

Ђорђе Р. Радовановић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

ПОЕТИКА РОМАНА КАО ПОЕТИКА МОДЕРНИТЕТА (ДНЕВНИК О ЧАРНОЈЕВИЋУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ И НОВЕМБАР ГИСТАВА ФЛОБЕРА)

У раду *Поетика романа као поетика модернитетa* (*Дневник о Чарнојевићу Милоша Црњанског и Новембар Гистава Флобера*) анализира се однос два романа, *Дневника о Чарнојевићу* и *Новембра*, са становишта модернистичке поетике. У складу са досадашњим проучавањима на овом пољу, настоји се пронаћи ужа мотивска и структурална блискост ових дела. Узимајући у обзир књижевнотеоријске чињенице, утврђују се кључне одлике романа модернитета и најзначајније разлике у односу на роман класичног реализма. На тај начин ствара се линија која од Флоберовог води Црњанском роману, приказујући истовремено путеве развоја романескног жанра. Основни циљ истраживања јесте оправдање Црњансковог суда, изнетог у предговору *Новембру*, да је ово дело довело до настанка нове врсте романа. Испитују се основне карактеристике Флоберовог романа и налази блискост са делима најзначајнијих романсијера с почетка двадесетог века. На основу изнетих чињеница, Флоберово стваралаштво разуме се као темељ настанка две врсте модернистичког романа, који се развијају из две фазе његовог стваралаштва. Једна етапа Флоберовог стваралаштва развијала се до романа тока свести, а друга ка модерном субјективистичком роману. Истраживањем се даље назначавало да је управо *Новембар* био подстицај за настанак субјективистичког романа модернитета, па самим тим и *Дневника о Чарнојевићу*. Прелазећи на уже проучавање релације *Новембра* и *Дневника о Чарнојевићу*, испитује се блискост онтолошког статуса главних ликова, особеност у начину разрешења метафизичке дилеме јунака, формалне сличности и разлике. Указује се такође на начин инкорпорирања мотива *Новембра* у Црњансков роман и њихово прилагођавање особеним поетичким захтевима *Дневника о Чарнојевићу*.

Кључне речи: модернитет, субјективистички модерни роман, метафизички идентитет, преискуственост, меланхолични двојник, самоисписивање

1. Увод

Велики заокрет у европској књижевности током половине деветнаестог века остварен је у Француској. Симболистички покрет на челу са Шарлом Бодлером извршио је корените промене у поезији и повео

1 djollleee@live.com

је ка новим, модернијим токовима. Бодлеров ларпурлартизам, теорија веза и симбола, преображај спољашње реалности кроз снажне импулсе унутрашњих осећаја, диктирани су новом позицијом лирског субјекта, поклоника недостижних висина метафизичког испуњења, пред чијим се очима губе утврђени и задати канони реалног, а сва природа изражава треперењем звука, линија и боја, и постаје нови, естетски сублимирани космос. Све што песника окружује погодан је материјал за транспоноване и изражавање властитих душевних немира и стремљења, све је симбол. У оплођујућем додиру мисленог и чулног, раскидају се устаљене везе и стварају нове, дотад непосматране, које у песнички језик уносе свежину новог погледа на свет и задају кључни ударац шамфлеријевским виђењима стварности, као једном заувек дате чињенице, у оквиру које се књижевност треба кретати само као посленик који дати шаблон испуњава новим доказима. Симболистички покрет задао је један од кључних удараца до тада неприкосновеној поетици реализма, коју су установила два велика имена француског романа, Балзак и Стендал. Трећи, који се у овој плејади реалиста појавио у приближно исто време када и Бодлер, морао је осетити дух новог времена и своје дело и стварати у складу са тим постигнућима. Та постигнућа рефлектоваће се на развој романеског жанра у наредним деценијама и представљати полазну тачку за развој романа модернитета, особито у првим десетлећима двадесетог века. У српској књижевности први роман који развија флоберовски проседе на један изразито модеран и другачији начин, ослобађајући се баласта реалистичке поетике јесте Црњансков *Дневник о Чарнојевићу*. Узимајући *Новембар* као директан корелат *Дневнику о Чарнојевићу*, настојимо да укажемо да Црњански осврти на ово Флоберово дело у време када је *Дневник о Чарнојевићу* настајао нису били само случајна фасцинација којој је придодат превелик значај у српској књижевној критици, већ да између ових дела постоје дубље везе како на плану развоја структуре тако и на плану разраде мотивских комплекса.

2. Флоберова улога у настанку романа модернитета

Гистав Флобер, творац модерног романа, родио се и сазревао у једној од најтурбулентнијих књижевних и друштвено-историјских епоха у Француској. Реалистичка струја је у пуном замаху, а роман задобија све значајније место у типологији књижевних жанрова, делима Стендала и Балзака. Развој реалистичких литерарних тенденција и доктрина прати неприкосновена фигура Виктора Игоа, најзначајнијег аутора француског романтизма, док се у исто време почињу јављати нови гласови, симболиста и парнасоваца, који одричу примат реалистичке поетике и уводе проблем стила као кључно мерило оригиналности и вредности аутора.

Све ове тенденције наћи ће одјека у чудесној симбиози која сачињава Флоберову поетику. Нашавши се на размеђи сасвим опречних стремљења, опсесивне жеље за стилским усавршавањем и инсистирања на ефекту стварног у књижевности, Флобер ће створити један сасвим

нови вид високог реализма, који ће критика најчешће називати реалистичким формализмом. Реалистички формализам, по Пјеру Бурдијеу, разилазио се са дотадашњом реалистичком поетиком пре свега по питању стила. Немарност са којом се стилу приступало у Балзаковим или Стендаловим романима, замењена је истрајним радом на изналажењу праве, једине могуће форме, која одређени садржај може да обликује и изрази. Са друге стране, Флоберово дело се ни у ком случају није кретало ни ка чистом формализму парнасоваца, где стил постаје сврха по себи. Форма је Флоберу најбитнија управо зато што је сматрао да правилним уобличењем одређене идеје може реалност живота захватити дубље и истинитије него што је то икоме од реалиста пошло за руком:

„Флобер заговара исти реалистички формализам, са посве различитим очекивањима, и у посебно тешком случају, роман који као да је осуђен на потрагу за ефектом стварног барем исто толико строго као што је поезија осуђена на изражавање осећања. Владање свим захтевима форме омогућује му да готово без граница афирмише сопствену моћ, да естетички успостави било коју стварност света, укључујући и оне које је историјски реализам учинио својим омиљеним темама. Потом, као што смо видели, управо се у оквиру и радом на форми врши евоцирање (у Бодлеровом снажном значењу) стварности која је стварнија од чулних привида који се остварују у простом реалистичком описивању” (Burdije 2003: 159).

Флоберова опседнутост досезањем одговарајућег стила у роману доводи до имплицитног проблематизовања романескне форме и идентитета носиоца идеје. Настојање да своју приповедачку позицију обзнани као позицију Бога, који се не види и не чује, те пушта да се његови ликови развијају по логици самога романа, довело је код Флобера до одбацивања неприкосновеног положаја свезнајућег аутора. Роман се одазива писцу, колико и писац роману, у мукотрпном раду на достизању савршеног стилског оквира. Аутор тако не може да остане непристрасни Бог, јер дивинизовани положај припада форми која никада у потпуности не задовољава, те роман почиње расправу са самим собом, а приповедач се активно меша у животе својих ликова, постајући један од њих, дакле супериорна, али не и апсолутна тачка гледишта. Ова контрадикторност Флоберове поетике романа читава се у читавом његовом романсијерском опусу, нарочито у првој фази, када је дискурс готово искључиво аутобиографски, без обзира на то да ли се приповеда у првом лицу (*Новембар* и *Мемоари једног лудака*) или у трећем (прва верзија *Сенџименшалног васпићања*).

Укидањем божанског статуса приповедача створене су претпоставке за развој модерног романа. Његово основно својство постаје метафизичка подвојеност, како ликова, тако и самога ствараоца. Нови субјект и нови аутор уско су међусобно повезани. Нема потпуне баријере међу њима, а иронијска дистанца истовремено осветљава и скривени аутоиронијски угао демијурга, што омогућава да роман приступи рефлексиви, преиспитујући властиту позицију. Међутим, ако Флобер на овај начин исказује сумњу у онтолошку оствареност својих романа, он ниједног

тренутка не доводи у питање став да се до истине живота може допрети једино путем уметничке стилизације. Ово безгранично поверење у моћ писма и речи руши јаз између литературе и онога што се у дотадашњој реалистичкој књижевности сматрало стварношћу коју треба репрезентовати, а сам предмет репрезентације у потпуности се подређује поступку његовог симболичког уобличења. Тек са Флобером роман стиче право да говори о свему, јер свој начин виђења реалности сматра јединим истинитим. Апсолутизацијом стваралаштва створен је и други прецуслов за настанак антиромана.

Претапање литературе у живот, и живота у литературу, у коме границе два света постају сасвим порозне, детерминишући исходиште судбина главних јунака, постаће свеprisутна тема Флоберових романа. Посебну тежину овај поступак је добио у раним романима, који су писани као делимично аутобиографске исповести у првом лицу. За Црњанског, ова дела, а посебно роман *Новембар*, довешће до настанка новог облика прозе у двадесетом веку. Разлика у односу на позније Флоберове романе, почевши од *Мадам Бовари*, успостављена је, пре свега, кроз степен ангажованости приповедача.

Међутим, након објављивања *Мадам Бовари*, Флоберова стваралачка начела радикално се мењају. Лични тон првих дела замењује потреба за савршеном безличношћу аутора. Правилним и срећно нађеним стилским одабиром, роман треба пустити да говори за себе, а код читаоца се мора створити илузија да писца управо и нема, већ да се кроз дело објављује сам живот. Новоизграђени метод безличности, *impasibilité*, препушта говор причи и ликовима. Флобер оштро наступа против својих ранијих дела, сматрајући да роман мора да се ограда од сваке интервенције која би алудирала на пишчеву личност, сентименталност, животне ставове, те да се треба створити илузија верног приказивања психологије романескног лика, чак и онда када његова начела у потпуности одступају од начела аутора који причу исписује. Тачка гледишта, као један од кључних доприноса модерном роману, последица је ове тежње ка савршеном безличном приповедању. Роман се конституише као фрагментарна, поентилистичка структура, у којој се бројне тачке гледишта преплићу и сукобљавају, скупа са тачком гледишта аутора, који настоји да остане непристрасан, али се ипак меша у ткање приповести, објављујући своје присуство посредним сигналимa. Научни идеал прецизног представљања стварности постаје поново актуелан, али кроз идеју савршеног формалног уобличења, чиме се ствара радикалан заокрет према ранијим реалистичким концептима романа, чији је циљ стварање миметичке представе стварности, оријентишући се на садржај, односно на предмет приказивања. Тако се и у каснијим Флоберовим делима однос према предмету суштински не мења, а акценат се ставља на обликовање психологије ликова употребом њихове властите тачке гледишта и тачке гледишта писца која се у њих делом уписује. Усредсређеност на унутрашњи живот јунака, стешњених духовним сиромаштвом провинцијског живота, са великим сновима и жељама који у њима вену

и пропадају, а у ствари су недомаштани сан литературе која их обликује, замењује балзаковску динамичност садржине и догађаја:

„Спорост и перспектива личности, у томе су вероватно најновија обележја и дубока оригиналност Флоберова, романописца унутарње визије и непомичности. [...] У флоберовском је духу да догађају претпостави његов одраз у свести, страсти сан о страсти, да радњу замени одсуством радње, а свако присуство празнином. И ту управо тријумфује Флоберова уметност; оно што је најлепше у његовом роману, то је оно што не личи на обичну романескну књижевност, то су ти велики празни простори; не догађај стиснут у Флоберовој шаци, него оно што је између догађаја, она устајала пространства у којима свако кретање стаје” (Ruse 1993: 180–181).

Две етапе у развоју Флобера романописца истовремено су и два правца којима ће се кретати модерни роман двадесетог века. Он ће преузимати један или други модел, развијајући га у правцу све веће преоријентације на субјективну перцепцију ликова, било да су они формирани у безличној перспективи привидно одстрањеног аутора, било да писац ствара илузију поистовећења са ликом кроз приповести у првом лицу. Пуле уочава да *Мадам Бовари* представља крајњи израз Флоберове жеље да очува неке од претпоставки реализма, установљене у тежњи за строго пројектованим моделом приповедања и достизања савреног метода, какав имају природне науке. Овим методом не одриче се постојање предметне реалности, и она је присутна и утицајна колико и тачке гледишта појединих ликова, заправо утицајна искључиво у овом међуодносу:

„Флоберова метода се састоји дакле у томе да се као предмет контемплације прикаже биће које, са своје стране, има за предмет контемплације околну стварност. ‘Ема је биће које види; она је и биће које ми гледамо како види’. Када би била просто приказана из спољашње перспективе, била би само један од предмета [...] Када би нам, међутим, као Блум из Улиса или Госпођа Даловеј, била приказана у унутрашњем монологу, више не би било ни тањира, ни мужа, ни зидова, ни пећи; постојала би само осећања или узбуђења која у Еми изазивају ти објекти. [...] И на једној и на другој страни нешто би било изгубљено, с једне стране објективни, с друге субјективни свет, а у оба случаја танана веза између објекта и субјекта која представља саму суштину романа” (Pule 1993: 289–290).

Роман тока свести, као један од видова модерних романескних структура у првој половини двадесетог века, биће инициран Флоберовим постигнућима на пољу безличног приповедања и у њему ће одсуство писца бити доведено до крајњих консеквенци. Флоберовска интерактивна перспектива спољашњег и унутрашњег помериће се ка искључиво унутрашњем виђењу јунака пројектованог путем репродукције мисаоног тока. Романи прве фазе, посебно *Новембар*, постаће основ за другачију врсту композиције. Тежиште се не образује унутрашњим монологом, већ ресемантизацијом и реестетизацијом сећања. У овим романима фигурира увек једна посебна врста сензибилитета, готово романтичарска посебност јунаковог бића, које је у мањој или већој мери

поистовећено са ликом аутора. Отуда ови романи за примарну тему узимају властито обликовање и најчешће су дати у виду пронађених докумената, дневника, аутобиографија и мемоара. Границе литерарног и ванлитерарног света бришу се и све постаје литература, а јунаково трагање за идентитетом фиксира се у самоисписивању. Субјективна визија потискује и себи саображава сваки вид појавне реалности, користећи их као симболичке кодове, путоказе у формирању онтолошког хоризонта главног јунака. Коришћење исказа у првом лицу и увођење транспонованих чињеница из ауторовог живота поистовећује до извесне мере позицију јунака који пише и самога писца, тако да читав роман постаје неком врстом модернистичке потраге за смислом у преиспитивању чина писања. Овом типу романа, насталих утицајима Флоберове ране прозе, припада и први експресионистички роман српске књижевности – *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског.

