društvene) – Tokin poistovećuje sa vremenom u kojem on piše. Mikelandelo Strašnim sudom prikazuje „trenutak strašan, revolucionaran, veličanstven, [...] kada genije uzima svoja prava” (Tokin 1920: 2), i kada: „Hrist kao da veli: A sad dosta! Sad će biti reda! a to znači, perturbacija, revolucija. Revolucija znači red” (Tokin 1920: 2). To su usklici avangardista. Mikelandela Tokin takođe smatra (barbaro)genijem: „Izraziti ove istine bilo je Mikelandelu uteha. Za nas je to duševna hrana i početak novog” (Tokin 1920: 2). Smatramo da Tokin ovo delo doživljava kao utehu najvećeg renesansnog umetnika

8 U celom tekstu naziv ovog Mikelandelovog dela Tokin tipografski izdvaja.

9 U detaljnom pregledu činjenica vezanih za Mikelandelov *Strašni sud*, u istoimenoj knjizi, urednica iznosi više različitih tumačenja razloga koji su naveli Klementa VII da odabere taj motiv, a zatim Pavla III da insistira na njegovom izvođenju. Kada upućuje na tumačenja koji se tiču načina na koji je Mikelandelo obradio isti motiv, urednica ističe: „Iako nage figure nisu karakteristika samo Mikelandelove kompozicije, kod njega je ta činjenica posebno isticana još od renesansnih tekstova pa do savremenih, i navođena kao potvrda u njemu duboko ukorenjenog paganizma” (Grujičić 1976: 45).

10 Ljubomir Micić je bio urednik časopisa *Zenit*, dok su uredništvo činili Boško Tokin, Virgil Poljanski, Rastko Petrović i Ivan Gol.

jer je i sam Mikelandelo imao život nalik Hristovom – bio je genije koji je izvršio revoluciju. Momenat priznanja i prepoznavanja njihove genijalnosti nedostajao im je, i upravo je taj momenat, smatra Tokin, Mikelandelo uspeo da prikaže u Strašnom sudu: „U slici *Strašni sud*, međutim, veliki slikar uspeo je da prikaže momenat kada „čovečanstvo” primećuje da je genije tu i da će delovati dok je živ” (Tokin 1920: 2). Taj momenat je bio potreban i samom Tokinu. Avangardisti su se u tom trenutku vraćali iz inostranstva posle više godina izgnanstva, sa novim idejama kojima su hteli da grade novu duhovnu klimu, i nadali se trenutku kada će ostali pripadnici intelektualnog i kulturnog miljea prepoznati i prihvatiti njihovu genijalnost. U istom tekstu Tokin uzvikuje: „Neka nov život počne! A ako nije moguće, neka počne strašni sud! Kraj sveta!” (Tokin 1920: 2). Tokin je živeo i stvarao, takođe, u vremenu u kojem su se dešavale revolucionarne promene. I sam je priželjkivao i doprinio svojim delom. Iz tog razloga smatramo da je i njemu Mikelandelo predstavljao utehu, jer je bio svedok rezultata „Mikelandelove revolucije”.¹¹ I sam Tokin, u svojim tekstovima koje smo do sada razmatrali, svedoči da je sebe, kao što smo naveli, odnosno svoja dela, poredio sa velikanima iz prošlosti. Smatrao je da im je i zbog toga prošlost neophodna:

„Nama nedostaje osećaj proporcije. I niko neće npr. da uporedi sebe sa velikima iz „prošlosti” (iz straha) da podnesu njihovu važnost i veličinu. Zna se, nejasno, da ima velikih koje bi trebalo studirati, zna se da ima veličina, ali malo se zna u čemu je njihova veličina. Malo je njih koji se usuđuju stati pored njih. Bojimo se da ne izgubimo „iluziju” naše veličine” (Tokin 1921: 372). Sam je stao pored dela onih koje je smatrao velikim umetnicima i tako: „Gledajući „Strašni sud” Mikelandela ja sam u sebi izvršio neki strašni sud” (Tokin 1920: 372). Smatramo da „odmeravanje” o kojem Tokin piše nije njegova originalna ideja, već da ju je preuzeo možda i od samog Mikelandela i ostalih velikih renesansnih umetnika i filozofa, jer su oni činili slično sa svojim uzorima prethodnicima:

