

МИЛОШ ЦРЊАНСКИ – РОМАНТИЧНИ АНАРХИСТ 20. ВЕКА

Уредник:  
Драган Јаковљевић

Рецензенти:  
Петар Милошевић  
Александер Урком

Зборник радова са међународног научног скупа одржаног  
12. априла 2019. године  
на Универзитету „Етвеш Лоранд“ у Будимпешти

# **МИЛОШ ЦРЊАНСКИ**

## **РОМАНТИЧНИ АНАРХИСТ 20. ВЕКА**

Смер за српски језик и књижевност  
Одсека за словенску филологију  
Филозофског факултета Универзитета „Етвеш Лоранд“

Будимпешта 2019

## Садржај

**Драган Б. Бошковић**

Егзилантски идентитет јунака романа Милоша Црњанског / 7

**Слободан В. Владушић**

Везе у свету и снег – дијалог Црњанског и Андрића / 14

**Ђорђе М. Ђурђевић**

Ангелологија као поетски оквир еротологије Милоша Црњанског / 26

**Драган Јаковљевић**

Мултижанровске одлике путописа Милоша Црњанског / 39

**Миливој Ненин**

О стогодишњици једног писма / 49

**Часлав В. Николић**

Вулканологија: поетика изобличења у „Роману о Лондону“ Милоша Црњанског / 59

**Ђорђе Р. Радовановић**

„Коме ја ово пишем?“ – улога епистоларног у „Дневнику о Чарнојевићу“ Милоша Црњанског / 71

**Горана С. Раичевић**

Невидљиве везе: Милош Црњански и Шандор Мараи / 84

*Додатак*

**Андреа Шупут**

Историјат смера за српски језик и књижевност и научна делатност у последњих пет година / 101

Ђорђе Р. Радовановић<sup>1</sup>

Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Одсек за филологију  
Катедра за српску књижевност

## „КОМЕ ЈА ОВО ПИШЕМ?“ – УЛОГА ЕПИСТОЛАРНОГ У „ДНЕВНИКУ О ЧАРНОЈЕВИЋУ“ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

**Апстракт:** У раду се презентује роман Милоша Црњанског *Дневник о Чарнојевићу* кроз идеју о немогућности самореализације јунака у исписивању што се на симболичком плану испољава релацијом писмо-сан, којом се, најпре, нарушава простор сна као простор метафизичке унификације наслеђен из романтизма, док се, са друге стране, показује да и само писмо као артефакт бива изложено својеврсном деконструисању, па су питања која наратор у првом лицу читавим током романа поставља „Шта је живот?“ и „Коме ја ово пишем?“, показатељ брисања и замагљивања стабилних граница унутар којих би било оствариво да постоје јасно наглашене позиције адресанта, адресата и предмета писања, то јест света о коме се пише. Из ове замагљености, као последица, појављује се главни јунак Рајић-Чарнојевић, не као удвојена фигура, већ као фигура немогуће мултипликације, двосмислени производ тежње за удвајањем које би водило уједињавању, једном „једином младићу у свету“, како се двојник описује, и изневерења ове тежње у којој се може распознати нереализованост сна о двојнику и, најзад, његова смрт, којом се сан и довршава.

**Кључне речи:** двојник, писмо, Дневник о Чарнојевићу, адресант, адресат, огледало, прозор

### Увод

Где тражити другог у *Дневнику о Чарнојевићу*? Уколико као исправну прихватимо тезу да је Црњансков први роман у потпуности обележен позицијом онтолошког удвајања и да се читавим његовим током тежња

---

<sup>1</sup> djolllee@live.com

за двојничким оваплоћењем сагледава као моменат протезања у коме би унификација разбијеног Ја представљала реализовање бића у самоисписивању, одговор би се сам наметнуо и другост би своје место нашла у личности двојника, дакле Чарнојевића. Отуда и наслов романа *Дневник о Чарнојевићу* предлогом *о* као да тежи да ово подвајање оствари тако да писање буде усмерено ка ономе о коме се пише, а ко стоји изван самога писања као његова пројекција. Међутим, то није случај, јер, да јесте, идентитарне дилеме о којој се полемике у српској књижевној критици и данас воде, не би ни било, већ би се приповест усмеравала трансцендираном идеалитету у личности Чарнојевића, док би субјект самоисписивања приповест сакупљао око овога средишта, чиме би и траума писања била докинута, а модернистички дискурс не би ни постојао, будући да би сопствену двоумицу разрешио у корист „Чарнојевића“ као означеног. Наместо модернистичког дискурса била би задржана романтичарска парадигма сједињења са сном или сједињења у сну, коју Црњански истиче, али је истовремено и деконструише, онемогућавајући да се сан о двојнику издвоји из метапростора писања.

