

Станислав Р. Станковић

Институт за српски језик САНУ, Београд
luznjakvl@sezampro.rs

Ивана С. Башић

Етнографски институт САНУ, Београд
xeliot@gmail.com

Пустоодна светлост. Оглед о четири кретања Христифора Црниловића

У раду се, уз животопис Христифора Црниловића, говори о његовом вишеслојном и вредном сликарском, предавачком и етнографском раду. У контексту психосоцијалне матрице заједнице у којој је Црниловић живео и стварао, те њеног односа према уметнику и истраживачу, анализира се мотивација његовог локалног именовања *Кица Пустоод*.

Кључне речи: Христифор Црниловић, *пустоод*, стваралац, индивидуална слобода, дух паланке.

Pustoodna Svetlost.

An Essay on Four Directions of Christiphor Crnilovich

This paper gives insight on Christiphor Crnilovich's multilayered and valuable painting art, lectures and ethnographic work, along with his biography. Within context of psycho-social environment in which Crnilovich has lived and created, as well as within context of this environment's relation towards an artist and a researcher, motivation of his local nickname "Kica Pustood" is being analysed.

Key words: Christiphor Crnilovich, *pustood*, creator, individual freedom, provincial mentality.

Говорећи о имагинацији кретања, Гастон Башлар наводи речи Рамона Гомеза де ла Серна да је у човеку *све пут*, додајући томе да је *сваки пут позив на пењање* (Башлар 2001, 9). Живот стога, суштински, има смисао само као *живот који се уздиже*. Врлине уздизања јесу висина, светлост и мир. Уздизање је повезано са сном о лету, са ваздушном имагинацијом, која је најкрхкија и најнеухватљивија, јер је понајмање везана за материјално. Док рационалистичка психологија о животу машта као о путовању са циљем – оно

је, пак, када је о *уздигућем животу* реч, много више имагинативно путовање по себи или бесконачно, отворено лутање. Животопис Христофора Црниловића сведочанство је покушаја ваздушне животне вертикале или трептаја „пустоодне“ светлости, заробљене у скученом свету и несретном времену.

Наука се, међутим, ретко прихвата посла да истражује неухватљив предмет. Она тражи конкретан материјал или грађу – стога истраживање имагинативног живота једне личности (а истраживање живота ствараоца као пуке фактографије неумесан је чин) представља прилично сумњив подухват. Оваквом истраживању била би примерена једино метода сањарења над сликама. Живот Христофора Црниловића пружа нам за то четири врсте слика – слике уздижућег живота (биографија), слике заробљене светлости (сликарски рад), слике озарења (професорски рад) и слике заборављеног сјаја (етнолошки и етнографски рад).

Слике уздижућег живота.

Пре три лета Србија је тихо и скрајнуто од очију јавности обележила педесет година од смрти једног од својих значајних сликара и културних посленика Христифора Црниловића. Оно што се, ипак, може видети од његове заоставштине – етнографска збирка накита и женске народне ношње, Црниловићев *Аутопортрет* (Манакова кућа у Београду), те пастел *Маслине на Крфу* из 1918. године (Народни музеј у Београду), довољно је за тренутак озарења. Пригушени сјај старог накита и неугасла живост тканина Црниловићеве етнографске спомен-збирке, у сагласју са *заробљеном светлошћу* његових слика, сведоче о мирном а преданом стварању и чувању лепоте, коју је Србија умела да изнедри, али није умела да поштује, загрцнута између самодовољности и самопорицања.

Црниловић је припадао кругу младих стваралаца и интелектуалаца који су у првим годинама 20. века настојали да, својом делатношћу, донесу дух отворености и слободе. Његов животни ход започиње у грађанској породици у Власотинцу, 8. фебруара 1886. године. Дух старине, патријархалности и патриотизма Христофоровог оца Прокопија, у сусрету са маштом и креативношћу младог Црниловића, почео је да преображава очеву кафану *Призрен*, у простор слика – као младић, насликао је на зиду кафане композицију *Краљевић Марко на коњу*, да би је потом, за време школског распуста 1912. године, осликао фрескама. Ово посвећење профаног простора кафане, најпре сликом митског коњаника, заоденутог у националну симболику, која ће се потом разоткрити као универзални симбол динамизма, кретања, пробоја и победе светлости –

Једна од слика, лево од улазних врата, симбилично је представљала време, непрекидан његов ток са ужасавајућом брзином у облику два коња: белца – дан и вранца – ноћ. Узалудно се ноћ трудила да стигне дан, белац је у снажном галопу бежао испред ње. Њих је гонио мишићав и снажан младић опасан само

звезданим велом око бедара. Као гриве коњима тако су се и њему вијориле косе око главе, а он је снажним мишицама затезао узде пропињућим коњима (Марковић 1991, 47) –

као да је симболично обележило Црниловићеву судбину.