„Kopiranje antičke umetnosti vrlo brzo će biti zamenjeno delatnošću umetnika koji su bili svesni svoje veličine i svoga genija, želeći da ga odmere u

11 Ovim svakako ne želimo da stavljamo Mikelandela i Boška Tokina na isti umetnički pijedestal – kao što to nismo hteli ni u prethodnom kada smo dovodili u vezu Hrista i Mikelandela – već da ukažemo na neke sličnosti koje su Tokina još više približile ovom umetniku, jer je to ključ uz pomoć kojeg shvatamo zbog čega je Tokin na taj način doživljavao Mikelandela i njegova dela, odnosno, zbog čega je izdvajao ovog umetnika pored ostalih u zemlji koju je, takođe, jedinu izdvojio, pored mnogih koje je obišao na tom putovanju.

takmičenju sa svojim antičkim uzorima” (Raičević 2005: 302). Takođe, smatramo da je ovu vrstu poređenja, Tokin, sem za bolji, „strašniji” sud o svojim delima, iskoristio i da uporedi kulturno područje i milje kojem se vraćao sa kulturnim područjem na koje je renesansa ostavila najviše traga, sa miljeom u kojem je glavni predstavnik Mikelandelo.

„U procenjivanju jednog pisca i njegovog odnosa prema drugom, izgleda da je najproduktivnije poći od njegove slike sopstvenog naroda, a tek potom na osnovu uvida koje dobijemo tim putem, preći na njegov odnos prema drugim narodima” (Gvozden 2001: 222). Boško Tokin je sve vreme svog boravka u Parizu, svojim kulturnim radom približavao kulturu svoje domovine stranoj kulturnoj stvarnosti. Evropa i Pariz su, kao što Tokin i sam svedoči, u to vreme posmatrali Jugoslovene kao varvare. Tokin je hteo da ospori takva razmišljanja i pokaže svetu blagodati svoje kulture.¹² Pored ostalih aktivnosti kojima je stranoj kulturi predstavljao svoju, učestvuje i u pripremanju Prve jugoslovenske izložbe, koja se održala maja i juna 1919. godine. U tekstu o toj izložbi koji je iz Pariza poslao uredništvu časopisa *Plamen* da ga objavi, Tokin daje oštar sud¹³ prema umetnicima iz svojih krajeva, za nas značajan zbog onih koje je izdvojio kao „rezultate ove izložbe”. Oni koje je izdvojio, zapravo čije je radove izdvojio kao vredne, jesu: slikari Dobrović, Babić i Vorkapić i skulptori Meštrović i Dešković.¹⁴ Iako je u tekstu napisao:

„Politički razlozi manje me se tiču od kulturnih, a ovi opet manje od umetničkih. Moje je merilo dakle estetsko, i ja sa te tačke gledišta dajem svoj „sud” o rezultatima, a malo govorim o „esembleu” (Tokin 1919: 24) – smatramo da su ipak

12 Boško Tokin je kroz svoj rad, kao i ostali avangardisti, težio internacionalizaciji matične kulture. U Parizu aktivno učestvuje u manifestacijama mladih Francuza i Jugoslovena. U časopisu *Revue de l'Epoque*, sa Fileasom Lebegom, objavljuje „Antologiju savremenih jugoslovenskih pesama”, 1919. godine, piše i predgovor za ovu prvu antologiju jugoslovenske poezije i na francuski prevodi dela mladih modernih pesnika. U predgovoru za antologiju, Tokin predstavlja jugoslovensku književnost kroz istoriju, počev od narodne, veličajući je i ukazujući na kontinuum dinamizma koji Sloveni oduvek imaju u sebi, a najviše će se, smatra Tokin, ta „duša slovenska” pokazati u vremenu u kojem on stvara. Takođe učestvuje u pripremanju i organizovanju Prve srpske izložbe umetnosti i folklor (pirotski ćilimi i narodni vezovi) u Parizu, i pomaže Armanu Dajou prilikom objavljivanja spacijalnog broja revije *Umetnost i umetnici*, posvećenog Srbiji i njenim mladim umetnicima.