3. Жанровско конструисање модерног романа

Жанровско одређење модерног романа постаје посебно актуелно са његовим трансформацијама у којима се формира антироман двадесетог века. Роман који почиње да преиспитује сопствену структуру унутар романескне приче стиче право да се слободно користи литерарним и ванлитерарним жанровима у трагању за обликом која ће га најбоље изразити. Хибридниост романескног жанра чини га изразито погодним за спровођење свих оних експеримената који прате модернистичку књижевност, у сталној потрази за идеалним обликовањем којим би се естетски фиксирао проблем идентитета и метафизичке реализације савременог човека. С обзиром на то да од Флобера форма преузима примат у конструкцији романа, природно је да се његов развој одвија пре свега на пољу разарања традиционалних реалистичких структура, између осталог и жанровском контаминацијом. На тај начин настају сасвим нове врсте романа, попут романа-есеја, романа-репортаже, антиреалистичког или антикриминалистичког романа (Solar 1979: 20). Нову врсту романа представља и облик који Црњански назива неверном аутобиографијом, мислећи притом на Флоберов *Новембар*, чији приказ пише, али и на свој први роман *Дневник о Чарнојевићу*. Насупрот потпуном обезличењу, у овом типу романа присутан је највећи могући степен поистовећења са аутором, који дејством ироније успоставља неопходну дистанцу која спречава да романескна прича скрене у баналност и да се уместо књижевног дела створи једна сентиментална исповест или одвећ аутентично сведочење пишчево о сопственом животу. Спасоносни отклон притом омогућава преиспитивање идентитета лика и аутора, који остају нераскидиво повезани. Лични тон, препознавање детаља из пишчевог живота, ствараочева заинтересованост, без обзира на његово директно или индиректно мешање у фабулу, даје овим романима особиту осећајност и лиричност, те се дело конституише као симболички ресемантизовано сведочење о животу јунака.

3.1. *Посиуиак мешања жанрова у Новембру*

Жанровска класификација Црњансковог романа изазива недоумице, не само због мешања жанрова, које је за модерну књижевност, посебно за авангарду, карактеристично, већ и због једног карактеристичног пишчевог виђења новог романа у коме се дух савремености најбоље исказује формом дневника или неверне аутобиографије. Ову форму млади Црњански уочава као темељ настанка и развоја савремене, послератне литературе. Полазећи од Флоберовог *Новембра* који сматра првом таквом врстом аутобиографског или дневничког предлошка у роману, писац, у предговору *Новембру*, очигледно тежи изједначавању основних поетичких образаца *Новембра* и *Дневника о Чарнојевићу*.

У теорији књижевности постоји јасна дистинкција између дневника, аутобиографије и мемоара као ванлитерарних. Антироман, као нова структура која се фабулативним оквиром служи како би расправљала о својим поетичким узусима, задобија слободу коју реалистички роман није имао. Та слобода тиче се и могућности да једно књижевно дело у властитом формалном преиспитивању користи сва средства која би га могла приближити жељеном стилском моделу. Роман превазилази границе строго утврђене поделе књижевних врста и мимикријски се утапа у облике који га најбоље исказују. Рукопис у *Новембру* могао би бити тип романтичарског романа-аутобиографије, испричан у првом лицу, да у њему нема додатка од стране писца који иронијски преиспитује судбину главног лика, али се и сам лик, као пишчева другост, дистанцира од своје исповести, посматрајући је критички као недовршену и неуспелу. Предраг Петровић истиче да се у романтизму „јављају интимни, приватни дневници који остају махом необјављени” (Petrović 2008: 161). Транспонујући овај тип романтичарског аутобиографског дискурса у свој роман, Флобер успоставља мрежу сигнала којима се објављује читаоцу као заинтересовани посматрач у трећем лицу. Најчешће је то обраћање ономе који рукопис чита као довршено дело, непознатом будућем читаоцу. Тако се ствара распон између јунака који исповест пише, не желећи да је пружи на увид ма коме, јер је сматра неуспелом, и приређивача, писца, који дело износи на светлост дана, одлучујући се за писање као метафизички излаз, чиме превазилази позицију фиктивног аутора приповести.

У реализму се дневник афирмише као документарни жанр, који се, као и облици аутобиографије и мемоара, јасно разликује од романа као фикционалне творевине постојањем наглашене референтне усмерености ка вантекстуалној стварности и „позицијом јунака као постојеће личности, идентичне у грађанском животу са оним ко пише” (Petrović 2008: 161). Тренутак у коме Флобер раскида са конвенцијама жанровске раслојености јесте кључни за настанак модерног романа. Када позиција стварности каквом је она до тада представљана постане само један од могућих начина уметничког уобличења, створено је плодно тле за проблематизацију односа према истини, која постаје субјективна, изграђена на равноправности литерарног и проживљеног, те се дело више не јавља

као чиста конструкција, нити као инсистирање на доследној репрезентацији стварног, већ постаје легитимно заснован, егзистенцијални чин потраге за онтолошким, чије су границе бескрајне, а тежња за досезањем неисцрпна, и увек недовољна. У тој потрази конвенције су само условне и мере се успелошћу форме да одрази идеју дела.

3.2. Дневнички предложак у Дневнику о Чарнојевићу

У предговору за прво издање *Новембра* на српском језику Црњански овај роман истовремено карактерише и као мемоаре, и као аутобиографију, и као дневник. Не ради се, међутим, о ауторовој неопрезности или недовољном познавању особина које разликују ове жанрове, већ о превазилажењу такве поделе. Сва три жанра стапају се у визију једне форме коју је Црњански дао у *Дневнику о Чарнојевићу*, а која више не чини оштру дистинкцију између њих, већ их скупа користи како би одразила један нов начин њиховог инкорпорирања у приповедачко ткиво овог експресионистичког романа. Неспорно је да *Новембар* у себи већ садржи оне новине које ће утрти пут развоју модерног романа у погледу начина коришћења поменутих жанрова.

Питање које из реченог произлази јесте питање о потреби да се са становишта поетичких решења у *Дневнику о Чарнојевићу* уопште разматра о жанровским разликама које Црњански превазилази. Мисли се, наравно, на однос који постоји између традиционалних дефиниција ових жанрова и њихове употребе. Овакав приступ показује се у нашој критици очито нужним, пошто је Црњански аутор који у својим раним делима јасно обзнањује своју везаност за постојећи корпус жанрова. И у *Лирици Ишаке* и у *Дневнику о Чарнојевићу* јављају се назнаке коришћења жанровског искуства претходне књижевности, како би се унутар постојећих форми извео преображај, којим се не раскида ауторова припадност свету претходног литерарног искуства, али који унутар тих искустава ради на изградњи нових могућности, које изобличавају и заобилазе дотадашњу свест о томе шта дати жанр тачно представља. То је поступак који Александар Јерков, говорећи о *Лирици Ишаке*, види као кључни да раног Црњанског посматра пре свега као модернистичког, а не авангардног писца:

„Црњански се према песничким формама односи као модернист, не као авангардист. Он не одбацује без призива песничке облике и не напушта свет форми. Авангардист не само да је већ порушио облике, они остају за њим и нису му потребни, он прелази са питања форме на питања *песничког чина*. Уместо да се бави формом, авангардни песник гледа шта песма *чини* у свету. Авангарда је питање геста, питање положаја књижевног дела у свету, а не питање форме у традицији – чиме је окупиран модернизам” (Јерков 2010: 274).

Говорећи о начину увођења традиционалних форми у нове романескне оквири Црњансковог *Дневника о Чарнојевићу*, Предраг Петровић у овом роману сагледава необично преплитање дневничког и аутобио-

графског: „дневничког (неретроспективно приповедање о непосредно завршеним) и аутобиографског (ретроспективно сећање на успомене из даље прошлости)” (Petrović 2008: 162). Да је могуће роман свести само на форму аутобиографије, морали бисмо да пренебрегнемо семантику наслова дела. Међутим, у духу двојности коју представља главни јунак романа, и која је кључна са становишта његове индивидуације и достизања оног степена онтолошке зрелости која му је неопходна како би уопште могао писати, јавља се и комплексна подвојеност у одређењу жанровске природе дела. У том смислу „битно је укрштање различитих временских планова, односно разлике у временској дистанци која постоји између момента писања и тренутка када се одвијају догађаји о којима се пише” (Petrović 2008: 162). Ако је позиција трансформисаног субјекта, дакле Рајића-Чарнојевића, привилегована у односу на позицију онога ко је у споменутим догађајима учествовао, а то је Петар Рајић, онда се стварање нове метафизичке реалности Рајића-Чарнојевића, мора одвијати искључиво у правцу превредновања и рекреације Рајићевог искуства. То превредновање подразумева селекцију одговарајућих догађаја, придавање истима одређеног симболичког значења, како би се сва та значења најзад сакупила у један заокружен мозаик, који поседује истовремену онтолошку и естеску вредност. Проблем поновног исписивања властитог искуства са достигнуте надпозиције, постаје и проблем стварања једног уметничког дела, чиме се потврђује већ изнета теза о жанровском оквиру, који постаје идеалан за истовремена питања егзистенцијалног и стваралачког, питања која се сливају у једно једино, а то је писање као једини могући преостали начин живљења. На тим етапама кроз прошлост Петра Рајића биће додирнути и многи догађаји којих сам Рајић не жели да се сећа, које жели да заборави и потисне, али нужност коју они имају како би се кроз дело слили у метафизички оквир његовога живота, нагоне га да их записује. Тако се и у исписивању јавља извештај отпор двојника, јер преображај никада не може бити до краја изведен, и субјект је принуђен да се меланхолично креће између егзалтације и резигнације. Већина доживљаја описаних у *Дневнику* јесу Рајићеви доживљаји, Рајићев дневник, али из угла онога ко је познао Чарнојевића, они постају дневник о Чарнојевићу. Када се лествице симболичке обраде успомена успну довољно високо, престаје потреба за потпуним везивањем за Рајићеву прошлост и роман се уздиже до чисте апстракције у којој се Рајић и Чарнојевић изједначавају, што су и кулминативни моменти романа. *Дневник о Чарнојевићу* брише границе између традиционално дефинисаних жанрова и ствара нову, хибридную структуру у којој парадоксално препознајемо и дневник и аутобиографију и мемоаре. Писац октроише нов начин стваралаштва у коме се сигурно знање губи, а са њиме се губи и свезнајући приповедач, и зацртана форма, и правилник о томе шта се сме, а шта не сме уносити у једно књижевно дело. Дело је у својој проблематичности и потрази за одговарајућом формом отворено, баш као и судбина јунака који се не може сурвати у Рајића, нити винути до Чарнојевића, већ остаје препуштен разједању сумње, негде између сна и потонућа.

4. Привилеђовано доба младости

Опозитни однос два животна доба, неискуственог и постискуственог, доминантна је тема два романа. Младости, као раздобљу ишчекивања и надања, супротставља се доба преживелости искуства у коме се онтолошка константа више не налази у реалности живљења, већ се затвара унутар метафизичких система произведених литературом. Отуда овај однос није равноправан, већ се Ја из младости у потпуности подређује приповедачкој тачки гледишта, постискуственом Ја, што омогућава иронијско разграничење. У Црњанскомом роману тај однос је умногоме комплекснији него код Флобера, јер га морамо посматрати кроз удвајање субјекта романа, које се неретко даје у нејасним назнакама, те је понекад врло тешко разликовати Рајића од његовог алтер-ега, уколико себи смемо допустити потребу да ту разлику консеквентно изведемо. Неретко ће сневана искуства Чарнојевића представљати транспозицију у роману описаних Рајићевих искустава, чиме се дневник о Рајићу трансформише у дневник о Чарнојевићу, преобликујући успомене Рајићеве у духу суматраистичке поетике. Централни мотив дела, сан о Чарнојевићу, остварује се у двострукој временској перспективи, перспективи Рајића који сања и перспективи Рајића коме се у сну Чарнојевић обраћа. За Рајићеву трансформацију и досезање суматраистичке утехе неопходно је присуство двојника који ће читав Рајићев живот исписати изнова. Тек након сна и достигнуте епифаније, Рајићу-Чарнојевићу ће бити могуће да своје успомене уобличи као меланхолични субјект вечитог двојства. Отуда је неопходно начинити паралелу између Рајића који сања и Чарнојевића у сну, односно сневаног, младог Рајића и Чарнојевићевог присећања на младост.

Сан започиње атмосфером предратног Беча. Рајић, део „уморне омладине” (Црњански 1984: 46), идеалиста је и поклоник бројних идеја могућег друштвеног преображаја: „Били смо само смешни и млади, ах тако млади. Хтели смо да спасемо свет, сећате ли се о каквим смо све лудоријама говорили. А све би се свршило на Русији” (Срњански 1984: 46).

Однос према младости је амбивалентан. Приповедајући о њој Рајић-Чарнојевић истовремено је ироничан и сентименталан, схватајући своје заблуде, он их истовремено жали. Младост се у његовом сећању непрестано јавља као доба чедности, преискуствености, која у себи носи свест о несавршености друштва, али и снажно испољену наду у могућност његове промене и властитог остварења у њој. Приповедач, као надискуствена инстанца, међутим, суочен је са потпуним губитком некадашњих илузија, па се идеја друштвеног преображаја иронизује у потпуности, понављањем исказа о доласку бољег столећа: „Али ће доћи лепше столеће, оно увек долази” (Црњански 1984: 73). Пошто боље столеће увек долази, а заправо се све одвија по једнаком, стално понављаном, бесмисленом историјском обрасцу, Рајићева младост поистовећена је овде са младошћу уопште, а човекова судбина осуђена на вечиту игру младалачких илузија и болног искуства које их као илузије препознаје.

Појава Чарнојевића, кога приповедач назива „јединим човеком” (Crnjanski 1984: 46), указује на његову дистанцираност, не само од приповедача већ и од остатка понављаног искуства човечанства. Чарнојевићева прошлост, насупрот прошлости приповедача који је се нерадо сећа, златна је: „Не беше одрпан, па ипак, боју његових хлача не погодих никада. Над њима црни морнарски капут, на њему једно једино златно дугме – ‘моја златна прошлост’, рече он” (Crnjanski 1984: 47).

Ипак, потпуно конституисање Чарнојевићевог идентитета показује се немогућим. Да би се Чарнојевић формирао као заокружен идентитет, била би неопходна његова екстериоризација, конструкција у којој би приповедач себе потпуно раздвојио од свога двојника и формирао спољашњу идеологизовану тачку гледишта, налик конструкцијама реалистичких романа. Пошто *Дневник о Чарнојевићу* јесте роман потраге за идентитетом који се не може утемељити, Чарнојевић и Рајић остају у дубокој онтолошкој повезаности, међусобно преплетени, те Рајића у Чарнојевићу има колико и Чарнојевића у Рајићу. Чарнојевић ће показати пут утехе, али никако коначног испуњења. Отуда је Чарнојевић, као и Рајић, меланхолични субјект, чија је једина предност у томе што показује пут одржања амбивалентне позиције преображеног Рајића. Чарнојевић понавља Рајићеве речи о младости: „Највише су те зоре нападали њега, јер се није мешао у препирке наше, и стојао уплашен, наслоњен о стуб светиљке што се гасила, шапућући ‘Шта хоћете од мене још, био сам млад, па је и то прошло, шта хоћете још?’” (Crnjanski 1984: 49).

