

Ђорђе Р. Радовановић¹

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Катедра за српску књижевност

<https://orcid.org/0000-0002-6874-3324>

ДВОЈНИК КАО МЕСТО ЧИТАЊА И ОЗНАЧАВАЊА У ДНЕВНИКУ О ЧАРНОЈЕВИЋУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ²

У раду настојимо да Црњансков роман *Дневник о Чарнојевићу* посматрамо са становишта савремених књижевних теорија, превасходно теорије рецепције, као и реторичких и семиотичких теорија. Чини се да ово дело пружа одличне услове за такву врсту анализе из више разлога. Најпре, својом фрагментарном структуром и једним посебним видом семантичке неодређености оно готово да призива читаочево са-учешће у процесу разјашњења основних питања која роман поставља, док, истовремено, метатекстуалним карактером романескне приче намеће пресудну дилему о смислу писања и означавања уопште. Дилема се разрешава појавом „двојника”, Чарнојевића, који осмишљава јунаков, Рајићев живот кроз потребу самоисписивања и симболичког препокривања властите прошлости. Чарнојевић се тако јавља као заједнички именитељ свих реторичких процеса у роману, као њихово оправдање и као гарант (метафизичке) смислености самог чина писања. Тек након што смо утврдили статус Чарнојевића као кључне фигуре, сневане пројекције којом се оправдава процес ресемантизације јунаковог претходног живота, можемо говорити о двојнику као месту читања, унутар кога се, као кроз призму, прелама, обликује и реконституише литерарна традиција у духу нове модернистичке епохе.

Кључне речи: теорија рецепције, реторичка анализа, фигуративност, двојник, преозначавање

1. Увод

Рецепционоестетички приступи, попут структуралистичких анализа, у великој мери зависе и од пријемчивости коју одређено дело поседује у односу на различите теоријске моделе, чији би се методолошки алати и приступи могли применити у његовом тумачењу. То, наравно, не значи да сваки литерарни текст, па и сваки текст уопште нису подложни одговарајућем типу реторичке критике, већ да се посматрани аспекти разликују у зависности од примењених наративних стратегија и стратегија жанровског уобличења дела. Дела настала непосредно након Првог светског рата, а која данас разматрамо као опус зрелог (послератног или међуратног) модернизма, поседују изразитији степен отворености, самосвести, те настоја-

¹ djordje.radovanovic@filum.kg.ac.rs

² Истраживање спроведено у раду финансирано је Министарство науке, технолошког развоја и иновација Републике Србије (Уговор о преносу средстава за финансирање научноистраживачког рада запослених у настави на акредитованим високошколским установама у 2026. години број: 451-03-34/2026-03/ 200198.).

ња да се превазиђу (одвећ) уска поетичка ограничења претходне епохе. *Дневник о Чарнојевићу*, први Црњансков роман јесте дело које је назначило радикалан заокрет у односу на све до тада поштоване и примењиване онтопоетичке вредности и законитости. Својом фрагментарношћу, неуобичајеним начином приповедања, који је потирао све трагове до тада (још увек) присутне линеарне нарације, *Дневник* је многе представнике ондашње академске критике довео у позицију зачуђености, недоумице, чак и резолутног одбијања. Навикнутост на естетичке моделе примењиване у дотадашњој (предратној) прози и поезији, онемогућила је да критика у први мах препозна епохалну вредност романа, због чега су и први критички судови (академске критике) о *Дневнику о Чарнојевићу* превасходно у знаку неразумевања његове теме, његове форме, његовог јунака, његових идеја. *Дневник о Чарнојевићу* представљао је отуда велики изазов за тумаче. Не само да се радило о делу које је својом ахроничношћу и компликованим сижејно-фабуларним односима доносило потпуно нови облик прозе у српску литературу, већ се и (непроблематизовани) идентитет субјекта, јунака, сасвим расточио, постајући флуидан и неухватљив у „хаосу” текста, исписивања и самоисписивања, свести о сопственој речи и речи уопште, о језику и не-језику, читању и писању. Створен је роман чија структура више није поседовала (ни у траговима) класичну одељеност аутора и субјекта који приповеда, субјекта и других ликова, па ни фикције и реалности као располажућих и немешајућих ентитета.

2. Рецепционоестетички приступ

Романескна отвореност, порозност и нестабилност у утврђивању (ма каквих) јасних судова даје нам могућност да Црњансков роман укључимо како у оквир рецепционоестетичких, тако и у домене реторичких и семиотичких теорија, које своју експанзију доживљавају у периоду друге половине двадесетог века, скупа са теоријама структурализма и постструктурализма. Сва три модела омогућују нам да у троуглу аутор-дело-читалац, читаоца посматрамо као привилеговану инстанцу. Читалац и читање јесу и један од кључних идејно-поетичких проблема *Дневника о Чарнојевићу*, као што је то и однос читања и исписивања (односно разумевања реципијента и његове одлуке да актом писања то разумевање фиксира према новим тумачењима и самотумачењу уједно). Истовремено, романом доминира проблематизација појма „реалности” као стабилне референтне тачке која бива оспорена и оповргнута у доживљавању света као семиотичке представе у којој процес бескрајног означавања и успостављања дискурзивне моћи установљава оно што се назива стварношћу, идентитетом и метафизиком. Херметички круг који Црњански оцртава загонетка је како за субјекта романа, тако и за његову публику, којој је простор за доношење најразличитијих закључака и судова широко отворен. Роман има свога наратора и свога наратера, своју имплицитну и стварну публику, чије се присуство обликује у виду (сталне) запитаности која не открива коначне адресате.

