

Данијела М. Јањић
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за италијанистику

УДК 821.163.41.09-992 Црњански М.
DOI 10.46793/Uzdanica20.1.033J
Оригинални научни рад
Примљен: 1. март 2023.
Прихваћен: 12. мај 2023.

ПЕРУЂА И ИСПИТИВАЊЕ САДАШЊОСТИ У ПУТОПИСУ ЉУБАВ У ТОСКАНИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Ајсџиракџи: У свим делима која је Милош Црњански посветио Италији (*Љубав у Тоскани*, *Код Хијерборејаца*, *Књига о Микеланђелу*) приповедачки токови гранају се скоро подједнако на плану прошлости и на плану садашњости. Привидна лакоћа садашњости бива уравнотежена тежим елементима историје, културе, уметности, па и предмета и грађевина, који из прошлости ступају на сцену садашњости. Ствара се равнотежа услед које долази до потирања границе између прошлог и садашњег, а то, затим, доводи до спознаје да је садашњост непролазна и неограничена. Свако размишљање постаје својеврсно испитивање садашњости које води и испитивању сопственог бића. Како тај процес функционише код Црњанског показујемо анализом поглавља „Перуђа” у путопису *Љубав у Тоскани* користећи као полазну тачку резултате истраживања Жељка Ђурића из његове анализе поглавља „Пиза” у истом делу Црњанског, одређене одлике „флуидности путовања” о којима говори Јелена Тодоровић у својој монографији *Вечна садашњост* и поједине принципе кубизма које је изнео Арденго Софичи у свом делу *Кубизам и фуйџуризам*.

Кључне речи: Милош Црњански, Перуђа, прошлост, испитивање садашњости.

Градови које је Милош Црњански описао у свом путопису *Љубав у Тоскани* одсликавају Италију какву је писац спознао кроз неуморно изучавање италијанске историје, књижевности и уметности и какву је лично искусио на свом путовању, не повлачећи ни у једном тренутку јасну границу којом би се ова два приповедачка тока раздвојила. Захтева се споро и помно читање да би се пратила брза пишчева мисао исткана од великог броја података и утисака. Има примера где чак једна реченица обухвата садашњост, различите прошлости и кроз њих различите просторе, као у овом излагању о пејзажу Сијене изван зидина: „Иза Сијене, у расцветаним воћкама, још стоје рушевине монашке готике манастира, које ме сетише цркава у Бретањи, али кад би се ови зидови срушили, појавили би се, под готиком, коринћански стубови, грчке хетере” (Црњански 2020: 55). Уз то, свако поглавље Црњансковог путописа

о Италији засебна је тематска целина са сопственим ритмом и атмосфером. Додатно се издвајају Асизи и Перуђа који као умбријски градови географски одступају од идеје путовања по Тоскани. Одступање у овом случају има и одређену поетичку улогу, о којој сазнајемо када писац стигне у Перуђу.

На почетку поглавља посвећеног Перуђи писац каже: „Да сам, на почетку овог путовања по Италији, у Паризу, очекивао чуда и дубоке промене у своме животу, изгледало ми је сад смешно” (Црњански 2020: 148). Преобразио се и сада је „сасвим обичан путник који разгледа умбријско сликарство, етрушћанске гробове итд.” (Црњански 2020: 148). У тону приповедања настаје потпуни контраст у односу на ишчекивање и занесеност с почетка путописа:

Полазим из Париза у небеса Италије, што стишавају и љуљају варваре. Страст која подједнако потреса колена девојачка, ребра хртова и крила буба, измоздила је била и моје тело. Хтео сам да се стрмоглавим у ваздух, где ништа више не боли. Полазио сам у Тоскану да се утопим у тишини белих саркофага, из којих је васкрснула стара, нолићанска мудрост, у којима беху сахрањени блуд и слатки разврат. Хтео сам да заспем теме, пред капијама Тоскане, бледим, пизанским прахом ране ренесансе, још пуним прашине просјачке и монашке (Црњански 2020: 5).