Сликарски таленат Црниловићев био је од почетка праћен интересовањем за традиционалну културу. Након похађања сликарске школе Ристе и Бете Вукановића у Београду, завршио је и приватну сликарску школу словеначког сликара Антона фон Ажбеа и 1903. године уписао је Академију сликарских уметности у Минхену, коју је, упркос повременим прекидима због недостатка новца, завршио 1911. године. И у том периоду прикупљао је народну орнаментику, али су, нажалост, и његови сликарски радови и његова етнографска збирка из тог периода нестали у ратовима од 1912. до 1918. године, чији је учесник био. Борио се за ослобађање Куманова и Битоља 1912. године и на Брегалници 1913. године, за време Балканских ратова, а за време Првог светског рата био је учесник у многим биткама и преживео албанску голготу. Након рата, посветио се сликарству, али се под притиском тадашњих уметничких тенденција, те неразумевања ликовне критике и друштвене средине, али и због подрхтавања руку као последице маларије и тифуса, прележаних током Првог светског рата, постепено повукао. Остало је сачувано око тридесетак његових слика, рађених у периоду између 1918. и 1926. године у техници уља, пастела и угља, већином студија женског акта и портрета, којима је био у потпуности посвећен. Писао је о томе: *А кад не могу да сликам акт као најсуптилинији облик у ликовној уметности, не марим уопште да сликам* (Бјеладиновић- Јергић, 1986, 10). Паралелно са повлачењем из сликарства, све се више посвећивао етнографским истраживањима и колекционарству.

Други светски рат, у коме је Црниловић мобилисан 1941. године као капетан прве класе, прекинуо је и сакупљање народних рукотворина, али је ипак успео да сачува збирку насталу између два рата, склонивши је у кућу своје сестре Лепосаве Стаменковић у Власотинцу. Сакупљању и систематизовању народних рукотворина посветио се веома систематично, ослањајући се не само на своја запажања и проучавања народног живота, већ и на проучавања Јована Цвијића, Симе Тројановића и других оновремених етнографа. Црниловић је, након сликарства, посветио живот истраживању традиционалне народне културе централнобалканског подручја

Динамика, прогрес и лет у ново биле су карактеристике целокупног Христифоровог живота. Његов етнографски, баш као и његов сликарски и професорски рад, био је обележен модерношћу и професионализмом, те иновативношћу и оригиналношћу, уз истовремену посвећеност традицији.

О Црниловићу као сликару донедавно је веома мало писано – према подацима које износи Срђан Марковић, остала су само два написа о њему – један Вељка Петровића из 1926. у *Народној енциклопедији српско-хрватско-словеначкој* и други, Катарине Амброзић у *Енциклопедији ликовних уметности* из 1959. године (Марковић 1991, 43). Узрок томе могао би се

тражити у особеној природи самог Црниловића и његовог сликарства – кога је Клеман Мороа оценио у критици објављеној у *La Revue Moderne*, поводом Црниловићевог учешћа на Салону 1923. године, као *уметника снажног талента и персоналности*. Наиме, у *Политици* се децембра 1923. године, као и у скопској *Слободи* од 8. јануара 1924. године, поред превода Мороовог чланка, појавио и следећи коментар:

Али док је у отаџбини г. Црниловић био пренебрегнут и заборављен, јер је сувише скроман и његове уметничке амбиције не могу себи допустити шарлатанску рекламу, дотле по страни, у Паризу, метрополи светске уметности, г. Црниловић постиже вредан успех, обраћа својим радом пажњу целокупног уметничког света на себе.

Срђан Марковић стога закључује да српска ликовна критика, засењена продором модерних тенденција, није могла да у Црниловићевим *привидно конзервативним пастелима види цртача ретког сензибилитета* (Марковић 1991, 50–51).

Заробљена светлост.

Црниловић је, према суду историчара уметности, попут Лазара Трифуновића и Срђана Марковића, припадао генерацији пленариста – наших сликара с краја 19. и почетка 20. века, који су се супроставили академизму и романтици историјског сликарства, али нису досегли до револуционарног заокрета, какав се јавља у делима Сезана или Ван Гога. Иако Црниловић негује зналачки урађен цртеж, он остаје *доследан принципу Ажбеове школе сликарства у којој је започео студије у Минхену – сликањем чистим бојама које хармонизовано треба да граде слику, у којој светлост треба да буде уткана на посебна начин*.

Светлост је кључна реч Црниловићевог сликарства:

Као сликар, он је имао фино осећање за пејзаже и актове. Актови су претежно рађени у техници пастела. Осветљење и сенке, све је на свом месту, са осећајем вредности линије и облика. Није то оно буквално копирање природе, већ осећање лепоте облика, радости живљења.[...] Сав рад одише лакоћом потеза. Нема ничег тврдог, све је акцентовано благом светлошћу која обасјава акт. [...] У пејзажима све одише светлошћу, а нека танана сета провејава кроз слику. [...] Какав је био човек, таква су му била и дела: пуна тоpline и лепоте која га је окруживала (Нагорни 1998, 11).

