

Часлав В. Николић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

„ТЕК У ПАРИЗУ ЗАПЛАКАЛИ СУ ПРВИ ПУТ”: СЛИКА ПАРИЗА У РОМАНУ О ЛОНДОНУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

У раду се испитује слика Париза у *Роману о Лондону* Милоша Црњанског, најпре као простор сећања главног јунака, а затим и као фигура урбане семиологије. Париз је одражен у ситуацијама, лицима и стањима која руског емигранта одређују у Лондону, па га зато посматрамо као град у односу удвајања. Као двојник Лондону, Париз представља урбани амбијент који учествује у грађењу приче о Рјепнину и Нађи. То није актуелни егзистенцијални простор, већ град сећања на догађаје, представе и несреће који ће се поновити и увеличати у Лондону. Париз је важан мнемоторп у књизи Црњанског, која однос сећања и заборав артикулише као сферу драматичног читавања егзистенције модерног субјекта и поетике модернистичког приповедања. Мада није једино место таквог усмерења, Париз је означен као она фигура урбаног преко које Рјепнин прелази у игру знакова и тиме неповратно измиче другима, Лондону, Русији, себи. Париз и француска легија странаца знакови су чији ефекти јунаку омогућавају да, онда када оде из Лондона, од других сакрије свој нестанак.

Кључне речи: Париз, град, простор, сећање, знак, странац

„Сваког јутра, пробудивши се, држимо у рукама, најчешће слабо и лабаво, само за неколико реса ћилим доживљенога живота, како га је заборав у нас уткао. Али сваки дан, делатношћу која има одређен циљ и још више сећањем везаним за циљ, разара ткање, орнаменте заборава.”
(Валтер Бенјамин, „Прилог Прустовом лику”, *Есеји*, 1974, 228.)

ПРОСТОР И СЕЋАЊЕ У ФИКЦИЈИ

Признајући да никада није знао како да исприча причу, Жак Дериде у књизи посвећеној Полу де Ману говори о умећу причања као о дару богиње Мнемосине.² Уопштавајући своју наративну несигурност,

1 caslav.nikolic@filum.kg.ac.rs

2 Мнемосина је титанска фигура античког митолошког корпуса, ћерка Урана и Геје, која персонификује памћење. Након што је Зевс у Елеутери девет ноћи био сједињен са њом, Мнемосина је „у Пијерији, у близини Олимпа, родила Зевсу девет кћери, девет муза, које ће опевати славу свог оца и осталих богова” (Срејовић и Цермановић-Кузмановић 1987: 271–272). Пронашавши китару, Хермес је прву песму испевао Мнемосини, чиме су ефекти писања, певања и прорицања у виду значења, разумевања и саморазумевања одређени умећем памћења. Напајајући

Дерида препознаје како се хоризонту знања о причама мора придружити мишљење о томе што чини сећање: „Ко заиста може да прича причу? Да ли је наратив могућ? Ко може да тврди да зна шта наратив подразумева? Или, пре тога, шта подразумева сећање на које полаже право? Шта је сећање?” (Дерида 1989: 10) У аутобиографском дискурсу сећање се конституише средствима тропологије и посредује топологијом. Епитаф је пример тропологије сећања, јер се као знак структурира преко лика, тропа или фикције: „Који лик? Која фикција? Који троп? *Прозоидеја*.” (Дерида 1989: 25) Пратећи увиде Пола де Мана, и Дерида у епитафском или аутобиографском дискурсу као прворазредну вредност препознаје оно што настаје захваљујући прозопопеји, као фикција гласа с оне стране гроба. (Дерида 1989: 26) И управо та фикција или глас, односно фикциони глас за Пола де Мана „поприма облик адресе”, јер се ми из љубави према некоме и у спомен на њега „жртвујемо фикцији”, а у овом љубавном покрету тропа „окрећемо се према њему, обраћамо се њему, који се обраћа нама” (Дерида 1989: 26). Сматрајући да „најпрвобитнији медиј сваке мнемотехнике јесте упросторење”, Јан Асман указује на то да култура сећања подразумева означавање у природном простору, док „умијеће памћења оперира са имагинарним просторима” (Асман 2005: 70). Запамћени и семиотизовани простор представља топографски текст, изражајни облик сећања, мнемотоп (Асман 2005: 70). У есеју о Марселу Прусту Валтер Бенјамин указује на то да је у својој литератури француски писац желео „да једним покретом празни варљиву маску, да празни Ја, како би стално уводио оно треће: слику, која је толила његову радозналост, боље рећи: његову носталгију” (Бенјамин 1974: 231). Један од најсмелијих примера самоудубљивања у историји литературе, роман *У шраињу за изубљеним временом* представља „покушај да се читав живот испуни највећом присебношћу” (Бенјамин 1974: 238). Није ли и у *Роману о Лондону* Милоша Црњанског посредни прустовско надахнуће – какво Бенјамин читава у књизи *Проживљени Париз* Леона Дуде – пошто се силе субјективности приповедно прибирају и доводе до тога да се „живот прикаже у виду града” (Бенјамин 1974: 232)? У *Роману о Лондону* није, наиме, најважније то што је, живећи у