Дневник о Чарнојевићу би се жанровски могао формулисати као субјективистички роман модернизма. Наиме, почевши од половине деветностог века, превасходно под утицајем Флоберове литературе, из „шињела” реалистичке прозе постепено искрсавају и помаљају се два типа романа. Први је објективистички реалистички роман, чије перформансе почивају на императиву (савршеног) стилског

уобличења и имплицирању идеалног стања потпуне објективности, односно одсуства приповедача и његовог утапања у тачку гледишта ликова. Поистовећење које се на овај начин ствара – поистовећење аутора са некима од јунака, које аутор свесно ограничава и усмерава, тако да они и одражавају и не одражавају његове властите погледе и пројекције, створило је значајну забуну код ондашње читалачке публике, навикнуте на форму свезнајућег приповедача и на обрасце миметичке прозе. Тако се и сам Флобер нашао на оптуженичкој клупи поводом свог најславнијег романа Госпођа Бовари, а оно што се тада, половином деветнестог века, дешавало Гиставу Флоберу, десило се и младом Црњанском након објављивања *Дневника*, додуше у много блажој варијанти. Док се на Флобера обрушило читаво јавно мњење Француске, тако да је морао излазити и пред грађанске судове и одговарати пред законом због тобожње аморалности свога романа, на Црњанског је усмерен гнев пре свега једног уског, али и те како утицајног круга критичара, а ако, уз поменути отпор академске критике, у обзир узмемо и чињеницу о значајном утицају који је мишљење књижевне публике у Србији током прве деценије двадесетог века имало на суд критике, онда морамо говорити и о одсуству ширег друштвеног консензуса у акламацији раног дела Милоша Црњанског. Разлика између ова два неприхватања ипак постоји, и можемо је сместити у раван политичко-идеолошких импликација, пошто је Флоберова битка остваривана само на пољу естетских и поетичких иновација, док је Црњански у својој прози имао императив великог и свеукупног епохалног преображаја, што је не само естетичка, већ и етичко-политичка мотивација првог реда. Осећај узалудности ратних страдања, масовних погибија и жртвовања, стога и није схватан као привилегија мањине – шачице освешћених писаца, већ се сматрало да он дубоко прожима све оне који су у рату учествовали, а чији број није могао бити занемарљив. Управо се њима *Дневник* обраћа и ако у њему смео дефинисати нартера, онда је то поражени војник, повратник из рата – онај који је увек на губитку.

Тип романа који је Црњански створио разликовао се, међутим, од објективистичке жељене неутралности, која ће свој коначни израз у модернизму имати у романима тока свести. Баштинећи другачију традицију, из раних Флоберових дела, попут кратког лирског романа Новембар, који је, по ауторовом признању, и нека врста пледоајеа и инспирације за *Дневник о Чарнојевићу*, наратив Црњансковог романа појављује се у форми исказа једног изразито субјективизованог јунаковог духовног стања, те се и роман, у том смислу, не само да није дистанцирао од облика личне исповести, већ је личну исповест учинио средишњим поступком властите наративне структуре, уводећи је и у сам наслов дела, који подцртава улогу дневничке форме и дневничког дискурса у нарацији – дакле форме исповедања.

На реторичком плану, ослањајући се на два основна облика тропизације, *Дневник о Чарнојевићу* исцрпно користи метонимијско-метафорички начин компоновања. Овај модел ми ћемо превасходно посматрати у оквирима базичне романескне структуре прожете метонимијом преношења главног лика унутар својих двојничких алтеритета и настојањем да се метафорички образује високосимболизована слика која би представљала повлашћено место самооправдања наративног процеса.

Аутор је у очигледној „предности” у односу на наратив и на развој сопственог јунака. Роман се до своје половине, то јест до момента појаве Чарнојевића као двојника главног јунака, исписује на начин који одговара традиционалном моделу развијања фабуле. Традиционалну фабулу овде ћемо ипак схватити условно, будући да ахронијска структура доводи читаоца пред многостране препреке у тумачењу, али му и поред тога допушта да причу обликује у карактеристичном (типичном) низању догађаја. Штавише, може се рећи да структура текста својом мозаичношћу призива изразитије учешће читаоца и додатно наглашава важност његове улоге, то јест његовог (садашњег и будућег) дијалога са романом. Склапајући слику Рајићеве прошлости хронолошком пертурбацијом, фрагментима који се непрекидно смењују, преносећи нас на неколико попришта догађања романескне фабуле у наизменичним секвенцама, роман одражава идеалну слику Изерове теорије реза:

Најчешћа примена технике реза среће се тамо где се више токова радње одиграва истовремено, али они морају да се приповедају један после другог. Односе који постоје између оваквих слојева аспеката текст по правилу не формулише до краја, иако су они битни за интенцију текста. Другим речима: између схематизованих аспеката јавља се празно место, које происходи из одређености суседних аспеката. Оваква празна места отварају онда простор за слободно тумачење начина на који се међусобно односе они видови предмета који су представљени путем схематизованих аспеката. (IZER 1978: 100-101)

Очита је намера Црњанског да се употребом мозаичне схеме писања, у којој се „карте не откривају одмах”, читалац наведе да фабулу реконструише на основу сопствене свикнутости да текст линеарно реципира. Утолико је и климакс који настаје увођењем Чарнојевића као сневаног двојника већи, пошто се унутар двојничке форме мешају Рајић и његова пројекција (његова другост, Чарнојевић). Нови рез компликује створени хоризонт очекивања, оповргава га и захтева нови и свеобухватнији:

Један други начин, на пример, да се читалац подстакне да оствари какву већу композицију састоји се у томе да се са појединим резovima ненајављено уведу нове личности, да се започну чак и сасвим нови токови радње, те се отуда намеће питање о односу између оне приче коју смо до тада упознали и нових ситуација које су биле непредвидљиве. Одавде онда происходи читав сплет могућих комбинација, чија је драж баш у томе што сада читалац сам мора да васпостави оне повезаности које су остале неформулисане” (IZER 1978: 105).