13 Iako je jugoslovenske savremene slikare odredio kao superiornije naspram španskih: „Početkom aprila otvorena je u Petit Palais-u izložba jugoslovenskih umetnika, istovremeno i izložba španjolskih savremenih slikara koji su ukupno uzev inferiorniji od naših” (Tokin 1919: 24).

14 „Ovi, koje ja zovem rezultatima izložbe, jedino su sposobni, više manje, da unose (ili su uneli) nečeg *novog, originalnog, krepkog* u „*atmosfera lepih stvari*” ne samo naše, no i svetske umetnosti” (Tokin 1919: 29).

pored tih estetskih, postojali i neki drugi razlozi zbog kojih je Tokin izdvojio baš ove umetnike. U istom tekstu, kada govori o ciljevima izložbe, kaže:

„Ciljevi izložbe poznati su: Pokazati strancima da nismo barbari, a Italijanima specijalno da je jedan dobar deo naših umetnika baš iz onih krajeva, na koje oni pretenduju. (Otud, i izvesne smetnje, što su oni činili u oči izložbe – bez uspeha.)¹⁵ Trebalo je manifestovati i naše „jedinstvo” na kulturnan način” (Tokin 1919: 24). Dakle, smatramo da je Tokin izdvojio skulptore Branka Deškovića i Ivana Meštrovića i zbog toga što su iz krajeva Dalmacije na koje je Italija pretendovala,¹⁶ te na taj način upućuje Italiji izvestan prkos. Takođe, time on poručuje svom narodu, odnosnu intelektualnom i kulturnom miljeu iz kojeg potiče i u kojem se nalazi, kada je van matične zemlje, da isti ti Italijani – koji imaju tako bogatu kulturnu tradiciju, koji su središte renesanse, koju i sami avangardisti uzdižu, koji su „vlasnici” jednog Mikelandela – pretenduju na „njihove” odnosno jugoslovenske krajeve i kulturu, iz kojih su proistekli veliki umetnici. Tokin time, na izvestan način, poredi svoju matičnu i italijansku kulturu, dovodeći ih u jednom trenutku na istu ravan. S obzirom na to da smo naveli na koji način je Tokin tretirao svoju kulturu, ova činjenica, da jugoslovensku poistovećuje makar u jednom segmentu sa italijanskom, ne bi bila neopravdana. Takođe, svedoci smo Tokinovog stava o poređenju umetnika, a time i kultura, što opet doprinosi ovakvom zaključku.

„Oni su (misleći na pisce) zagovornici, ponekad pioniri, vodiči koji nude i nameću svojim prevodima i kritičkim radovima prisustvo strane stvarnosti u drugoj kulturi koja je njihova” (Pažo 2006: 27). S tim u vezi smatramo da Boško Tokin, dovodeći u vezu epohu renesanse sa vremenom u kojem je i sam stvarao, Italiju kao prestonicu renesansne umetnosti sa jugoslovenskim krajevima, nagoveštavajući sličnost duhovnih prilika, melanholiju renesansnih umetnika sa onim što su avangardni

15 „Neki uticajni Italijani pokušali su da spreče njeno organizovanje zbog pretenzija Italije na krajeve u Dalmaciji, iz kojih je sa svojim radovima bilo dosta autora Srba, Hrvata i Slovenaca” (Babac 2009: 23).

16 Isto tako smatramo da to svakako nije bilo osnovno merilo, ali da je, pored estetskog, igralo ulogu u Tokinovom sudu, odnosno nameri isticanja baš ovih umetnika u tom trenutku. Isti je slučaj i sa Petrom Dobrovićem. Rodio se u Pečuju. Bio je veliki pobornik ideje da se Pečuj, Baranja i Bačka pripoje Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca. Intelektualna jugoslovenska grupa kojoj je i Tokin pripadao, u Parizu je sa najvećim oduševljenjem i radošću dočekala i proglašenje Kraljevine. Svakodnevno su raspravljali o budućem ustrojstvu nove države, o unutrašnjim i spoljnim odnosima, o vaspitanju i prosvetavanju naroda; dakle, bili su veliki pobornici ideje jedinstva. S tim u vezi, Dobrović je Tokinu i implikator takvog jedinstva, jer se i sam zalagao za njega.