се у Подземљу на реци Лети, душе мртвих заборављају свој земаљски живот: „Душе које су биле одређене да уђу у ново тело и да се поново роде долазиле су на обале Лете и из ње пиле воду; тек тада је престајала њихова патња због сећања на претходни живот и рађала се жеља да поново живе под небеским сводом и да се друже са живима.” (Срејовић и Цермановић-Кузмановић 1987: 231). У Доњем свету река Лета, према увидима Харалда Вајнриха, „душама умрлих даје заборав”, чиме се успоставља структура слике у којој је заборав „сасвим уроњен у течни елемент воде” (Вајнрих 2008: 24). Символизам водене супстанце продукује смисао губитка памћења: „Оштре контуре сећања на стварност растварају се у њеном меком току и на тај начин бивају ликвидирани.” (Вајнрих 2008: 24) У топографији старогрчког света означено је и место на којима се митолошке перспективе памћења и заборављања супстанцијално уприсутњују, јер су се у близини Трофонијевог светилишта у Лебадеји налазили извор заборав, посвећен Лети, и извор сећања, посвећен Мнемосини: „Посетиоци светилишта морали су најпре да пију са извора Лете да би заборавили све што су до тада знали, а потом су пили са извора Мнемосине да би се трајно сећали онога што су у светилишту видели.” (Срејовић и Цермановић-Кузмановић 1987: 231)

британској престоници, јунак доживео, већ се над садржином његових доживљаја уздиже приповедање о Рјепнину као „ткање његовог сећања” (Бенјамин 1974: 228), као савез меморије и литературе. А када се оконча репрезентација историје јунаковог живота, прекид у симболичком и догађајном присуству Рјепниновом може се разумети као прелом у континууму сећања. Прекид у сећању као прекид у причи о Рјепнину поетички је самосвестан преокрет у жељи памћења, јер тамо где бисмо били вољни говорити о даровима Пенелопиног рада присећања реч је о Пенелопином раду заборављања. *Роман о Лондону* Милоша Црњанског меморацијска је фикција, разгранаване сећања на претходни живот, на сеобе које су Рјепнина и Нађу довеле у Лондон, на људе које су некада упознали, на пређашње просторе и догађаје, на мужа и жену онакве какви су некада били, на љубав које више нема, на Лондон какав је био онда када су у њега дошли. Као велика *ars memorativa*, књига Црњанског завршава се тамо где престаје сећање и баш тај престанак сећања јунака о себи, Нађи, Лондону повлачи лестве приче на брод који испловљава из луке приповедног града. Није тек самозабрав у који јунак одлази и тиме обуставља приповедни исказ о себи то што роман Црњанског представља на свом крају, већ бисмо на трагу Бенјаминовог мишљења о Прусту, могли приметити како је Рјепниново памћење „много ближе заборављању него ономе што најчешће називамо успоменом” (Бенјамин 1974: 228). Садржај *Романа о Лондону* не чини само оно што се Рјепнину догодило, већ умногоне и сећање јунака на те догађаје и ствари, као и сећање на свој положај у поставци извесне сцене. За разлику од догађаја по себи, који су коначни, догађаји као садржаји сећања бесконачни су, па ако се неки од њих задржава у свести, у њему треба видети „само кључ за све оно што је пре њега било и све што је пре њега дошло” (Бенјамин 1974: 228). Сећање а не радња, по Бенјамину, обезбеђује јединство књижевног текста, па је и свет *Романа о Лондону* ефекат ткања Рјепнинове меморије. Треба приметити како о неким Нађиним реакцијама на Рјепнинове суицидалне намере не дознајемо у ситуацији њиховог објављивања, већ касније, када Нађа отпутује у Америку. Приповедни свет је простор расподеле, премештања и ревизије садржаја, напуштања извесних простора и враћања у њихове концепте, утишавања спољашњих и озвучавања унутрашњих гласова, скривања једних и откривања других намера, потенцирања једних слика о стварима, симболичког репрограмирања ствари, сталног манипулисања обрисима, позицијама и смислом онога о чему је реч. Сви прекиди, размаци, прескоци, нагласци и испусти у *Роману о Лондону* указују на то да је испод потке успомена то што се, као „наличје шара ћилима”, проналази у основи, то што тка – заборав. (в. Бенјамин 1974: 228)