Аутор сигнале оставља и пре сусрета у сну, али се они одбацују и пренебрегавају у економичности читања које консеквентно прати судбину Петра Рајића. Ситуација удвајања, међутим, не оставља недоумице. Наизглед непажљиво мешање ликова, дијалекатска измена у говору Рајићевом који на извесним местима прелази у икавицу,³ као и огледалска пројекција којом Рајић у Чарнојевићу распознаје себе, не допуштају да читалац створи потпуну дистанцу између ових двају ликова: „Ја сам покушао да заспим, али је тешко ишло, он ми је једнако шапутао, а сваки

3 Његови благи одговори и његове чудне очи уверише лечнике да није луд, али да је болан човек. Чуо је да је његова крстарица у Сингапуру и отпутова за њом. Живио је весело. (CRNJANSKI 1984: 54)

час сам као у неком огледалу видео над мојом главом сам своје лице” (CRNJANSKI 1984: 51).

То што приповедач своју фантазију о Чарнојевићу приказује као сан, не може да врати читање на начин реконструисања претходног наратива, јер су Чарнојевићеви трагови посути по читавом роману и тек се у тренутку појаве двојника као такви освешћују. Реалистички облик приповести једно стање би препознао као сан, у оној мери у којој такво стање може носити психолошка или симболичка препознавања у судбини јунака, али такво стање не би смело довести до расапа у миметичком карактеру дела. Но, када овај поступак применимо на *Дневник о Чарнојевићу*, морамо закључити да границе реалног и фиктивног нису одвојене и да се заправо и не може разлучити је ли истина оно што се представља сном или је све што се сматра истином, линеарно уприсутњеном догађајношћу (с муком реконструисаном) само сан:

Прича је обликована техником „сна у сну”. Отуда је писмо о кошмарној ноћи истовремено и сан о писму и сан о причању писма. Говор у трећем лицу меша се са говором у првом лицу и са директним обраћањем непознатом пријатељу. Заједнички им је исповедни тон који чини мање приметним смењивање приповедних поступака и олакшава прелаз из једног стања свести у друго. Рационалан и фантастичан дискурс објашњавају се међусобно; немогуће је утврдити који је „леgitиман”, који представља „глас истине” (ROSIĆ 1992: 319).

Позив читаоцу да своје виђење реалног сведе на могућност, а не на догму према којој треба усмеравати све остале аспекте онога што је не-реално, успешно је упућен. Тај је позив свакако имао далеко већи утицај на савременике, макар на оне који су се са поруком и атомосфером дела могли идентификовати. Сигурно је да сви они који су искусили рат и у њему бесмисао сопствене жртве и страдања, нису могли да се стабилно укотве унутар својих идентитета распетих између званичног и идеолошки промовисаног величања херојских битака и погибија и субјективног искуства које је такав дискурс разоткривало као лажан. Њима је, као наратерима, упућен позив, нимало необичан за експресионистичку књижевност која је одиста веровала у промену света и свести путем литературе, то јест у револуционарни преображај, у револуцију, чији би стег понела нова књижевност. На делу је, сасвим извесно, не само естетички, већ и јасно исказан етички моменат једног књижевног текста дат кроз сасвим нову форму која реконституише постојећи хоризонт очекивања и поставља питања дотад непостављана:

Она (нова форма) омогућује нов начин опажања већ и тиме што перформира садржину каквог искуства које се у тој књижевној форми први пут јавља. Однос књижевности и читаоца може се актуализовати како у подручју сензорнога, као надражај за естетски опажај, тако и у подручју етичкога, као позив на моралну рефлексију. Ново књижевно дело прима се и просуђује како против позадине других уметничких форми, тако и испред позадине свакодневног животног искуства. Његова друштвена функција у подручју етичкога може се рецепционоестетички такође обухватити модалитетима питање-одговор, проблем-решење, то јест оним модалитетима у којима оно улази у хоризонт свог историјског деловања. (JAUS 1978: 76-77)