umetnici osećali pod uticajem vremena i okolnosti – poručuje predstavnicima kulturno-intelektualnog miljeu koji je čitao njegove tekstove da će se ostvariti njihove pretenzije stvaranja potpuno novog duha vremena i da će njihova epoha biti „renesansna”, kao što je to bila i sama renesansa. Tumačeći Strašni sud na način na koji smo ranije pokazali, Tokin je hteo da ukaže na savremeni trenutak, trenutak kada je genije prisutan. Odmeravanje sa prošlošću eksplicitno je podržao u tekstovima koje smo naveli. Svakako da je italijansko područje bilo blisko Tokinu, kao i svim ostalim piscima sa naših teritorija koji su kroz vekove putovali tom zemljom i ostavljali svedočanstva o tome; dakako da je Mikelandelo impresionirao Tokina kao i većinu avangardista koji su takođe o njemu pisali, ali, takođe, smatramo da su Tokinovi putopisni tekstovi iz Italije u funkciji tačno određene akcije: stranu kulturnu stvarnost hteo je da poistoveti sa kulturnom stvarnošću zemlje iz koje potiče, da time uzdigne umetnost svoje zemlje na internacionalni nivo, kao što je to radio na mnoge druge načine, i da pruži nadu sebi i drugima da će njihove kulturne i umetničke težnje uroditi plodom i doneti prevrat.

Prethodno smatramo jednim, ali svakako ne i jednim razlogom zbog kojeg je Tokin u tom trenutku pisao o Mikelandelu. U analizi renesansnog umetnika, njegovih dela i Rima, u sva tri teksta pronalazimo da Tokin ističe osobenosti sebe samog i svoje poetike. Naspram prethodnih spoljašnjih, naredne smatramo duboko ličnim razlozima zbog kojih je ovaj avangardista uzdizao baš Mikelandela kao umetnika.

„Polet: dinamički i zanosni izraz psiho- fiziološko- astralnog sastava koji nose moje ime. Elan- linije, skokovi, zanos, koji izražavaju moju personalnost. [...] Impulsivnost i elan dva oblika motora moga života i života drugih” (Tokin 1921: 3). Ovo su bili prvi Tokinovi zapisi u susretu sa renesansom u 20. veku. Polet i elan jesu i karakteristike Tokinove ličnosti i poetike. U istom tekstu, kroz Kupolu, vidi Mikelandela: „[...] kako se bori, kako konstruiše astralnom dušom, dušom, telom, krvlju” (Tokin 1921: 4), a borio se i sam Tokin, naročito tih dvadesetih godina, kada je avangardistima, nakon rata, bio poljuljan položaj i egzistencija. U tekstu „Beleške iz Rima i Firence”, ponovo vidi patnju dok gleda u njegov portrer u galeriji Ufici:

„M. A. je bliži nama, on pati kao i mi, njegove i naše patnje izmešane su. Njegov osmejak gorak je, ironija ali ima i dobrote u tome jedva приметnom osmehu koji se pomalo ruga. [...] Opet: borbe, patnje, gorkost. [...] M.A. me žali ja to vidim. Kao da veli: Eto, sličan čovek” (Tokin 1921: 373). Poistovećivanje umetnika sa

umeticima iz prošlosti, svakako, nije usamljen slučaj, naprotiv. O tome svedoči i tvrdnja Miloša Crnjanskog da u likovima iz prošlosti vidimo i pronalazimo samo sebe.¹⁷ I Crnjanski svakako da vidi sebe u Mikelandelu, ali ne u onim sličnostima koje Tokin pronalazi:

„Sve ono što je kod ovog renesansnog genija za Crnjanskog važno, ima korena u samom piscu. Od melanholije, koju smatramo ključnom tačkom poistovećivanja, od koje kreće čitava potraga *Mikelandelijane*, do doživljaja smrti, ali i shvatanja umetnosti genijalnog skulptora i poete duboko obeleženog renesansnim idejama neoplatonizma“ (Raičević 2005: 293). Iako različiti, motivi zbog kojih Crnjanski i Tokin pišu o Mikelandelu uveliko su lični. Crnjanski jeste ranije nego Tokin gledao dela renesansnog genija, 1912. godine kako smo napomenuli na početku rada, ali su 1921. obojica počeli da pišu o njemu.¹⁸ Nesumnjivo su okolnosti bile jedan od pokretača, jer, prožeti egzistencijalnim krizama izazvanim ratovima i seobama, dvojica avangardista našla su utehu u istorijskom i sebi bliskom.¹⁹

Kako smo u prethodnom pokazali, Boško Tokin je u svojim tekstovima o Mikelandelu najviše pažnje posvetio Kupoli Svetog Petra, dok je Miloš Crnjanski najviše pisao o Mikelandelu poeti i njegovim sonetima. O tome i sam kaže na jednom mestu u „Knjizi o Mikelandelu: „Ja sam tek posle njegovih stihova znao, da postavljam nova pitanja o njemu i kao skulptoru [...]“ (Crnjanski 2008: 87). Ipak, svakako da ne ostaje ravnodušan ni prema Kupoli. U delu „Kod Hiperborejaca“ nekoliko puta svedoči o uživanju u pogledu na Crkvu Svetog Petra. Kao što im je bila potrebna distanca da bi iz sadašnjeg trenutka posmatrali prošla vremena, prostorno su se distancirali od Crkve Svetog Petra, jer, kako pronalazimo u tekstu „Rim/Kupola Svetog Petra: „A i inače delo vekova treba posmatrati sa daljine, da bi se sudilo pravilno o onome što je danas distancija“ (Tokin 1921: 3). Tokin Kupolu posmatra

17 Gorana Raičević tvrdnju Crnjanskog tumači dvojako: „kao vid istorističkog stava da je nemoguće govoriti o istoriji na objektivan način, eliminišući vlastite predrasude i okove doba u kojem živimo, i sa druge, da je ono što mi živimo danas već proživljeno i da su isto mislili i osećali naši duhovni preci“ (Raičević 2005: 293). Kada smo govorili o spoljašnjim razlozima zbog kojih je Tokin u dvadesetom veku pisao o renesansnom, tvrdili smo da je smatrao upravo to, da avangardisti proživljavaju već proživljeno, odnosno renesansu. U prethodnom smo takođe istakli koliko se Tokin nije oslobodio *svojih okova*, odnosno koliko je *svog* video u Mikelandelu.

18 Tačnije, Boško Tokin je prvi tekst o Strašnom sudu objavio 1920, ali krajem te godine, u novembru.

19 „Ja prosto želim da uzmem, iz Mikelandela, ono, što ja volim, a ostalo da ne vidim, da odbacim. To nije pravo. Nije ni naučno. TO neće biti Mikelandelo. To smo MI u Mikelandelu“ (Crnjanski 1966: 214).

iz Roka di Pape,²⁰ a Crnjanski odlazi na terasu kasine Valadier.²¹ Tumačenju Strašnog suda Crnjanski najviše posvećuje pažnju u „Knjizi o Mikelandelu”. U razgovoru sa profesorom Zenom, Crnjanski tvrdi da je na Boga u Sikstini uveliko uticao skulptor Jakopo dela Kverča, čija dela je Mikelandelo video u Bolonji: kod Kverča ima mnogo uticaja antike, pa samim tim i kod Mikelandela. „Volim Mikelandela, ali imitatora antike, ne. Uostalom čudim se, kažem, tolikoj njegovoj naklonjenosti, za Grke” (Crnjanski 2008: 46). Profesor opravdava Mikelandela upućujući na isti onaj momenat koji je i Tokina fascinirao: „Nije anatomija Adama – ni na crtežu u Bajoni, ni na freski u Sikstini – važna, nego onaj momenat dramski, koji je Mikelandelo izmislio” (Crnjanski 2008: 43). Crnjanskog je oduševio drugi motiv na Sikstini:

„Što se mene tiče, ja smatram da je možda najlepša žena, u Sikstini, ona mati, na freski Potopa, koja pokušava da se spase. Jedno joj čedo visi na ruci, drugo je uplašeno, drži, za kolena. Ona stoji, sred onog užasa, velika, sa glavom Andromeda, Arijadni, Fedra, a očigledno je žena iz naroda, Talijanka, koja je morala biti živa – kad je Mikelandelu služila za model? Po mom mišljenju jedna od najboljih žena talijanskog slikarstva. Barokna. Žena iz mog predgrađa. Trasteverina” (Crnjanski 2008: 121). Smatramo da je u ovome Crnjanski video i Mikelandelovu i svoju majku. Majka je ovom našem piscu bila velika uporišna tačka, u čemu je našao sličnost sa renesansnim genijem.²² „Mati Mikelandelova” jedan je od eseja u kojima je Crnjanski pisao o biografskim podacima Mikelandela, a nalazimo i zbog čega je to radio:

„Već više od sto godina, oni koji o Mikelandelu pišu, oni koji ga proučavaju, tumače ga, najčešće, kao tvorca fresaka u Sikstini, i kao giganta skulpture u renesansi. Većina smatra da njegov život ne igra nikakvu ulogu, ne bi trebalo da igra nikakvu ulogu, kad se piše o njemu. Moje mišljenje o tome je potpuno suprotno” (Crnjanski 2005: 85).

Kada smo u gorenapisanom predstavljali Tokinovo viđenje Strašnog suda, postavili smo pitanje, i donekle na njega odgovorili, o sličnosti Mikelandela i Hrista

20 „Udaljio sam se. Otišao sam u Roka di Papa. Gledao sam: preda mnom poljane, i kao reljef na horizontu, Rim” (Tokin 1921: 3).

21 „Odlazim i dalje, svaki dan u slastičaru „Babington”, a odlazim i na terasu kasine „Valadier”, gde nalazim da su cannelloni, izvrsni. Sedim tamo katkad i o ponoći, zagledan u kube Svetog Petra. [...] Pošto moja žena nije u Rimu, ja dolazim kod „Valadiera”, i po noći i po danu, pa sedim, satima, zagledan u Michelangelovu „cubolu” (Crnjanski 1966: 15).

22 Ostale sličnosti na koje upućuje Gorana Raičević jesu melanholija, doživljaj smrti i shvatanje umetnosti (Raičević 2005: 293).

kakvog ga je predstavio u Sikstini. Crnjanski na to pitanje odgovara teжом da je Hrist zapravo Mikelandelov alter ego: „Bah, međutim, nije bio, nikad, Mikelandelov alter ego. Hristos jeste” (Crnjanski 2008: 198). Ipak, i u esejima i u knjizi „Kod Hiperborejaca”, Crnjanski ističe Mikelandelov ateizam oslikan na zidovima Kupole kao i to da vera i Hrist za njega ne predstavljaju isto što i za njegove savremenike, čak ni za čelnike crkve. Crnjanski u Mikelandelu ne vidi veru u Boga već veru u čoveka stradalnika, veru u takvog Hrista i u takvog sebe. Kao što je Hrist bio uteha Mikelandelu na kraju života, tako je to bio i Mikelandelo Crnjanskom: „Ja govorim samo o onom Mikelandelu koga sam, svojim očima video, koga sam čitao, i koga, kao što rekoh, smatram, pored Sokrata, za utehu u životu” (Crnjanski 2008: 86).

Unekoliko smo osvetlili na koji način su Boško Tokin i Miloš Crnjanski videli Mikelandela Buonarotija i njegov rad. Prvi je pisao o Sikstini i kada je govorio o Rimu i o Mikelandelu. Crnjanski je obuhvatio gotovo celokupno delo ali i život Buonarotija. Ipak, obojica su u Mikelandelu, ali i u Hristu sa Kupole, videli stradalnika punog patnje kao što su i sami bili ovi avangardni pisci, naročito u trenutku kada su počeli da pišu o renesansnom velikanu, tih dvadesetih godina prošlog veka. Ono što svakako spaja Tokina i Crnjanskog jesu iste okolnosti u kojima su se našli, milje u kojem su živeli i time izazvana osećanja koja su nosili. S tim u vezi, osvrnućemo se na samom kraju rada na još jednog umetnika o kome su obojica pisali.