Фрагменти слике Париза, онако како те одломке Рјепнинова свест бира, уоквирује, улама, прошупљује и уткива у своје лондонске петље, усмеравају нашу пажњу на везу простора и памћења. У класичној култури памћење се успостављало здруживањем места и слика, па локус

постаје оно „место које памћење лако прихвата”, док су слике „облици, ознаке или представе (*formae, notae, simulacra*) оног што хоћемо да запамтимо” (Јејтс 2012: 21). Како би неки садржај претрајао у сећању, потребно је, према старим препорукама за обучавање у памћењу, слике ствари и слике речи повезати са одређеним местима, положити слике на за њих подесне локације, знаковним садржајем преиначити простор. Сетити се значи омогућити месту да проговори, да се кроз слику места појави не место по себи, већ оно што је у то место положено, уписано. Нечему другом биће предаје знање о себи како би га ту пронашло онда када на свом дугом путовању буде изложено кризи и преображајима. Субјект у памћењу изговара то што је на неком месту видео, чуо, имао као предосећање, визију, знак, глас, смисао и тај нанос значења које му шапуће о озбиљности промене која га захвата он, као драгоцену тајну себе самог, чува под знаком простора. Париз у фикционом свету Милоша Црњанског представља меморијску станицу која чува то што Рјепнин хоће да чује и изговори када у Лондону осети колика је у његовом животу нарасла опасност заборавља. Није ли приповедна артикулација сличности онога што му се, како то памти, указало у Паризу и онога што Рјепнин доживљава у Лондону наговестилац присуства оне модерности саприпадне силе заборавља у односу на коју и проза Црњанског жели да представи своје могућности? У глави „*Styx*” Рјепнин довршава раније у сећању отпочети разговор са Тадијом Ординским о Наполеону, полаже своју мисао о изгубљеним ратовима и узалудним смртима у последње своје писмо, па формулише и хтење меморијског довршетка: „Што се њега тиче, писао је Рјепнин, пребледео, он, све што је било са њим, од Керча до Лондона, жели да заборави.” (Црњански 2004: 676) Жеља да заборави све што је одредило његов живот после одласка из Русије развија на крају *Романа о Лондону* доследне ситуационе и приповедне одлуке. Рјепнин цепа „фотографију коју му је била оставила, Нађа”, а онда „и то велико, писмо, које је, свом пријатељу Ординском, писао, тако дуго” (Црњански 2004: 677). На његовом коферу „није било никаквог трага, да је то његов кофер био”, па је у вагону остао „тако, у мрежи, као да је био остављен од неког другог” (Црњански 2004: 678). Разговор у америчком конзулату, „последњег дана”, о тражењу права на „улаз у Америку”, означен је као садржај после којег наступа двоструко обележен прекид у сећању: „То је последње било, у Лондону, чега се Рјепнин сећао, у том возу. [...] То је била последња успомена, о Лондону, коју је Рјепнин понео са собом, у глави, у Фоукстон.” (Црњански 2004: 680–681) Одлазак из Лондона представља излазак из сећања на Лондон. Престанак сећања на догађаје и ствари које су, у вези са одржањем интегритета његовог живота, постављене у простор града за Рјепнина је и моменат у коме нестаје град. Испражњивањем онога што је, као памћење, било похрањено у Рјепниново сопство, у његову свест, приповедни говор излази у спољашњост представљања које је градило Лондон. Нестанак Лондона као мнеморада и крај мнемоничке присутности