Бујну природу и покретачку енергију аутентичног ствараоца најбоље је окарактерисао ученик Христифора Црниловића, сликар Пеђа Милосављевић. У *Политици* од 2. децембра 1978. године у тексту *Човек за поштовање и дивљење. Поводом изложбе у Манаковој кући*, он пише:

То је пре свега цртач оштра ока и сликар истанчаног нерва. До танчина је знао и грађу човека, од костура до мускулатуре, и титрање епидерма. Осећао је и лепоту и сјај коже. Разликовао је стакласти изглед глеђи од хладне сенке метала, топлину дрвета од умора једва сачуване мајолике. Умео је да слика једнослојним и чистим наносом боја преко брижљиво одабране равне или углачане површине. Све су то знаци сликара великог формата. Неке од његових актова, да нису потписани, могли бисмо у недоумици да припишемо и Дегау или коме другом мајстору пастела. (Милосављевић 1978).

У Црниловићевом уметничком изразу историчар уметности Срђан Марковић видео је пак *заробљену светлост*:

Он не слика светлост подређујући јој форму, дајући јој живот, претварајући је у самосталну реалност. **Код њега је она заробљена у функцији предмета.** Форма и облик су основе слике и њима је, њиховој унутрашњој структури, све подређено. Чак и у Маслинама, насталим на Крфу, које су најближе импресионизму, Црниловић није до краја ушао у проблем који светлост поставља. Постлајбовско схваћање слике било је толико јако да он није могао да га превазиђе следећи треперавост светлости и експанзију боја (Марковић 1991, 56).

Иако Марковић Црниловићев третман светлости објашњава строгим правилима наученим у Минхену једном заувек – Црниловићева личност, али и његова експлицитно изражена сликарска поетика, пружају другачију могућност тумачења:

Моја омиљена тема је Le Nu. Из самог овог изложеног рада може се видети да ја не примам никакве догме и нове форме у уметности, јер сматрам да вредност уметничког дела не зависи од форме ни од садржине, већ једино од снаге с којом се осетило и изразило оно што се пружа као уметничко дело. Та снага, међутим, не може се достићи никаквим вежбама ни триковима, ако није дар природе –

написаће Црниловић у писму које је послао 14. маја 1923. године редакцији часописа *La Revue Moderne*. Према сопственом признању, он је сликао интелектом:

При нашем сусрету причао нам је како су неки познаници, када им је слику показао, изразили велико чуђење, што он још увек може да слика, упркос томе што су му руке подрхтавале. Ја не сликам руком – каже нам професор – ја то радим интелектом, па ако рука задрхти, ја онда радим полако, потез по потез, док слику не завршим (Сеизовић, 1988, 11).

Ова изјава кореспондира са Црниловићевом идејом да вредност уметничког дела зависи једино од снаге са којим се осетило и изразило. Оба ова става наглашавају постојање оних динамичних елемената у ствараоцу и делу, који не зависе од унапред задате форме и намере, већ од менталне,

духовне енергије која се манифестује као кретивни нагон, а понајбоље се испољава у светлости, као унутрашњем, скривеном стваралачком и животном принципу. *Пленаристички идеал светлости* и њена *дифузна меланхолија* на Црниловићевим сликама нису биле само израз верности школи која је обликовала његов таленат, већ, истовремено, израз његовог сликарског и људског *вјерују*. Црниловић је веровао у лични израз, мимо традицијских или модернистичких догми, а његова самоћа и одбијање да припада групи или школи довела га је до сетом испуњене егзистенције, али и, према Марковићевом увиду, до постизања оригиналности –

Он није вођен у својим интерпетацијама пластичношћу природе него самом природом и индикацијама свог властитог темперамента. Без жеље за оригиналношћу, он је тиме постиже, и овде оригиналност произилази из лепог начина виђења и осећања (Марковић, 50).

Слике озарења.

Црниловићев сликарски, етнографски и предавачки рад, као и целокупна личност, оставили су трага у сећању његових савременика и ученика. За оне отворене и пријемчиве за Црниловићеву креативну и слободну личност, то су биле слике буђења, надахнућа и озарења. За оне друге – то су биле слике бесциљног лутања, без материјалног резултата и смисла. О тим тренуцима озарења оставила је сведочанство и Брана Милошевић, Црниловићева ученица и пријатељица, 2006. године:

Кица, тада наш професор, није се слагао са строгим кодексом наше школе и режимом у нашем интернату, као прави интелектуалац, одобравао је да свако има своје мишљење и опредељење [...] На часовима нам је професор Кица доносио гипсане рељефе да бисмо што боље савладали цртеж, сукобљавање светлости и сенке.

Христофор Црниловић, следећи своју отворену и ка будућности окренуту природу, желео је да отвори прву Уметничку школу у Скопљу,

са задатком прихватања даровитих индивидуалности и стварања публике за манифестације сликарских уметности у овим крајевима,

и тим поводом обраћа се Министарству просвете да му дозволи да таванске просторије основне школе *Цар Душан* претвори у атеље уметничке школе. Министарство је одобрило да се школа отвори, али је Црниловићева идеја да се таван школе претвори у атеље пропала, те се он обраћа Суду општине града Скопља са молбом да му се додели подесна зграда у којој би започео рад школе. И ова молба је одбијена. Идеју о отварању уметничке школе, насталу још након ослобођења Скопља 1913. године, Црниловић је покушавао, са својственом тихом доследношћу, да реализује наредних двадесет година. Последња молба коју је упутио датира с краја четврте деценије 20. века. Нажалост, ову замисао никада није успео да оствари.