Сан о Чарнојевићу омогућава Рајићев преображај и шаље сигнал о потреби за реконституисањем сопственог живота кроз писање дневника у коме ће нејасност идентитета довести у однос једнакости реалност и илузију. Све ће то бити одражено и на плану форме која постаје једина могућа за уобличење такве идеје код самога аутора. Положај који према младом Рајићу у сну заузима Чарнојевић јесте онај до кога треба да досегне сам Рајић након буђења, одласка из болнице, и повратка у завичај. То је онај Рајић-Чарнојевић који приповеда. Беле рукавице и бела анђеоска крила младости замењује Чарнојевићево бледило, а суматраистичка утеха постаје део Рајићевог идентитета, који кроз њу наставља да живи преносећи ерос из стварности у визију.

Сан који Рајић покушава да усни, док га Чарнојевић непрекидно буди, говорећи му о небу, јесте сан о младости. Чарнојевићева позиција јесте позиција онога ко је своју златну прошлост иживео, схватио њену илузорност, али и очувао суматраистичку позицију. То сазнање треба сада пренети Рајићу, јер остати у позицији онога ко се са носталгијом сећа своје младости, а истодобно живети у сазнању о илузорности свих надања којима је младост била импрегнирана, значи поновити позицију јунака *Новембра*, и остати без утехе. Из сна о младости Чарнојевић Рајића преводи у сан о Суматри. Румене пруге неба које указују на пут којим треба поћи у новој религији суматраизма јавиће се тако на крају романа да потврде идентификацију са Чарнојевићем из сна: „Тетке пла-

чу око мене и обилазе ме као да сам гроб. Нада мном је небо, оно има румене, благе пруге, те пруге се сваке зоре враћају. Оне ми се врћају, на облацима, пролазне и благе. Ја их свако јутро гледам и живим само за њих, за њих” (Crnjanski 1984: 82).

Повлашћено место младост има и у Флоберовом *Новембру*. Мада се у овом роману позиција приповедача и аутора-приређивача много јасније формално уобличава, аутобиографски карактер дела не допушта потпуну дистанцу, тако да се и Флобер суочава са проблемом утемељења идентитета, упркос томе што настоји да тачку гледишта главног јунака издвоји и формира је онако како ће то чинити у својим каснијим делима, посебно у *Мадам Бовари*. Објављивање аутора у појединим деловима приповести у првом лицу неће измаћи пажљивом читаоцу, а никако се не може посматрати као немарност онога који је исписује, јер је Флоберова прилежност на пољу детаља одавно постала пословична. И управо се у младалачком искуству потраге за срећом степен идентификације најбоље читава. Јунак *Новембра*, баш као и јунак *Дневника о Чарнојевићу*, рано открива своју метафизичку глад, која се у оба случаја карактерише кроз осећање туге и жалости: „Већ у средњој школи био сам жалостан. Ту сам осећао досаду, жеље су ме жегле, имао сам жарких тежњи према безумном и немирном опстанку, сањао сам о страстима, и хоћух да их има све” (Flober 1920: 19).

Осећање жалости праћено је осећајем потпуне усамљености и изолованости. Немогућност прилагођавања друштву око себе, бездомност и искорењеност, постају доминантне одреднице оба јунака у младости. У *Новембру* се породица и дом јунака готово уопште не спомињу, док Рајић, након мајчине смрти, постаје пасивна фигура, потпуно изгубивши сваки осећај припадности завичају.

Младост нема позицију аутора који роман обликује кроз иронијску реорганизацију и ресемантизацију сећања. Отуда је њено сагледавање наглашено сентиментално. У *Новембру* приповедач свој живот обликује пре спознаје искуственог ероса. Он тражи начин да своју онемогућеност у стварности, потпуно замени фикцијом. Фиктивно уобличење носи хиперболизирану жељу, која се непрестано одлаже, али чува потенцијал свог испуњења у искуству које мора доћи:

„Било је речи које су ме препадале: реч жена, а још више љубазница; тражак објашњење прво у књигама, у гравурама, у сликама, са којих сам хтео да здерем засторе, не бих ли ту што открио. После оног дана кад сам све погодио, то ме је најпре забезекнуло са радошћу као врховна хармонија, али доскора се умирих и отада живим са више радости, јер сам осетио понос кад себи кажем да сам мушко биће које је организовано да једнога дана има своју жену; позната ми је била реч живота, то је било готово улазити у њ и већ кушати нешто од њега, моја жеља није ишла даље, а ја сам остао задовољан да знам што знам” (Flober 1920: 23).

Однос између искуства и речи остаће доминантан у *Новембру*, као и у *Дневнику о Чарнојевићу*. Када се еротско искуство најзад догоди и не

испуни своја очекивања, реч ће наново заузети његово место у идеализацији Марије:

„Она можда није била ни лепша, ни ватренија но која друга; страх ме је да волим само један појам свога духа и да драгам у њој само љубав, на коју ме је она навела да сањарим.

Дуго сам се опирао тој мисли. Превисоко сам поставио љубав, да бих се надао њеном приступу; али у истрајности те мисли требало је признати да је ту било нешто истине” (Flober 1920: 108).

Но, снага речи, коју је ова имала у преискуству да организује илузију достигнуте хармоније, више не постоји. Приповедач губи поверење у могућност спознаје, како у реалности, тако и у фикцији. Досада и умор, који су повремено пристизали младе јунаке оба романа, не налазе више своје упориште у наговештајима будућег раја на земљи, а живот постаје празан ход у егзистенцији без илузија: „Раније, пре Марије, моја је досада имала нечег лепог, великог; али, сада је глупа, то је досада човека пуна лоше ракије, сан мртвог пијаног човека” (Flober 1920: 109).

И Чарнојевић свој суматраистички идеал живи све до момента оствареног сексуалног искуства са богатом Американком, након чега се у његов живот усељава меланхолија изгубљеног завичаја:

„Он беше невин и њу то тако зачуди и развесели да је клечала пред њим, и тепала му хиљаде малих речи, дршћући безумно бледа и трома, силна, тешка, лепа.

И тада се опет јави неки чудан бол и туга у његовом причању, и једва чујно шапћући, осећао сам само да ми грли глави и лади чело. А сва та младост, и све те речи доводише ме до суза, а да сам знао зашто” (Crnjanski 1984: 52–53).

Приповедач *Новембра* привид свога идеала постиже само до тренутка буђења чулности. Тај кратак период свесне, али чулима неузбуђене младости, заправо и изазива сав сентимент који јој се у ова два романа упућује:

„Зрелост срца долази раније од зрелости тела; а ја сам имао живљу потребу да волим но да уживам, више чежњу љубави но насладе. Више немам чак ни слаба појма о тој љубави првог младићства где чула нису ништа и коју испуњава само неизмерност; постављена између детињства и младости, она чини прелаз који заборављамо, јер пролази тако брзо” (Flober 1920: 26).

Трансформацијом се неповратно губи чедност детињег духа и његова наивна вера у бесмртност и посебност сопствене судбине. Жал за младошћу жал је за немогућношћу поновног успостављања илузије целовитог идентитета.

5. Трансформација јунака кроз циклусе природе

У неколиким радовима који се баве односом Црњансковог и Флоберовог романа мотив јесени са почетка оба дела најчешће се наводи као прва мотивска паралела. *Дневник о Чарнојевићу* започиње исказом

главног јунака: „Јесен и живот без смисла”, (Crnjanski 1984: 7), док Флоберов роман такође започиње мотивом јесени која у субјекту изазива посебно душевно стање и потребу да се сећа младости и започне исписивање својих успомена: „Волим јесен. То жалосно доба добро пристаје успоменама. Када дрвеће нема више лишћа, када небо чува до у сутон риђу боју што позлађује покошену траву, слатко вам је да проматрате како се гаси све што још ономад горело у вама” (Flober 1920: 17).

Ако у обзир узмемо значај који однос јунака према природи има у овим двама романима, уочићемо да циклус промене годишњих доба налази свој ехо у душевним променама фиктивних аутора успомена. Однос према природи притом не подразумева међузависност, нити равноправност, већ потпуну условљеност јунака природом, чијим делом постаје у својој тежњи за налажењем метафизичког ослонца. Јунак *Новембра* човека посматра као једино дисхармонично биће које се у својој недовршености одваја од потпуног склада околине и бива осуђено на вечиту расцепљеност и узалудну потрагу за сазнањем. Жеља за апсолутном запречена је ограниченошћу спознаје, а идеал за стапањем са природом онемогућен преживљеношћу васколиког животног искуства које се показује недовољним и бесмисленим, јер не испуњава високе захтеве жеље. Надградња се делимично остварује једино кроз естетску заокруженост дела чији механизам треба да делује и изнад приповедача и изнад наратора.

Симболичка кодираност промене годишњих доба прати промене у духу субјекта, а сваки степен више у процесу индивидуације, повлачи за собом иронијски осврт на претходно раздобље. Почетак живота, детињство и прва искуства везани су тако за буђење природе у пролеће, када се остварује и прва спознаја о прожетости духа еросом. Лето је доба у коме варљива нада сопственог испуњења достиже врхунац, а затим, бивајући изневерена, у јесен се враћа себи и започиње са исписивањем успомена. Јесен је, дакле, време у коме се формира меланхолични субјект *Новембра* и *Дневника о Чарнојевићу*. Отуда она задобија повлашћено место на почетку романа, јер се за њу везује кључна трансформација јунака, она тачка у којој он постаје приповедач. Најзад, зима, као доба умирања и довршетка природног циклуса, везује се за смрт јунака. Смрт јунака овде не подразумева физичку смрт, већ коначно суочавање са ограничењима свога сазнања, што је јасно наглашено и у *Новембру* и у *Дневнику о Чарнојевићу*. Приповедач *Новембра* коначни слом доживљава при повратку у завичај, видевши да је његово светилиште оскрнављено. Место са кога је некада, у раној младости, посматрао природу и дивлио се хоризонту на коме су се у својој савршености и заокружености стапали небо и морска пучина обесвећено је присуством других. Наратор не пропушта да нам предочи да се све ово догађа у зимско доба:

„Ставио је новац у шпак, узео кабаницу и пошао на пут. Месојеђе се те године свршило почетком фебруара. Било је још веома хладно, путеви су били смрзнуте. Кола су се журно котрљала. Он је седео у кабриолету. Није

спавао и осећао је са уживањем како иде према мору које је још једанпут имао да види” (Flover 1920: 126).

Повратак у завичај доноси изневерена очекивања. Тривијалност људске егзистенције којој се јунак током читавог романа оштро супротставља, постављајући се насупрот свету, продире и у последње упориште његових младалачких илузија: „Ту се вратио, то је место опет нашао; али други су га већ присвојили, јер је, махијално изривајући ногом тле, нашао дно боца и одломак ножа. Несумњиво да су ту људи имали забаву са госпођама, ту се ручало, смејало, шалило” (Flover 1920: 128).

Раздевичење повлашћеног простора младости укршта се са јунаковом мишљу о сексуалном чину, забави са госпођама, који се ту одиграо. Губитак епифанијских момената утопљености у склад природе око себе тиме се директно повезује са јунаковим раздевичењем, као коначним достизањем сазнања о онемогућености у свету искуственог.

Овоземаљска егзистенција Петра Рајића престаје оног тренутка када, након расанка са Пољакињом, у њему одумру и последње наде у могућност трајања плотске љубави. Од тог тренутка, Рајић ће се у потпуности везати са своју другост и ерос пренети на природу и идеал суматраистичког самоостварења. Говорећи о семантици годишњих доба у *Дневнику о Чарнојевићу*, Ала Татаренко примећује да се код Црњанског за свако доба године симболички везује доживљај са неком од жена које на свом путу сусреће (Tatarenko 2008: 14–15). Све ове жене виђене очима Рајића-Чарнојевића сачињавају сложен мозаик особина које скупа граде лик недостатног ероса у задовољењу чулне жеље. Љубав са сестрама Маријом и Изабелом сећање је на доживљај из ране младости који се одиграва у пролеће. Жену, Мацу, Рајић ће упознати у лето, након смрти мајке. Јесен асоцира на још једно присећање Рајићево и кратку епизоду са Лусјом, током рата, док своју последњу љубав, којој је дато изразито повлашћено место у овом каталогу, Пољакињу, Рајић упознаје у новембру. Ново пролеће и сан о Чарнојевићу донеће и коначно формирање јунака, који губи веру у остварљивост љубави и умире за овај свет. Коначни повратак Рајића у завичај писаца смешта у јесен, што кероспандира са основним расположењем датим на почетку романа, указујући на одржање меланхоличног субјекта у својој двојности. Флоберов јунак у завичај се враћа зими, чиме се циклус његове потраге окончава у безизлазу. Отуда је и коментар на крају дела неопходан, не да би се морализирало о судбини јунака већ да би се позиција двојности могла одржати уласком другости која се објављује у трећем лицу и фиктивној позицији свезнајућег приповедача. *Дневник о Чарнојевићу* нема потребу за оваквим композиционим решењем, пошто је зима везана за љубав са Пољакињом, чијим се нестанком заокружује потрага за метафизичким задовољењем у искуственом, али се истовремено активира суматраистичка перспектива, која јунаков живот спашава од потпуне ништавности и оставља га у позицији меланхоличног Ја које се кроз читав роман одржава.

6. Женски ликови у Дневнику о Чарнојевићу

Однос према жени неуралгична је тачка *Дневника о Чарнојевићу* и Флоберовог *Новембра*. Јунак који у жени не проналази задовољење властитог ероса принуђен је да трага за алтернативом на свом путу онтолошког незадовољства. Могућност или немогућност да се суочи са невереношћу идеала достизања љубави у жени, представља и основну разлику јунака два романа. Док Рајић уз помоћ Чарнојевићевог открићења у сну проналази нову путању ероса, који га везује за природу и даје наду успостављања суматраистичке хармоније, јунак *Новембра* не налази начина да се избори са својим незадовољством, а бледо сећање на љубав коју речи више не могу да поврате води га у бесмисао трајања без икаквог упоришта. Разлика се може успоставити и на квантитативном нивоу. Приповедач *Новембра* остаје везан за младалачко искуство са једном женом, у коју обилно пројектује тежње своје незадовољене жеље, док субјект *Дневника о Чарнојевићу* остварује контакт са неколико женских ликова, од којих сваки носи изванредан семантички потенцијал и које скупа представљају квинтесенцију неостваривог плотског ероса.