субјекта испољавају се и као довршеност њихове наративне видљивости. У простору романескног завршетка приповедање потенцира негације оних ситуационих могућности које би се, као то што се може видети, чути, пронаћи, изразиле памћењем. Зато „нико није приметио човека”, јер је „нестао у зеленило, у мраку”, ни „кад се, ујутру, разведрило, нико није питао” о њему, „нити су новине, чак ни у Фоукстону, чуле, о неком пуцњу, после поноћи, у мраку, мада ветар, и вода, преносе звукове, и надалеко”, као што ни море није „избацило неки леш, идућих дана, ту, под високом, белом стеном кречњака, иако је, после, целе зиме, ту, земљу, таласима, као грмљавином, тукло” (Црњански 2004: 681). Када прича о граду и човеку, о њиховом сукобу, изађе у спољашњост саме могућности представљања града и човека, роман у том амнезичком простору, из оног *изван* Лондона и Рјепнина показује њихово присуство не као димензију збиље, већ као раван у поретку знака, као представу. Роман открива како је то о чему говори и сама могућност приповедног представљања, могућност поетичког памћења и самопоказивања. Можда су Лондон и Рјепнин, град и субјект, места на којима роман прибира сећања о себи – оно што се има видети, чути, изговорити у роману. Као што је несумњиво искуство сваког читаоца да запамћени град и јунака тога града неће наћи другде до у роману. Зато је *Роман о Лондону* велика књига романескног памћења оних који, као субјекти и градови, покушавају да памте, оних који, као свет, његови градови и субјекти, заборављају себе, као и оних што, попут писаца и њихових романа, памте свет, градове, субјекте и – романе о њима. То је књига памћења онога што је као живљење играњем своје улоге на великој, чудноватој позорници света у ком живимо казано и сложено на месту на коме се налазе сви писци романа.

ПОВРАТАК У ПАРИЗ

О простору људског становања можемо говорити као о сфери менталне географије, а о урбаним структурацијама тог простора као о семиолошким пројектима. Не само да је карта света што ју је уредио Херодот конструисана „попут неког језика, реченице или песме”, па се у графичком језику мапе препознају разлике између познатог и непознатог, топлог и хладног, људског и чудовишног у свету, него је и сам простор хуманог живота са „својим симетријама, опозицијама места, синтаксом и парадигмама” успостављен као „прави дискурс” (Барт 2016: 227). Оцртавајући могућности једне урбане семиологије, Ролан Барт прониче у физиологију града као у структуру коју смо конструисали, чије знакове треба идентификовати, а затим разумети операције и игре у којима се ти знакови налазе. Већ је Кевин Линч, како Барт примећује, наговестио могућности урбане семантике, јер је о граду мислио с обзиром на свест која га чита и у којој се успоставља слика града,

уочивши како у процесу читања и сликања урбаног простора извесне његове јединице, попут путева, квартова, чворишта или других референтних тачака, „подсећају на фонеме и семанте” (Барт 2016: 228). Град није тек поље знакова, већ димензија њихове сталне ритмизације, јер се неке компоненте урбаног испољавају снажније, док се друге повлаче у перцепцијску неутралност или у одсуство. Значење града, у чему Барт такође следи Линча, јесте ритам који га ствара, ритам одређен разликом „између значења и саме стварности”, а који се, пре свега, провиди као „опозиција, алтернација и јукстапозиција маркираних и немаркираних елемената” (Барт 2016: 229). Колико су Лондон, Париз, Санкт Петербург или Њујорк у *Роману о Лондону* Милоша Црњанског велики пунктови дискурса, који нешто говоре својим становницима, толико и онај који се, попут руског емигранта Николаја Рјепнина, у тим градовима налази, који тим градовима пролази и покушава да се у њима настани, који ослушкује како други људи говоре своје место, који простор посматра, памти, мисли и сања такође изговара сваки од тих градова. Рјепнин, дакле, говори Лондон и сваки град у коме је пре Лондона био, јер је модерни субјект тело-реч у чијем осећању, понашању и одлукама оно урбано реализује себе као један језик. Најбољи модел семантичког проучавања града јесте његово тумачење као реченице дискурса, јер док се креће градом као писмом, његов становник „представља неку врсту читаоца који, сходно својим обавезама и својим кретањима, преузима фрагменте израза како би их у тајности актуализовао” (Барт 2016: 232). Пре свега Лондон, у коме се јунак књиге Црњанског налази, али и градови које, као места свог претходног живота, памти (Санкт Петербург), који су политички обележени (Москва), градови у које неко његов одлази (Њујорк), а свакако и градови у које другима назначавача да би се, као на своју пређашњу адресу, вратио (Париз) привлаче Рјепнина могућношћу да се ту утопи у игру знакова и тако измакне другима и себи.