### Прозор, огледало, двојник и сан

Деконструктивни моменат у односу на симболичку позицију сна наглашен је већ у начину на који се у епизоду сна уводи, као и њеним наглим прекидом, то јест недовршеношћу и незаокруженошћу сневаног. Епизода о „Чарнојевићу“ започиње се у форми писма: „Хоћу да Вам причам. О једном човеку, кога не могу да заборавим, и који ми беше више него брат. Један једини човек. Један младић у свету“ (Црњански 1996: 455). У одломку под насловом „Сан“, који се односи управо на ову епизоду романа, а који ће Црњански штампати у Пандуровићевој *Мисли*, непосредно пре објављивања романа, епистоларна форма је наглашенија, а обраћање непознатом адресату пресеца читав фрагмент, обликујући га као писмо. Од тога ће у роману остати неколико трагова на почетку епизоде, али трагова које сматрамо веома значајним, одбацујући притом било какве назнаке о Црњанској немарности, јер и у каснијим редакцијама које је вршио сам Црњански, пролошки део епизоде остаје неизмењен. Отуда се може казати да је целовитост епистоларне конструкције која је сан, или опис сна, а коју Ја писања, као адресант, шаље одређеном и назначеном адресату, у роману остављена или уписана као траг писма или симболички надоместак из кога се све ове пре-

цизно одређене позиције писања, теме и упућивања бришу и замагљују да у неодређеним и савршено парадоксалним границама покажу да је преостало епистоларно немогуће, то јест да опстаје само као празна форма, јер неодређено и многоструко Ја није само доведено у положај да буде и адресант и адресат, већ и у сумњу да више не буде Ја и да више не може да успостави чак ни разлику субјекта и објекта писања, односно самоисписивања. Уписујући ову разлику у роман као сувишак нефункционалне форме, Црњански уписује саму трауму разлике која се огледа у немоћи да се изврши онтолошка синтеза и да удвојеност јунака постане његова јединственост. Када у критичким радовима о *Дневнику о Чарнојевићу* упорно настојимо да главног јунака назовемо, да му дамо име, да га назовемо чак „Рајић-Чарнојевић“, ми заправо вршимо својеврсно насиље над значењем романа, јер је Црњански идентитет поставио тако да се не може именовати и тиме осујетио сваки херменеутички напор који мора инсистирати на називу, док је право име овог јунака (ако се уопште може употребити ова уобичајена терминологија која га јунаком назива, јер је и то, на крају крајева именовање које наратора разлучује од нарације), можда одисејевско Нико, али Нико једнога модернистичког Одисеја, који се не може самоисказати да би кроз причу о себи и својим доживљајима рата, постао Одисеј – повратник у завичај. Траг епистоларног на почетку приповести о сну, губећи својства јасног дефинисања страна у писању и теме писања, задобија значење разлике којом се писмо означава као оно што расцепљује име јунака, јер „писмо постоји чим се у саставу брише властито име“ (Дерида 1976: 146).

Демистификација сна изводи се његовим интегрисањем у писмо и у причу. Језичким кодирањем сневаног, децентрализује се његов романтичарски ореол као универзалног простора изван писања, чиме се и идентитет онога о коме се сања укључује у трауму писања, постајући један од алтеритета расутог субјекта самоисписивања. Деконструисање романтичарског наратива овде се, међутим, не зауставља, већ се подиже за степен више, будући да прича не интегрише само сан о двојнику, већ и сан самога двојника који у сну приповеда: „Молио ме је и преклињао да га слушам. Једнако је причао о небу. Спокојно је седео на палуби, или ходао горе доле, застајкивао и гледао у море и небо. Мислио је о младости, а причао ми је замршено, као мој живот“ (Црњански 1996: 458–459). Тиме што свемоћна прича присваја и „Чарнојевићев“ сан, који је, како се и из претходног цитата види, извориште двају кључних трансцендентних чворишта романа, суматраистичког сна и сна о младости, успоставља се