Црниловићев живот био је испуњен бројним одбијањима и неразумевањем средине. Разумевање и поштовање имао је ипак од својих ученика. Један од њих, Александар Томашевић, уз помоћ сликаревих пријатеља и некадашњих ученика, успео је да у галерији Графичког колектива, од 21. до 28. фебруара 1965. године, отвори комеморативну изложбу свог учитеља, пропративши је речима:

Ова комеморативна изложба, која је прво Црниловићево самостално излагање, треба да подсети на једног неуморног и несебичног радника: сликара, педагога и етнографа, који је уз велике личне жртве и самоодрицања, скромно, без помпе уградио један камен у културну историју наших народа. Она такође најмлађим сликарским генерацијама треба да укаже како су учили учитељи њихових учитеља, како је пут културних прегалаца горак и трновит и са каквим достојанством треба да се преже када се већ њим упуту. За прве савете и прва стечена знања из ликовне мистерије, за прву купљену палету, неколико његових бивших ученика сликара организовањем ове изложбе покушавају да му се одуже. (Марковић, 55).

Слике заборављеног сјаја.

Етнографски и етнолошки рад Христифора Црниловића је заснован на његовим теренским истраживањима у Македонији, данашњој југоисточној Србији и на Косову и Метохији. Захваљујући њима, Црниловић је створио систематизовану и класификовану збирку етнографског и уметничког материјала, која се данас чува у Манакској кући у Београду и садржи 2600 предмета од велике културне вредности, богату фотодокументацију, библиотеку са преко 700 стручних књига и часописа и око 23.000 листова рукописне грађе, распоређених у 236 свезака. Збирка је углавном створена у периоду између два светска рата, а мањим делом у периоду након Другог светског рата. У послератном периоду, 1947/48. године, у време Црниловићевог живота у Београду, Етнографски институт САНУ ангажовао је Црниловића да проучава народну ношњу и орнаменте у области Јужног Поморавља и Јужног дела Великог Поморавља. Међутим, након што је 1948. године био избачен из стана у Београду, он се вратио у Власотинце. У потоњем периоду Црниловић је предано радио на сређивању етнолошке грађе и реализацији идеје да она буде изложена на једном месту и доступна јавности, што се остварило тек 1968. године, када је, након реконструкције Манакске куће, представљен и део Црниловићеве етнографске збирке (Марковић 1991, 54).

За потребе теренског рада, Црниловић би куповао коња на почетку лета и обилазио, према сопственом сведочанству,

без унапред утврђеног плана села: Маршруту су одређивале етничке појаве и њихово географско простирање, за којим сам ишао.

Посебно је био заинтересован за накит, те за *народну ношњу и њену текстилну орнаментику* (Бјеладиновић-Јергић 1986, 13), али изгледа да то интересовање није произлазило толико из саме артистичке компоненте народног стваралаштва, већ из научног порива, те интересовања и процене Црниловића као етнографа, макар судећи по овом његовом сведочанству:

Овај рад о ношњама сматрам за основни у етнографији, јер сам у току својих посматрања народног живота запазио да се диференцирање народне ношње, односно естетичке културе, подудара са диференцирањем свих других етничких особина и фолклорних стварања: дијалектима говора, музичким фолклором итд., што официјелни етнографи никако нису запазили па то не запажају ни данас. Као што сам већ напоменуо, још од самог почетка запазио сам да се типови народне ношње и стилови њене орнаментике, као и сами дијалекти говора, диференцирају у оштрим границама простирања на терену и да међу њима нема неких посебних прелаза нити међусобних утицаја, како се то обично из кабинета очекује. У току даљег посматрања народне ношње, ја сам на ову појаву нарочито обраћао пажњу и уносио је у своје етнографске карте (Црниловић, Рукописна грађа, Свеска 3–1).

Црниловић је и у свом тексту о фурунцијском занату посебно истакао значај естетичке културе за културно и етничко разликовање:

Те старе етничке групе попримале су од старе градске културе не само материјалну већ и друге етничке особине, највише естетичку културу (ношњу) која је носилац сваког културног диференцирања (Црниловић, 98).

Црниловићева збирка народне ношње организована је према комплексима –Моравски комплекс се простире на територији јужног Поморавља и Косова и Метохије, Шопски комплекс обухвата југоисточну Србију и североисточну Македонију, Вардарски комплекс, према Црниловићевој класификацији, обухвата територију Македоније – од Куманова, преко Скопља до Солуна.

Спомен-збирка Христофора Црниловића, поред народне ношње и накита, обухвата колекције покућства, разних алата, прибора за пушење и писање, оружја, коњске опреме, музичких инструмената, црквених предмета, и одликује се пажљиво и зналачки обављеном класификацијом, која је обухватила не само географску, већ и етничку и дијалекатску компонентну. Збирка поседује и одређену нумизматичку вредност, будући да су се у њој нашли и комади накита и украса из 14, 15. и 18. века.