Оним имплицитним читаоцима којима је роман сужавао свој круг пријемчивости, дато је да у тој политичкој преструктурирацији уоче и естетички новум. А естетички се новум скрива у читању, тумачењу и писању. Рајић-Чарнојевић постаје симбиотички знак у коме се призматично прелама претходно одабрано читалачко искуство у новој епохалној ситуацији која доноси превредновање свих вредности и тражи у новом времену нови глас и ново оправдање да се нешто сме написати. Јунак као читалачки субјект тако се претвара у субјекта писања тек онда када поверује да његова етичко-естетска визија има разлога да се појави пред својом публиком и пред будућим публикама. Такође, иста та визија треба да уђе у корпус ишчитавања која ће ово дело видети као допринос, степен или корак више на вечитом путу преозначавања који и називамо књижевношћу и захваљујући чему књижевност и постоји, епохално се мења, трансформише и траје. Сан о Чарнојевићу јесте нуклеус унутар кога је згуснута критична маса оног литерарног која се прелива и аутофикцијом и метафикцијом покрива и симболизује све оно што би требало да представља један живот у најконвенционалнијем смислу низања догађаја, који би у некој претходној епохи напосто били записани без удубљивања, разлагања, сумње, дисперзије, као дневничке забелешке или мемоари из рата. То махнито и очајничко трагање за чврстим тлом смисла када је нестало илузорног појма реалности као темеља на коме се може непроблематично егзистирати и писати, сажето је у два питања: „Где је живот?” (CRNJANSKI 1984: 7) и „Коме ја ово пишем?” (CRNJANSKI 1984: 21). И док у првом питању налазимо личну недоумицу онога који писањем настоји да потврди оправданост сопствене егзистенције, у другом уочавамо моменат проширења исте недоумице на оне који ће и у генерацији роману савременој и у наредним генерацијама роман ишчитавати са различитих позиција разумевања и тумачења. Дилема је модернистичка и раскрива се унутар својих хоризоната као дилема супституције. Уколико је ратно искуство довело до епохалне пукотине која неповратно гута појмове „стварности” и традиције, са свим институционалним темељима вековима изграђиваним као што су друштво, држава, морал и религија, шта се налази са друге стране пукотине и да ли та друга обала може да се симболички оваплоти као нови метафизички концепт? Разлика је смештена у домен рецепције. Политички моменат Црњансковог романа конституише се као трагање за одговарајућом литерарном формом, за одговарајућим типом литературе, која би била довољно делотворна и освешћујућа да парира снази и утицају традиционалних институционалних поредака. То би заправо значило да суматраизам треба прихватити омасовљено као неку од историјско-друштвених или религијских законитости. Тек у овој једначини експресионизам би досегао свој прокламовани идеолошки циљ и постао истинска снага која преображава и предводи. Међутим, баш на том месту јављају се непремостиве препреке које остављају јунака (који је и „писац”) да лебди у процепу и да се ниједне обале не дохвати, нити прве са које жели да искорачи, нити друге која му остаје недоступна. Отуда се мешање скепсе и усхићења у које меланхолични јунак *Дневника* шизофрено урања окончава једино ситуацијом бледе утехе. Како би једно књижевно дело постало манифест револуције, оно мора да сопствени дискурс обликује (са свим могућим меандрирањима и сумњама) као дискурс крајњег поверења у револуционарни процес. А пошто је

револуција још од Ничеа препозната као тек један од реактивних супститута који метафизичку пројекцију човечанства не мења, већ је само испуњава новим садржајима и улогама, Црњансков субјект је одбацује као илузију друштвене стварности од које се одељује. Уз то, један текст који би пледирао на своју омасовљеност, на своју идеолошку ефектност, морао би да укине сопствену литерарност (или доминатну позицију симболичког), односно да акценат стави на утилитарно и ангажовано. Теорија рецепције, не само да не прихвата такву врсту текстова, већ их сматра и суштински неефикасним. Сваки текст који поткрепљује постојеће хоризонте очекивања, или је баналан и спада у потрошну литературу или је анахрон и превиђа помаке већ настале у рецептивној свести:

Дистанца између хоризонта очекивања и дела, између онога што је познато из дотадашњег естетског искуства и »измене хоризонта« коју изискује ново дело, одређује у смислу естетике рецепције уметнички карактер књижевног дела: у оној мери у којој се та дистанца смањује, те се од реципирајуће свести не тражи да се пренесе у хоризонт једног још непознатог искуства, дело се приближава подручју »кулинарског« или забавној уметности. (JAUS 1978: 47-48)

Оно што Јаус подразумева под вредносним аспектом естетске дистанце, нужности да се не оправдавају постојећи хоризонти очекивања, реципрочно се може повезати и са Изеровом теоријом неодређености. Тако она дела у којима је естетска дистанца најмања, своде на минимум своју неодређеност, односно у највећој могућој мери укидају број празних места у делу. Будући да смо Црњансков роман приказали као изразито фрагментаран текст који количину празних места свесно увећава како би омогућио читаоцу највиши степен сарадње, морамо закључити да је тај текст идеолошки несводив или да се макар таквим легитимише. Зачарани круг *Дневника о Чарнојевићу* открива се у својим конститутивним рецепционоестетичким елементима. Комплексни, двозначни лик Рајића-Чарнојевића, одређује се самоисписивањем, симболичко-естетском делатношћу која је незадовољавајући, али једини могући облик јунаковог (али и поетичког, аутопоетичког, метапоетичког) егзистирања. Тај етичко-естетички моменат активира се деловањем на читаоца који је имплицитни читалац, док је експресионистичка форма ангажмана идеализована као релевантан фактор друштвеноисторијског преврата, у жељи да свој утицај прошири на критичну масу читалаца способну да назначени преокрет реализује. Утопијски пројекат урушава се у себи самом, јер функцију масовног деловања може остварити само пропагандно-политички дискурс који више није књижевност и чије је дејство реактивно, а уколико се остане само у границама литературе, долазимо до књижевне продукције која губи ефекат новума, јер Црњансково „мало ново” јесте поетички ново, које захтева ексклузивног (ретког) читаоца, док је бројност и омасовљеност читалачке публике могућа једино у истицању (макар и привидном, фантомском) идеолошке односно револуционарнополитичке новине. На тај начин питање „Коме ја пишем?” није само загонетка за читаоца, већ и за самог аутора, односно за његовог јунака или чак за сам роман, који се у својој распуклости мора запитати „Коме ја ово пишем” и „Пишем ли свима, само неким или самом себи” и, најзад, „Пишем ли уопште икоме”?