посредна интертекстуална веза са још једним романтичарским топосом, а то је поовски сан у сну. У познатој песми, истоименог наслова „У сну сан“, Поов лирски субјект, на готово идентичан начин као и јунак *Дневника*, проживљава драму минуле младости:

*Прими њољуб сад у чело  
на расџанку хоћу смело  
да њи њризнам узаврело:  
истџина је, није згран  
да ми дани беху сан.  
Коме њрошлосџи њрође кад,  
Био рад, не био рад.  
Свему, свачем, свуд си сџиран  
Све је само у сну сан.*

(По 2003: 486)

Страност коју Поов лирски субјект доживљава разликује се ипак од страности приповедача *Дневника о Чарнојевићу*. Иако успоставља иронијску дистанцу према романтичарском сну као илузији, По, чак и у нихилистичкој поенти песме, чува структуру сна, а свест о расутој прошлости обесмишљава егзистенцију, задржавајући се у границама субјекта, чиме се чува и језгро романтичарске поетике. Насупрот томе, страност „Рајића-Чарнојевића“ плод је модернистичког одклона који у себе укључује не само неповратност јунакове младости, већ и неповратност свеукупне традиције која утемељује постојаност метафизичких категорија. Наместо сна у сну, појављује се прича у причи, а процес преозначавања не зауставља се, јер нема означеног пред којим ваља заћутати, те и удвајање не еволуира ка одвајању, већ ка спознаји да је двојник рефлексивна приповедача, да није „један једини човек“, већ још један одраз у огледалу, што довршава у његовој смрти: „Осетио је да ће умрети, и поче нагло стрмоглав некуд да пада“ (Црњански 1996: 463). Два битна симболичка момента утиру пут Чарнојевићевој смрти и прекиду, готово бегу приповедачевом из сна. Први од њих је сцена картања у дворани огледала, где се на вратима дворане изненада појављује Шаљапин у костиму Дон Кихота: „После, изненада, седео је и картао се у једној собици, пуној огледала (...) На вратима се указа Шаљапин, на раги, сав крив у седлу, са грдном мотком у руци и са једним разбијеним лонцем на глави, зидови су се тресли од песме његове.



А он је стајао крај прозора и гледао у небо<sup>2</sup>. Како је већ примећено<sup>2</sup>, изглед Шаљапина у овој сцени идентичан је донкихотској фигури која се појављује у песми „Молитва“ Лирике Итаке као представа модернистичког Бога. Други симболички моменат односи се на „Чарнојевићеву“ помисао на коринтске стубове, којом се изнова наглашава и тренутак његовог умирања: „После је почео да говори о неким коринтским ступовима и осетио да умире“ (Црњански 1996: 464). Оба наведена момента већ нису у власништву „Чарнојевићеве“ приче, него у простору између сна и буђења, који је обележен једним „изненада“ и упадом сцене у дворани огледала, а затим хаотичним током „Чарнојевићевих“ мисли, које врхуне у његовој смрти, онда када дође до потпуне идентификације са приповедачем, који ће, негде на почетку сна, након сусрета са „Чарнојевићем“, себе одредити као онога који говори о револуцији и о лепоти коринтских стубова: „У то доба, ја сам говорио само о коринтским ступовима и о родољубљу“ (Црњански 1996: 456). Диференцијација приповедача и двојничке фигуре ништи се уливањем двојниковог гласа у глас онога који о двојнику приповеда, па је двојник тек једна од репрезентација приповедног Ја које се расипа у празној многострукости у односу на сан и у сну у односу на огледалске призоре других двојника, који не поседују способност да се дискурзивно оделе од гласа који их производи. Пораз сна као приче и сна у сну као приче у причи, сигнализан је и временским прилогом *јосле* који се налази на почетку двају цитираних одломака. То *јосле*, које Црњански у роману користи, готово по правилу, након сваке исприповедане епизоде, има обесмишљавајућу улогу,