Путовање, заоденуто на почетку у потрагу за „пизанским прахом ране ренесансе”, своју лакоћу и прозачност не показује само кроз поменути „прах” и белу боју која доминира у наведеном пасусу, већ се њима прожима и пејзаж пред чијом нежношћу писац застаје: „Пејзажи око Пизе, нежни, зелени [...]. Лепоте природе нежније су и неприметније од женских, само их путописци шминкају и мажу” (Црњански 2020: 20). Ипак, да није тако занесен и ослобођен своје меланхолије, Црњански нам одмах казује док описује своје излете са туристкињама из Енглеске и Америке:

Мој мир и благост били су само тешка, прикривена забуна. Ишао сам за њима, одвојен и туђ, као да сам предводио све беднике Гогољеве и Словене. Пред очима су ми играли и севали жути колупови, као сумпор, и све ми се чинило да ме непрекидно прате два тужна, дубока, исплакана ока. Ваздух је био сасвим обичан, а небо оно исто што је над Дунавом. Тек када се, изненада, нађосмо под апсидама храма, запиташе нешто и мене. Био сам једини Словен тамо (Црњански 2020: 14).

Тежина усамљености и немогућност потпуног препуштања тренутку погодују оним мрачним темама и невеселим описима који прожимају путопис *Љубав у Тоскани* и делују попут грубог отречења, али увек праћени погледом на изванредна дела италијанских градитеља, књижевника и уметника. Њима су прошарана сва поглавља, понекад чак и надилазе свеопште осећање лепоте, као када се пизанска Катедрала описује детаљ по детаљ да би у први план избило душевно стање приповедача и његов доживљај стварности: „Пада у очи, најпре, карактеристични ритам узнемиреног набрајања.

Затим, она живахна и необична игра *ишеикої* и *лакої*. Аутор сасвим према свом унутрашњем осећају, мимо физичке реалности, одређује тежину или лакоћу предмета; постиже, тиме, утисак порозности, прозрачности реалног света” (Ђурић 2006: 42). „Игра лаког и тешког” прилично је уравнотежена, а повремено се одвија у корист „лаког” све док не наиђемо на поглавље о Перуђи у којем ће „тешко” (у тематском смислу, не у односу на предмете) надокнадити све оно што је помало губило до тог тренутка и наћи се у темелима самог града и приповедања. На почетку поглавља Црњански, указујући на борбе које су се у прошлости одвијале међу градовима, истиче надмоћ Перуђе суровом сликом њених напада на околне градиће: „Бесна до лудила, крволочна као вуци што силазе са планина околних, зими, у питому и светлу сполетску долину, по којој Сунце игра, силазила је некад и Перуђа да покоље ове мале градиће, што се беле свуда околу по падинама брегова, као овце” (Црњански 2020: 149). Као пример страшних ратова, истиче се напад на Асизи 1442. године који је предводио кондотијер Николо Пичинино и страдање асишког становништва:

Уплашене Асижанке, бежећи кроз улице загушене и обасјане димом пожара, са кравама, муљима и децом својом, допрле су изненада до њега, кроз грозну, ноћну сечу и дреку, вапијући за милост.

Видев беду и јад, снажден и уморан од убијања, човек од гвожђа, висок, са бојног коња, понуди им тада пригушеним гласом, да их склони у Перуђу, али му оне, при самом помену Перуђе, одговорише урликом клетве, тако да поново утонуше у лелек и крв (Црњански 2020: 149).

Страховита напетост приповедања брзо се окончава следећим речима: „Од све те дивљине не остаде ни трага” (Црњански 2020: 149). Овим резом уводи се промена хронолошке равни, долази до враћања у актуелни тренутак, али и до промене просторног плана, јер амбијент околних градова бива замењен простором саме Перуђе: „Сад се из Асизија прелази у Перуђу, аутомобилима или великим аутобусима – а може и старим, лаганим, сељачким колима [...]” (Црњански 2020: 149). Оно што Јелена Тодоровић истиче, када говори о „флуидности путовања” у Зебалдовим *Сатиурновим ирсџеновима* може да нам послужи као путоказ за исцрпније поимање Црњансковог кретања кроз време и простор: „Преко кретања кроз простор и кретање главне личности, Зебалд повезује различита временска раздобља. Током тог процеса прикупљају се поједини слојеви прошлости и расути делићи успомена и потом се уплићу у ткиво нашега доба да би се на тај начин уобличио тренутак вечне садашњости” (Тодоровић 2018: 142). У Перуђи, као, уосталом, и у свим другим градовима, садашњост се испитује евоцирањем прошлости и тако се ствара непролазна садашњост, будући да је прошлост у функцији наглашавања и испитивања актуелног тренутка. Обично се у књижевности из перспективе садашњости посматра прошлост у покушају да се она прикаже или растума-чи, док Црњански примењује обрнути поступак посматрајући садашњост из

перспективе прошлости. Доста његових обилазака започиње причом о прохујалим временима и личностима из претходних епоха. Непрекидно путовање из града у град и неуморно кретање по сваком граду, без дужег задржавања на једном месту, томе погодује јер, као и код Зебалда, сам „дживљај простора није довољан – неопходно је кретање да би се евоцирала прошлост, да би се различита времена и раздобља могла укључити у свеобухватан доживљај вечне садашњости” (Тодоровић 2018: 143).