U radu smo pokazali Tokinov odnos prema Petru Dobroviću, koji je izneo u tekstu „Izložba jugoslovenskih umetnika u Parizu”: on Dobrovića izdvaja kao „najjačeg savremenog našeg slikara”, njegovo slikarstvo opisuje kao „moderno”, „dolazi do otkrovenja dubokog smisla stvari, bića i prirode”, on ide prema „neoklasicizmu, tj., klasicizmu XX veka, klasicizmu koji je izraz moderne koncepcije modernog čoveka”. Kod Crnjanskog takođe nalazimo dva teksta o ovom umetniku,²³ pri čemu u prvom hvali njegovo delo, dok u drugom smatra da više ne predstavlja senzaciju, te da je i sam suzio polje svog umetničkog rada. U prvom ga čak upoređuje sa Mikelandelom, odnosno piše da je „materialista kao nekad Mikelandelo”, i predstavlja ga kao đaka renesanse i Sezana. U istim tekstovima, Crnjanski i Tokin kao naročitog skulptora izdvajali su Ivana Meštrovića.

I ovi su stavovi, kao i svi prethodni u kojima smo videli sličnost između

23 „Petar Dobrović”, izdat 1926. godine i „Slikarstvo Petra Dobrovića”, iz 1934. nalaze se u knjizi „Miloš Crnjanski, eseji i prikazi”, koju su priredili Boško Petrović i Stojan Trećakov 1991. godine.

poređenih avangardista, u nekoj meri sigurno odraz upravo tih okolnosti koje su, ne pitajući ih, uslovile njihove sudbine, karaktere i poetike.

LITERATURA

primarna

Crnjanski, Miloš. 1966. *Kod Hiperborejaca I, II*. Beograd: Prosveta.

Crnjanski, Miloš. 1991. *Eseji i prikazi*. Novi Sad: Biblioteka Matice srpske.

Crnjanski, Miloš. 2008. *Knjiga o Mikelandelu*. Beograd: Štampar Makarije.

Token, Boško. 1919. „Izložba jugoslavenskih umetnika u Parizu”. *Plamen*. 13: 24–29.

Token, Boško. 1920. „Strašni sud. Slika Mikelandela u Sikstinskoj kapeli”. *Progres*. 137.

Token, Boško. 1921. „Rim/Kupola Svetog Petra”. *Zenit*. 5: 3–4.

Token, Boško. 1921. „Beleške iz Rima i Firence”. *Kritika*. 9–10: 372.

sekundarna

Babac, Marko. 2009. *Boško Token, novinar i pisac*. Novi Sad: Matica srpska.

Gvozden, Vladimir. 2001. „Polazišta i ciljevi imagološkog proučavanja književnosti”. *Zbornik Matice Srpske za književnost i jezik*. 49: 220–222.

Pažo, Danijel-Anri. 2006. „Od multikulturalizma do interkulturalnosti”. *Susret kultura*. 1: 23–29.

Raičević, Gorana. 2005. *Eseji Miloša Crnjanskog*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci.

Rolan, Romen. 1952. *Mikelandelo*. Beograd: Rad.

Škreb, Zdenko. 2002. „Tradicija”. *Avangarda i tradicija*. Narodna knjiga – Alfa: 13–18.

Ivana Miljak

THE ATTITUDE OF BOŠKO TOKIN AND MILOŠ CRNJANSKI TOWARDS
MICHELANGELO

Summary

In this paper, we illuminate the way in which Boško Tokin and Miloš Crnjanski observed Michelangelo Buonarroti and his work. The first writer wrote about the Sistine Chapel when he wanted to speak both about Rome and Michelangelo. Crnjanski covered almost the entire work and life of Buonarroti. Both of them saw Michelangelo, as well as Christ on the dome, as a suffering victim, as these avant-garde writers themselves were, especially when they started writing about this great man of Renaissance in the 1920's. What certainly connects Tokin and Crnjanski are the same circumstances in which they found themselves, the environment in which they lived and the resulting feelings that they carried.

Key words: Miloš Crnjanski, Boško Tokin, Michelangelo, avant-garde, Sistine Chapel