3. Преозначавање романа у процесу реторичке супституције

На реторичком плану, двојник функционише као фигуративна форма и то у оном смислу у којем Женет сагледава опозицију властитог и фигуративног као „мисао о фигуративном обрту дефинисаном као друго властитог, те властитог дефинисаног као друго фигуративног” (ŽENET 2008: 52). Одбацивање референтног статуса такозване реалности и ништење идентитарног идеалитета који би подразумевао утемељеност субјекта у себи самом, одузима средишњу позицију категоријама стварности и субјекта, чинећи их дискурзивним могућностима у пракси преозначавања. *Дневник о Чарнојевићу* представља отуда замашан подухват да се на нестабилном тлу света чији се дискурзивни поредак расплинуо и расуо трага за оним фигурама које ће произвести задовољавајућу слику властитости. Тај подухват инициран је модернистичком тежњом за изналагањем адекватног трансценденталног супститута. Наравно, да би се искуство читања, као једна страна поменутог двојничког знака, трансформисало у жељу за писањем, неопходно је чину писања поклонити одређено поверење. Поверење о коме се овде говори парадоксално је, јер субјект истовремено жели изван језика, до недосезиве истине бића, као што је и свестан своје везаности за језик, односно свог пребивања у језику које не допушта да се процес реторичког преношења доконтра у средишту које не би било још једна од епистемолошких претпоставки подложних деконструкцији. Једини начин да се овај парадокс разреши мора бити опстанак унутар меланхоличног субјективног расцепа који истину види у пројекцији не-језичког, дакле у природи као привилегованом ентитету романа (наспрот култури и језику), док највиши домет властитих моћи у постизању истинитости сагледава у непрекидним тропичким преображајима, будући да је субјект увек у језику: „рећи да је истина скуп разноликих тропа значи рећи да је она могућност формулисања неколико пропозиција о појединачном субјекту, повезивање неколико предиката са субјектом према начелима артикулације која нису нужно истоветна: истина је могућност дефиниције средствима бесконачно различитих скупова пропозиција” (DE MAN 2008: 75). Одбацујући све историјски утемељене ослонце истинитости, Црњансков јунак налази се у положају самоестетизације као јединог преосталог начина да се субјект изрази, да постоји: „такво становиште имплицира шире схватање које види метафору као основу свеколиког човековог знања, а процес сазнавања као метафоришно тумачење метафоре” (ROSIĆ 1992: 325). Ово бескрајно кретање деловало би свакако бесмислено уколико не би било могуће уобличити га и сместити унутар граница романеског текста и унутар граница једног заокруженог и (ипак, макар и привидно) довршеног пута јунаковог раста, зрења, зрења и коначног поентирања (епилога), ма колико се роман (и својом структуром и својим аутопоетичким и метапоетичким захтевом) чинио отвореним и, у том смислу, недовршеним. Ситуацију формулисања различитих пропозиција о појединачном субјекту налазимо у *Дневнику* кроз алтеритете који се појављују унутар парадигме двојника. Ако синтеза Рајића и Чарнојевића сачињава знак који омогућује писање, онда се као облици тропичких пропозиција намећу различите субјект-позиције: млади Рајић, млади Чарнојевић, Рајићева ратна епопеја, као и повратак из рата, али и слике сна, епизода о Чарнојевићу и епизода о Марији и Изабели, укратко читава фабула рома-

на. То што се роман зове *Дневник о Чарнојевићу*, а не *Дневник о Рајићу*, како би се могло претпоставити ако би се истакла традиционална улога (и начин именовања) јунака, показује да је сан о Чарнојевићу централни тренутак дела у коме се именовањем двојника заправо именује траума читања и самоисписивања пошто „писати у извесном смислу значи разбијати свет (књижевно дело) и поново га састављати” (BART 1978: 45). Читав роман и јесте једноfino и непрестано ткање тропа око ове трауматичне празнине којој се даје властито име као својеврсни антропоморфизам неопходан да би се бескрајно тропичко кретање организовало око једног знака који је тако и схваћен, као знак за организацију приче, а не као метафизичко присуство. Јер, да је Чарнојевић заиста метафизички идеал, он се не би могао појавити као противречна фигура двојника. Напротив, он би постао (и остао) оваплоћење чисте жеље без икаквих апорија у себи. Он је, међутим, фиктивно одредиште непрестаних сеоба значења као што је то и Суматра, симбол дугих путовања и несмирене судбине сневаног двојника:

Али „антропоморфизам” није само троп већ и идентификација на нивоу супстанце. Он узима један ентитет за други и тако подразумева конституисање особених ентитета пре њиховог мешања, узимање нечега за нешто друго за шта се после претпоставља да је дато. Антропоморфизам замрзава бесконачни ланац трополошких трансформација и пропозиција у једну једину тврдњу или суштину која, као таква, искључује све друге. То више није пропозиција, већ лично име, као када метаморфозе у Овидијевим причама доживљавају врхунац и заустављају се у појединачности личног имена, Нарциса, Дафне или било ког другог. Далеко од тога да буду идентични, тропи као што су метафора (или метонимија) и антропоморфизми узајамно су искључиви. Очигледно набрајање је заправо поништавање које стиче, помоћу истог симбола, знатну критичку моћ. (DE MAN 2008: 75)