Улазећи коначно у Перуђу, Црњански ступа у садашњост, која се у односу на прошлост поставља контрастно својом лакоћом, јер се стиже у „најлепши град, међу свим умбријским градовима, чији се лик већ носи у очима, уморним од провидности и светлости ове земље” (Црњански 2020: 150). Пејзаж је светао, нежних боја и уроњен у благост свежег дана који као да није летњи, већ јесењи, а светлост је скоро неподношљива:

[...] почиње пењање прашним серпентинама до Перуђе.

Земља околно толико је врела и зрела да се Тену чинила као Прованса. Светлост дана толико је јака у њој, да очи заболе.

[...]

Прво се стиже на високу терасу вароши, што, виси у небесима, у којима се види скоро сва Умбрија, осветљена том светлошћу чистоте исплаканог ока.

[...]

Дан је при крају августа, а чини се, благ и хладан, дан јесењи.

[...]

Од свих умбријских вароши то је најлепша стена на прастарим брдима. У њеном видику, зелене су падине и љубичасте долине, неизмерно нежних боја. Сребрнасте воде мирују и маслине, на њеном обзору. Градови се виде на врховима брда, слични њој, само мањи. Све то, у ваздуху који је чист, као над снегом (Црњански 2020: 151–152).

Прозирна и светла слика града у потпуности је заснована на утисцима приповедача и на његовом субјективном доживљају који не оставља довољно места за опис људи које среће током своје посете или на дешавања која се одвијају у датом простору – они остају ван оквира његове слике. Прикази градова код Црњанског због атмосфере и боја повремено могу да се повежу са делима одређених уметника, као што је учинио Жељко Ђурић у свом раду о Пизи у путопису *Љубав у Тоскани* где уочава да се са описаним градом „дешава нешто што се може упоредити са Фераром на неким сликама Ђорђа де Кирика. Ферара, или делови Фераре који се појављују на тим сликама, претрпљују, такође, сусрет са једном снажном унутрашњом енергијом: метафизичком, како ју је назвао сам Де Кирико” (Ђурић 2006: 29). Исход је неочекивана и пре свега неопипљива слика града („Под дејством такве енергије већ прва слика Пизе коју сусрећемо постаје необична: занесена, флуидна, врела, халуцинантна [...]” (Ђурић 2006: 30)), усмерена на „унутрашњи осећај” аутора, у овом случају и посматрача, који је Ђурић говорећи о „игри *йешкој* и *лакој*”, како смо већ видели, поставио за основно

средство приказивања амбијента Пизе код Црњанског. Поузданост методу повезивања сликарства са писаном речју Црњанског даје сâм писац управо у поглављу о Перуђи, у кључном тренутку када поред „лаког” изнова уводи „тешко” тако што започиње дијалог са уметношћу кубизма: „Сва је Перуђа састављена од сенке и светлости у четвороугловима. Кубисте би се радовале да ово виде” (Црњански 2020: 152). Тада примећујемо да претходно говори о тешким предметима (циглама, стенама, на одређени начин поређаним кућама) градећи асоцијацију на геометријске облике у духу кубизма:

Све је назидано на огромним, римским зидинама, пре етрушћанским, од печених цигаља, над морем долина и плодних равни. Та цигла је танка и лака као цреп, а скамењена и тврда као корали.

[...]

У првом часу, одмах, осети се да је Перуђа сазидана тако, стрмо, на брду зеленом од маслина. Куће, наслагане као стене, једна изнад друге, пењу се врло високо. Све су модре и скамењене етрурски (Црњански 2020: 151–152).

Арденго Софичи у свом излагању о кубизму издваја, као други од три принципа на којима кубизам почива, управо принцип „чврстине” и „тежине” стварности у супротности са светлошћу која је код Црњанског такође заступљена у говору о Перуђи, у оним деловима које сврставамо у категорију „лаког”, пре него што ће започети исцртавање облика и враћање на „тешко”:

Il secondo principio, quello del reale interpretato nella sua sodezza e gravità, costituisce la parte del cubismo che più direttamente contrasta con la teoria impressionista intesa in modo rigoroso. Si sa che l'impressionismo concepiva il mondo visibile quale un aggregato di vibrazioni luminose, una fiuenza rutilante dove le forme si differenziavano solo per una maggiore o minore intensità di toni [...]. Il cubismo vuol riaffermare la concretezza tangibile, l'ossatura statica – la materialità permanente [...] oltre le accidentalità delle illuminazioni e delle tinte (Софичи 1914: 34).