До сусрета Рајића са Лусјом долази у јесен, у предаху борбе. Лусја је заправо једина „драгана коју је јунак сам изабрао” (Tatarenko 2008: 15). Начин избора показује се битним већ самим тим што Петра Рајића одликује изразита пасивност. И за јунака *Новембра* Марија је она коју он бира између свих жена које би желео имати. Као и Лусја, и Марија продаје своје тело, а њена одећа је стара и подерана. Све жене у *Дневнику о Чарнојевићу*, као и Марија у *Новембру*, постају одсев субјектових душевних стања, која се у њима оспољавају, наново га удвајајући. Лусја постаје огледало једне од Рајићевих трансформативних етапа, у којој он, у вихору рата, губи своје младалачке илузије. Њене подеране рукавице упућују на беле рукавице које је Рајић волео носити у младости, а њено бледило на грозу коју осећа у себи пред неумитним питањем смислености свега постојећег, сада када су идеали распршени у блату ровова. Лусјина фигура носи у себи и нешто карикатурално, заједљиво иронично. Њено настојање да остане поштена, упркос томе што своје тело продаје војницима, подсећа на крај Маријине приповести у *Новембру*, и тврдњу Маријину да је невина, јер и поред толиких мушкараца у свом животу, никада није волела:

„Време може да пролази и јутра да се враћају, узалуд су људи употребили свако место на моме телу, ја сам остала каква сам била у десетој години, девица, ако је девица она која нема мужа, која нема љубавника, која није упознала насладе и која о њој непрестано сања, која ствара за себе дражесне аветиње, и која их види у својим сновима, која им чује глас у шуму ветра, која им тражи црте на лицу месеца” (Flober 1920: 95).

„Лишће је падало на нас, а месечина румена лила међу дрвећем и доводила до суза, до нежности болне: љубио сам је, као да никог немам свога на свету целом немам осим ње. Она је, сва луда, измучена, дишући тешко шапутала горко како је све гадно, како је сви маме, а она хоће ипак да остане поштена” (Crnjanski 1984: 21).

Флоберова иронија која се неприметно провлачи кроз Маријин лик, достижући понекад и размере гротеске, продубљена је у Рајићевом доживљају ратне љубави. Лусја постаје дубоко несрећно биће, чији напори да у времену рушења свих норми сачува своју малограђанску идеју о поштењу и потребу за пристојним изгледом, морају изазвати симпатију, али и подсмех код читаоца, као што изазивају смех и код самога Рајића.

Рајићева жена Маца, као једнозначно негативно окарактерисан лик, има посебан статус у роману. Тај надимак који би могао бити верзија њеног имена – Марија, уз истовремено значење на које би реч „маца” упућивала, са функцијом да се лик ове жене додатно омаловажи, указује на вишеструкост релација које се могу успоставити. Идеализација Марије у *Новембру* супротна је деградирању Мацином у *Дневнику о Чарнојевићу*. Кроз лик Маце формира се и подела женских ликова у *Дневнику о Чарнојевићу*, коју бисмо градацијски представили тако што бисмо на једну страну сврстали Изабелу и Мацу, а на другу Лусју, Пољакињу и Марију. Ова опозиција најчешће се везује за придеве „лак и тежак” који се овим женама приписују у тренуцима најприснијег интимног контакта. Тако је Лусјина коса „плава, умиљата, без оног тешког мириса црних коса у мраку” (Crnjanski 1984: 21) (алузија на тежак мирис црне косе је алузија на Мацу), Пољкињине руке су лаке „као ласте” (Crnjanski 1984: 41), а из Маријиног лика и голих рамена „бљешти зора” (Crnjanski 1984: 66). На супрот томе, Изабелине „руке су висиле, и она ми паде у руке сва тешка” (Crnjanski 1984: 65), чиме се њен опис супротставља опису Пољакиње, док је за Мацу сачуван крајње негативан пол у приказу женских ликова, па се Маца мора посматрати сасвим издвојено. Од свих женских фигура које се јављају као Рајићеве драгане једино је Маца увек везана за затворен простор, што значи да се само у њеном случају онемогућава веза ероса жене и природе. Маца, паланачка невеста, носилац је свих оних особина средине које јунак презире. Лицемерје и похота поповских и трговачких жена и кћери, као несудбених Рајићевих невеста које се вешто скривају иза клишетизираних моралних образаца, испољиће се и у Мацином одбијању да у ма какав однос са јунаком уђе пре брака. Иако Црњански већ наговештава њену разблудност, норме средине онемогућавају да се Мацин лик покаже све док са Рајићем не успостави закониту везу. Никола Милошевић добро примећује да се њихов однос од тог тренутка у потпуности мења, достижући своју кулминацију у Мациној изјави да се свет врти око секса, што ће пренераженог Рајића довести до гађења и стида:

„Последњи потез у уметнички танано уобличеној визији еволуције Чарнојевићеве супруге представља управо онај исказ чију универзалност испитујемо: ‘То вече смо мало више пили за вечером и она се весело насмеја: ‘Па шта ћеш, око тога се окреће свет.’”

Већ првим делом наведене реченице омаловажава се ‘мисао’ паланачке невесте. Међутим, радикално омаловажање доноси тек неколико других формулација: ‘Ја ућутах и погледах је пренеражено. Лежала је крај пећи сва гола. Њене лепе ноге, испружене, витлале су се у сјају пећи, као да су иг-

рале. Ја јој тихо приђох, и неким осмехом пуним стида, који дотле нисам познавао, узех њену кошуљу са земље, покрих је, и почех јој говорити о земљорадничким задругама.” (Milošević 1970: 82–83).

Однос супротности јунака и његове супруге успоставља се на више нивоа. Мацино руменило опонира Рајићевом бледилу, њена активна, агресивна природа која избија из привидне стидљивости и повучености остварује се према потпуно пасивном и препуштеном Рајићу, док њена ангажованост и укљученост у друштвени живот паланке има према себи Рајићево гађење према нормама, законима, лицемерју и сплеткама исте. Посебан акценат Црњански ставља на брак као институцију која онемогућава слободу воље трагања за љубављу: „Не, док се не сруши брак, мира бити неће” (Crnjanski 1984: 41). И Рајићева љубав са Пољакињом имаће за препреку њено брачно стање, које доводи до сталног колебања између оданости мужу, који је отац њеног синчића, и Рајићу, у кога је заљубљена. Маца је једини лик у овом каталогу жена који се не може ни на који начин довести у везу са Флоберовом Маријом. Самим тим што се јунак *Новембра* до извесне мере пресликава у лик обожаване жене, чију фигуру накнадно дописује, он не може да према њој успостави однос гађења који према Маци има Рајић. Донекле иронизовано, виђење Марије никада не прелази у отворен презир.

Пољакиња, коју тешко болесни Рајић упознаје у болници у Кракову, најзаступљенији је женски лик романа. Између сусрета и расстанка са Пољакињом јунак кроз сан о Чарнојевићу остварује симбиозу која ће искуство плотске љубави анулирати, а ерос јунака у потпуности везати за природу и суматраистички занос. Није случајно што ће овоме лику бити поклоњена толика пажња у роману и што ће баш она бити експлицитно повезана са Маријом из *Новембра*. Приповедач *Новембра* напушта Марију, као што и Рајић напушта Пољакињу у оном тренутку када се читаоцу чини да је њихова љубав на врхунцу и да би се могла реализовати као нека врста излаза из кошмара метафизичке неостварености:

„Ја знам да ће она отићи. Изгубио сам дах, болан сам, изгубио сам здравље, изгубио сам љубав, изгубио сам душу, све сам изгубио негде у лишћу, у лишћу. Она ће плакати и тражиће ме, али после...?” (Crnjanski 1984: 78–79).

Узвишена, духом оплемењена, идеја љубави коју као основни импулс свести носе оба јунака метафизички је зов који у свету остаје без одзива, јер време нарушава стабилност сваког оформљеног поретка. Јасно је да „после” којим је обележен и обезвређен сваки потенцијално битан доживљај у *Дневнику* онемогућава самопотврђивање у релацијама овога света. Љубав према Пољакињи тако је осуђена на тренутак и неопходно ју је напустити, како би се пронашло ново онтолошко упориште и оформио меланхолични субјект везан за идеал који се не може подврћи искуственој провери. Свест о пролазности прати и деградација јунакиње Пољакиња је распета између дужности и осећања, она се не може никада предати у потпуности, а све то се опет губи у порозном врт-

логу времена које све брише и оставља само живот без смисла. Потрага за женом окончава се спознајом варљивости њеног ероса:

„Она се још бори, заклиње ми се да није видела мужа, али сам ја дознао да је варала њега са мном, а мене с њим. Она је дирљива у њеној лажи и борби” (Crnjanski 1984: 75).

„Она ми говори о синчићу своје и моли да је водим са собом. Ја нисам више жељан да ме ко воли, него да сви заволе лишће. Нећу да будем ником захвалан, и побећи ћу од ње. Зажелео сам се завичаја мог, да га гледам, да му се ругам, да лежим под лишћем његовим. Не, не знам шта је добро а шта зло, ништа не знам шта се све са мном збило, али једно знам, да је наша срећа у лишћу” (Crnjanski 1984: 78).

Као што се и сан о Чарнојевићу најпре нашао у штампи као посебан текст што указује на издвојено и значајно место које заузима унутар романа, тако и сећање на Марију и Изабелу има посебно место у романескној структури, без кога би „портрет јунака био непотпун” (Tatarenko 2008: 17). Епизода се појављује наизглед немотивисано, искрсава у сећању јунака, да би исто тако била нагло прекинута, без графичког раздвајања од остатка текста.

Посебан статус овог првог љубавног доживљаја огледа се у немогућности да се јасно одреди субјект који се сећа, као и време и простор сећања. Мајка је први пут озбиљно болесна, а јунак попут месечара лута приморјем и укрцава се на барке које га воде било куда. Уколико се подсетимо сна о Чарнојевићу и порекла Рајићевог двојника, видећемо да се оно везује за далматинску обалу.

Идентитет Рајићев који се до тог момента могао пратити, нагло губи своје обресе и усваја Чарнојевићев идентитет. Остварени преображај брише границу стварног и фиктивног и љубавни доживљај на далматинском острву задобија снажну симболичку вредност. Отуда и издвојеност овог призора у односу на остатак Рајићеве приповести. Посебан семантички потенцијал задобија име места. Оно је најпре Понте, што може упућивати на Овидијево дело *Epistulae ex Ponto*, а затим Пунто – тачка, као тачка крајњег одредишта јунака, његов нови завичај, али и као тачка на настојање да се чулном љубави дође до властитог уцеловљења. Овидијево дело збирка је писама које прогнани песник пише пријатељима блиским цару Октавијану, како би се овај смиловао и вратио га у завичај. Завичај и писмо два су кључна симбола и у *Дневнику о Чарнојевићу*. Може се рећи наиме да је завичај главног јунака у писму. Писма без одговора која шаље Чарнојевић Марији Кири, писмо пријатељу у коме се описује сан о Чарнојевићу, писма Рајићева мртвацима при повратку у завичај, као и „писмо” о доживљају на Понтеу, чија се веродостојност не може утврдити, представљају начин да се превазиђе питање истинитости сећања и да се онтолошка истина представи кроз чин исписивања у коме фиктивно и реално, оплођени одговарајућом формом, престају да буду међусобно одвојени појмови који се губе у јединој реалности, реалности писања, милошћу уобличења јунакове прошлости: „Око мене су

биле вреле сенке и ја застадох крај прозора ћутке. Па ипак узани сокаци чинили ми се давно познати. Зидови бели били су тако драги као нигде до сад, милији и блажи, тиши него у завичају” (Crnjanski 1984: 65).

Један усклик са обале: „Addio Pierre” биће сигнал да се у новосагледаној реалности опраштамо са Рајићем. Опроштај са Рајићем, истовремено је и опроштај са покушајем да се спознаја оствари кроз љубав према жени. Две сестре, чулна Изабела, и недокучива Марија, представљају раздвајање две стране женског ероса и немогућност постизања симбиозе духовног и чулног у ма ком љубавном искуству. Достижна и податна је једино Изабела, док Марија постаје идеал у који се пројектују слике мајке и Богородице, оваплоћење потпуног ероса који јунаку измиче. Упопређујући описе Изабеле и Марије са првим описом Флоберове јунакиње, можемо утврдити да се поједини детаљи присутни у Флоберовом делу, понављају у приказу два женска лика у *Дневнику о Чарнојевићу*.

„Угледао сам лик дивне лепоте: иста усправна црта ишла је од вршка њене главе пругом где су косе биле раздвојене, пролазила је између њених великих засведених обрва, њеног орловског носа са дрхтавим и задигнутим ноздрвама као код старинских камеја, па је секла по средини њену топлу усницу, засењену дугим маљама, па врат, дебео врат, бео округао: кроз њено одело видео сам како се облик њених груди диже и пада покретом њена дисања. Тако се држала на ногама преда мнош, окружена сунчаном светлошћу, која је пролазила кроз жуту завесу и јаче истицала то бело одело и ту црну главу” (Flober 1920: 61).

„Главу је уморно наслонила на леву руку. Из њеног црног одела вирила је њена бледа глава, која ми се на сунцу учинила проста и опаљена, саливена од једне благе, танке црте, која ме је привукла њој” (Crnjanski 1984: 65).

„Под прозором стајаше Марија и певаше. Прала је рубље. Из њеног лика и голих рамена бљешташе зора” (Crnjanski 1984: 66).

Приповедач дневника привучен је Изабели усправном цртом њене фигуре. Интертекстуални моменат упућује на свест о јунакињи *Новембра*, чиме писац понавља поступак Флоберовог јунака, али бива изневерен. Изабела не може бити као Флоберова Марија, јер је и она као књижевни лик претрпела интервенцију приповедача и аутора. Слика Марије у *Новембру* идеализована је, на шта упућује аутор исповести говорећи да је сећање на Марију у себи садржало тек нешто истине, а да је Марија фиктивни лик грађен као огледало субјекта. Лик Марије из *Новембра* раслојава се по својим особинама у две жене Црњанскове епизоде о Марији и Изабели. Првој, Изабели, приписане су физичке особине Флоберове куртизане и она је сва од чулности, а другој, Марији, припада представа коју субјект *Новембра* гради о куртизани (поистовећујући је са својим мисленим идеалом жене), чиме се Црњанскова Марија указује као духовни принцип недостижне љубави. Тако се идеја љубави открива преображеном јунаку, Рајићу-Чарнојевићу, коначно неостваривом у неухватљивој опсени Маријиног лика.

7. Лик Марије у Флоберовом Новембру

Циљ коме тежи Флоберов приповедач градећи кроз сећање лик своје прве љубави, Марије, сличан је ономе који Црњански има на уму удвајајући Петра Рајића у Чарнојевићу. Преобразити живот у литературу и избрисати дистанцу између догађаја и речи, створити изнова сећањем свој идентитет путем одговарајуће форме значило би надилажење ограниченог, живљеног Ја и ревитализацију сопства у поретку естетски уобличене прошлости. Приповедач у томе не успева, признаје свој неуспех, те је ауторово објављивање неопходно како би се указало као иронијско над-Ја које ће омогућити ново читање приповести. Црњанскова рука у *Дневнику о Чарнојевићу* остаје скривена, Флоберова је у *Новембру* неопходна.

