

Часлав В. Николић
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност
Никола М. Бубања
Катедра за англистику

УДК 821.163.41-31.09 Црњански М.
811.111-21.09 Шекспир В.
DOI 10.46793/Uzdanica18.1.007N
Оригинални научни рад
Примљен: 26. фебруар 2021.
Прихваћен: 14. мај 2021.

ДУГМЕ: ПОЕТИКА СИМБОЛИЧКЕ МИНИЈАТУРЕ У ДНЕВНИКУ О ЧАРНОЈЕВИЋУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ И ХАМЛЕТУ ВИЛИЈАМА ШЕКСПИРА

Ајсџтракџи: У овом раду настојали смо да испитамо наративно-симболичку вредност фигуре дугмета у роману *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског. У потресу што настаје кад јунак, приликом сусрета са драгом, нехотице, а услед своје љутине, откине дугмад са њене хаљине препознајемо траг процепа који ће одредити њихов брачни однос. Дугме које пада и обнавља девојку знак је прекорачења и дестабилизације онтолошке уније два бића. Овај поремећај – грубост јунака, узнемирење, повлачење и пад жене – одређен је самооспоравајућим снагама самих субјеката. Криза као стање модерног субјекта у роману Црњанског сагледава се поредбено, према односу Хамлета и Офелије у драми Вилијама Шекспира. Дугме које се дреши, у Шекспировој драмској литератури знак осипања реда и негације делања, у Хамлету је фигура театарности и симулације; раскопчани Хамлет Офелију, а преко ње и друге, заводи утиском о губитку памети, одајући хладноћу ни налик лиризму Црњанског. Једино је спрам ове лирике, чини се, могуће опремити читање дугмета у *Хамлећу* Офелијином претпостављеном лирском мисрепрезентацијом аридне театарности. У модернистичком роману, откинута дугмад, пак, обележавају кошмарне егзистенције, преврате старих представа и појмова, демонтажу категорија субјекта, идентитета, историје, метафизике, језика. Симболичка минијатура, дугме је сцена на којој поетика приказује себе.

Кључне речи: дугме, симболичко, минијатура, субјект, љубав, смрт, поетика.

У животу, о коме поводом брака и љубави мисли јунак *Дневника о Чарнојевићу* Милоша Црњанског, ништа не зависи ни од њега, ни од жена које је волео. Као да никог свог на свету нема осим ње, јунак је у Кракову љубио Лусју, која је „сва луда, измучена, дишући тешко шапутала горко како је све гадно, како је сви маме, а како су сви хуље” (Црњански 2004: 30). Поводом девојке „са чудним именом Лусја” Ала Татаренко указује на важност симболичке контекстуализације у одређивању приповедне улоге фигура поједи-

них жена, јер епизоди Рајићевог/Чарнојевићевог¹ сусрета са Лусјом „посебан значај” даје амбијент шуме са руменим врховима, који је повлашћени простор у прози Црњанског. Представљено је стапање „узвишене љубави према руменом дрвешу и телесне пожуде”, па је „те јесени, тог кратког тренутка” јунак *Дневника о Чарнојевићу* „оличење младости саме” (Татаренко 2008: 16). После сахране своје мајке опазио је Мацу, коју су, пошто се он није могао сетити познанства са њом из предратног живота, тетке назвале најлепшом девојком, а у чијој лепоти јунак разазнаје нешто одвећ тешко. Мацине очи, коса, рамена и врат сећају га „на неки харем у роману једном – а ја често читам романе”, као што су у његовом нараштају сви „говорили о романима” (Црњански 2004: 43). То да јунак испрва не може да се сети Маце, чији идентитет конституише дискурс других (нпр. говор тетака), а да га затим њена појава асоцијативно преноси у смисаодавни хоризонт романескног жанра наговештава како је осећајност субјекта у вези са фигуром жене једно од подручја за артикулацију поетичког саморазумевања *Дневника о Чарнојевићу*. У Мациној лепоти постоји тајновита тежина, па је *лејо* налик велу који треба скинути како би се видело оно што је *ишејско*, скривено, а утемељујуће:

„У њеној лепоти беше нечег тешког. Црнина на њој није могла меко да јој обгрли стас; него лежаше на коленима њеним као ћилимови тешко по постелама, ћилимови са шарама, које сам толико волео. Осетио сам мирис мртвачких свећа и од једном ми се згадило јело и ја одгурнем тањир” (Црњански 2004: 43).

Неколико пута јунак саопштава како су тетке одлучиле да га ожене: „Сви су знали, да ме треба оженити и оженише ме. О мени се исто тако много решавало као и о свему другом и о рату” (Црњански 2004: 46). Иако је тетке