---

<sup>2</sup> „Док се чарнојевић карта у некој собици препуној огледала, у сцени у којој се као на филму, динамично смењују збивања и ликови, изненада се на вратима појављује Шаљапин у улози Дон Кихота [...] Реч је запараво о познатом руском оперском певачу Фјодору Ивановичу Шаљапину (1873–1938) који се у европским метрополама пред Први светски рат прославио улогом Дон Кихота у истоменој опери Жила Маснеа. Значи, један уметник из тог времена појављује се у Рајићевом сну у улози једног романескног лика о чему се приповеда у дневничким белешкама у књижевном делу жанровски одређеном као роман. Овај усложњени однос између документарног и фикционалног, сна и јаве, личности и маске, дневника и романа постаје још занимљивији ако се у поменутом опису препозна аутореминисценција на Црњанскову песму *Молитва* објављену у збирци *Лирика Иијаке* (1919). Песма је заснована на двоструком пародирању – најпре текста најпознатије хришћанске молитве „Оче наш“, која је узета као подтекст, а затим и самог Бога Оца који је приказан на крајње провокативан начин и сасвим у духу авангардне десакрализације свих канонизованих вредности“ (Петровић 2008: 182)

јер укида телеологију приповедања и, самим тим, смисао догађајности у исприповеданом. *После* је знак смрти приче, након које остаје само празан поглед упрт у небо које кроз прозор посматра Чарнојевић у дворани огледала. Тај прозор је заправо једини излаз који овај роман познаје. Између прозора и огледала појављује се напетост и однос контрастирања, јер жеља за огледањем у себи-двојнику бива немогућом пошто та жеља тежи да се успостави у прозирању, допирањем до Другости која није само алтеритет постојећег Ја, а само прозирање, поглед кроз прозор у даљину, не поседује способност ауторефлексије, синтетизовања и смештања себе у метафизички простор, будући да се овај простор не може означити. Опсесивно самоозначавање-самоисписивање, испољено у увишестручавању двојничке фигуре, стање је којим се узалуд покушава да пређе граница до које допире око, али не и језик, смисао, стални покушаји кодирања трансцендентног. Иако се ово стање означава типичним експресионистичким топосом болесности, па је јунак читавим током романа болестан, као што се са болесничке постеље присећа догађаја из своје младости и војевања, овај доживљај болесног је такође двоструко значењски усмерен. Болест није тек једнозначно усмерена нихилистичка позиција сомнанбулизма и блудње, већ управо из ње пројављују визије које одводе двојнику, као и симболички најпрегнантније слике романа, макар када говоримо о симболичком односу огледања и прозирања, а то је болест као најлепши доживљај у сећању јунаковом на младост која је иначе романтичарски, радичевићевски болна: „Болести су биле моји најлепши доживљаји. Облачили су ме у бело и метали ме у прозор, а људи су застајали и гледали ме. О, шта све нису чинили са мном [...] Болести ми беху најлепши доживљаји. Лежао сам сав у чипкама, лаким као перје, а кроз прозоре сам видео голубове моје које сам толико волео, премештао и купао“ (Црњански 1996: 429–430). Бити „метнут“ у прозор, јасно указује, са једне стране, на жељу јунакову да припадне затворености којом се његово Ја отвара искључиво ка призорима који су прозирањем уоквирени. Са друге стране, међутим, сама чињеница да се јунак овде показује сасвим изложеним, препуштен погледима других (као публике), и од другог у овај простор стављен (као да је марионета увек покретана руком другог – „шта све нису чинили са мном“), показује да већ у *Дневнику о Чарнојевићу* постоји, у својим почетним формама, Црњанскова идеја о театрализацији јунака и света, која ће свој коначни вид имати у *Роману о Лондону*, где се Рјепниново рвање са том великом вароши даје у метафикционалном оквиру романа, света и живота као позорнице. Иста симболичка визија искрсаваће у различитим

облицима и у другим Црњансковим романима<sup>3</sup>, па се њеним рашчитавањем могу пратити и фазе постепеног трансформисања суматраистичке поетике све до њеног исцрпљења у *Роману о Лондону* где јунаково смештање у прозор више није могуће, будући да је видик застрт, па та гомила кишних капи или снежних пахуља које упртом погледу онемогућавају да гледа у даљину подсећају на завесу која се спустила да јунака потпуно затвори у апсурдни театар бивања сасвим лишеног трансценденције или аутентичног бивања у Другом:

*Као да ће моћи да побегне од њих веза, у њих прошлости, од њих случајности, од ње сирашине сличности, – можда и истовешности – Рјейнин наслања чело о прозор крај своје главе, загледан у мрак. Више се једва штипа и види. А њолећу, каткад, светилњке, неке станице, и катки кише. Једна катки кише слива се, у њорозу, као њо његовом лицу.*