Марија је тако литерарна пројекција која се оспољава кроз идеал приповедача, иронијску деградацију аутора и фиктивни удео властите приче. Трансформацију дакле не трпи једино она као лик већ и сам приповедач у њеном виђењу, када Марија преузме проговор у првом лицу. Замршеност живота која не допушта установљење идентитета Рајића и Чарнојевића, што се на плану форме читава у непрестаној измени првог и трећег лица у Сну о Чарнојевићу, јавља се и у *Новембру*, где се Маријино виђење приповедача меша са приповедачевим виђењем Марије, онемогућавајући јунаку *Новембра* да себе централизује као привилеговану тачку гледишта која исписује и превреднује успомене. Марија, као други лик романа *Новембар*, искрсава изненада, наизглед потпуно немотивисано. Приповедач је пре тога ни на једном месту не спомиње да би се, изненада, у тренутку неиздрживе потребе за искуственом потврдом својих снарења о жени, обрео пред њеном кућом, која му је очигледно већ дуго позната, као и жена која у њој обитава:

„Добро сам знао куда идем: извесној кући у једној улици где сам често пролазио, да осетим како ми срце куца; она је имала зелене прозорске капке, унутра се улазило преко три ступња, ох! знао сам то напамет, јер сам је веома често гледао, проматрао сам је, пошто сам свраћао са свога пута само да видим затворене прозоре” (Flober 1920: 59).

Важност коју прозор као симболички простор привилеговане тачке гледишта главних јунака у Флоберовим делима има истакао је још Жан Русе у свом есеју о *Мадам Бовари*:

„Већ је Марија у *Новембру*, проводила читаве дане на прозору: место ишчекивања, стражарско место над празнином одакле може да искрсне намерник, догађај. Прозор представља повлашћени положај за флоберовске личности, које су уједно непокретне и струјом понесене, које су заглибљене у својој тромости и предаје лутању сопствене мисли; у затвореном простору где душа чами, ето процепца кроз који се човек може раширити по простору а да не мора да напусти место за које је везан” (Ruse 1993: 170).

Подигавши завесу Флоберов јунак ће се суочити са искуственим изневерењем свог идеала, настојећи да га кроз исповест поврати, у чему не

успева, јер се између преискуствене наде која одлаже своју реализацију и накнадног покушаја да се формом дела та нада поврати налази страховита испразност доживљеног која руши поверење у замену живљеног литерарним. Ипак, завеса се мора подићи, јер се хармонија уобличеног, а недодживљеног, показује недовољном. Као и у Црњанскомом случају, до истине се може доћи само преко болне спознаје неостваривости иживљеног ероса. То што јунак *Новембра* не успева да изврши замену до које Рајић-Чарнојевић доспева начин је да се аутор укључи у исписивање његове судбине и да покуша да се од своје приказане другости дистанцира, настојећи да од ње створи засебног јунака са сопственом тачком гледишта, што ће представљати основ Флоберове методе писања у каснијим делима.

Први сексуални контакт са Маријом прати скала јунакових осећаја, од почетног одушевљења и заноса до крајњег разочарања и упитаности:

„Сваког тренутка повећавала се моја опојност, свакога ми је тренутка нешто више улазило у душу, све моје тело дрхтало је од нестрпљења, од жеље, од радости; међутим сам био озбиљан, пре мрачан него весео, замишљен, удубљен као у нешто божанско и узвишено. Својом руком притискала ми је главу на срце, али лагано, као да се бојала да ме о себе не згњечи” (Flober 1920: 62).

„Вратио сам се дома; вечност је била прошла откако сам из свега изишао; попео сам се у своју собу и сео на кревет, потиштен читавим овим даном, који ме је притискао невероватном тежином” (Flober 1920: 66).

„Зар је само то љубав! Дакле, само то жена! Зашто, о, Боже мој, осећамо глад и када смо се заситили? Зашто толико тежњи и толико разочарања? Зашто је срце човеково тако велико, а живот тако мали? Има дана када му ни анђелска љубав не би била довољна, а овамо се за један сат умори од свих драгања земље” (Flober 1920: 67).

Повратак Марији не може бити повратак на исто, тако да постаје неопходна њена фиктивна изградња. Од обичне провинцијске куртизане Марија израста у жељену жену у коју су уписане јунакове младалачке сањарије. Њен живот обогађује се искуством, осећајем посебности у потрази за недосегнутом љубави и разочарањем због неуспеха те потраге. Неискуствено Ја приповедача почиње наједном да се огледа у искуством презасићеном идентитету Маријином. Приповедач у првом лицу настоји да се оваплоти у другом бићу као својој идеалној другости која ће га уцеловити. Маријино преузимање улоге приповедача постаје отуда обрт који употпуњава приповедачево сећање у намери да се створи савршена илузија проживљеног. Марија више није она жена са којом је остварен први сексуални додир младог јунака, већ сан о Марији. Сневана Марија као носилац даљег приповедања, постаје међутим опасност по лик самога приповедача, она га дестабилизује и учитава као празнину жеље. На исти начин на који се у *Дневнику о Чарнојевићу* одвија сагледавање два идентитета, Рајићевог и Чарнојевићевог, где се Чарнојевић поставља као путоказ Рајићеве даље судбине, али и сам бива несавршен,

разорен оним ко га је створио, Марија се пред субјекта *Новембра* поставља као носилац мистичног идентитета сневане жене, али и као приповедачев неуспех да кроз њу оствари онтолошко испуњење у љубави, до које ни она сама не долази. Марија свог љубавника види као властиту пројекцију идеала који мора бити изневерен, баш као што и он у њој трага за неодрживом потврдом поетски обликованих илузија о љубави. Два огледала дају две илузије без постојања утемељеног Ја:

„ – Ох, што је красан човек када је млад! Да сам ја човек, све би ме жене волеле, моје би очи тако лепо сјале! Била би тако лепо одевена, тако мила! Твоја љубазница те воли, је ли? Хтела бих да је упознам. Како се ви виђате? Код твоје или код њене куће? Је ли на шетњи када пролазиш на коњу? Ти мора да си добар јахач! Или у позоришту када се изилази и када јој додају плашт? Или пак ноћу у њеном врту? Лепи су часови које ви проводите, је ли, у међусобном разговору, седећи под сеницом?” (Flober 1920: 73).

Учестала Маријина питања показују очајничку жељу да се приповедач потврди као оваплоћење њеног идеала, док он сам пушта да Марија верује у своју пројекцију љубавника у њему, као што и себи допушта краткотрајну омаму илузијом коју она за себе твори приповедањем своје бурне прошлости. Две авети држе се заједно у предању спознаје да је њихов однос немогућ, јер свако у оном другом трага за идејом које нема, и не може пристати ни на какав компромис. Субјект за себе тражи све или ништа. Растрзан у својој одвојености од баналних форми живљења, а не могући допрети до превисоко постављених циљева, он се растаје од Марије у оном тренутку када је приповест изречена. Приповедач затим усваја реестетизовано сећање на Марију, као део свог живљеног Ја, али метафизичка недостатност у оба идентитета опстаје и одражава се на приповедача који губи поверење у своје речи. Сама исповест постаје главним јунаком Флоберовог романа, а стилска несавршеност њеног коначног уобличења доводи до замрзавања субјекта, који остаје у зачараном кругу тривијалне свакодневице, што га коначно издваја од аутора, и води нихилистичком виђењу живота:

„Ох! када би могло да се из себе извади све што се ту налази и да се од саме мисли створи биће! Кад би могла аветиња своја да се држи у рукама и да се тиче у чело, место да се губи у ваздуху толико драгања и толико уздаха! Далеко од тога памћење заборавља и слика се брише, док тврдоглавост бола остаје у вама. Да се на њу подсетим, написао сам ово што претходи, надајући се да ће ми је речи ускрснути; у томе нисам успео: знам много више него што сам казао” (Flober 1920: 107–108).

8. *Фиџура мајке*

Сложеност коју носи питање односа главног јунака *Дневника о Чарнојевићу* према мајци, а који се непосредно одражава на неуспех утемељења плотског ероса, није довољно разматран у нашој књижевној критици. У делу се успоставља стабилна вертикала која се од припове-

дачевих љубавних искустава непрестано везује за фигуру мајке, а преко ње за небески идеал Богородице и безгрешног зачећа. Чињеница је да су Фројдове теорије либида као основ за рашчлањење подсвесних механизма наишле на широк одзив у књижевном стваралаштву након Првог светског рата. Формом књижевног текста успоставља се нека врста вештачког раја, замена за изгубљени живот субјекта пре стања идентитетарне раслојености.

У есеју „Улисова мушка туга: мушки и женски принцип у делу Милоша Црњанског” Горана Раичевић поклања посебну пажњу формирању Црњанскових раних дела кроз особит принцип мушке туге, у коме се разазнаје неразрешеност комплекса мајке и потпуно одељење чулног и духовног у љубави. Црњансков нови индивидуум постаје мартирска фигура, која задовољење више не налази у односу према жени као споју нежног и чулног, већ се искључиво окреће платонској тежњи за достизањем идеје љубави, која се читава у симболичкој представи мајке односно Богородице као јединог принципа достојног јунакове наклоности:

„Ликови војника са катарзичним искуством светске кланице, искуством које их чисти од земаљских грехова, али и њихова спремност на жртвовање (за своју земљу и свој народ) придаје им ореол христолике чистоте који претеже други тас теразија на којем су њихове овоземаљске грешности. Та спремност, дакако обележава их као носиоце специфичне ‘мушке туге’, али то чини и њихово својевољно опредељење за несрећу (као опредељење за пораз као часнији избор од победе)” (Raičević 2010: 71).

Овако формиран меланхолични субјект, Рајић-Чарнојевић својом опредељеношћу настоји да превазиђе чулност и оствари се искључиво као етерични субјект. Заточник суматраистичког принципа остварује се кроз супротстављеност демонског и христоликог у себи. Демон сексуалности надилази се христоликом надградњом субјекта у сагледавању Чарнојевића, своје другости. Чарнојевић је онај степен више из Црњансковог *Пролога*, али не и степен потпуног отцепљења од демонске стране своје природе. Преображени Рајић и даље у себи носи узнемирујућу двојност, довољну само да одржи модернистички хоризонт наде.

Тежња ка потпуном раслојавању сексуалног и духовног унутар једног лика носи, по Горани Раичевић, јасно исказан комплекс мајке: „Према нашем писцу, грандиозна ерупција уметникове енергије има порекло управо у наслућеној тајни овог односа и предодређена је њом” (Raičević 2010: 79–80). Раичевићева наводи као пример психофилозофију полова Ота Вајнингера у којој се као два недодирљива света јављају принцип женског, који тежи земаљској сврси срећног спајања, и принцип мушког, који у занетости метафизичким тежи платонском еросу, етеричној љубави (Раичевић 2010: 80).

Оформљење мушког принципа као искључиво метафизичког Фројд објашњава као резултат инцестуозне фиксираности на мајку или сестру, чиме се сваки контакт са другим полом, изван овог круга, своди искљу-

чиво на задовољену сексуалност, не и на остварење укупног емотивног задовољења:

„Одвајање еротичног од сексуалног, ‘платонске љубави’ од полног сношаја, љубави од полног нагона, представља, према Фројду, неуротичан поремећај произашао најчешће из несавладаног инцестуозног фиксирања мушкарца на мајку или сестру, при чему долази до неприродног раздвајања ‘нежног’ и ‘чулног’ тока јединственог човековог љубавног понашања, који када воли, онда и жели, а када сексуално жели жену, он треба и да је воли” (Raičević 2010: 80).

Ако се вратимо Црњанскомом роману, видећемо да је *Дневник о Чарнојевићу* дубоко прожет мотивом мајке чије се стање неретко повезује са тренуцима уласка у нове емотивне односе главног јунака. Мајчина смрт наговестиће познанство и женидбу са Мацом, а мајчино прво озбиљно побољевање губитак невиности са Изабелом. Посебан облик везаности за мајку, односно њен идеал, остварује се као нека врста непрекршивог завета, кроз који биће јунака и мајчинска фигура пулсирају заједно, а сваки потрес у овом односу, било да се тиче мајчиног нарушеног здравља или смрти, било да се односи на њено одвајање од приповедача и одлазак другим мушкарцима, сеизмички се одражава на његову судбину, доносећи радикалне заокрете и важне животне прекретнице.

Механизам реинтерпретације сопственог живота, виђеног очима двојника, којим се границе фикције бришу, биће тако посебно усредсређен на очишћење успомене на мајку. Комплекс противречног односа према мајци Рајићевој, у коме се љубав према сину меша са њеним промискуитетним навикама, разрешиће се кроз Чарнојевићеву фиктивну надоградњу мајке као чистог, неоскрнављеног идеала, у коме се сублимира јунаков ерос у својој жудњи ка достизању стања потпуне продуховљености:

„Она је најрадије играла са влашким официрима, који су ми доносили слаткише. Водили су ме на јахање и ја се сећам, како бих се уплашио кад би негде застали и сусрели мајку која је ишла пешице и гласно се смејала. Приметио сам да се тај кикот, који сам мрзео, понављао увек, кад би се обукла у ту црну свилену хаљину, која је била јако тесна. Тада су ми очи по цео дан биле пуне прикривених суза” (Crnjanski 1984: 12).

„Па, ипак, драги мој, како беше страшно оно што причаше о својој мајци. Она је једнако прала и рибала под. Дед, отац, браћа, сви су били пијани; било је страшно слушати како једино та жена у породици ради, риба под и спасава их, и буди их мамурне пред зору. Она је плаћала дугове, она га је школовала, отац му беше писар на фару. Кад причаше о њеној коси седој мени се учини да сневам, толико је личила на моју мајку. Ах, никад не могу да заборавим ту жену. Она није била никад заљубљена, њу никад нико није миловао, тукли су је, мамили је пијани и обесни и она је једнако рибала под” (Crnjanski 1984: 49).

Већ у ова два одломка у којима се даје лик Рајићеве, а затим и Чарнојевићеве мајке, можемо уочити како се лирска проза Црњанског конституише симболичким претапањима особина привилегованог карактера у карактер других ликова романа. Маца ће тако понети негативни пол особина, промискуитетни идентитет Рајићеве мајке, а Пољакиња позитивни пол ресемантизоване представе о Чарнојевићевој мајци. Мацина уста увек су пуна слаткиша, њени су пољупци отужно слатки, а стално понављане речи: „Слатки још, још...” (Crnjanski 1984: 36), у којима се назире силовито пробуђена сексуална жеља, активирају сећање на мајку и изазивају гнушање. Уз то, Мацу готово увек видимо у црној хаљини, попут оне коју је на мајци Рајић мрзео, а њена изјава да се свет врти око секса употпуњује је као пресликани модел мајчиних особина којих се јунак мора ослободити. Са друге стране, Пољакињина судбина делимично је везана за судбину какву има фигура мајке у Чарнојевићевој приповести. Удаја на силу и осећање дужности према оцу свог детета, који јој не допушта да се у потпуности преда ономе кога воли, даје јој ореол мартирства и упућује на меланхоличног приповедача који у њој проналази представу мајке из свога сна. Међутим, упорно настојање Пољакињино да своје дете приволи да за оца прихвати Рајића постаје један од главних разлога њеног напуштања. Одричући се ове љубави јунак врши симболички чин оцеубиства, не допуштајући себи да се испречи у односу мајке и сина.