Именовање Чарнојевића за антропоморфног носиоца-ознаку романескне структуре није произвољно, већ произлази из метонимијске идентификације са историјском личношћу, патријархом Арсенијем III Чарнојевићем, који је Србе повело у Велику сеобу 1690. године. Отуда се у позадини личног имена појављује значење сеоба, само што је то значење овде онтолошко, а не догађајно-историјско. На делу је, дакле, потпуна измена перспективе, која подразумева разарање историјског знања, те задржавање знака као разлике и коришћење његових семантичких потенцијала у процесу естетске транспозиције:

Раскидањем директне везе са историјским конотацијама презимена омогућава се његова деконкретизација, ослобађање од сувише очигледних садржаја и превођење у свет из ког је позајмљено и име Итака – у свет књижевних симбола и метафора. После уметничке транспозиције у делу Милоша Црњанског рецепција презимена Чарнојевић више није била иста. Од првенствено историјске она се претворила у литерарну и поетско-митску добијајући значај у новим цивилизацијским оквирима. (ROSIĆ 1992: 322)

Поред тога, ово име не излази ван семантичких оквира предвиђених романом, нити пружа могућност било какве друге алузије изузев оне везане за појам сеоба, те тако постоји потпуна еквиваленција између структуре дела и онога који ту и такву структуру симболизује, што се у потпуности слаже са Де Мановом дефи-

ницијом антропоморфизма. (През)име је знак. Татјана Росић такође упућује на издвојеност Чарнојевића као својеврсне надређене метафоричке пројекције: „Једино у случају презимена Чарнојевић (као и у случају имена историјских личности уопште, патријарха Рајачића нпр.) може се пратити претварање историјске референце у литерарну, формирање метафоре белега. Све друге историјске и културолошке референце јављају се у тексту већ преобликоване у Рајићевој свести, промењене у складу са емотивним значењима речи „белег” као готове метафоре” (ROSIĆ 1992: 322-323).

Водећи се поменутих размишљањем о пресликавању сневача у сан двојника или, обрнуто, сна у самога сневача, могли бисмо закључити да постоји њихова идентичност, што ипак није случај, јер бисмо се тада сусрели са ситуацијом затвореног херменеутичког круга који Еко одређује као „предмет настао тако што тумачење, вртећи се укруг, покушава да своју ваљаност поткрепи оним што само представља” (ЕКО 2001: 34). Постојање једног трансцендентног означитеља какав је Суматра и посредника у препознавању означитеља и иницирању праксе преоначавања – Чарнојевића, показује да процес трансгресије значења није у потпуности ослобођен метафизичког опредељења. За разлику од постмодернистичке књижевности која игру означавања препознаје игром чак и када себе привидно усмерава ка трансценденцији и великим наративима, Црњансков пројекат поклања поверење идеји универзалног свепрожимајућег принципа који све форме појавности држи у вези. Попут Вергилија у Дантеовој Божанственој комедији Чарнојевић постаје водич сомнанбулне и изгубљене Рајићеве душе. Он је иницијацијска визија која шаље сигнал да самоисписивање има смисла и да префигурација попут каквог замршеног алхемијског језика пулсира у ритму истине и тајне коју открива држећи је скривеном, јер би сваки коначан став, свака стављена тачка уништила игру а тајну превела у подручја баналних коначности и овешталих истина, уместо да је држи на дистанци у вечитом померању и одлагању метафоричког језика. Амбивалентни субјект *Дневника*, чији се распон реакција креће од потпуног потонућа и изразито нихилистичког (само)осећања до повремених тренутака усхићења и узлета, резултат је ове игре у којој метафизичка жудња покреће напред у симболичку прогресију, а тренуци разочарања не доводе до потпуног клонућа, јер вера у магловити простор трансценденције никада сасвим не замире, све до крајње слике неба, утешног и свеприсутног, али недоступног, неразумљивог и далеког:

Ја је не љубим. Ја љубим небо, моја је љубав блага, у сну и непролазна (CRNJANSKI 1984: 42)

А он је [Чарнојевић] слушао о снегу, о заверама и мукама, о Крстокљуну, који зими држи свадбу, о снежним облацима, а највише о небу. Све је мрмљао нешто неразговорно о небу. (CRNJANSKI 1984: 49)

Није више знао [Чарнојевић – прим. Ђ.Р.] шта је добро, а шта зло, и мерио је све руменилом неба, утехом његовом. (CRNJANSKI 1984: 55)

Поверење поклоњено Чарнојевићу осмишљава се као поверење медијуму литературе, као оправдање књижевности и као оправдање игре тропа, која и јесте текстуално ткање око не-језичке трауме.