¹ Главни јунак *Дневника о Чарнојевићу*, према увидима Новице Петковића, није сам Чарнојевић, већ је то Петар Рајић: „А презиме Чарнојевић, осим у наслову романа, налазимо још само у Рајићевом сну: ту један доста загонетан младић изјављује да му се отац зове Егон Чарнојевић” (Петковић 1996: 124). Петковић се позива и на приказ Милана Дединца из 1921. године и утврђује да Чарнојевић „није засебно лице, него Рајићев двојник” (Петковић 1996: 124). На трагу пређашњих истраживања Николе Милошевића, Ала Татаренко утврђује како је упућивање на Петра Рајића као на подразумевано име главног јунака *Дневника о Чарнојевићу* ефекат једног неспоразума. По Татаренко, наиме, није Чарнојевић, већ је „Рајић у *Дневнику* само сан”, као што ни име на табlici изнад болничког кревета није поуздано, јер су то име у шали исписали весели другови: „Звучи више као зла шала, као подсмех пионирској судбини јунака: Петар Рајић, Свети Петар који држи кључеве од раја. Јунак није светац, далеко је од раја, чак и ако се заиста зове Петар” (више у: Татаренко 2008: 8–9). Обликујући своје разумевање положаја главног јунака у роману Црњанског тако да се у Чарнојевићу, који је уобличен „у визијама и сновиђењима главног јунака у краковској болници”, препозна онај „могући други, помоћу кога Рајић покушава да пронађе нови вредносни и смисаони поредак”, Предраг Петровић указује на својство лика које је важније од његовог строгог формалног позиционирања у модернистичкој прози, јер „у роману који је заснован на облицима аутобиографског приповедања, какав је *Дневник о Чарнојевићу*, лик приповедача, 'човека за себе', постаје хетероген и вишеслојан” (Петровић 2008: 164, 176).

и Мацу дочекивао без радости, јунак признаје како га је та девојка „мамила тихо, али неуморно”. Зачудила га је њена лепота, али то чуђење не расте-рећује биће меланхоличног субјекта, па је он тако не-млад, јер је *уморан*. Када каже да је сваки дан био „све више заљубљен”, јунак открива како та усмереност прекорачује ову девојку, није у вези са њом, јер га је Маца сећала једне пређашње љубави. „Као Казанова, јунак долази до спознаје да љубав не нестаје, она се само сели: идеја љубави је непролазна, пролазне су само жене. Зато он нема речи утехе за своју драгану: *Зар је она крива ако љубав није вечна? Све то признајем*” (Татаренко 2008: 13). Раскривено је и то како је Рајића/Чарнојевића, онда кад је „са досадом” почео да је љуби, Мацина страст „све више гушила” (Црњански 2004: 56). Док она говори о браку, јунак ослушкује „тежак јек звона”, од којег задобија мучнину, отрже се драгој, бежи од ње и оставља је „са изгужваном сукњом лежећи”. Кад тетке Маци најављују „Ево ти иде младожења”, јунак егзистенцијално, али и поетички демонтира архетипски концепт љубави тако што деконструира симболички призив *Песме над њесмама*. У старозаветним стиховима за драгог се каже „ево га, иде скачући преко гора, / поскакујући преко хумова”, јер је драги, како га види девојка, „као срна или као јеленче” док „стоји иза нашега зида, / гледа кроз прозор, вири кроз решетку” (*Пес* 2: 8–9) и позива драгу да устане и дође му. Јунак *Дневника о Чарнојевићу*, међутим, блед је, поднадуо, уморан, а Маца му изнова прича о „о собама и намештају”, па је простор говора о њеним жељама, у коме се појављују ствари и људи, сцена на којој се испољава модерно, нецеловито и неделатно биће главног јунака.

У представи откривања женских недара што је налазимо у роману *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског дугме је симболички траг процепа који деформише онтолошку унију два бића. Указујући се, сићушни предмет испољава перспективу једне могуће интимности, али у исти мах дугме је и набор, хум, рез у тој перспективи. Не само да види како је жена коју грли „поруменела”, или то да у навали страсти и „њене очи плануше”, већ загрљај омогућава да јунак осети „на своме образу, како њено било силно куца” (Црњански 2004: 57). Сусрет је потпун, јер га не условљавају само енергије нагона, већ свеобухватни животни ритмови манифестовани снагом тела. Јунак својим образом урања – додирује, милује, слуша – силину бића другог. Више је то од додир, то је једно уосећавање у патос и у онтолошки метар другог. То је моменат у коме субјект гнезди свој образ у вибрирајућу присутност жене, а она своје ведро треперење преноси на њега који се на месту тог куцања склупчао. И све то што је видео или чуо – њену румен, плам очију, прошаптану сладост – разлива се на јунака преко образа спојеног са животним набојем другог, па очекујемо да то што види, чује и осећа може пронаћи с оне стране образа, унутар себе као резонатора њених срчаних откуцаја, њене светлине и лепоте: „У нереду одела раздрешеног, разли се она још лепша и белја но у рукама мојим” (Црњански 2004: 57). У другом, дакле,

постоји нешто необручено и необухвативо, али моменат тог открића јесте и час сазнања да та несразмера између увида једног духа и откривајуће димензије додира указује на неравнотежу унутар субјекта.

Јунак романа *Дневник о Чарнојевићу* не може да овлада оним што му се у Мациној сугестивној појави даје, као да то откривање премашује његов унутрашњи простор, па откривање бића другог не подразумева унутрашње проширивање и постављање у свој унутрашњи простор онога што је препознато као потенцијал другог. Зато има нешто или инфантилно или демонолично у том приљубљивању образа уз жилу куцавицу драге, јер је у субјекту одвећ велики недостатак, одбитак који треба испунити, слабост коју треба преокренути, хладноћа коју треба прокрвити и загрејати, душа коју треба разиграти, сан из чије се хладноће треба пробудити: „Тежак неки мирис заносио ме је, њене вреле руке играле су по мојим хладним плећима” (Црњански 2004: 57). Мацине вреле руке, што их Рајић/Чарнојевић осећа на својим хладним плећима, показују сцену једног онтолошки и симболички расклопљеног, непотпуног, безруког тела – једног од оних тела у српској књижевности² чије су руке толико хладне да одећа што их обручује пада празно покрај безруких трупова. Руке³ су исказ неурозе модерног: оне не изостају физички, оне су неделатне као функције у којима би бића желела да се искажу, продуже и потврде. Те су руке знак огрубеле, неумешне и неемпатичке субјективно-сти, јер су гневне због онога што не могу да обухвате:

„Тад моја рука љутито и незграпно претрча по њеном телу и нека дугмад отпадоше. Она се прену, цикну, одгурну ме и шапуташе уплашено: 'Не, то не', брзо купећи одело око себе што се бело и црно витлало око њених разголићених колена. Она паде о прозор што звекну мутан и мрачан. Њене руке су уплашено стискале груди и чипке и покидано бело рубље” (Црњански 2004: 57).

Као да долази из једне историје незграпних, грубих руку српског књижевног модернитета, од црне, огромне и закржљале руке у песничтву Војислава Илића, преко руке Станковићевог Ванка, или преко знатижељне, а неопрезне руке Булатовићевог Мухарема, до разорно снажне руке Михаиловићевог Љубе Шампиона, и рука јунака *Дневника о Чарнојевићу*, рука гнева и пометености, показује друкчији, нови замах. Док Мацине вреле руке *штрају* по његовим хладним плећима, као једна класична, узорита могућност ритмике наших тела у култури интимности – као једно пожељно загревање тактова – његова рука, међутим, показује модернистички афект и отуда дисонантност, излажење из реда, из ритмичког поретка, из спокојства хармоније. Њено одело већ је разрешено, лепота и белина женског тела раскривене су

² У луку модернистичке фикције од Борисава Станковића до Драгослава Михаиловића.

³ Киротоп означава, по Петеру Слотердију, „оперативно царство људских руку” (Леменс 2017).

у довољној мери, па је Рајићева/Чарнојевићева рука која гневно прелази по том телу и случајно откида дугмад, услед чега до краја обнажује, излаже и објективизује жену, заправо одметнути, парцијални објект што дестабилизује и пререгиструје смисао интимног сусрета. У сцени бивствовања намах настаје криза, као што се у сцени врлине уочава неповратност „на редовни пут”, па је лепота само повод лудила (Шекспир 1998: 107).

„Преплашена” могућношћу да је дански принц одиста луд, Офелија поверава свом оцу Полонију утиске о часу када је у њену собу ступио „у прснику кнез Хамлет, раскопчан, / без капе на глави, с прљавим чарапама, неподвезаним, палим до чланака” (Шекспир 1998: 73). Раскопчани Хамлет, блед и тужан – „ко да из пакла побеже да прича / о ужасима” (Шекспир 1998: 73) – хвата Офелију

„за руку, и тако чврсто држаше,
па затим стукну за дуж једне руке,
а другом руком преко чела пређе,
и тако ми се унесе у лице
ко да га црта. Дуго је осто тако” (Шекспир 1998: 73–74).

Раздрешење дугмета, за које руку другог моли Краљ Лир (*pray you, undo this button*) – иако кодирано као занемоћалост, артритичност, насупрот сугерисаној виолентности либида, неумитно сигнализира шекспировско осипање реда и ништење делања (*un + do, нишћийи + чинийи, делайи*). Дугме, та мала брана поретка и граница слободе од другог и жеље према другом, својом конкретношћу контрапунктира и прекида олују егзистенције. Раздрешени Хамлет у сусрету са Офелијом, пак, по први пут експериментише са симулацијом раздрешене памети (Блум 2003: 38). Оно што из сусрета (Блум 2003: 39) „[...] јасно следи је да Хамлет глумата, и да је Офелија већ прва жртва његовог притвориштва” (“[...] emerges clearly that Hamlet is playacting, and that Ophelia already is the prime victim of his dissembling”).

То је позиција јака као тврђава; тешко да је Хамлет овде „љубавник у агонији” како каже Сен (1940: 146–147). Раскопчани Хамлет ступа пред Офелију непосредно након што је на мачу заклео Хорација и Марцела на тишину најавом: „јер можда ћу за сходно наћи кад / да узем на се држање чудњака” (Шекспир 1998: 66). Екстравагантна театралност Хамлетових гестова (дуго пиљење, рука на челу, огромни уздах) упућује на артифицијелно, готово карикатурно, кулминирајући с комично претераним изласком са сцене гледајући уназад, ка Офелији: „са главом / ко окренутом преко рамена / изгледао је да је без очију / нашао пут свој” (Шекспир 1998: 74). Да и не говоримо о мишоловци, Хамлетовој склоности театру – његовој (Скура 2004: 82) „зависности од опасно коруптивне несталности перформанса пред публиком” (“[...] depends on the dangerously venal vicissitudes of performance before an audience”).