Дивинизацијом мајчинске фигуре фигура оца се ништи. Христолики јунак, носилац мушке туге, може имати само безгрешну мати, богомајку, неупрљану страстима, неуслишену за овоземаљско осећање љубави, каква је мајка севаног двојника. Тај пречишћени лик мајке појавиће се у епизоди о Марији и Изабели, коју смо већ спомињали као крајњи израз новог приповедачевог идентитета. Положај који он заузима у тренутку када, након проспаване ноћи са Изабелом, посматра Марију, карактеристична је перспектива коју Црњански користи током читавог романа. Привилеговано место субјекта на прозору умногоме подсећа на Флоберово коришћење ове технике у роману *Мадам Бовари*. Рајић-Чарнојевић омеђен је затвореним простором, везан за једну ограничену тачку света, а једина веза са жељеним постаје поглед, односно визија, која блуди и пружа се преко границе искуственог. У тој визији он сагледава недостижну Марију, неоскврњени, етерични идеал богомајке, довршетак оне вертикалне пројекције у којој се женски принцип уздиже од чисто чулног ка чисто духовном. Ови излети маште брзо се завршавају, илузија нестаје и Рајић-Чарнојевић је принуђен да се врати стварности која након сваке визије постаје све неподношљивија да би најзад дошло до њеног одбацивања што ствара предуслов ресемантизације проживљеног.

Колико је присуство фигуре мајке од упадљивог значаја за креирање надреалног онтолошког хоризонта битно у *Дневнику о Чарнојевићу*, толико је изостанак оваквог лика у Флоберовом *Новембру* симптоматичан, тако да делује да се у овом погледу два романа у потпуности разилазе.

Уколико оба дела посматрамо као надоградњу аутобиографских предлога, у којима су поједини детаљи из ауторовог живота инкорпорирани у фиктивно ткање романа, не можемо да се не запитамо како у обликовању приповедача *Новембра* није било места за било какав детаљ из породичног живота. Јунакова разрођеност од света у коме је принуђен да живи, доведена до крајности у *Новембру*, присутна је и у *Дневнику о Чарнојевићу*, али је ипак постављена у опозитни однос према завичају и породици, уз посебно издвајање мајке као принципа кроз чије се транспоноване прати преображај Рајића у Чарнојевића, и која тиме постаје други централни лик романа, који детерминише однос према осталим женама у *Дневнику*. У *Новембру* се овако комплексна структура формирања метафизичке другости приповедача не остварује, али у процесу обликовања Маријиног лика могу се наћи бројне сличности са Црњансковим виђењем идеалног ероса. Име главне јунакиње упућује на име Богородице, али њена развратна природа одваја је од овог идеала и приближава једном другом новозаветном лику, Марији Магдалени. Марија у *Новембру* истовремено је девица и блудница, грешница и покајница. У њој, као и у приповедачу, али и као у Рајићу-Чарнојевићу, живе две природе, божанска и демонска. Ипак, у *Новембру* не наилазимо на Флоберово дистанцирање од онога што Црњански види као притежање демонског које његовим ликовима онемогућава приступ метафизичком. За јунака *Новембра* управо таква Марија, растрзана у своме двојству, јесте циљ коме се креће његова жеља. Отуда Флобер не ствара симболичку слику располућивања два принципа, коју гради Црњански у Марији и Изабели. За Флоберовог јунака метафизички хоризонт остаје затворен, те нема настојања да се визије жељеног ероса посебно издвајају кроз епифанијске узлете у сну. Иронијски однос који је у *Новембру* значајно оспољен присуством аутора у трећем лицу, наглашава дистанцу према приповедачу и акценат ставља на његов неуспех да се изрази. Безизлазна позиција створена је тако не само непостојањем уписаности метафизичког у текст, већ и стилским слабостима које онемогућавају литерарну сублимацију доживљеног.

Маријин лик из *Новембра* тако је у Црњанској транспозицији добио више него што је Флобер желео да му да, а Марија у *Дневнику о Чарнојевићу* обликована је као биће које надилази Флоберову Марију, управо захваљујући важности која се придаје мајчинском принципу.

Ипак, то не значи да овог мотива у *Новембру* нема, и да се он не може уочити, иако је скрајнут. Пошто је Марија огледало, пројектовани идентитет приповедача *Новембра*, она се нужно поставља у подређену позицију према могућности онтолошког испуњења. Међутим, постоји и значајна разлика која привлачи приповедача Марији, а која се огледа у њеном искуству. Не ради се ту само о искуству богатог промискуитетног живота куртизаниног већ и о дилемама и спознајама, мучењима душе, које она доживљава на свом путу потраге за љубављу. У Маријиној приповести ми препознајемо очајничку борбу да се проба све што би ис-

куство чулног могло донети, да би се досегао ниво духовног испуњења у идеално пројектованом, а недостижном смирењу коначно остварене емоције. Њена настојања да обузда своје бласфемичне визије и разблудне пориве, разједају је и она се препушта вери и цркви у нади да ће чулност бити утажена:

„У цркви сам гледала гола човека протегнута усред крста; и ја сам му подизала главу, испуњавала сам његове бокове, бројила све његове удове, подизала његове веће; сањала сам га пред собом као кршна младића, са пламеним погледом; скидала сам га са крста и спуштала га према себи; на жртвенику тамјан га је обавијао, он је ступао напред у диму, док су ми чулни жмарци пробијали тело” (Flobert 1920: 82–83).

Немоћ Маријина да кроз религију пронађе духовни излаз за заблуделост свога тела, указује на позицију коју религијско заузима у овом роману. Вера престаје да буде задовољавајући метафизички корелат, а како другог духовног ослонаца нема, за њим се трага у сфери искуственог, што је потрага унапред осуђена на пораз. Марија излаз види у детету, те, када више не може да се оствари као жена која воли мушкарца са којим достиже сексуално задовољење, њен ерос се преноси на безусловну љубав коју би осећала према своме породу. На тај начин, Флобер пред крај Маријине приче, даје слику која неодољиво подсећа на Мадону. Марија, која себе сматра невином, јер никада није спознала љубав, жели да се емотивно оствари као мајка. Приповедачев идеал жене досеже тако до саме Богородице, слично визији Чарнојевићеве мајке у сну. Недостаје само један корак до Црњанскове Марије, али тај корак Флоберов приповедач не може начинити.

9. Нови индивидуум евројског романа

Субјект *Новембра* очито не успева да се избори са питањем очувања егзистенцијалног смисла. Остајући заробљен у сазнању ништавности свега постојећег, не одлучује се за стваралаштво, а његова исповест остаје њему самоме, исписивана кроз жељу да речју поврати изгубљено време. На овај начин ствара се знатно већа дистанца него у неким каснијим значајним романима насталим на темељу флоберовског субјективистичког модела, попут Џојсовог *Портиреша уметника у младости*, при чему препознајемо борбу која се већ тада води у младом Флоберу, између субјективног и крајње објективизованог начина писања, у коме би се лик сасвим одвојио од приповедача и створила посебна тачка гледишта везана искључиво за лик. Ипак, овај аутобиографски модел имао је за Флобера и значајних предности, будући да је уписивањем себе у живот младог јунака *Новембра*, могао да са позиције надређеног приређивача исповести говори о актуелним проблемима романескне форме и обликовања књижевних јунака. Аутор се готово неприметно укључује у ток мисли приповедача и његов ће се глас ненаметљиво појављивати у појединим деловима исказа у првом лицу, удвајајући позицију наратора.

У предговору првом издању *Новембра* на српском језику, 1920. године, Црњански пише да је овим Флоберовим делом успостављен нови индивидуум европске литературе:

„Крај страшног и веселог Челинија, високог и сухог несрећног Дон Кихота, оца модерног човека, после безбрижног и милог Касанове, коме се коса диже на глави кад прочита оно ‘ти ћеш и Анријету заборавити’ и осети смрт, у *Новембру* се јавља нов човек. Цео свет је његов. Прошлост и даљина нестају у њему. И оно што је пре много столећа било – његово је. Бол његов везан је за све патње у свету; он завичаја нема више, и сви га предели растужују својим суморним видицима. Осетивши путовање и море, он зна да закони, ни границе, ни растојања, не могу да препрече пут суморној магли која се шири у свему што је људско. Рад, све струке, јава, живот, све то губи смисао и снагу пред једном тајанственом тугом, која је опет смрт, која је у природи вечна и неизбежна” (Crnjanski: 149).

Нови индивидуум је, дакле, човек вечите потраге за вишим, смисленијим, човек незадовољене метафизичке глади. Том новом, модерном индивидууму, кога можемо одредити као „метафизичку животињу”, припадају јунаци оба романа. Главни лик *Дневника о Чарнојевићу*, Петар Рајић, прошавши страхоте Првог светског рата, стоји на позицији у којој се сва цивилизацијска утемељења, почевши од религијски, људских, моралних закона и норми, немилице урушавају, остављајући за њим заблуде младости, а у њему пустош бесмислене будућности. Спознајући у сну свога двојника Чарнојевића, Рајић доживљава преображај који га спасава ништавила и наставља да живи глув за датости овога света, а отворених очију једино за суматраистички егзистенцијални идеал. Трансформацијом Петра Рајића у дуалитет Рајића и Чарнојевића остварује се основни услов да успомене Петра Рајића буду написане. Дело се ствара са свешћу о оправданости исписивања јунакове прошлости у новом метафизичком оквиру, па се смисленост писања поставља као смисленост егзистенције.

У *Новембру*, који се остварује као двопланска романескна структура, налазимо исповест главног јунака у првом делу романа, односно коментар те исповести, који на самом крају даје приређивач. У коментару се у маниру свезнајућег приповедача довршава прекинута исповест рукописа и дају назнаке о даљем животу онога који је исповест написао. Јунак *Новембра* не успева да очува свој онтолошки двојни статус, губи веру у писање и, одустајањем од рекреирања протеклог живота, празни идентитет и живот завршава у очајању и бесмислу. Отуда се двочлана композиција *Новембра* указује као неопходност. Појавом приређивача метафизички хоризонт се изнова отвара, а вера у писање подупире критичким односом према јунаку исповести и његовом протраћеном књижевном таленту.

Путовање започето у литератури која субјекта формира враћа се властитом исписивању као јединој подношљивој реалности, а међа фиктивног и стварног постаје флуидна све до свог потпуног нестанка. Литература се утемељује као једини гарант смисла. Отуда је и њено место

у роману Флоберовом и Црњанскомом толико значајно. Јунак *Новембра* свој преискуствени свет убличава на основу поетских визија у делима која чита. У почетку, дакле, беше реч, „реч жена, а још више љубавница” (Flober 1920: 22), коју прати кушање љубавнице и жене. Међутим, када се застори илузије искидају, када се стварност укаже у својој наготи, реч која би успоставила претходну хармонију не појављује се и наратор не успева да се избори да у писању пронађе окриље које ће га заклонити од горке спознаје сопствене ништавности. Због тога се његова исповест прекида, управо у оном тренуку када је, како приређивач иронично примећује, требало да постане боља (Flober 1920: 115). Између речи које формирају метафизички идентитет и речи којима би се он морао повратити стоји непремостиви понор егзистенцијалне драме јунака *Новембра* и *Дневника о Чарнојевићу*.

10. Кришика романшичарске поезије у Новембру

Аутор у трећем лицу, који се објављује на крају *Новембра* као свезнајући приповедач, оставља читаоцу могућност да коментар прескочи и роман чита само као исповест: „Овде се рукопис зауставља; али, ја сам му познавао писца, и ако неко (ко је дошао до ове стране, пошто је прошао кроз све метафоре, хиперболе и друге фигуре, које доведе испуњавају приповест) хоће да нађе крај, нека настави; ми ћемо му га дати” (Flober 1920: 115).

Флоберов иронични отклон уопштава се, те се дистанца успоставља не само према приповедачу већ и према целини деветнаестовековног књижевног стваралаштва. Форма свезнајућег приповедача показује се неодрживом у инсистирању на физичкој подвојености лика и аутора који његову судбину коментарише, док је цитат о исцрпљености осећања која се више не могу вербално допунити полемика са сентименталним романом, веома популарним у Француској прве половине деветнаестог века. Сентиментални роман по правилу је користио форму исповести јунака у првом лицу, наглашавајући његову хиперболизовану осећајност. Отуд аутор посебно истиче хиперболу као једну од основних фигура које разазнаје у „лошем стилу” пронађеног рукописа (Flober 1920: 116). Идеја пронађеног рукописа, дневника или аутобиографског записа, заживела је у просветитељским романима у осамнаестом веку, а задржала се као један од начина приказа јунакове судбине у фази развоја романа током романтизма.

Флоберов јунак створен је кроз романтичарски сензибилитет, како би се писац од њега иронијски дистанцирао. То наравно не значи да се аутор сасвим издваја од субјекта приповедања. Мешајући се у његову приповест, прелазећи из трећег у прво лице, он се са њим до извесне мере поистовећује, па дилеме приповедача постају истовремено и дилеме аутора. Њихово разилажење одиграће се тек у сфери односа према животной ситуацији коју Горана Раичевић уочава безилазном (Raičević 2005: 209). Један романтичарски јунак не би себи постављао питање свр-

хе писања, нити би аутор тежио да се коришћењем ироније или аутоироније умеша у његову судбину. Рајић-Чарнојевић себи поставља питање: „Коме пишем?” (Српјански 1984: 21), што је једна од кључних недоумица оба јунака. И Флоберов и Црњансков роман на један сасвим нов начин тему смислености исписивања аутобиографије као фиктивно преобраћеног и фиксираног живота укључују у свој сиже. У једном тренутку приређивач-писац *Новембра* укључиће се у исповест, указујући на непоредивост приповедачевог лика са познатим ликовима романтичарских романа: „То није била жалост Ренеова нити небеска неизмерност његове чаме, лепше и сребрније од месечевих зрака; нисам био чедан као Вертер, ни разуздан као Дон Жуан; за све то нити сам био довољно чист, нити довољно јак” (Flober 1920: 34).

Говорећи о себи поводом споменутих ликова, приповедач открива лектуру којом обликује свој дух, своје преискуствено Ја, стварајући на основу ње хоризонт очекивања који се не може задовољити. Тиме он стиче оне одлике романтичног субјекта од којих се приређивач дистанцира. Међутим, надређени аутор исти цитат користи како би се сам умешао у приповест главног јунака, стављајући нам до знања да он није чист, то јест да није плод чистог фиктивног конструисања, које нужно мора подразумевати претходно идеолошки формирану позицију писца који ствара идентитет главног лика у роману. Коришћење аутобиографског управо има улогу да створи овако сложен однос онога ко приповест пише и онога ко је коментарише и истовремено изнова исписује. Нема потпуног поистовећења, као што нема ни потпуног размимоилажења. Игра идентитета остаје отворена, па је позиција аутора нужно ограничена на статус коментатора догађаја. Упадљив покушај да се коментатор прикаже као свезнајући приповедач аутоиронијски је осврт којим Флобер истиче превазиђеност оваквог модела у модерној прози.