Други принцип, принцип стварности протумачене у њеној чврстини и тежини, представља део кубизма који се најнепосредније супротставља теорији импресионизма стого схваћеној. Зна се да је импресионизам појмио видљиви свет као скуп светлосних вибрација, као блистави ток у којем су се облици разазнавали само на основу јачег или слабијег интензитета тонова [...]. Кубизам жели да изнова афирмише опипљиву стварност, статичку структуру – перманентну материјалност [...] поред узгредности осветљења и боја.¹

„Лако” у поглављу о Перуђи не бива сасвим истиснуто, али не доминира више као у претходном излагању. Успоставља се извесна равнотежа најављена описом цигле која је „лака као цреп, а скамењена и тврда као корали” (Црњански 2020: 151). Облици подразумевају тежину. Истовремено се усмерава пажња ка материјалу, грађевинама, структури града у коју је уграђена прошлост: „Високо изнад долине Тибра, та варош ћути и сада у брдском

¹ Преводи са италијанског на српски у овом раду су наши.

ваздуху, као што је Ћутала и пре три хиљаде година са огромним етрурским и римским капијама, дубоким опкопима и високим терасама” (Црњански 2020: 152). Кубистичким погледом на град преноси се тежина из прошлости у садашњост, из које не може никада ни нестати, јер је материја чувар сећања на прохујале догађаје, те се тако поново осећа тежина и на тематском плану када се говори о заседама, нападима и гробницама:

Има ствари које тако дуго сачувају у себи оно, што је прошло.
[...]

У дубини Перуђе има и сад још мрачних, огромних сводова, средњовековних зидина, пуних јаруга, рупа за заседе и нападе из потаје. Из тих дубина, међутим, излази се увек на зидине и вртове високе, са којих се гледа Умбрија земљорадника и сточара.

Перуђа је била, пре три хиљаде година, један од главних градова Етрурске Конфедерације и подзидана је етрурским зидинама и гробницама.

Траг тих дивљих и разузданих богаташа, у овој чистој и ветровитој земљи, у којој се одмараху Данте, Милтон и Бајрон, погнуте главе и душе, остао је на дну свега видљивог овде.

Њихово неимарство пратило је брда. У пољима, ван града, сачуваше се гробнице најчувенијих породица. У тим подземним јазбинама, у ружичастим саркофазима, од печене глине, нема више праха костију, али на гробницама, начињени од глине, мртви још леже, са мутним осмехом на лицу (Црњански 2020: 153–154).

Мисли о градитељству и прошлости у тесној су вези и скоро неодољиве. Оно што стоји у садашњости у ствари је мост који се из прошлости пружио до оног дана када Црњански пролази Перуђом. Природа и грађевине као да се стапају у једну масу која говори језиком прошлости онемо ко успе да види даље од облика. Остати искључиво на спољашњости значило би суштински остати ван града, ван његовог нематеријалног језгра. Од тога приповедач нема много. Његово путовање није спољашњег карактера. Оно сеже у унутрашњост бића. Црњански на путовању послушкује глас прошлости који потом приказује као што кубиста стиже до најосновнијих елемената које ће насликати:

Immaginiamo un paese – un campo, una casa, degli alberi, una collina. Il pittore cubista vede tutte codeste cose come un insieme omogeneo, fisso, corposo, assiso, stabile: e sono queste qualità intime della realtà che egli vuol rendere. È evidente che uno studio della struttura generale di ciò che vede sarà necessario anzitutto. Ne ricaverà che la casa, la collina, gli alberi, il campo consistono di superfici piane convesse o concave; perpendicolari, orizzontali o inclinate, aventi fra loro un dato rapporto di posizioni, di proporzioni e di misura. Però questa constatazione di puro ordine scientifico, non risponde che preliminarmente al carattere del vero che gli sta dinanzi. L'artista sente oltre codeste forme qualcosa di sostanziale; una pienezza interna, una compaginatura [...] che potrebbe spiegarsi in altre infinite superfici, in altri piani; in volumi collegati gli uni con gli altri; come una densa anatomia onde l'esterno visibile non è che uno dei mille possibili aspetti. [...]