У француском одељењу велике лондонске књижаре, чији ће носач постати, упитан за документа „о својим студијама, француским”, јунак *Романа о Лондону* потврђује да је живео „годинама у Паризу” и у том граду радио „у пољском Црвеном крсту”. Рјепнинов саговорник мистер Стоун обавештен је, „чуо је”, о томе да је овај руски емигрант „живео у Паризу”, али греша у погледу његовог идентитета и запослења, препознајући га, по добром говорењу француског језика, као Пољака и питајући га о томе „да ли је радио у Паризу у некој књижари” (Црњански 2004: 485). Омашка у описивању његовог париског живота и у распознавању његове личности указује на разлику ситуационих оквира у којима се два града, Париз и Лондон, уздижу у Рјепниновој свести о његовим и Нађиним сеобама. Истина је, према томе, да јунак није Пољак, него Рус, као и то да у Паризу „није радио, ни у каквој књижари” (Црњански 2004: 485). А ипак се чини како је омашка осветлила снагу једног поистовећивања које у субјекту треба да, изједначавањем онога што се са Рјепнином догађа у Лондону и онога што је са њим било у Паризу,

обзнани судбинску закономерност, из чијег се неповољног разумевања указује сваки град кроз који је јунак прошао као онај у коме су се налазили предзнаци Лондона. Рјепнин је у Паризу био Рус који ради у пољском Црвеном крсту, али у чиновничком погледу на његове француске студије нестаје разлика париског искуства у односу на оно што емигрант подноси у престоници британске империје, па је доследно непризнавање њега за Руса и постављање у подрум књижаре проширено у простору и времену, те Лондон у Паризу хоће да види себе. То што се коме може само учинити да је Рјепнину у Паризу било управо онако како му сада јесте у Лондону у вези је са склоношћу јунака да ренаративизује своје искуство, да му промени симболичку платформу, те да, остајући на истом месту, преиначи пространство којим се његова мисао креће. Пре него што Нађа отпутује у Америку, Рјепнин ће зажелети да се њихов живот преобрази повратком у Париз, али не дословним повратком, већ трополошком ревизијом самог живота у Лондону: „Жељан је, и он, да проживи та два месеца који им преостају још у Лондону, са њом, као да су се вратили у Париз.” (Црњански 2004: 506) Имагинација повратка у Париз одговор је јунака на хтење којим Нађа, нешто раније, у заједници с Рјепнином оцртава једну стару перспективу: „Хоће да, ова три месеца, проживи са њим, као да су у првим годинама брака.” (Црњански 2004: 493) Нешто ће се у дискретној поставци ситуационо-симболичких елемената преместити управо по жељи у којој се Рјепнин здружује са Нађом, па ће последњих дана пред њен одлазак муж супругу видети у истој оној хаљини у којој ју је „видео велики књаз у Паризу, кад је питао: ко је та жена?” (Црњански 2004: 510). Ипак, као да се смисао овог претапања лондонске завршнице брачног живота у пређашњу, париску епизоду разликује за двоје супружника. Уколико би то што је последњих дана Нађа била „увек у истој хаљини, која није била путничка, али лепа” могло да обнови сећање на моменат снажног утиска што га је, опазивши је, велики књаз имао у Паризу и формулисао га као питање о њеном идентитету, у Рјепнину се тај утисак редуцира, па је на месту изостале рефлексije о томе ко је та жена у његовом животу присутна само фасцинација женском појавом: „Кад је хтео да је загрли она се смешила и бранила.” (Црњански 2004: 510)

И онда када се сећа заједничког живота у Паризу, Рјепнин не може да обнови снагу свог утиска у темељу односа који је ту заједницу могао друкчије да одреди. Примећујемо, отуда, да су туђе омашке у проговарању о њиховом боравку у Паризу само приповедно расејани знакови промене која изнутра редефинише Рјепнинов доживљај себе и другог. Није важно само то што јунак, сећајући се Париза, на сцени свести раскрива простор једног града, већ то што у предмету који његова свест враћа у романескни садржај промашује оно што је садржај тога простора, као смисао препознавања себе у њему, некада био. Према ономе што се у првој књизи *Романа* дознаје, „тек после њиховог преласка у Енглеску” живот Рјепнина и Нађе је „постао све тежи” (Црњански