У склопу свог етнографског рада, Црниловић је изучавао и народне обичаје и веровања, а бележио је и усмено народно стваралаштво, те сачинио неколико нотних записа. Оставио је и етнографска сведочанства у виду фотографија, на којима је видљива посвећеност предмету истраживања, као и тежња ка чистој документарности. Иако уметник, у склопу свог етнографског рада, Црниловић је очигледно поступао са жељом да остави објективно

сведочанство. Поред фотографске документације, бавио се и картографијом – 1960. године послао је антрополошком музеју *Musée de l'Homme* у Паризу карте етничких комплекса централнобалканског подручја и тако успоставио сарадњу са њима (Стојковић, 35), а ова сарадња је настављена и израдом етничких карата Гега, Муслимана и Аромуна са југословенске територије, које су допуњене фотографијама народне ношње припадника ових мањина са пограничних територија Миридита у Албанији, Епира, Камбаресаца и Рекарица у Грчкој, Галипоља у Албанији, као и из околине Софије (Бугарска).

У оквиру етнографског рада, Христофор Црниловић је оставио и вредно лексикографско сведочанство. Његова рукописна заоставштина, која броји 23000 листова рукописне грађе, садржи и речник појмова у дунђерству и дограмацилуку. Етнолошки текстови, сачувани у рукописној грађи, такође сведоче и о његовом лексикографском и дијалектолошком дару и интересовањима. Наиме, проучавајући старе занате, којима је посветио посебну пажњу, Црниловић није пропустио да забележи дијалекатске облике и називе, те фразеологизме и изреке поводом неке појаве. Тако, говорећи о фурунцијском занату, Црниловић бележи и дијалекатски облик називља, те се труди да пружи и и порекло забележене речи, тамо где му је познато. На пример:

Пенњурлије. Њихов назив потиче од латинске речи **пане** која значи хлеб. Правиле су се од симитског теста, које се мало више солило него за симит. Тесто се остави да сташе само упола, па се од таквог теста месе **јувке**. Како се која јувка умеси намаже се машћу из једног **чорбалука** те се ређа у плеху (Црниловић, 101).

Његови етнолошки записи сведоче о негованом језику, добром дару запажања детаља и посвећености предмету свог истраживања, иако би им се могла замерити извесна фрагментарност услед жеље да обухвати што већи број појава и испољавања народног живота.

Нажалост, иста та заједница, чије је стваралаштво предано истраживао, није разумевала ни његов уметнички ни његов етнографски рад а – показаше се – ни његове животне изборе.

Пустоодна светлост.

Поводом петнаестогодишњице оснивања Етнографске спомен-збирке Христифора Црниловића, у *Недељним новостима*, 24. децембра 1924. године, у чланку *С катедре – на коња*, између осталог, о Црниловићу пише:

Посматрао је са прозора прелепу комшиницу. Било је то у Скопљу после Првог светског рата. Али, уместо да се њоме ожени узјаживао је коња па хајд' у забита села. Тражио бабе. Оне у шкрињама као светињу чувале празничне ношње. Код тих старих сељанки проучавао је народне рукотворине. При томе је штедео на јелу и оделу. Парама од професорске плате куповао поред ношње још и накит, ћилимове, везове и друго стваралаштво.

У овој белешци изречена је притајена осуда Црниловићевог живота – уместо да ожени прелепу комшиницу, он ју је само посматрао са прозора; уместо да штеди професорску плату за своје јело и одело, он је куповао народне рукотворине да их сачува за будућност. То је, истовремено, била издаја за паланку једино прихватљиве брачне љубави и баналног утилитаризма. Управо због те „издаје“, његови савременици и суграђани, назвали су га *Пустоодом*.

Сведочанство о Христофору Црниловићу и његовом надимку оставио је и Миодраг Нагорни у *Власотиначком зборнику* 2003. године:

Власотиначкој политичкој врхушки сам говорио: „Чика Кица је човек од знања и мере, приђите му, поразговарајте с њим, питајте га и за савет, он је велики хуманиста, не мислите само на његову збирку и њено одузимање. Направите посебан пријем, објасните му на леп начин, поштујте његов рад и оно што је он учинио за свој српски род и за Власотинце“. А неуки људи па и жене су ми говорили: „Немој да будеш КИЦА ПУСТООД“.

Црниловићев надимак *Кица Пустоод* језички је суд заједнице о једној судбини и једној личности. Свођење овог благог и вредног човека, загладаног у лепоту и отвореног за будућност, озбиљног имена Христифор, на безначајни деминутив *Кица*, те реч *пустоод*, која се овом фамилијарном унижавању придружила, сведочанство је не толико о Црниловићу, колико о духу паланке и о њеном односу према уметнику.