Arrivato a concepire così la realtà, non gli resta se non sviscerarla nei suoi nuovi elementi per proiettarne sulla tela il riflesso espressivo, emotivo, e ciò con misure e rapporti adeguati a questo fine, nuovi anch'essi necessariamente [...] (Софичи 1914: 37–38).

Замислимо неко место – поље, кућу, дрвеће, брдашце. Сликаар кубизма види све ово као хомогену целину, фиксирану, чврсту, постављену, стабилну: и то су дубоке одлике стварности коју жели да прикаже. Очигледно је да ће бити потребно првенствено изучавање опште структуре онога што види. Закључиће да се кућа, брдашце, дрвеће, поље састоје од равних, конвексних и конкавних површина; усправне, хоризонталне или нагнуте, са одређеним односима између њихових положаја, пропорција и мера. Но, ова чисто научна констатација тек прелиминарно даје одговор на природу стварности која је пред њим. Уметник осећа нешто суштинско иза тих облика; неку унутрашњу пуноћу, некакав склоп [...] који би могао да се развије у друге небројене површине, у друге равни; у међусобно повезане масе; попут згуснуте анатомије где видљива спољашњост није ништа друго до један од могућих аспеката. [...]

Кад стигне дотле да тако поима стварност, остаје му само да је подробно рашчлани на њене нове елементе како би на платно пренео њен експресивни, емотивни одраз, и то мерама и односима који одговарају том циљу и такође су нужно нови [...].

Кубизам, наравно, не може да се узме за једини уметнички правац чије одлике одговарају поетици и приповедачком поступку Црњанског; у тумачењу његовог путописа лако бисмо могли да прибегнемо и принципима импресионизма, а за метафизичку уметност Ђорђа де Кирика већ смо видели пример Ђурићеве анализе. Другачије не би ни било исправно, јер лакоћа и тежина код Црњанског напоредо постоје. Оно „сад“ из стиха „Сад смо безбрижни, лаки и нежни“ (Црњански 1983: 231), не допушта да се икада заборави на *некад*, не само лично *некад*, него читавог човечанства. Често се код Црњанског размишљања о прошлости завршавају размишљањем о смрти, или чак почињу њиме, а онда некако опет наступа лакоћа – један од многобројних примера је и у поглављу о Перуђи: „Нисам хтео тог дана ништа више да видим, и пошав одатле размишљајући о смрти, изиђох на зелену пољану [...]. Затим, стигавши до градске капије, приђох безмерном небу и обзорју умбријском, под тешком, огромном кулом. Видех опет плава брда и расуту земљу“ (Црњански 2020: 155). Никада Црњански није сасвим без терета успомена, својих и туђих. Понекад је лак, тек као знак одвајања од нечега, али то нешто није заборављено. Прошлост је увек у садашњости и прошлост је позната, а садашњост се гради и испитује и уграђује у вечни тренутак. Нема прекида између прошлог и актуелног, они се прожимају – све је једно време. Тежина прошлости продире кроз поре садашњости, односно кроз њене „отворе цуре векови историје, уметности и културе Италије помешани са пишчевим мислима и осећањима“ (Јањић 2021: 170), што је чест случај код Црњанског.

Током посете Перуђи, лакоћа садашњости своју противтежу налази у тежини прошлости, а заједно остварују идеалну равнотежу која влада путописом *Љубав у Тоскани*. Италија је идеални простор Црњанског и сваки град нуди наду и нове одговоре, преко потребне, иако се не дају у свом коначном виду. Дају се тек наслутити, јер испитивање садашњости не може да се закључи. Садашњост се не завршава, она увек траје. У идеалном простору Италије такво је свако велико питање код Црњанског. Најистакнутији пример такве запитаности налазимо у *Књизи о Микеланђелу* где одговора намерно нема:

Да ли је аутор желео да истакне немоћ речи или можда превелику жељу да се нешто исказе, док се истовремено не налази најбољи начин за то, није ни важно. Кључно је да осећај непотпуног разумевања, упркос неизмерној потреби за разоткривањем крајњег смисла и истине која произлази из њега, чини стожер комуникације Црњанског са саговорницима пред којима износи своја најинтимнија тумачења. Непосредних питања упућених саговорницима и нема много, али запитаност је велика и не завршава се увек знаком питања, већ се крије и у виду тврдњи, међусобно повезаних, које се протежу од текста до текста, иако не могу да формирају мрежу која би издржала притисак традиционалног виђења историчара уметности, књижевних критичара и историјских чињеница (Јањић 2017: 153–154).