*Једна од њоликих катки. Колико катки? (Црњански 1971 I: 268)*

Стапање Рјепниново са замраченим прозором, то јест пресликавање његовог лика на прозорском стаклу симболички је процес који је у Црњанском делу доведен до свог довршетка, конверзијом прозора у огледало. Тај процес присутан је и у форми романа, јер се и сам роман почетном реченицом о животу (и писању) као позорници ставља у положај посу-

---

<sup>3</sup> Таква је, на пример, сцена Исаковичевог пријема код печујског бискупа у *Сеобама*, где се соба за пријем појављује као театарски простор, омеђен са три стране, док је једна страна просторије отворена, те се чини да пејзаж продире у њу: „Отворише широм врата, која су дозволила да уђу међу њих, из врта, и бокори јоргована, и багремови, и кестенови, а да се приближе плава брда и трепћуће звезде [...] Опкољени са три жута зида, нагнути над столом, пуним јела и вина, уморни и отежали, падали су све дубље са својим речима, шапатам, узвицима, у ноћ, кроз бела врата, кроз која се достигало до шума, брда, светлугања изнад вароши, бескрајног звезданог неба“ (Црњански 1966: 144–145). За разлику од Рајића-Чарнојевића, који упркос томе што је готово потпуно пасивизиран, поседује активан однос према просторима трансценденције у које је непрестано загледан, па се и роман довршава једним таквим погледом („Али ако умрем, погледаћу последњи пут небо, утеху моју, и смешићу се“ (Црњански 1996: 478)), Исаковичева пасивност је потпуна, као што је и театарност његове незграпне фигуре наглашенија. Чини се као да Црњански и формалне поступке, тако карактеристичне за овај роман, прилагођава овом умртвљењу јунака, те и његов поглед више није онај који трага за утехом, већ се динамизацијом пејзажа постиже да простор природе сам прилази Исаковичу (в. Петковић 2010: 140–147).

враћења идентичног Рјепниновом, што у коначници доводи до тога да се у недостатку могућности метафизичког усмеравања, ствара унутрашњи притисак који наративну организацију ломи у безброј гласова за које је немогуће утврдити коме припадају, Рјепнину, Рјепниновим гласовима шаптакима или приповедачу. Међутим, у *Дневнику о Чарнојевићу*, избор и даље постоји, а поменуто усмерење активира се кроз поглед (суматраистичку визију) и кроз језик, чији је домет различит, па су јунакове визије увек праћене речима које не дозивају, узалудним напорима да се дискурзивно уобличи оно што се погледом захвата. Суматраистичка утеха, отуд је утеха без речи, која опстаје једино у продуженом погледу унутар кога се језик слама, немоћан да допре у простор који му измиче, као што и јунаков поглед ка идеализованој Марији у епизоди о Марији и Изабели, бива удвојен призивањем њенога имена, али и њеном немогућношћу да тај глас чује, нити да му се одазове. Између ових двају тачака постављен је распон који се језиком не прелази, јер од језика остаје само ехо испражњеног имена које се ритуално понавља: „Марија, Марија“, баш као и „Суматра, Суматра“, у причи којом се довршава *Објашњење Суматре*.

Ко зна? Коме пишем? Где је живот?

Заробљеност у причи која је заробљеност у бесмислу преозначавања репрезентована је фигуром Дон Кихота, модернистичког Бога, чије се обличе надноси над роман, тотализујући његово значење унутар ове фигурације. Притом не мислимо само на помереност односа између сна и јаве у којој се препознаје иновативност Црњансковог погледа на свет у односу на претходну традицију прозе, већ и на начин на који је то померање изведено ка потпуном укидању трансценденције, јер текстуалност продире свуда и све је текстуалност, па је и модернистички Бог немоћан, баш као што је немоћан и његов син у песми „Молитва“<sup>4</sup> (в Црњански 2010: 76–77), јер он није Бог који из ексцентричне позиције пише књигу

---

<sup>4</sup> „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 додајује свету разума зарад последњег витешког заноса чини га фигуром модернистичког Бога. Модернистичко витештво је гротеска и један умор преданости која више не може да се на том путу *ичем од смрти нада*.“ (Јерков 2010: 284)