Изван екстравагантног патворења, тог парадоксалног одговора на *Theatrum Mundi*, Хамлет је ситуиран унутар наратива о северњачком идентитету, те је, неупоредиво дубље него јунак Црњанског, хладан, непрокрвљен и слаб. Хладноћа прожима Шекспирове комаде, у којима се проминентно појављује 217 пута (Палмер 2009: 14); Британија је у старој зоналној картографији (Макробиус) виђена као део *Europa Frigida*, а најдискутованији лик њене литературе је Хамлет, Данац (Палмер 2009: 12). Британски и северњачки идентитет био је кодиран стереотипом о неотесаној, маргиналној, интелектуално тупој и телесно оријентисаној личности (Палмер 2009: 14) – стереотип који је британска култура 16. и 17. века покушавала да стабилизује и рехабилитује (Палмер 2009: 14). У том имаголошком премрежавању отуђени Данац који премало дела, а превише мисли, жали што се не може отопити (I, 1, 129) и инвестира се у активно, како би стабилизовао свој маскулинитет (Палмер 2009: 24).

Хамлет се, у хладноћи и настојању да се конструише спрам идентитетског стереотипа, може заправо учинити лишеним капацитета да воли, у чему се састоји његова усамљена слобода (Блум 2003: 43–44). Брак са Хамлетом био би за Офелију једина судбина жалобнија од смрти у блатној води (Блум 2003: 44). Примери потпуног одсуства Хамлетове емфазе, конструисаног или не, бројни су (говор о утроби несрећног Полонија кога је управо убио, на пример). Офелији се обраћа речима каквим се ниједан други Шекспиров јунак не обраћа жени – чак ни Отело Дездемони у страшној оптужби (Бредли 2008: 239), коју стотинама година касније није могао да заборави Хакслијев јунак.

Хамлет: Смем ли да легнем у ваше крило?

Офелија: Не, господару.

Хамлет: Хтео сам рећи, смем ли наслонити главу на ваше крило?

Офелија: Можете, господару.

Хамлет: Мислите ли да сам мислио што ружно?

Офелија: Ја не мислим ништа, господару.

Хамлет: Лепа је то ствар лежати међу девојачким ногама.

Офелија: Шта, кнеже?

Хамлет: Ништа.⁴ (Шекспир 1998: 118–119)

Офелијино одрицање лежања у крилима није дато у интими, него пред погледима многих; није реч о прекораченом прерогативу страсти, већ о перформативном унижавању пред публиком. А превод, ни овако уприличен, не успева до краја представити Хамлетов вулгарни цинизам. У њему видљивим инсинуацијама лежања, крила, простих ствари, мора се додати да проми-

⁴ Lady, shall I lie in your lap? / I mean, my head upon your lap. / Ay, my lord. / Do you think I meant country matters? I think **nothing**, my lord. **That's** a fair thought to lie between maids' legs. What is, my lord? Nothing.

нентно *нишиџа*, енглеско *no-thing*, нескривено алудира на женске гениталије (*no-thing* је супротно од *thing*, односно мушких гениталија)⁵.

Чак и кад се сагледа кроз начин на који је наративно уоквирен, као уметнути Офелијин наратив, и кад се стави уз дубоко пулсирајућу сцену интимног доживљаја у роману Црњанског, Хамлетов први, раскопчани наступ, једва да одаје потенцијале значења који заобилазе хладног протагонисту и немогућа, антидидроовска, питања о продору улоге у психологију тумача. Јер, Офелија израња као могући носилац неочекиване непатворености сцене само у назнакама.

Офелија је један од Хамлета у Хамлету, нешто слабије видљив од Лаерта и Фортинбраса, од духа и Клаудија. Осим у позицијама младости, неостварене љубави, убијених родитеља и немогућих конфликта лојалности (Хамлета према мајци, Офелије према Хамлету), Офелија је напоредо Хамлету и у драмској механици лудила. У тој механици, Офелијино лудило, било да је узроковано превасходно смрћу оца (на пример, Дрејпер, Шфукинг, Вест) или љубављу према Хамлету (Бенедикс, Баџ), контрапунктира својом искреношћу Хамлетовој мимикрији лудила (Камден 1964: 249). Хамлетова глума и његово сценаристичко-режисерско утемељење у јавној сцени у тензичном је односу са народним баладама, изворнијим и природнијим, којима Офелија у свом лудилу прибегава (Биало 2013: 294). Из тих односа посредно следи и да су Офелијина осећања (психолошки можда мотивисана братовљевим упозорењима и очевим забранама, колико и Хамлетовим поступањем) једноставнија и чистија од Хамлетових. Офелијина медијација Хамлетовог раскопчаног наступа – структурирана као нагла почетна раскопчаност, тензија физичког контакта, уграбљења жене од стране мушкарца, праћеног силним уздахом који га окончава – без фриволности се, из перспективе прозе Црњанског, може читати као сензуална и дубоко интимна. Кад се стави уз прозу Црњанског, провири дубоки, лирски темељ наизглед потпуно аридне хладноће тог стиска раскопчаног Хамлета, у девојачкој соби.

Мислећи о животу пре рата, о младости и својим лепим, витким, белим крилима и плећима, јунак *Дневника о Чарнојевућу* досећа се и тога како се „у писмима потписивао” као „сиромах Јорик”, па је његов потпис означио двореду идентификацију: са Јориком, мртвом краљевом будалом, чију лобању Хамлету показују два гробара у петом чину, али и са Хамлетом, чије су то речи. Пре него што је наишла „грдна олуја” рата и разнела „тај учмао живот без сржи и без бола”, у Хајделбергу су словенски ђаци хтели да спасе свет, а ипак су „носили свилене чарапе и целе дане проводили по улици и кафанама” (Црњански 2004: 21). Потписујући се као Хамлет, који се огледа у гробу и лобањи безгранично веселог Јорика, јунак Црњанског уписује се у хамлетов-

⁵ Видети, на пример, Кук 2009: 59. У питању је стандардна ренесансна игра речи: Џон Дан има песму насловљену „Ништа”.