Реч *пустоод* није забележена ни у једном речнику. Она је изведена од прилога *пусто* и именице *(х)од*, односно из синтагме *пусто (х)одати*. Придев *пуст*, којим су Црниловићеви суграђани обележили његов животни ход, балтословенски је, свесловенски и прасловенски придев са значењима „desertus“, „без господара“, „слободан“, „веома обилан“, „многобројан“, „голем“, „клет“.

Из првобитног значења придева *пуст*, које наводи Скок – „пуштен, напуштен“ – односно онај који је „слободан, без господара“, развио се читав низ различитих значења, укључујући и „тврђ“, „чврст“, „храбар“, „необуздан“, „обестан“, „дрзак“, „разуздан“, „незграпан“, „прост“, „сиров“. Значења придева *пуст*, те сложеница изведених из њега¹ углавном су негативна и

¹ Значење „без господара“, „слободан“, развило се из деноминала „пустити – напустити“. Значење „веома обилан“, „многобројан“, „голем“, паралела је значењу „vastus“ – „голем, непрегледан простор, што се не може духовно обухватити“. То потврђује и Вуков *Рјечник* дајући примере *пусто небројано благо* (Вук 4, 357), *млого пусто робље придобише* (Вук 1852, 357). Одатле иде и значење дивљења. Значење „клет“ развило се пак из клетве *остао пуст*. Забележене су изведенице типа *пустолов*, *пустођак* („авантуриста“, „ђак који не иде у школу“ – где *пуст* има значење *слободан*), *пустоловац* („беспослен, вилењак“), *пустоловица* („утвара“, „авет“, „ноћница“, „виленица“, „кобна птица“). Значење „слободан“ потврђено је и у прилогу *пустопасно* од *пусто пасти* „слободно, без пастира пасти, а у метафоричком значењу – „необуздано“. Одатле *пустопаш*, „слободни пашњак“. Ту иде још и колоквијално *пустораст* „деца одрасла без родитељског надзора“, *пусторес* – „мажење, растење без надзора, слободно“. Придев *пусторук* – значи „празних руку“ (Скок).

представљају својеврсно сведочанство концепта слободе у српском језику – оно што је напуштено, без господара, те дакле, слободно, не може бити добро нити се добро развијати, оно је запуштено, празно, дивље и разуздано. Слобода – било да је реч о човеку, детету, животињи или земљи која је без господара – води у јаловост, прекомерност, сировост и необузданост. Онај или оно што је пусто животи на „пуст начин“; „без игде ичега“ и зато је „празно“; прилогом *пусто* изражава се стога и душевна бол или жаљење. Отуда оно што је *пусто*, постаје предмет клетве – те се јављају и значења „немио“, „ђаволски“, „вражји“, „проклет“. Иако ређе, могу се јавити и сасвим супротна значења – „који се само пожелети може“, „јако жељен“ и „веома леп, прекрасан, диван“ – *Лена је, пуста, као уписана; пуста срећа* (РСЈ 2007), која као да изражавају потиснуту али живу чежњу за оним што је слободно и неспутано.

Црниловићев надимак *Пустоод* очигледно је имао негативно значење. То потврђују и искази његових савременика и језичко осећање испитаника из власотиначког краја. *Пустоод* би био „човек који лута без циља и резултата“, „онај који се потуца по свету без игде икога и иза кога ништа неће остати“, „човек без имања и породице“.

Иако нам Црниловићев животопис казује другачије – иза њега су остала бројна уметничка дела, значајна етнографска збирка и сећања његових ученика, пријатеља и савременика, чији је живот обележио својим утицајем – заједница је његову судбину разумела као пут без трага, смисла и значаја.

Српски рјечник из 1852. доноси следећа значења придева *пуст*, *а*, *о* – „verlassen, herrenlose, desertus“, наводећи пример *Пусто масло и пси лочу*. Вук даје и сложенице *пустосват* и *пустосватица* са значењем „conviva nuptialis sine munere“ („званица на свадби, који нема нарочите улоге“). (Вук 1852, 851) *Речник Матице српске* из 1973. наводи следећа значења придева *пуст*: „који ничим није испуњен“, „који је без људи, ненасељен“, „опустошен“, „похаран“, „опљачкан (од непријатеља)“; „који је лишен чега“, „који је остао без чега“, „незачињен (о јелу)“, „сиромашан“, „диваљ“, „неплодан“, „који је далеко од сабораћаја, цивилизације, забачен“, „који је сам, без господара, без власника“, „напуштен“, „који је свачији и ничији“, фиг. „бесадржајан“, „празан“, „штур“, „који је без вредности“, „без значаја“, „бесплодан“, „некористан“, „јалов“, „узалудан“, „голем“, „обилан“, „неизмеран“, „простран“, „који је у великој количини“, „многобројан“. Поред тога, доноси сложенице попут – *пустовоља* „самовоља“, *пустоглав* – „који поступа по својој вољи, по своме ћефу, не водећи рачуна ни оком, ни о чем“, „својеглав“, *пустоћак* – „дете које не иде у школу“. *Пустовник* је „хајдук“, „разбојник“, док је *пустолов* – „онај који је немирна духа, који тражи занимљиве догађаје, авантуре“. Речју *пустопаш* означава се „заједнички пашњак на коме се напаса стока без чуvara“, док је *пустопашан* „обестан“, „разуздан“, „распуштен“, „који је без пастира“, а *пустораст* значи „који је без родитељског васпитања, одгоја“. *Пусторук* је „пустих, празних руку“, „празнорук“, „неразумно троши имовину и расипан је“. (РСЈ 1973). Поред наведених значења, *пуст* се јавља и у значењу „у коме је замро сваки покрет, сваки звук“ – *пуста зимска ноћ*, „незачињен, неукусан, некалоричан, некавалитетан (о храни)“ – *пусто јело, пуста храна*; „који је без вредности, бесадржајан, празан“ – *пуста старост*; „који је бесмислен, некористан, лажан“ – *пуста лаж, пусте речи, пуста обећања* (РСЈ 2007).