света, већ је та књига створена из других књига, па се и преегзистенцијални простор поништава тиме што је већ у тексту, као што су прошлост и младост приповедача *Дневника* недоступне, јер се од тренутка када су доживљене као илузије, могу још само исписивати и живети у том простору недовољности. У ситуацији у којој наративизација разара метафизику сна, једини преостали простор измештања било би лудило, али јунак *Дневника о Чарнојевићу* има „потврду“ да није луд, као што није луд ни Алонсо Кихано, који мора да умре онога тренутка када његова, кроз Сервантесов роман продужавана илузија, доживи неминовно докинуће. Дон Кихот не постоји, постоји маска коју Алонсо Кихано навлачи, као што је и дворани огледала у Дон Кихота маскиран Шаљапин, и као што исту маску поседују и приповедач *Дневника* и његов двојник који се својим танким, дрвеним ногама, одлепљује од земље, па се приповедачу чини да готово лебди (в. Црњански 1996: 456). Ако модернистички Бог није творац писма, јер је већ у писму, онда и писмо остаје без свога адресанта, који, разложен у тексту, не постоји као формиран идентитет.<sup>5</sup> То је свакако и један од разлога што је Црњански свој првобитни наум да *Дневник о Чарнојевићу* буде епитоларни роман, у виду писама која приповедач шаље из краковске болнице, није реализовао у коначном издању. Па чак и тамо где делује да роман добија свога адресанта, као што је случај са уводним делом епизоде о двојнику, где је епитоларно обра-

---

<sup>5</sup> Фрагментаризовани, лабаво асоцијативно компонован језик романа и његов немогући хронотоп резултат су парадоксалне жеље да се језик стабилизује дозивањем недискурзивне другости, која би била једини одговор на питање Ко (приповедач) романа и Шта (приповедано) романа. Ако је, за Рикера, Шта, као деловање „онај аспект људског дјеловања који призива причу“ (Рикер 2004: 65), а прича постоји као кохерентни језик само на оном месту где су деловатељ и дело уведени у једну мрежу значења без остатка (в. Рикер 2004: 65), онда је *Дневник о Чарнојевићу*, у том смислу, нека врста полуприче или приче у (сталном) настајању, тек претекст приче коју једино може исказати онај који се, као дозивани Други, у роману тражи питањима која анонимни приповедач непрестано поставља Ко? Шта? И Ко ме?: „Дјелотворан начин да се приступи узајамном одређивању појмова који припадају овој мрежи дјеловања је у идентификовању ланца питања која су подесна да буду постављена субјекту дјеловања: ко чини или је нешто учинио, с обзиром на шта, како, у којим околностима, са којим средствима и са каквим резултатима? Кључни појмови мреже дјеловања свој смисао црпе из специфичне природе одговора који се дају на специфична питања која сама међусобно комуницирају: ко? што? зашто? како? гдје? када?“ (Рикер 2004: 65)

ћање у неколиким реченицама очито, позиција адресанта се осујећује и губи поништавајућим дејством писма, јер исту форму обраћања „Драги мој“, користи и сам двојник о коме писмо треба да казује, па је адресант истовремено и адресат, као што је и сам адресат, Далматинац, смештен унутар писма, јер се двојник идентификује као неки „Далматинац-ждера“, чиме се обе позиције изван писма, пошилаоца и примаоца смештају у писму, без могућности да из њега иступе. Из тог разлога приповедач *Дневника о Чарнојевићу* и јесте онај који пише мртвима, „који су горели у пожару живота, и који су сасвим разочарани“, или „сину свом нерођеном, бледом и напаћеном“, али је и сам мртав, унепостојен као аутор писма и као субјективитет, јер када мајци пише са фронта, потписује се као „сиромах Јорик“, мртва луда (не треба заборавити да је један од радних наслова романа био и *Животи комедијаша Чарнојевића*), на чије ће писмо мајка, у једној, наизглед комичној сцени, ићи по комшилуку, тражећи некога ко би јој растумачио „Шта је то Јорик?“. Црњански, дакле, не само да призива регистар симболичких значења уписаних у једну од сцена Шекспирове драме, већ такође из тог регистра искључује субјективитет адресанта, поигравајући се упитним заменицама, јер одговор на питање Ко? („Ко зна?“) није смештен унутар идентитета приповедача, као што и одговор на питање Где? („Где је живот?“) није смештен унутар простора писања и као што је изван истог простора измештено и питање адресата – Коме? („Коме ја ово пишем?“). Како писмо доводи до поремећаја у симболичкој структури сна, па се сан више не може представити као надградња, и, тиме, виша симболичка могућност поразне стварности рата, где би засебно постојале области стварног и сневаног<sup>6</sup>, тако и