Тек када смо до претходне тврдње дошли, можемо о двојнику говорити као о фигури која оличава квинтесенцију читања, односно јунакове лектире разасуте по читавом роману. Лектира се одређује као показатељ једног епохално новог облика литерарности. Чудесна је транспозиција коју Црњански *Дневником* остварује. Особена романескна структура, поигравање временским перспективама, поетичност језика, његова „поражавајућа лиричност”, говоре у прилог једном сасвим новом виду прозе у српској књижевности, а да је истовремено расправа о смислености чина писања смештена унутар романа, у низу флуидних симболичких слика које детерминишу и естетичку и етичку легитимност таквог поступка. Метајезички аспект резултира иронијском и приповедном дистанцом која уноси истински преображај и значајно проширује онтопоетичке хоризонте тадашње српске литературе.

Свака референца на Рајићево читалачко искуство појављује се као конститутивни чинилац у креирању дате романескне стварности, а то што наведена лектира представља знак који се преиначава како би послужио за креирање нечег новог, нечег што је означено метафором сна као трансформативног механизма, не значи ништа друго до да Чарнојевићу придајемо улогу интерпретанта, активног судеоника у вековном процесу рецепције који се пред нама одиграва. *Дневник* разумемо као својеврсну рецепционоестетичку активност читаоца, која, путем тумачења одабраних претходника, оправдава сва преиначавања властитог подтекста правцем једне посве нове поетичке парадигме. Да би преиначавање уопште било фиксирано као нови облик прозе морао се најпре изградити афирмативан однос према писању, као предуслов рецепцијском чину. Након тога, на „гробљу старих романа” настаје епохално освешћени роман Црњанског, који од својих претходника и њихових тумача одабира оне елементе који легитимишу његову сопствену естетику и поетску метафизику, задржавајући иронијску дистанцу као својеврсни отклон природен метапоетичкој природи дела. Како се ови комплексни знаци читају најбоље показује пример Сервантесовог Дон Кихота који представља кључну референцу (или једну од кључних референци) унутар *Дневника о Чарнојевићу*. Описујући први сусрет са Чарнојевићем у роману, наратор га представља као донкихотску фигуру:

Тада, једно вече, дошао је он, ја га никада више заборавити нећу. Брзо је нестао после, па ипак он ми је био више него брат. Чинило се да његове дуге и танке, као мотка, ноге не газе по земљи, као да је лебдео. (CRNJANSKI 1984: 47)

Други сусрет са Сервантесовим јунаком још је сугестивнији, будући да га доживљава сам Чарнојевић:

После изненада опет седео је и картао се у једној собици пуној огледала. Једна лепа жена приступи му и питаше га да ли да игра, он се поклати и рече јој: даћу Вам један добар савет, лепе жене, не треба да играју. Један црногорски принц бацао се око њега новцем и свирао у гласовир. На вратима се указа Шаљалин, на раги, сав крив у седлу, са грдном мотком у руци и са једним разбијеним лонцем на глави, зидови се тресли од песме његове. (CRNJANSKI 1984: 58)

Моћ литерарне ознаке да се сели најпре у Чарнојевићев, а затим у лик оперског певача Шаљапина, у дворани огледала, односно одраза, где се донкихотство као симболичка слика пројектује из погледа двојника, сугерише променљивост и преносивост знака, његову семантичку флуидност и прилагодљивост. Уколико се томе дода да се у Шаљапиновом костиму Дон Кихота препознаје и један интертекстуални сигнал – истоветан „костим” Дон Кихотов у Црњанској песми „Молитва”, у којој се међусобно пореде и симболички самеравају фигуре Дон Кихота и Христа, добијамо изузетно сложену и вишереференцијалну фигуру:

Нова модернистичка фигура израсла из поетике греха и песничког прекршаја води гротескној модернистичкој слици оченаша у „Молитви“. У овој песми онај коме је молитва упућена седи на дрвеној раги, са лонцем разбијеним на глави и очима пуним ветрењача – то је Дон Кихот. Велико нововековно Не које он додају свету разума зарад последњег витешког заноса чини га фигуром модернистичког Бога. Модернистичко витештво је гротеска и један умор преданости која не може да се на том путу ичем од смрти нада. (JERKOV 2010: 284)

Дон Кихот у исти мах постаје епохални модернистички знак – одраз гротескне позиције литерарног дискурса препуштеног себи (самоактуелизацији) у (ничеански) модерном свету без Бога, и метафора једног ширег процеса, који се у структури Црњанског романа одиграва, а то је преозначавање, које за своје средиште узима једну христолику фигуру, али не и самога Христа (модернизму је потребан первертирани Христ). Дон Кихот је иронична слика посрнулог Христа, који остаје једини гарант смисла у ери која је порушила све идоле религије, идеологије, историје, стварности, те ствараоцу једино и преостаје да са гробља замрлих идеја преузима знакове и укључује их у нову игру означавања и тумачења, гајећи ипак неку врсту притајене и бојажљиве вере да се игра некуда креће, да се поетички надograђује и прогредира. Циљ овог кретања за Црњанског није Суматра (за себе), јер је она само метафоричка (топопоетичка) ознака оне месијанске мисије коју уметност будућности треба да оствари, ослободивши се свих спутавајућих уза. Тада би све нестало, а затим се поново родило у мистичном постварењу не-језичког једног:

Ко зна? Можда ће једном све нестати у уметности, која неће рећи ни шта ни шта хоће, ни шта значи оно што каже. Можда ће нестати говор, и писање, и одређивање; да је ово смрт, а ово љубав, а ово пролеће, а ово музика. Ко зна? (CRNJANSKI 1984: 16)