Однос уметника и друштва одувек је и у свим срединама био амбивалентан, а став заједнице према ствараоцу варирао је од страхопоштовања, вероватно услед идеје о опседнутој, демонској и демијуршкој природи и моћи његовој, па све до отвореног презира – уметник је био луталица и пустилов, *брат лудака и злочинца*, протеран изван заједнице, уредне грађанске егзистенције и преданог вршења дужности. Међутим, у случају Христифора Црниловића, то није био само онај инстинктивни зазор заједнице од уметника, јер је стваралац човек

„изван закона“, одметник у вишем смислу речи, осуђен да натчовечанским и безизгледним напорима допуњује неки виши, невидљиви ред, реметећи овај нижи, видљиви, у ком би требало да живи целином свог бића (Андрић 1964, 127).

У надимку *Кица Пустоод* забележен је, заправо, јаз који постоји између духа паланке и слободне личности.

Разлози оваквом суду били су вишеструки – Христофор Црниловић био је слободна, радознала и динамична личност: отишао је у „далеки свет“ на школовање, вратио се отуда са новим, либералним идејама, непримереним паланачком конзервативизму, бавио се уметничком професијом, није се женио и лутао је по околним селима сакупљајући женску одећу и накит, а да није стекао свој иметак и положај.

За то издајство једнообразности, за испољавање слободног субјективног става насупрот нормираности коју захтева заједница, Христофор Црниловић кажњен је презривим надимком *Кица Пустоод*. Свет паланке, наиме, налаже човеку да негује *начело господарства*. То је императив наметнут индивидуи да према себи понови однос који према њему показује свет који га одређује: *постајући тако свој сопствени господар, он се укључује у само начело господарства* (Konstantinović 2008, 78). Егзистенција која одбија да се потчини овом начелу пуста је, јер је лишена господара. Будући да њоме не газдују други, нити она господари собом на начин који заједница прижељкује, она постаје бесмислена и празна.

Црниловићева четири кретања, онај *живот као позив на бесконачно уздижуће путовање* о којем говори Башлар, била су такође неприхватљива духу паланке. Јер је, према Константиновићевим речима, егзистенција

која једино бива верујући (имајући илузију) да ће једном да буде, и која је отворена (самој себи) само на путу [...] за дух паланке је бескрајно-незавршава и нестварна као и све што је бескрајно-неразрешиво, па у томе смислу и бесмислено (Ibid., 127).

Дух паланке не прихвата ништа што је претежно лично, индивидуално и усмерено ка будућности, нити познаје живот и рад као сврху по себи. Паланка жели и разуме само утилитаризам или оправдање радње сигурним и проверљивим циљем. Сликарство, као рад имажинације који има сврху у самоме себи, па чак и Црниловићев етнографски рад, као сведочанство о прошлости а за будућност која је отворена и постоји тек као слутња или жеља, те је стога непроверљива и неизвесна – заједница је доживљавала као претњу

свом баналном утилитаризму. Паланка тражи достижан циљ, стога се и смисао егзистенције испуњава само као смисленост онога што је стварно и присутно, као смисао затвореног, завршеног и непроменљивог света – *апсолтуну свет у слепом трајању, и савршено статичан јер је савршено остварен* (Ibid, 129).

Христофор Црниловић је за заједницу био оличење Ћирила Филозофа: Србљи приповиједају да тице на *Ћириловдан* траже друга свака себи да гради гнијездо и да носе јаја; па која га не нађе она се објеси (в. Вук 1852 и Konstantinović 2008, 169–185).

Ова птица симболизује антифилозофски став паланке – мислећи човек је за њу несрећник без породичног гнезда и стога препуштен самоћи; сувишан, јер је и његова љубав, која не свија гнездо, беспредметна. Судбина коју је овој птици заједница одредила јесте –самоубиство. И заиста, у Црниловићевом писму упућеном сестри, остало је забележено да је он о самоубиству размишљао:

Да је неки малодушан човек на мом месту, одавно би извршио самоубиство, али ја то не могу, па да дође нешто још горе.