---

<sup>6</sup> Унутар такве симболичке констелације која би просто понављала могућност романтичарске реализације и испуњења субјекта у сневаном, сан би функционисао као знак потпуне унуификације и заокружености бића. То би заправо био онај појам сувишка који надомешта да би употпунио целину: „Јер појам надомјестка – који овдје одређује представу – у себи крије два значења чије је заједништво исто толико чудно колико и неопходно. Надомјестак се придодаје, он је сувишак, пунина која тражи другу пунину, *врхунац* присуства. Он згрће присуство“ (Дерида 1976: 189). Проблем, а самим тим и расцеп, настаје међутим када се надоместак више не појављује као представа једног метафизичког употпуњујућег присуства, већ када се то присуство и та представа дају огољено као представе знака односно писма (у ужем и ширем значењу овога појма). Тада знак више није допуна која „згрће присуство“, већ се његова функција мења од надопуне ка недостатку. Знак постаје целина која деконструира оно што би требало да допуњава, показујући ра-

преиначење питања Ко? и Ко ме? (која се, у једном колоплету значења увек враћају на онога ко роман приповеда) у питање Шта? ремети структуралну и онтолошку подвојеност субјекта и објекта писања, наратора и света, те је и сама пасивност јунака, често наглашавана у критичким радовима о *Дневнику*, заправо последица овог неразликовања. Уколико метафизичког простора у *Дневнику о Чарнојевићу* уопште има, а мора га бити, јер је модернистичко писање увек смештено у двоумици знака и смрти и јер крај романа доноси макар утеху, тај простор није везан за писмо, већ за поверење које се ипак поклања ономе што је изван писма и књиге, а што за приповедача постоји као некодирани универзум и некодирани субјективност. Тај универзум и та субјективност смештени су у наведена питања: „Ко зна?“ „Где је живот?“ и „Ко ме пишем?“ Једини начин да се поверење у трансценденцију језички обележи у ситуацији у којој је изгубљено поверење у симболичко премрежавање означеног, јесте да се питањем маркира простор метафизике као празнине која није нихилистички отворен бездан, већ сачувано двосмислено поверење. На местима у роману где ова питања искрсавају, Црњански креира могућност двоструког разумевања, које остаје зависно искључиво од једног интерпункцијског знака. Мајсторство Црњансковог писма огледа се управо у томе да читаве епизоде романа које довршавају овим питањима у својој рекапитулацији бивају сведене на тачку или упитник. Тон приповедања води ка тачки, па би *ко зна* и *коме ја ово пишем* одражавале потпуно обесмишљавање писања и докончање идеје о другом изван писма, а та потрага јесте смисао овога романа. У том случају, како Дерида каже у есеју о поезији Едмона Жабеса „Едмон Жабес и питање књиге“: „Не-питање јесте незапочетна извесност да је биће Граматика; и да је свет с краја на крај један криптограм којег ваља сачинити или васпоставити песничким уписивањем или одгонетањем; да је књига изворна, да је свака ствар у књизи пре него јесте и да би дошла на свет, да се може

---

злику и уписујући празнину у симболички поредак онога што захтева да буде попуњено: „Али надомјестак надомјешта. Он се придодаје да би надомјестио. Он посредује или се убацује *намјесто*; ако и надомјешта, чини то као што се испуњава празнина. Ако представља и приказује, чини то претходном несташницом писања. Надомјештајући надомјестак јест придодатак, споредна инстанција која надомјешта. Као оно што надомјешта, он се не придодаје напросто позитивно присутном, не производи никаква сјаја, његово је мјесто у структури назначено обилежјем празнине [...] За разлику од надомјестка, допуне, кажу рјечници, надомјестак је »извањски придодатак.« (Дерида 1976: 190)