ско препознавање неумитне и неплемените супстанцијалности смрти. Док му Хорацио потврђује, Хамлет проговара о распадању тела у земљи, о његовом заударану, о претварању у блато и луде и краља, а у сликама борби на галицијском ратишту, где се „грозно клало”, Чарнојевић је нашао баш таква тела, жута и смрадна, што падају „у глиб”, као што је цео рат био „лудило у мору блата”: „Све мокро, све киша, куће неке разрушене, вода што смо је пили била је блатна, хлеб је био пун блата” (Црњански 2004: 24).⁶ И Шекспир и Црњански проблематизују светско достојанство људског тела, па је и Александар Велики претворен у блато којим се може „зачепити какво буре пива”, као што се прах Цезаров не може реактивирати, он тек „чува рупу, ветра да не уђе дах”, само „закрпа зиду” (Шекспир 1998: 194–195).

Лобања је кугла самог бивствовања-у-свету. Та кугла је, као што знамо, мртва и неузвишена, јер из збирке животних сила не преостаје ниједна која би се негде пренела и вечно сачувала. Након усмрћења Бога, „људи су иманентни још само спољашњости: мора се живети с том тешкоћом” (Слотердијк 2015: 569). Човек се претвара у блато и само се о томе може мислити као о коначном хоризонту личности и историје, што значи да међу великим округлим телима „човечанству лишеном сфера може још нешто да значи само његова сопствена планета” (Слотердијк 2015: 785). Зато и јунак *Дневника о Чарнојевићу*, пописујући у себи Хамлета, у кога је уписана луда Јорик, на један онтолошки смисаодаван, а не тек на психијатријски начин осећа да припада родослову лудих.⁷ Субјект у роману Црњанског, као и Шекспиров принц, јесте „луди човек”, као „космолошки будан појединац новог века који први не може више да има било каквих илузија о Земљиној ситуацији” (Слотердијк 2015: 568). Чарнојевићева самоусмерена и престапајућа рука указује на то да модерни човек „живи нескривеност као голу егзистенцију, као постојање изнесено напоље, као живот који је ван контроле и који је изван свог омотача” (Слотердијк 2015: 568).

Дугмад су означитељи границе: видљиве границе између полуобнаженог тела и његове потпуне нагости. Али она су и белег нечујног сагласја између простора слободе, као удаљености од тоталитета жеље, у којој лепота и светлина женског надилазе импулсе страсти, и дејства надсубјективног, моралног и метафизичког закона, који извесне димензије интима сакрализује, премешта у календар културе, не препуштајући интиму олуји нагона и чувајући од хаоса естетско-етички интегритет лепог и светлог: „Она се осмехну

⁶ Уметност у коју све треба претворити „представља потпуну реализацију идеје о екумени”, јер се у тоталитету уметности и свеукупност малих светова „сједињује у заједничку форму”, у форму као у обећање „да су скупљање и сједињавање разноврсног у целину могући унутар лепе границе” (Слотердијк 2015: 308).

⁷ У Хамлетовом детињству упоришна је фигура дворске будале, па је својство самосвесне будаластости једна од перспектива што их принцип луде постулира у бићу Шекспирове трагичне личности.

слабо и зашапута: 'Кад ми будеш муж.' Прсти су јој хитро стезали и везивали витице и дрхтали под дугмадима. Она се осврте и поче завијати косу и рече: 'Више нећу доћи.'" (Црњански 2004: 58). Дугме, дакле, треба да запечати уговор између лепоте и поштења. А посреди је, досетићемо се, један парадокс чије доказе изводи Хамлет када Офелији говори о поштењу и лепоти, о нездруживости, непомирљивости, несразмерности и контаминативности две моћи: „Јер ће моћ лепоте пре претворити поштење, од оног што јесте, у подводачицу, него што ће снага поштења преобразити лепоту у нешто слично њему” (Шекспир 1998: 110).

Дугме је симболичка микросцена егзистенцијалних и онтолошких промена, оно оцртава радикализујуће векторе тих промена, оно комуницира између прошлости и преокрета који се открива *saga*. Јер као што дугмад отпадају под слепом силом и непријатном ужурбаном гневне руке, тако и ова жена, пренута наглошћу и наредбодавношћу те руке – уплашена парцијалитетом, јер се рука уистину понаша као откинута, али ипак жива и самовољна, дакле као *сабласи* – прибирајући *скуће раширене* (Шекспир 1998: 181) и сама „паде о прозор што звекну мутан и мрачан” (Црњански 2004: 57). Свест жене о свом измењеном положају – поимање о *несрећи сојсџивеној* (Шекспир 1998: 181) – има звучни рефлекс, а то је звонкост самог модернитета: прозор о који је пала „звекну мутан и мрачан”. Налик „огледалу воденом” кроз које је из своје „песме у блатњаву смрт” одвучена несрећна Офелија (Шекспир 1998: 181). Дугмад „отпадоше”, али одјек тог пада треба чути. Ипак, то што се може чути сада се разуме не тек као оно што долази споља, већ као оно што долази изнутра, као откриће властите узнемирености, дисхармоничности, као проналазак властите палости у оно тамно, хаотично, претеће и силовито другога. Као спознаја болности модернистичке интиме, искуства у коме је интегритет субјекта разорен упадом другога, и споља и изнутра. Реч је о унутрашњем разарању којим је раздешена и „та реч и језик мудрости и знања”, и „васпитања пример”, и „очима свима и узор и циљ”, те се с правом може очајавати: „О, какав диван ту посрну дух!” (Шекспир 1998: 111).