Веома је важно разумети да Црњански одговор и не тражи. Чињеница је да он пажљиво ишчитава историјске списе, биографије, историје уметности и архивску грађу, али његове запитаности усмерене су и ка њему као приповедачу, путнику и протагонисти који жели да испита свој положај, да одреди своје место у вртлогу векова, култура и догађаја и да спозна суштину стварања. Утеха коју му Микеланђело пружа значајнија је као подстицај да се истраје на путу запитаности и спознаје, него да се дође до евентуалног одговора који би означио крај потраге и самим тим крај дијалога са Микеланђелом: „Давање коначног одговора запечатило би такво утешно доживљавање великог генија и зато је и ћутање утешно, а запитаност подстицајна” (Јањић 2017: 158). Такође, Црњански кроз запитаност води својеврстан дијалог са собом: „Поред тога што је на оваквом систему исплетен део наративне структуре и један наративни процес, на њему почивају и својеврсна поетичка исповест, суочавање са собом и потреба за утехом током стварања” (Јањић 2017: 158). У том светлу може да се ишчитава и поглавље посвећено Перуђи у путопису *Љубав у Тоскани*, као и описи свих осталих градова у том делу. Време и простор су променљиви, различите епохе и различите слике градова се преплићу пратећи унутрашње тежње приповедача. Нема једноставног времена, ни једноставног простора, али ни граница међу амбијентима и тренуцима, који се укрштају чинећи целину необичне садашњости приповедача. Таква садашњост подвргава се непрестаном испитивању због чега се у путопису *Љубав у Тоскани* истовремено одигравају посета италијанским градовима и залажење у просторе сопственог бића.

ИЗВОРИ

- Црњански (1983): М. Crnjanski, *Pesme*, Београд: Nolit.
Црњански (2020): М. Црњански, *Љубав у Тоскани*, Шабац: Суматра.

ЛИТЕРАТУРА

- Ђурић (2006): Џ. Đurić, *Italija Miloša Crnjanskog*, Београд: Miroslav.
Јањић (2017): Д. М. Јањић, Црњански пита, Микеланђело ћуги, у: Д. Бошко-вић, Ч. Николић (ур.), *Српски језик, књижевности, уметности*, књ. II, *Тишина*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 153–158.
Јањић (2021): Д. Јањић, Сан Ђимињано у путопису *Љубав у Тоскани* Милоша Црњанског, *Филолошки преглед*, XLVIII/2, Београд: Филолошки факултет, 169–179.
Софичи (1914): А. Soffici, *Cubismo e Futurismo*, Firenze: Libreria della Voce.
Тодоровић (2018): Ј. Todorović, *Večna sadašnjost*, Београд: Clio.

Danijela M. Janjić

Università di Kragujevac
Facoltà di Filologia e Arti
Sezione di Filologia
Dipartimento di Italianistica

PERUGIA E L'ESAME DEL PRESENTE NELL'ODEPORICO *AMORE IN TOSCANA* DI MILOŠ CRNJANSKI

Riassunto: In tutte le opere di Miloš Crnjanski dedicate all'Italia (*Amore in Toscana*, *Presso gli Iperborei*, *Libro su Michelangelo*) i flussi narrativi si diramano quasi ugualmente sul piano del passato e sul piano del presente. L'apparente leggerezza del presente viene bilanciata dagli elementi più pesanti della storia, della cultura, dell'arte e persino degli oggetti e degli edifici, che passano dal passato ed entrano in scena del presente. Si crea un equilibrio a causa del quale il confine tra il passato e il presente viene cancellato e questo, a sua volta, porta alla consapevolezza che il presente è permanente e senza limiti. Ogni pensiero diventa un peculiare esame del presente che conduce all'esame del proprio essere. Mostriamo come funziona questo processo in Crnjanski analizzando il capitolo *Perugia* nel diario di viaggio *Amore in Toscana*, utilizzando come punto di partenza i risultati della ricerca di Željko Đurić esposti nella sua analisi del capitolo *Pisa* della stessa opera di Crnjanski, alcune caratteristiche della "fluidità del viaggio" di cui parla Jelena Todorović nella sua monografia *L'eterno presente* e alcuni principi del Cubismo che sono stati presentati da Ardengo Soffici nel suo saggio *Cubismo e Futurismo*.

Parole chiave: Miloš Crnjanski, Perugia, il passato, l'esame del presente.