Флобер наслеђе романтизма сасвим различито третира у односу на другог значајног писца реалистичке епохе, Стендала. Приповедање у трећем лицу чини Стендалове јунаке централним фигурама романа, које у засенак бацају не само остале ликове већ и свет у коме су принуђени да се остваре. Носиоци посебних духовних стања и прегнућа, они се кроз роман реализују у величајним доживљајима и исто таквим падовима, а да њихова повлашћеност ниједног тренутка не буде доведена у питање. Писац ствара окружење свог јунака и његова се рука увек осећа присутном у том конструисању. Пресудитељ и тумач догађаја, он прибавља себи божанску улогу апсолутно надређене инстанце приповедања. Код Флобера ове врсте надређености нема. Ауторова рука је присутна, он се неретко меша у токове приповести, али своју позицију никада не дефинише као свезнајући апсолут. Иза дела не стоји Бог, већ писац који је и сам понесен матицом своје приче, и не жели и не може да свој благо надређени положај преведе у положај онога који има кључеве метафизичког сазнања.

11. Јунаци Новембра као производ своје лектиуре

Лектира коју јунаци романа Гистава Флобера читају има пресудну улогу на њихово формирање као личности. Од *Новембра* до *Бувара* и *Пекишеа* повлашћено место које уплив литературе има на животе Флоберових ликова остаће непромењено. Приповедач *Новембра* свој хоризонт очекивања формира на основу великих дела романтизма, а када реалност живљења оспори могућност испуњења жељене егзистенције, излаз налази у петпарачкој сентименталној литератури, лоше написаним романима о великим подвизима, љубавима и путовањима у егзотичне земље. Враћајући се писању, као покушају да свој живот изнова естетски уобличи, изнова постаје заробљеник своје лектиуре, онемогућен да пише ваљано, западајући у стилску извештаченост, обликујући себе и своју идеалну другост као ликове из сентименталних романа. Његов живот израња из литературе и неуспело јој се враћа. Иронијски однос тако се ствара не само кроз релацију приређивача пронађене исповести и њеног аутора већ и између приповедача у првом лицу и његовог дела. Приповедач је свестан својих ограничења, те и сам коментарише неуспех да изрази уобразиљу: „знам много више него што сам казао” (Flober 1920: 108). Трагика приповедача трагика је и приређивача, то је трагика писања, непропорционалности мисленог и исказаног.

Маријин однос према јунаку *Новембра* једнак је Емином односу са љубавницима које сусреће. Марија у њему препознаје савршеног мушкарца из свога штива, док пред собом заправо има збуњеног, престрашеног младића који још није кушао љубав. Марија гради слику јунакову, колико и он гради њену, и две илузије се проналазе у кратком предању чулног задовољства, које не може прерасти ни у шта друго, јер је моменат разоткривања и разочарања изванредан. Релација се додатно усложњава позицијом онога који пише исповест и који Маријин лик фиктивно предочава, настојећи да у њему достигне сопствену „авет”. Тако Маријино читање, а та се литература чак и конкретно наводи (Flober 1920: 93) постаје приповедачево читање и Маријин лик се на крају обликује као један од ликова из ових сентименталних романа, стапајући у себи варљиво искуство сећања и литерарне надоградње: „Да ли су ови велики болови без имена песничке рапсодије, успомене лошег штива и реторске хиперболе? И зар срећа није исто тако метафора, измишљена неког дана досаде? Дуго сам о томе сумњао, данас о томе не сумњам више” (Flober 1920: 34).

Аутор исповести своју прошлост обликује као лоше штиво сопственог читалачког искуства, са пуном свешћу и отклоном од онога што је написано. Та свест припада иронији приповедача, колико и иронији приређивача, и у тој тачки они постају једно, што ће Флоберу омогућити да се неприметно увуче у прво лице свога јунака. Очито је да *Новембар* у извесној мери представља разрачунавање младог Флобера са самим собом, распетог између ретких тренутака среће и надахнућа и потребе да се сталним самопрегором и исцрпљујућим окапавањем над реченицама дође до жељене форме, а све то у сенци вечите сумње у сврховитост писања.

12. Писање као онтолошка недоумица Дневника о Чарнојевићу

Чин исписивања централна је тема *Дневника о Чарнојевићу*, иако не постоји експлицитно дат однос између аутора и лика, као у *Новембру*. У *Дневнику* је тај однос померен унутар романа и остварује се кроз удвајање Петра Рајића у Чарнојевићу, док сам аутор остаје скривен. На тај начин Рајић постаје ауторово друго Ја, са којим је извршена потпуна идентификација, те иронијска оштрица није усмерена на однос између аутора и главног лика, већ између Рајића-Чарнојевића и Петра Рајића пре оствареног преображаја, као и према другим ликовима у роману. Пошто у *Новембру* нема ликова изузев приповедача, приређивача и Марије, који су сви део истог проблематичног идентитета, тежиште ироније преноси се на њихову међусобну конфронтацију, као и на заједнички иронијски однос према исписаном. Међутим, без обзира на начин уобличења судбине јунака ова два романа, суштински проблем идентитета остаје исти, а симболичко понирање у прошлост, у коме се сан и јава непрекидно мешају, има тежњу да верификује један нови идентитет, који је залога спасења, или макар утехе. Литература ће на том путу самоидентификације одиграти кључну улогу. Модернизам Црњанског у *Дневнику о Чарнојевићу*, као и у *Лирици Ишаке*, није усмерен ка рушењу постојећих књижевних норми, нити ка авангардном одрицању књижевне традиције и успостављању поретка који би био неукорењен и сасвим нов. Писац прихвата претходно искуство, као темељ на коме ће градити форму новог погледа на свет. Али се у контексту усвајања књижевне традиције јавља проблем понављања као стална опсесија оба аутора, Флобера и Црњанског. Рећи ново, уз сталну бојазан да је све речено, поставља проблем смисла писања у центар *Дневника о Чарнојевићу* и *Новембра*. На који начин усвојити искуства онога што је већ написано, а истовремено се од тога дистанцирати и створити нешто посве ново, што ће у литерарно ткиво уплести тако потребан супстрат живљеног.

13. Фиџура Дон Кихоша у Дневнику о Чарнојевићу

Свог великог претходника антироман модернитета има у Сервантесовом *Дон Кихошу*. Фигура Дон Кихота за Црњанског је веома битна, пошто сматра да се модерни човек формира на позицији донкихотовских стремљења и изневерења. Призивање Сервантесовог јунака истовремено активира и другу врсту сродности, а то је сродност на плану форме. Као што нови јунак има за претходника Сервантесовог витеза тужног лика, јер и сам води узалудну битку да у сан преобрази стварност, тако и модерни роман за свој литерарни модел узима Сервантесово дело, однос литерарног и стварног, критику затечених традиција и адекватни облик који би на најбољи начин изразио вечне дилеме незадовољеног субјекта. Један од најзначајнијих стваралаца деветнаестовековног романа, Достојевски, у *Идиошу* кнеза Мишкина гради по узору на Дон Кихота и он постаје трагична фигура новог доба која се у односу према свету може

поставити једино као малоумник, лудак. Флоберово прво довршено дело су *Мемоари једног лудака*, а у моментима самопреиспитивања условљеног жељом да се писањем фиксира тренутак надахнућа, јунак *Новембра* мисли да је луд и одустаје од намере. У *Дневнику о Чарнојевићу* питање Рајићевог менталног здравља биће такође постављено више пута:

„Болести су били 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” (Crnjanski 1984: 10).

„Кад-кад разуме се, чини ми се да сам луд; али још чешће да су други луди. Родио сам се од жене, знао шта је вера, кушао сам љубав, па и одушевљење. Чак знам и органску хемију, чак знам да има и идеја које су бесмртне” (Crnjanski 1984: 61).

Упитати себе „Јесам ли луд?” исто је што и запитати се „Зашто пишем?” и „Коме ја ово пишем?”. Вера у недодатљиви метафизички идеал ставља аутора у дилему о сврси свега постојећег, али и сврси свога дела. Бога више нема, а са њим се губе сви појмови света устројеног на религијским моралним начелима, која постају бесмислена у кланици рата и лицемерју околине. Нови Бог је Дон Кихот, вечити трагалац за идеалом, а сваки је модерни писац његов син, христолики мартир, мучен свешћу да се његовом жртвом не искупљује ништа. Не чуди отуда што је први, изгубљени предратни роман Црњансков носио назив *Син Дон Кихотов*, док ће у песми *Молишва* ова тема бити разрађена као сажети поетички образац суматраистичког трагања, оне исте поетике која је покретач Рајићевог путовања ка реинтерпретацији сопства:

„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 додацује 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).

У истој песми наићи ћемо и на стихове који указују на правац естетизације метафизичких перспектива: „Оче наш/ син твој је бољи него анђели/ али ником помоћи не може/ Љуби крпе као златну круну/ а у осмеху крије толику забуну/ колико је нема у пролећу и мајци” (Crnjanski 1983: 100). Син бољи него анђели, заправо је Христ, али Христ који никоме не може помоћи и који златне крпе своје литературе љуби као златну круну, али у себи носи вечну забуну упитаности над грађевином коју је створио, питајући се је ли икоме упућена или је само празан сан. Пролеће и мајка симболички су кодови у којима се обликује Црњансков трансцендентални вапај. Ерос природе као вечитог живота и обнављања и преобликован лик мајке, која се у неразрешеној двојности пишевог комплекса едиповске опседнутости најпре преноси у сан, у мајчински

идеал Чарнојевићев, да би затим постала неухватљиви ерос потпуног обоготворења у лику Марије – Мадоне, стапају се у идеалној визији суматраистичких стремљења која умичу искуству и објављују се само у сневаним епифанијским представама.

Дон Кихот ће се у *Дневнику о Чарнојевићу* појавити на два места у истом фрагменту – сну о Чарнојевићу. Најпре се Чарнојевић при првом сусрету описује као неко ко лебди над тлом са својим танким ногама, што је очигледна алузија на Сервантесовог јунака, а затим ће у збрканим представама при крају сна, Рајић кроз Чарнојевића угледати Шаљапина како се на раги појављује на улазу у собу пуну огледала у којој Чарнојевић седи. Шаљапинов лик притом је идентичан Богу, описаном у *Молишви*:

„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 Шаљапин, 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).

У Дон Кихоту је оличена савршена пројекција симбиозе литерарног и живљеног, фиктивног и стварног, њему тежи мисао Рајића, измученог у болничкој постељи, после ратних разарања која су донела обесмишљење свих важећих норми. Но, ипак, као и ерос мајке и природе, и он постаје недокучиви лик, замагљен у онтолошки недоступним просторима, а призор себе са огледалима симболички се указује као умногострученост Рајића-Чарнојевића и истовремена немогућност да се у једно стопи флуидни лик у непрестаној трансформацији. Дон Кихот стоји на вратима као онај који се мора следити, али до кога се не може доћи. Пројектовање Чарнојевића као Дон Кихота такође не успева, јер су у њему измешани сан и јава Рајићеви, и док Чарнојевић говори, Рајић га посматра као свој одраз у огледалу. Чарнојевић-Дон Кихот удаљена је метафизичка константа, а јунак у својој литерарној надградњи долази само до меланхоличног Рајића-Чарнојевића, и даље човека вере, али и сумње која га нагрizza.

14. Субјективизација времена и простора

Изразито субјективна перцепција главног јунака, у чијој се визији ствара свет романа, утицала је, између осталог, и на потпуно искривљење дотадашњих поимања времена и простора. Оспољеност фанбуле реалистичког романа повлачила је за собом и узрочно-последичну временску перспективу, те се живот главног јунака као кључног завртња у механизму приказа друштвене стварности, одвијао строго утврђеном хронологијом и у јасно омеђеном простору, који је неретко носио одговарајуће импликације, везане за живот на селу, живот у паланци, или живот у великом граду, чија се дехуманизована природа приказивала у журњави за новцем, амбицијом и социјалним статусом.

Са Флоберовим првим романима, процес декомпоновања и релативизације устаљених временских и просторних категорија добија на снази. Окретање човеком унутрашњем животу особиту пажњу скренуло је на питање пролазности и пропадљивости људске као вечитог усуда који сваки труд и надање сурвава у понор бесмисла. Формирати једну кохерентну слику света у сенци таквог сазнања било је немогуће, и што се роман више кретао ка радикализацији интроспективног модела, то су се више пукотине времена јављале у романескној форми. С обзиром на то да Флобер и даље задржава своју књижевност на међи реалистичке и крајње субјективистичке визије живота, његова се литература делимично креће у зацртаним временским и просторним оквирима, па је акценат пре свега стављен на психолошку борбу са свешћу о пропадљивости. У овим романима форма још увек не преузима сасвим обележја јунакове свести, да би се расточила у верном одразу његових сећања. Флобер не нуди онај сложени колоплет сећања који нам даје Црњански у *Дневнику о Чарнојевићу*, где се узрочно-последично низање догађаја потпуно занемарује, а временски распони непрекидно прескачу, пратећи искључиво асоцијативне процесе унутар Рајићеве свести.

Дневник о Чарнојевићу и *Новембар* свој поетички императив заснивају на пажљивој селекцији и преобликовању сећања, чиме се протекли живот зауставља у једној фиксираној, наизглед естетски сасвим заокруженој перспективизацији. Свет створен моделом приповедања у овим двама романима нема будућности, већ је сав присутан у прошлости и у садашњости писања која ту прошлост реорганизује. Будућности нема, јер више нема могућности нових емпиричких сазнања до којих би требало долазити. Стога протекла искуства постају грађа за нови свет који се успоставља као једина преостала закономерност, као једино што је икада постојало и што ће постојати. Ничега више нема изван метафизичког статуса субјекта који се сећа. Сећање се одвија кроз амбивалентан емотивни однос субјекта. У *Дневнику о Чарнојевићу* Рајић-Чарнојевић „пише много шта, чега се нерадо сећа” (Crnjanski 1984: 7) и тиме на самом почетку разоткрива двојност свога Ја. То ново Ја које се сачувало једино у поверењу у мисију писане речи жели да истовремено заборави све што му је пољуљало и готово сасвим поништило веру у живот, али у исти мах мора да се сећа како би писало, јер је писање једини залог отварања новог простора наде. На том путовању кроз лавиринт прошлости Рајић-Чарнојевић ће ову позицију успешно одржавати све до самога краја. Механизам незадрживог временског хода обесмишљава догађај, али га поверење у ревитализујућу снагу речи која склапа симболички мозаик дела из фрагмената тих истих сећања, тера да их у дневник записује. Логика јасног хронолошког излагања доживљаја није потребна Црњанском, јер су чворишта романа симболички кодови који за себе везују догађај не постављајући питање о временском редоследу исприповеданог. Узрочно-последични временски низ отуд није само разорен, он је сасвим одбачен као непотребан. Симболичка трајекторија јасно се

оцртава од почетка романа. Рајић који је трансформацијом у Чарнојевићу добио нови идеал живљења, досезање суматраистичког ероса, као коначног одуховљења, прелази путању ослобођења телесности: плотске љубави која води идеалу Марије-Богородице (фрагмент о Марији и Изабели), одрицању од норми и законитости овога света која се читава у сукобу заблуделих идеала младости и ратне стварности која их урушава и одбацувању конвенционалне религије у име новог заноса оличеног у еросу пророде.