Дугмад што отпадају програмирају симболичку сцену која се, премда изведена из дискретне и минијатурне појаве, проширује у наративну сцену великих фигура и драстичних промена: у пад жене услед откидања њених дугмади. Ово је пример како се маленост и димензија субјективности у приповедном хоризонту не само надовезују једна на другу, јер се додатно перспективизују једна у другој. Субјект и минијатуре у којима се субјект открива симболичким изборима различитог обухвата саопштавају једнако деликатан увид о модерности егзистенције и о модерности нарације: живот и поетику одређује потрес. Шта, након потреса, показују женске руке? Из ритма у коме су спокојно играле те руке нашле су се, као топљењем печатног воска живота, у модернистичком окрету и виру саме наративно-симболичке репрезентације, па отуда – у хитрини, страху и дрхтању. Њени су прсти

„дрхтали под дугмадима”, што значи како баш ова мала ствар јесте важан симболички топос духовног интегритета, екстернализовани израз снаге која уравнотежује биће. У подрхтавању прстију као да се буди и књижевно сећање на Офелијин необични венац, јер у њему је, уз коприву, шебој и божур била и кандилка, коју „девојке [...] ’мртвачки прсти’ зову” (Шекспир 1998: 181). Када дугмад отпадне, жена губи равнотежу и, дисхармонизирана оним што је надошло споља и изнутра, пада. Пренувши се у стању насиља, усковитланиности, кидања и слабости, она узима натраг отпалу дугмад, која тада приказују колико силно у прстима који их придржавају сада подрхтава до малочас радосно и хармонично било. Жена која остаје на ивици, на линији, као на граници онога што постоји, „конкурише импулсу” да се ивица „прекорачи” (Слотердијк 2015: 205). На граници коју је досегнула и која јој је наредила да стане започела је „драма промене унутрашњег простора” (Слотердијк 2015: 205). Наша пажња остаје још часак при тим прстима зато да бисмо под увеличавајућим стаклом, у древној дубини књижевности, разазнали и један хомеровски моменат. Налик Одисеју, који се на свом дугом путовању нашао пред хридима Сирена, „које очарати знају / гласом човека сваког што њима се примакне близу”, и коме је било допуштено да послуша песму о свему што се „збива на овој храновидној земљи”, али уз ограничавајућу околност, јер пре слушања другови треба да му „свежу на броду и ноге и руке / испод јарбола право, а околу ужима стегну” (Хомер 2004: 212, 216), тако су и женски прсти у *Дневнику о Чарнојевићу*, након што је мушкарцу казала „Не, то не”, „хитро стезали и везивали витице” (Црњански 2004: 57–58). Да би се, када завије офелијански усталасану косу, као да закључава тајну свога бића, она могла осврнути, а онда и ономе који је из властите пропасти дозива, као неодољивом и фаталном гласу Сирена, рећи: „Више нећу доћи” (Црњански 2004: 58). Међутим, баш то *не* постаје знак онтолошки уграђен у њен повратак и у потоњи брачни однос.

У првим данима брака Маца је била „сузна и невина”, али се ова сентиментална диспозиција мења, па је после „брзо, са њеним безазленим кикотом почела весело сипати шале и досетке” (Црњански 2004: 59). Чудновате исповести, испитивање о љубавним заблудама, грозне и гадне приче о другим женама, неочекивано усредсређење њене мисли на сексуалност – „То вече смо мало више пили за вечером и она се весело насмеја: ‘Па шта ћеш, око тога се окреће свет’” (Црњански 2004: 60) – нагвештаји су промене која фигуру Маце ситуационо одваја од злосрећне Офелије. Или је можда реч управо о потврђивању офелијанског принципа, јер Жак Лакан напомиње како се „једна од великих фигура човечанства, појављује у крајње двосмисленом обличју”, те није извесно „да ли је она сушта невиност, која дочарава своје најјачулније пориве с једноставношћу чистоте која не зна за стид, или је она, напротив, дроља спремна на све радње” (Лакан 1987: 312). Двострукост се назира и именовану које чини приповедач Црњанског, јер би надимак „Маца”