Његов витализам и спокојно прихватање последица сопственог животног избора, али и односа друштва према њему, надвладали су ипак судбински образац који је заједница наменила самосвојним и њеном господарењу неподложним личностима.

Чак је и Црниловићево сликарство било супротстављено духу паланке – као сликар сублимног еротизма женског тела², он је морао наићи на неразумевање. Управо из тог разлога дошло је и до Црниловићевог сукоба са удружењем *Лада* – за пролећну изложбу удружења, поред осталих радова, он је пријавио и једну студију акта која је одбијена са образложењем да је *сувише безобразна*. Након тога, Црниловић подноси оставку на чланство у *Лади* (Марковић, 51).

То што се Црниловић није женио нити имао породицу, за дух паланке само је било потврда његовог пустог животног хода, лутајућег и блудећег духа, неспособног да се веже за било шта конкретно. Дух паланке сања стварање једне потпуно затворене сфере – стога се он противи усамљености, мисли и свету – свему оном, дакле, чему је Црниловићев живот био посвећен – будући да непогрешивом нагонском слутњом *осећа да је усамљеност, као беспредметност, сама универзалност, свет*. (Konstantinović, 172).

² Паланчанин, према Константиновићевом мишљењу, нема тело, већ је распет између тела и симбола, између позива ирационалног бића и рационализовања, системом непрестаног потискивања. Будући да за паланачки дух љубав није самооткриће, па у том смислу ни сазнавање, ни ерос не може да буде платонски ерос сублимације, већ је, ако постоји, ерос бруталног ирационализма. Ова располућеност доводи до инфантилне вере у апсолутно животињство тела (Konstantinović 2008, 118–119).

Портрет је форма на којој је људски лик једном зауек издвојен из свега што га окружује и везује за околину – *самоћа човека на портрету већа је од самоће костура у земљи*, вели Андрићев Гоја. Црниловић је био вешт портретиста, који је овај тежак посао издвајања и ослобођења личности умео да изврши до краја, изражавајући можда тиме суштинску а проживљену усамљеност човека у свету и времену. Црниловићев лик је на *Аутопортрету*, баш као и у животу, потпуно усамљен. О тој усамљености и њеним разлозима оставила је кратко а речито сведочанство Бета Вукановић, сећајући се Црниловићевог боравка у својој сликарској школи: *Кад је дошао био је веома млад, миран, мало је говорио и увек је био сам. Био је талентованији од других* (Марковић 44). *Аутопортрет* уметника доноси не само утисак потпуне издвојености, већ и извесне меланхоличне незавршености, готово лебдеће, нестварне егзистенције, окружене светлошћу и белином.

Дифузна меланхолија светлости као идеал Црниловићевог сликарског израза, обележила је очигледно не само његово стваралаштво, већ и целокупну личност, дајући његовом усамљеничком животу смисао озареног, уздижућег кретања, неспутане *пустоодне* светлости, коју, баш као ни на Црниловићевој младалачкој фресци, *ноћ не може да сустигне*.

Литература и извори

- Andrić, Ivo. 1964. *Staze, lica, predeli*, Beograd: Prosveta.
- Başlar, Gaston. 2001. *Vazduh i snovi. Ogled o imaginaciji kretanja*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Bjeladinović-Jergić, Jasna. 1986. *Etnografska spomen-zbirka Hristifora Crnilovića*. Beograd: Etnografski muzej u Beogradu.
- Crnilović, Hristifor, *Furundžijski zanat*, 97–110. http://www.anthroserbia.org/Content/PDF/Articles/9_GEM_69_Crnilovi%C4%87_97-110.pdf
- Crnilović, Hristifor. *Rukopisna građa*, sveska 3–1.
- Karadžić, Vuk Stefanović. 1986 (1852). *Srpski rječnik*. Beograd: Prosveta.
- Konstantinović, Radomir. 2008. *Filozofija palanke*. Beograd: Otkrovenje.
- Marković, Srđan. 1991. *Likovni život u Leskovcu 1900-1959*. Leskovac: Narodni muzej Leskovac, Biblioteka Kulturnoistorijska baština.
- Marković, Srđan. *List Vlasina*, 20.januar 2005. br. 173.
- Nagorni, Miodrag. *List Vlasina*, 29.maj 1998. br. 55.
- RSJ 1973: *Rečnik srpskohrvatskog književnog jezika V*. Matica srpska, Novi Sad, 1973.
- RSJ 2007: *Rečnik srpskoga jezika*, Matica srpska, Novi Sad 2007.
- Seizović, Prokopije. *List Vlasina*, 29.maj 1988, br. 55.

Skok, Petar. 1971–1988. Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika (I-IV). Zagreb: JAZU.

Stojković, Dragana. 2003. *Vlasotinački zbornik*, knjiga 1, Vlasotince: Kulturni centar Vlasotince.

Stamenković, Velimir. 2006. *Hristifor Crnilović-Kica, vodič kroz život i delo*. Vlasotince: Fondacija darovitih, „Hristifor Crnilović-Kica“.

Примљено / Received: 22. 02. 2016.

Прихваћено / Accepted: 19. 09. 2016.