родити само ступајући у књигу и да не може умрети сем пропадајући с обзиром на књигу; и да увек непомична обала књиге јесте најпре“ (Дериде 1990: 123–124). Међутим, постављено питање креира разлику, интонација се мења и подиже, а текст се зауставља не зато да би прекинуо један од означитељских низова или једну од означитељских епизода, јер ју је исцрпео, већ да би се упитао о ономе што га надилази: „Питање о пореклу књиге, апсолутно испитивање, пропитивање свих могућих испитивања, испитивање Бога никад неће припасти ниједној књизи. Сем ако не заборави на себе у сређивању свог памћења, у времену испитивања, у времену и у традицији своје фразе, и ако сећање на себе, синтакса која га повезује са собом, не направе од њега једно преушено питање“ (Дериде 1990: 126). То издизање, као процес Црњанскове текстуализације умногоне подсећа на онај степен више из „Пролога“ *Лирике Ишаке* (в. Црњански 2010: 8–9), коме се треба уздићи онда када иза нас стоји искуство свега виђеног. Тај простор се може именовати као што је именована Суматра у истоименој Црњансковој песми, а да се притом наслов и садржај међусобно одвоје, при чему и сам процес именовања мора бити доживљен као сувишност, коју у *Објашњењу Суматре* прати иронија и подсмех онога који ту реч понавља и изговара, а да се идеја његова очува у несигурној виртуелизацији упитаности и једнога варљивог *можда* које оставља отворено питање смисла, јер „можда ће доћи боље столеће“ и „Ко зна? Можда ће једном све нестати у уметности која неће рећи 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?“ (Црњански 1996: 434).

## Извори

По 2003: Edgar Allan Poe, *Sfinga: izbor iz dela*, Beograd: Mono/Маћана.

Црњански 1966: Miloš Crnjanski, *Seobe*, Beograd: Prosveta, Novi Sad: Matica srpska, Zagreb: Mladost, Sarajevo: Svjetlost.

Црњански 1971 I: Милош Црњански, *Роман о Лондону: прва књига*, Београд: НОЛИТ.

Црњански 1996, Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, у: Милош Црњански, *Пријоведна проза*, Београд: Задужбина Милоша Црњанског, Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, Лозана: L'Age d'Homme.

Црњански 2010: Милош Црњански. *Лирика Ишаке*. Антологија српске књижевности <http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs/>. приступљено: 30. 10. 2019.



## Литература

- Дерида 1976, Jacques Derrida, *O gramatologiji*, Sarajevo: IP „Veselin Masleša“.
- Дерида 1990: Jacques Derrida, „Edmon Žabes i pitanje knjige“, u: Jacques Derrida, *Bela mitologija*, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.
- Јерков 2010: Aleksandar Jerkov, *Smisao (srpskog) stiha: knjiga 1, De/konstitucija*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, Požarevac: Edicija Braničevo.
- Петковић 2010: Новица Петковић, *Два српска романа*. Антологија српске књижевности <http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs/>. приступљено: 29. 10. 2019.
- Петровић 2008: Предраг Петровић, *Авангардни роман без романа: Поеџика крајњег романа српске авангарде*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Рикер 2004: Пол Рикер, *Сојсџиво као други*, Београд: Јасен, Службени лист СЦГ.

### “WHO AM I WRITING TO?” – FUNCTION OF EPISTOLARY IN THE JOURNAL OF ČARNOJEVIĆ BY MILOŠ CRNJANSKI

**Summary:** In this work we are analyzing Crnjanski’s novel *The Journal of Čarnojević* through the aspect of its epistolary form traces. In the first excerpt of this novel, published a year before the novel was published, central episode of a novel was made in a form of a letter written to an unknown friend. This letter-form was removed in the first and all of the other editions, but not completely. Epistolary traces were left on purpose with a new symbolic intention, to present a deconstruction of romantic subject and creation of a modern literary character at its place. Crnjanski’s modern hero is made as a polyvalent, unnameable subject, which could not be held in positions of traditional narrative, as a narrator, letter sender, nor the narration itself could be presented as a writing to someone specific, who could have a role of an addressee. These two positions are constantly mixing, so sender is becoming addressee and addressee is becoming sender. In this circle, figure of a double fails to achieve its goal and become totally separated, so the Other, as a metaphysical presence doesn’t exist, although narrator is constantly trying to make this existence possible. Numerous multiplications of a double which are caused by this obsessive desire to create the Other become a line of symbolic failures, so the narrator is turning to metaphysical spaces of nature (sumatristic spaces) who are available as visual presences, but could not be made discursively formed. In these spaces he finds, at the same time, ontological comfort, but also his death, as these spaces simultaneously exist and don’t exist, so he remains in a state of a metaphysical dilemma, which is a basic state of modern literary subjects.

**Keywords:** double, letter, *The Journal of Čarnojević*, sender, addressee, mirror, window