„могао бити верзија њеног имена – Марија, уз истовремено значење на које би реч 'маца' упућивала, са функцијом да се лик ове жене додатно омаловажи” (Радовановић 2016: 37). Сталност и далекосежност преображаја преко којих јунак у роману Црњанског упознаје своју жену обележје су модернистичког саморазумевања. Субјект је пренеражен, јер други не редефинише само представу о себи, него обнажује трауму опште несолидности. Фигура Маце у *Дневнику о Чарнојевићу* знак је промењеног онтолошког устројства света, у коме је све у самопрекорачивању: „Лежала је крај пећи сва гола. Њене лепе сјајне ноге испружене витлале су се у жару пећи, као да су играле са неким” (Црњански 2004: 60). Опсценост у коју је лепа жена преиначена не може се опозвати, па јунак тихо и са дотле себи непознатим „осмехом пуним стида” прилази, кошуљом покрива нестидну жену и говори јој „о земљорадничким задругама”. Иронијски рефлекс у опреци реторике и нагости један је од трагова модернистичке свести о отварању, демонтажи, раздешавању института какви су субјект, идентитет, љубав, брак, језик, репрезентација, метафизика. Дугмад су откинута, кошмари субјекта, другог и света ковитлају и превраћају старе представе и појмове о њима. У отвореном прозору, „као у неком мутном огледалу”, јунак може видети само своју „бледу главу” и своје „крваве усне” (Црњански 2004: 61). Жене у *Дневнику о Чарнојевићу* стоје пред јунаком и кад год гледају кроз прозор, чини се да гледају у то замућење и отежалост његовог бића. А као да су њихове фигуре приповедно призване ради испитивања тајне замућења, онтолошког замора и отежалости субјекта. И Хамлету треба измамити тајну, па је Офелија „ту да би испитала тајну”, но не тек ону у вези са „његовим мрачним намерама, које брину све који га окружују”, него тајну његове жеље (Лакан 1987: 313). Када се о Маци приповедно извести као о оној која је „сироче без оца и мајке” Чарнојевића „давно волела, и чекала и била жељна”, и која је „жељна 'да живи, живи’” (Црњански 2004: 52–53), онтолошки смисао оцртан здруживањем жеље за Чарнојевићем са жељом за животом назначава да положај главног јунака треба испитати и с обзиром на конститутивну улогу жеље другог. А трагови жеље управо потенцирају тајну поретка субјективности: „А кад бих је ја запитао, шта хоће тиме да каже 'да живи, живи', она би поруменела, заћутала, па се насмејала” (Црњански 2004: 53). Иако је „све више био заљубљен”, јунак одуговлачи, драгу љуби са досадом, гуши га њена страст, губи дах под њеном тешком, расплетеном, офелијанском косом као под тежином сопствене тајне:

„Она би расплела косу, мада сам ја тајно ту тешку косу брисао са лица, јер нисам могао под њом да дишем. А имала јој је коса неки тежак мирис од ког сам се гадио. Нисам могао дотле да замислим тако тешке и дуге пољупце, док је она једнако уздисала: 'Слатки, још, још...’” (Црњански 2004: 56).

Маца је она девојка коју је јунак заборавио, а чија се појава, као да долази из самог одсуства, усправља на дан сахране његове мајке. Док су на столу „гореле тешке, мирисне мртвачке свеће”, девојка чије су га „очи и силна, црна коса, рамена и врат у којем су се криле плаве модре вене” сетили харема „у роману једном”, девојка „врло лепа, 'здрава' како рекоше тетке”, писала је посмртнице (Црњански 2004: 43). По Лакановом увиду, Офелија у Шекспировој драми испуњава функцију фалуса, јер код Хомера „постоји *Ophelio* у значењу нарасти, набубрити, употребљено за товљење, животно врење које доводи до промене, дебљања” (Лакан 1987: 313). И сам Хамлет, одвраћајући је од рађања, Офелију препознаје као слику животне плодности (Лакан 1987: 313). Кратко саопштење о Мациним телесним променама у браку и јунак Црњанског наставља исказом о изостанку рађања, о преврату пуноће у офелијанско *нишија*: „Она је почела да се гоји. И ми нисмо имали деце” (Црњански 2004: 60). Хамлетова истина је „истина без наде”, јер је дански краљевић у мајчиној удаји за новог краља, а свог стрица, у њеној недокучивој и непоправљивој издаји љубави, сагледао апсолутну лажност „онога што му је изгледало као сушто сведочанство лепоте и истине, свега битног” (Лакан 1987: 307). Када почне да жали мртву Офелију, Хамлет почиње да *жели* објект који је изгубљен, који је ишчезао у смрти. Жеља за неповратно ишчезлим објектом јесте и жеља за смрћу у којој би и сам Хамлет ишчезао.

Не само да бисмо из онога за чим Хамлет жали много сазнали, „кад би нам то било познато, о људској жељи” (Лакан 1987: 313), и не само да бисмо из онога што Рајић/Чарнојевић нема, а што га, баш као то чега нема, конституише, много сазнали о поретку модерног субјекта, него бисмо из тог губитка који зближава јунаке, дискурсе и времена могли сазнати нешто и о самој литератури. О литератури као о изразу дубљег, космичког закона и смисла „ради којег се туга, из Камоењшових сонета, кроз толика stoleћа, преноси у нас”, захваљујући којем се откривају нови састојци „у љубави, у страсти, у болу”, а чијим се указивањем многи ослобађају „бивших срамота, веза, закона и заблуда” (Црњански 1993: 239). О литератури која дрешти сазнање „да нисам онај који управо мислим да јесам”, јер кад год „мислим да јесам”, то увек „мислим на месту другог”, па сам зато увек „други у односу на оног ко мисли да ја јесам” (Лакан 1987: 308). Када дугмад ослободе оно најтеже у бићу, када замућење, туга, неред и смрт раскрију празна места љубави, живота, историје, идентитета, знања, језика, тада литература на сцени епохалне истине својим дискурсом, својим поуздањем у тишину смрти, као у *Хамлеићу* Вилијама Шекспира, или својим хипермодерним бунцањем, као у *Дневнику о Чарнојевићу* Милоша Црњанског, ослобађа тајне језика, уприсутњује чежњу, жалост, празнину и успоставља покрете који бића и светове чине људским. Литература увек одлази даље.