Донкихотска паралела односи се такође и на поступак којим роман успоставља модернистички отклон према претходницима, како према онима које усваја, тако и према онима које одбацује. Тиме се Црњансков први роман успоставља као, у српској књижевности непревазиђени модел случаја објективизовања о коме говори Јаус. Поступак је једнак, али епохална парадигма подразумева како развој модерног романа по оној линији коју Црњански истиче (Сервантес-Љермонтов-Флобер, Достојевски), тако и различите погледе на Дон Кихота као типског јунака целокупне модерне (и модернистичке) литературе (поређење Дон Кихота и Христа очито је у роман и у епоху пристигло из Достојевсковог Идиота). Из мноштва рецепционоестетичких веза Црњански извлачи реперкусије свога романа који функционише као разлика, преузима мотивације, одбацује њихове ефекте које

сматра анахроним, а селективно усваја делове ознака којима гради своју епохално измењену структуру. Ти се елементи, попут алхемичарских легура, стапају у сну и производе метал нове вредности, нарацију која себе саму посматра, потврђује и иронизује, прву такве врсте у српској књижевности.

Цитирана литература

- BART 1978: BART, Rolan, *Nauka o književnosti i književna kritika*, u: BUNJEVAC, Milan (prir.), *Strukturalni prilaz književnosti*, Beograd: NOLIT, 1978, str. 29-47.
- CRNJANSKI 1984: CRNJANSKI, Miloš. *Dnevnik o Čarnojeviću*, Beograd: BIGZ, 1984.
- DE MAN 2008: DE MAN, Pol, *Antropomorfizam i trop u lirici*, u: RADOVIĆ, Miodrag (prir.), *Književna retorika*, Beograd: Službeni glasnik, 2008, str. 73-99. [orig.] ДЕ МАН, Пол Антропоморфизам и троп у лирици, у: РАДОВИЋ, Миодраг (прир.), Књижевна реторика, Београд: Службени гласник 2008, стр. 73-99.
- EKO 2001: EKO, Umberto, *Granice tumačenja*, Beograd: Paideia, 2001.
- IZER 1978: IZER Wolfgang, *Apelativna struktura tekstova*, u: MARICKI, Dušanka (prir.), *Teorija recepcije u nauci o književnosti*, Beograd: Nolit, 1978, str. 94-115.
- J AUS 1978: JAUS, Hans Robert, *Književna istorija kao izazov nauci o književnosti*, u: MARICKI, Dušanka (prir.), *Teorija recepcije u nauci o književnosti*, Beograd: Nolit, 1978, str. 36-82.
- JERKOV 2010: JERKOV, Aleksandar, *Smusao (srpskog) stiha*. Knj. 1. *De/konstitucija*, Požarevac: Centar za kulturu, Edicija Braničevo; Beograd: Institut za književnost i umetnost, 2010.
- ROSIĆ 1992: ROSIĆ, Tatjana, „Dnevnik o Čarnojeviću” – *sukob individualizma i istorijske svesti*, u: MATICKI, Miodrag (prir.), *Istorijski roman*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, Sarajevo: Institut za književnost, str. 315-328. [orig.] РОСИЋ, Татјана, „Дневник о Чарнојевићу” – сукоб индивидуализма и историјске свести, у: МАТИЋКИ, Миодраг (прир.), Историјски роман, Београд: Институт за књижевност и уметност, Сарајево: Институт за књижевност, 1992, стр. 315-328.
- ŽENET 2008: ŽENET, Žerar, *Ograničavajuća retorika*, u: RADOVIĆ, Miodrag (prir.), *Književna retorika*, Beograd: Službeni glasnik, 2008, str. 49-72. [orig.] ЖЕНЕТ, Жерар, Ограничавајућа реторика, у: РАДОВИЋ, Миодраг (прир.), Књижевна реторика, Београд: Службени гласник, 2008, стр. 49-72;

Dorđe R. Radovanović

DOUBLE AS SPOT OF READING AND SIGNIFICATION IN *THE JOURNAL OF ČARNOJEVIĆ* BY MILOŠ CRNJANSKI

Summary

In this work Crnjanski's first novel is shown from modern theoretical perspectives, especially in the aspects of Theory of reception, Semiotics and Rhetorical theories. The key spot of novel is a moment of doubling which transforms main character Petar Rajić into his symbolic projection, Čarnojević. Doubling provides creation of a specific sign that uses Rajić's past life to recreate it in a new perspective of reading and writing. Čarnojević becomes a spot of Rajić's reading and his ability to create a new text that corresponds with a modernistic epoch. Novel's form looks ideal for a reception aesthetic type of analysis. Its fragmentary and achronicle model gives much place for a reader to create his own understanding perspective of it and to be included into questions novel is demanding him to answer. In that way ethic side of a novel is important almost as much as his aesthetic side, and has an aim to create a new ways of social and ideological identification. On a rhetoric plan, novel is created as a metatextual structure, that thinks itself and characters will of writing. All metaphorical and metonymic transgressions that leads from one subject-position to another and from one symbolic story to highly symbolic ones, marked

as a dream, create for a main character situation where he has to ask himself about meaning of writing. Concluding that only truth can be provided in literature and half-closed structures of one piece, Crnjanski provides a trust moment for act of writing and in the same time closes his novel by naming Čarnojević as a spot of rhetoric unification of all the narrative strategies in one name. Čarnojević becomes a prism where all the previous literature mentioned in novel refracts in a new modernistic and epochal self-conscious meaning.

Keywords: reception theory, rhetorical analysis, figurality, double, resignification