Формирање дела као једне нове симболичке слике којом ће се поништити и раскинути везаност за овоземаљско поимање егзистенције води нас ка епизодама у којима ће јунакова мисао досећи највиши ниво апстрактности. У тим епизодама, а ту пре свега мислимо на пасаже о Марији и Изабели и сан о Чарнојевићу, не постоје више никакви временско-просторни оквири којима бисмо се могли везати за линију која прати дневник Рајићевих проживљених искустава. Такође, у овим епизодама постигнут је највиши степен идентификације двојника. Епифанијски тренуци поистовећења Рајића и Чарнојевића везују се, са једне стране, за укидање сваке могућности временског одређења, а са друге за преплитање топоса на основу којих се ова два лика диференцирају. Фрагмент о Марији и Изабели садржи само једно упућивање на време догађања, да је јунак тада био „весео и млад”. Међутим, ова одредница више се односи на онтолошку позицију лика и његову тежњу да поврати осећање младачке вере у живот и смисао егзистенције него што нам пружа доказ о конкретном хронолошком позиционирању које би нам омогућило да ову епизоду доживимо као део „стварног” Рајићевог искуства. Стапање са фигуром Чарнојевића, утврђује нас у сазнању да епизода има искључиво „мислени” карактер. Наводи о Чарнојевићевом месту рођења и искуствима његове ране младости преклапају се са топосима споменутих у епизоди о Марији и Изабели.

Приликом свог објављивања Рајићу, у сну, Чарнојевић такође говори о својим безбројним путовањима по Малти, Каиру, Суматри. Топос путовања, веома важан за дефинисање метафизичке позиције главног јунака *Дневника о Чарнојевићу*, задобија исту функцију коју има и одбацување хронолошких веза. Путање се насумично, случајно и свуда, и тиме укида не само временост романа већ и његову просторну одређеност. Две споменуте епизоде ослобађају Рајића-Чарнојевића од сваке временско-просторне условљености и воде га ка Суматри. Суматраизам, као поетички став, онтолошки механизам којим се успоставља универзални систем веза, може се јавити само онда када је укинута сваки начин телесног постојања, а то се пре свега односи на субјектову смештеност у дато време и простор. Кулминативни моменти јунаковог измештања нису везани ни за једну, ни за другу егзистенцијалну категорију, или, боље рећи, остварују се као свепросторност и свевременост.

Није од малог значаја што се споменути моменти имагинативног „откидања” од света остварују у међусобном интертекстуалном прожи-

мању. Дело се од првих искустава главног јунака, која су крајње прозаична, уздиже постепено до потпуне естетске и егзистенцијалне сублимације, да би затим, након краткотрајног момента надахнућа он био враћен у свој свет, своју реалност, али спасен од потонућа у нихилистичко, стабилан у својој меланхоличној утеси. Ово лутање до метафизичке спознаје, мада краткотрајне и неодрживе, и натраг у стварност физичког постојања, крајњи је израз једне метафоре која је у раном Црњанском опусу посебно битна, а то је метафора Одисеја. У *Лирици Ишаке*, читав циклус „Видовданских песама” заснован је на мотиву повратка ратника у завичај. Завичај је какав је и био, али лирски субјект то више није. Крупна метаморфоза се одиграла у њему. Он губи родно упориште и постаје апатрид, изгнаник из света, у коме су завичај и младост били залог наде за опстанак у искуственом. Ништа другачији није положај Рајића-Чарнојевића. Његова непрестана лутања из завичаја и натраг пут су ка коначној спознаји оног правога, онтолошког завичаја, из кога се јунак још једном враћа свом првобитном уточишту, тек да би спознао његово непостојање:

„Прошао сам крај возова и питао сам за брзи на југ. Хтео сам да се пењем, кад ми приђе неки човек са гајтанима и запита куда ћу. ‘На југ’. Он ми рече да ће тај на север. Ја га погледах и запитах: ‘Зар то није све једно?’ Он ме је зачуђено гледао, није знао да ја већ давно терам шегу са самим собом. Дошао сам дома. Зашто?” (Срњански 1984: 81).

Губљењем завичаја губи се последњи географски локалитет Рајићевог живљења и он у потпуности прелази егзистенције које оставља за собом и суматраистичке вере коју чува као последњи бастион постојања.

Губитак завичаја, али без Црњанскове онтолошке супституције, присутан је и у *Новембру*. Путовање приповедача из провинције у Париз и натраг у место у коме је провео младост наизглед прати проседе реалистичких романа. Међутим одлазак јунака *Новембра* у Париз не представља могућност да се он друштвено оствари или да се укаже негативне особине дате средине. Париз је само последњи чин у драми неуспеле потраге којим се показује илузорном нада да би се променом места могао променити и онтолошки статус аутора исповести.

Без пројекције вантелесних простора, што се манифестује неуспелим чином рекреације исписивањем, нема трансценденталне базе која би зауставила кретање ка нихилистичком исходу, па је повратак у место рођења, у коме су обликовани јунакови хоризонти наде у метафизичко самоостварење, тачка замрзавања. У тој тачки губи се меланхолична двојност и изостаје утеха.

Читав Флоберов опус романа, без обзира на њихово диференцирање у две фазе субјективистичког и такозваног објективног романа, заснован је на једној специфичној мешавини односа субјекта и спољашње стварности која не укида дотадашњи класичнореалистички начин приповедања. Како наводи Жорж Пуле „код Флобера полазна тачка није сам Флобер већ однос између опажајућег Ја и опаженог предмета” (Pule 1989:

260). Будући да није окренут искључивом познавању свога не-Ја, Флобер не остварује ону врсту поунутрашњења коју налазимо у *Дневнику о Чарнојевићу*, а где се све категорије стварности, почев од времена и простора, подређују јунаковој свести и преобликују у њој. Веза са спољашњим светом чува хронотоп од његовог потпуног урушавања. За разлику од *Дневника*, у коме у појединим тренуцима бивамо онемогућени да прецизно лоцирамо тренутак о коме аутор говори, односно простор у коме се радња одвија, Флобер исповест свога јунака излаже у одсецима времена који се нижу један на други и проистичу један из другог. Раздобље прве младости и познања света, у коме се формира метафизички оквир приповедачевог бића, смењује доба сазревања и појаве првих жудњи, страсти и жеље за женом, након чега следи сусрет са Маријом, завршење рукописа у маштаријама јунака о далеким путовањима, прекид исповести и коментар аутора у трећем лицу. Из коментара сазнајемо о јунаковом одласку у Париз, његовом повратку у завичај и најзад завршетку живота у крајњем потонућу и изгубљености. Линија живота није испрекидана, већ тече и описује се у складу са својим биолошким процицањем. Простори маште и искуствених доживљаја такође су раздвојени. Увек постоји назнака о истинитости/неистинитости доживљеног. Овај однос који се у *Дневнику о Чарнојевићу* сасвим укида, јер истина је све што Рајић-Чарнојевић приповеда и што припада његовом унутрашњем бићу, указује још једном на то да везе са реалистичким виђењем света нису сасвим искидане. Постоји ли или не постоји Марија у *Дневнику о Чарнојевићу* питање је које остаје без одговора, мада наслућујемо да је то једна високосимболизована слика у којој се преображена мисао Рајића-Чарнојевића узвисује ка апсолуту. Међутим, на питање о реалности слике Марије у *Новембру* нећемо имати потребу да тражимо одговор, јер ће нам га увек дати сам писац: „Она можда није била ни лепша, ни ватренија но која друга; страх ме је да волим само један појам свога духа и да драгам у њој само љубав на коју ме је она навела да сањарим [...] али у истрајности те мисли, требало је признати да је ту било нешто истине” (Flober 1920: 108).

Исповест Ја-приповедача, као неуспели покушај рекреације власти тог живота, нема снагу која је неопходна да се границе стварног пређу и доследно преклопе са фиктивним уобличењима. Отуд субјект *Новембра* нужно остаје заробљен у лагумима конвенционалног поимања стварности. Двоструки однос који нам пружа иронијски осврт на крају романа даје нам за право да се питамо да ли је поимање времена и простора у *Новембру* идеја ствараоца исповести, или његовог двојника, коментатора рукописа, који и своју позицију аутоиронијски осветљава као позицију свезнајућег приповедача.

Флобер је очито био свестан потребе да се у даљем развоју романа превазиђу крута становишта реализма, да се границе стварности помере или сасвим избришу и да се изврши потпуни „чин идентификације, који укида не само интервал између субјекта и објекта него и само њихово

постојање као различитих бића” (Pule 1989: 260). Међутим, у свом младалачком роману он још увек није поседовао онај степен сазнања који би га сасвим одвојио од реалистичких и романтичарских проседеа. Осећај да треба трансформисати дотадашње моделе жив је и присутан, али се у облику не остварује на онај начин на који ће то бити остварен на почетку двадесетог века, у субјективистичком роману модернитета. У *Новембру* Флобер је остао на позицији иронијског интерпретатора претходних форми, истовремено их користећи, усвајајући и дистанцирајући се од њих, али пут ка потпуним обликовним трансформацијама још увек је био затворен. Флоберов јунак промишља о свету, себи, природи, писању, али роман још увек не промишља сасвим као субјект приповедања, не поистовећује се са њим.

15. Закључак

На крају, можемо да закључимо да смо кроз овај рад указали да између Црњансковог романа *Дневник о Чарнојевићу* и Флоберовог романа *Новембар* заиста постоје блискости које се не тичу само општпоетичких веза два модерна романа, већ се остварују њиховим дубоким прожимањем. То прожимање присутно је како на плану обликовања мотива, тако и на нивоу полазних структуралних премиса, које се тичу стварања једног књижевног облика у коме би се, на писцу најдоступнији начин, дотакла велика тема модернитета, онтолошко превазилажење себе кроз писање. И у једном и у другом случају, питање смисла живота нераскидиво је повезано са питањем потребе за стваралаштвом, што имплицира сличност у начинима да се пронађе излаз из метафизичког пакла. Црњански није остао само на омажу Флоберу у предговору *Новембра*, већ је на неколико места у роману посредно указао на присуство и дејство Флоберове прозе која проговара кроз литературом обликовану свест његовог јунака. Између многих дела која се, попут медијума, јављају унутар свести Рајића-Чарнојевића, како би довела своје циљу, проналажењу трансценденталне утехе, *Новембру* припада посебно место. Црњански изнова исписује, настављава и довршава потрагу великог француског аутора. На плану композиције, Црњански је, као и у обликовању метафизичких хоризоната, дакако отишао даље од Флобера, али је то и разумљив, природан процес, у коме се огледа развитак романескне форме у току више од пола века. Та разлика не показује Флоберову превазиђеност, већ га још јаче утврђује у позицији оца модерног романа.

Извори

- Crnjanski 1984: Miloš Crnjanski, *Dnevnik o Čarnojeviću*, Beograd: BIGZ.
Flobert 1920: Gustav Flobert, *Novembar/Agonije/Ropci*, Beograd: Savremena Biblioteka.

Посебна литература

- Crnjanski 1966: Miloš Crnjanski, *Eseji*, Beograd: Prosveta; Novi Sad: Matica srpska; Zagreb: Mladost; Sarajevo: Svjetlost.
- Crnjanski 1983: Miloš Crnjanski, *Pesme*, Beograd: Nolit.
- Jerkov 2010: Aleksandar Jerkov, *Smisao (srpskog) stiha. knj. 1. De/konstitucija*, Požarevac: Centar za kulturu, Edicija Braničevo; Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Milošević 1970: Nikola Milošević, *Roman Miloša Crnjanskog*, Beograd: Srpska književna zadruga.
- Petrović 2008: Predrag Petrović, *Avangardni roman bez romana: poetika kratkog romana srpske avangarde*, Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Pule 1974: Žorž Pule, *Čovek, vreme, književnost*, Beograd: Nolit.
- Pule 1993: Žorž Pule, *Metamorfoze kruga*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Raičević 2005: Gorana Raičević, *Eseji Miloša Crnjanskog*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Raičević 2010: Gorana Raičević, *Krotitelji sudbine: O Crnjanskom i Andriću*, Beograd: Altera.
- Ruse 1993: Žan Ruse, *Oblik i značenje*, Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Tatarenko 2008: Ala Tatarenko, *U začaranom trouglu Crnjanski, Kiš, Pekić: eseji i studije*, Zaječar: Matična biblioteka „Svetozar Marković”.

Општа литература

- Althajm 1979: Franz Althajm, „Roman i dekadencija”, y: Milivoj Solar (ред.), *Moderna teorija romana*, Beograd: Nolit.
- Auerbah 1979: Erich Auerbach, „Mimesis”, y: Milivoj Solar (ред.), *Moderna teorija romana*, Beograd: Nolit.
- Burdije 2003: Pjer Burdije, *Pravila umetnosti: geneza i struktura polja književnosti*, Novi Sad: Svetovi.
- But 1976: Vejn But, *Retorika proze*, Beograd: Nolit.
- Solar 1979: Milivoj Solar, „Problemi moderne teorije romana”, y: Milivoj Solar (ред.), *Moderna teorija romana*, Beograd: Nolit.

Ђорђе Р. Радовановић

POETICS OF THE NOVEL AS POETICS OF MODERNITY (THE
JOURNAL OF ČARNOJEVIĆ BY MILOŠ CRNJANSKI AND
NOVEMBER BY GUSTAVE FLAUBERT)

Summary

In the paper *Poetic of the novel as poetic of modernity (The journal of Čarnojević by Miloš Crnjanski and November by Gustave Flaubert)* we are analyzing relation between two novels, *The journal of Čarnojević* and *November*, from the aspects of poetics of modernity. Pursuant to recent studies in this field, we are trying to find deeper connections between these two pieces, on figural and structural level. In accordance with literary theories, we are establishing main characteristics of modernist novel and also establishing main differences relative to the novels of early literary realism. In this way we are creating the line that develops from Flaubert's to Crnjanski's novel, showing, in the same time, process of this genre's evolution. The main object of our criticism is justification of Crnjanski's claim, written in preface of *November*, that this piece will bring to a new form of novel. We are examining main characteristics of Flaubert's novels, with a view to find similarities between his novels and the most significant novels of early twentieth century. In accordance to these facts, Flaubert's literature could be understood as foundation for development of two forms of modernist novel, which come from two periods of his literary activity. One of them develops to the stream of consciousness novel, and the other one to the subjective modern novel. In further research, we are trying to prove that Flaubert's *November* was especially important for the evolution of subjective modern novel, and therefore for emergence of Crnjanski's *The Journal of Čarnojević*. With a closer look on relation between two novels, *November* and *The journal of Čarnojević* we are examining propinquity of main characters in their ontological status, particularity in ways authors solve metaphysical dilemmas of their heroes, similarities and differences in novel structure. We are also referring to Crnjanski's intertextual connections with *November*, and modes he used to adjust these motifs with *The journal of Čarnojević*'s specific poetic demands. In conclusion we find that between these two revolutionary pieces, of which one spread its influence in all of the European literature, and the other in Serbian literature, exists much deeper connection, not only within known general poetics, but within the dialogue of two minds with similar sensibilities and similar ways of understanding literary conventions.

Keywords: modernity, subjective modern novel, metaphysical identity, over experienced subject, melancholic double, self writing

Примљен 12. марта 2016. године
Прихваћен 27. септембра 2016. године