ИЗВОРИ

Црњански (2004): М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Београд: Политика, Народна књига.

Црњански (1993): М. Црњански, *Лирика Ийџаке и коменџари*, приредио Тиодор Росић, Београд: БИГЗ, Српска књижевна задруга.

Хомер (2004): Хомер, *Одисеја*, превод Милош Ђурић, Београд: Дерета.

Песма над њесмама (2005): Песма над песмама, у: *Библија – Свешто њисмо Сџа-рој и Новој завеша / Сџари завеш* по преводу Ђуре Даничића и *Нови завеш* по преводу Вука Караџића и Светог архијерејског Синода и преводима Светог владике Николаја, Ваљево: Глас цркве, 635–645.

Шекспир (1998): В. Шекспир, *Хамлеј*, Београд: Књига-комерц.

ЛИТЕРАТУРА

Биало (2013): С. Bialo, Popular Performance, the Broadside Ballad, and Ophelia's Madness, *Studies in English Literature, 1500–1900*, Vol. 53, No. 2. Tudor and Stuart Drama, 293–309.

Блум (2003): Н. Blum, *Hamlet, Poem Unlimited*, New York: Riverhead Books (Penguin Putnam Inc.), 2003.

Бредли (2008): А. С. Bradley, From Shakespearean Tragedy, In: *Hamlet: Bloom's Shakespeare Through the Ages*, Edited by Н. Bloom and Brett Foster, New York: Infobase Publishing, 230–247.

Камден (1964): С. Camden, On Ophelia's Madness, *Shakespeare Quarterly*, Vol. 15, No. 2, 247–255.

Кук (2009): А. Cook, Staging Nothing: Hamlet and Cognitive Science, In: *William Shakespeare's Hamlet: Bloom's Modern Critical Interpretations*, New York: Infobase Publishing, 55–71.

Лакан (1987): Џ. Lakan, Hamlet, ili želja za мајком, *Трећи програм, темат Шекспир и психоанализа*, бр. 75, 289–313.

Леменс (2017): Р. Lemmens, Spheres (Foams: Spheres Volume III: Plural Spherology), *Inference: International Review of Science*, Volume 3, Issue 1.

Палмер (2009): D. W. Palmer, Hamlet's Northern Lineage: Masculinity, Climate, and the Mechanician in Early Modern Britain, In: *William Shakespeare's Hamlet: Bloom's Modern Critical Interpretations*, New York: Infobase Publishing, 11–32.

Петковић (1996): Н. Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд: Српска књижевна задруга.

Петровић (2008): П. Петровић, *Авангардни роман без романа: њоеџика крајџког романа српске авангарде*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Радовановић (2016): Ђ. Радовановић, Поетика романа као поетика модерни-тета (*Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског и *Новембар* Гистава Флобера), *Наслеђе*, бр. 34, 21–62.

Сен (1940): Т. Sen, Hamlet's Treatment of Ophelia in the Nunnery Scene, *The Modern Language Review*, Vol. 35, No. 2, 145–152.

Скура (2004): М. А. Skura, On Hamlet's Theatrical Self-Consciousness, In: *William Shakespeare's Hamlet: Bloom's Guides*, Edited by Н. Bloom, New York: Chelsea House, An imprint of Infobase Publishing.

Слотердијк (2015): Р. Sloterdijk, *Sfere: makrosferologija*, Том 2, *Globusi*, s nemačkog превео Božidar Zec, Beograd: Fedon.

Татаренко (2008): А. Tatarenko, *U začaranom trouglu: Crnjanski – Kiš – Pekić: eseji i studije*, Zaječar: Matična biblioteka „Svetozar Marković”.

Časlav V. Nikolić

University of Kragujevac

Faculty of Philology and Arts

Department of Serbian Literature

Nikola M. Bubaња

Department of English Language and Literature

BUTTON: POETICS OF SYMBOLIC MINIATURE IN CRNJANSKI'S *THE JOURNAL OF ČARNOJEVIĆ* AND SHAKESPEARE'S *HAMLET*

Summary: The paper analyzes the narrative and symbolic values of the *button* in Miloš Crnjanski's novel *The Journal of Čarnojević*. In the perturbation that occurs when the hero, during the meeting with his beloved, angrily but inadvertently tears the buttons off her dress, traces of the gap that will determine their marital relationship can be recognized. The button that falls and exposes the girl is a sign of overstepping and destabilization of the ontological union of two beings. This destabilization – the rudeness of the hero, the agitation, the withdrawal and fall of the woman – is determined by the self-challenging forces of the subject itself. The crisis as a state of the modern subject in Crnjanski's novel is viewed against the relationship between Shakespeare's Hamlet and Ophelia. The button in Shakespeare's dramatic literature, a sign of disruption of order and of the negation of action, is a sign of theatricality and dissembling; the unbuttoned Hamlet seduces Ophelia, and others through her, painting a coldness falling quite short of the lyricism of Crnjanski. In fact, it seems that only against this tense lyricism can *Hamlet* be made ready to be read as a lyrical misinterpretation of arid theatrical coldness. The lyrical force of modernity in Crnjanski's novel transforms the torn off buttons into marks of nightmarish existences, upheavals of old ideas and concepts, the dismantling of the categories of subject, identity, history, metaphysics, language. A symbolic miniature, a button is a scene on which an entire poetics presents itself.

Keywords: button, symbolic miniature, subject, love, death, poetics.