2004: 184). У тескоби није, међутим, реч само о интензитету, већ и о разлици која јунаке помера колико унутар спектра животног квалитета, још више раздваја саме њихове животе. Док су у Прагу и Италији имали помоћ руског комитета, у Француској се мења егзистенцијално само-дживљавање: „Тек у Паризу заплакали су први пут.” (Црњански 2004: 183) Иако је Париз постао прва сцена на којој им се властити живот указао у оскудици, прелазак у Лондон је означио нешто више од социјално катаклизмичне перспективе:

„Није ништа друго успео да нађе, јер се био завадио са генералима, него ту смешну, театралну, улогу, лепог Козака, који отвара врата. У једном, ноћном, локалу. Међутим, и тад је још било лепо у њиховом браку. Никад није била љубоморна. Имали су пријатеља, много. Тек после њиховог преласка у Енглеску живот је постао све тежи.” (Црњански 2004: 183–184)

Рјепнин је у Паризу социјално и симболички деградиран, јер је претворен у вратара, а његов профил „лепог Козака” само је маска која је у идеолошки маркираној драматургији постала употребљива. С друге стране, париска епизода, како је сагледана у првој књизи Романа, не поткопава интегритет породичног, интимног живота Рјепнина и Нађе. Плач у Паризу обележава кризу економских могућности двоје људи у свету, док је унутрашњи простор породице бесконфликтан. У њиховом браку још је било лепо, око њих је *много* пријатеља, захваљујући чему се, а насупрот социјалним неприликама, одржава сфера онтолошког имунитета. Доласком у Енглеску разрешава се конфигурација љубавног и пријатељског савеза. Разлика између два простора у *Роману о Лондону* мање је, међутим, приповедно функционална од постепеног ишчезавања разликовних вредности и претварања Париза у семиолошко поље у које Лондон, такав каквим га Рјепнин доживљава, уписује свој, *лондонски* смисао.³ Уписивањем „једне у другу урбану средину/културу” постаје видљив пресек „константне урбанокултурне реконструкције”, односно у оквир тумачења улази „једна урбокултуролошка хибридикација” (Бошковић 2020: 18).

У роману Црњанског Париз је град у односу удвајања, јер се стања, лица и феномени указани у француској престоници понављају, заостравају, увеличавају у Лондону. Ако је у Паризу Барлов сматрао да се може добијати „каткад, и на коцки”, те „понављао, па је и Рјепнин понављао, да је и Пушкин, на карти, добијао и губио” (Црњански 2004: 471–472), у Лондону ће покојни Барлов управо бити унутрашњи, полемички, формативни глас, и онда када јунак почне да се клади на коњским тркама. Тако је и шампионка клизања на леду „коју је гледао,

3 Експанзија Лондона, чија се културна, политичка и економска моћ распростире епохално, који се зрцално проналази у другим градовима и на сасвим удаљеним местима, демонстрира парадоксалност модерног доживљаја простора, јер управо је просторна прекомерност, што се испољава и „у множењу сликовних и замишљених референција” у вези „са смањивањем планета, као и с човјеквим удаљавањем од самога себе” (Оже 2001: 33, 35).

пре толико година, у Паризу” управо она коју је потом „био видео, и у Лондону, у оном театру, кад је тражио запослење и неку зараду” (Црњански 2004: 555). Када се Нађа, већ трудна, учини „као да је десет година млађа”, то што је у Рјепниновом духу подмлађује такође је и просторно помера, па је она „и у Лондону, и са четрдесет и три године, била иста као пре седам година у Паризу” (Црњански 2004: 561). Када Меллколму Парку говори о квалитету коњских трка у Енглеској и Француској, Рјепнин артикулише и ривалитетску релацију два града: „Париз је, сад, ривал, по његовом мишљењу, на тркама, Лондону.” (Црњански 2004: 621) У кући Тадије Ординског, последњем лондонском стану, Рјепнина „гледају три портрета Наполеона, са зида”, док је радио-апарат „у зиду, изнад постеље” преносио „баш програм, из Париза” (Црњански 2004: 607). Нашавши се у лондонском кварту Челзи, Рјепнин примећује како је то део вароши „са великим бројем младих парова који ту станују, а који су, често, бојни, глумци, литерати, весело свет, као да су у Паризу” (Црњански 2004: 614). Зато треба имати на уму како отићи из Лондона мора значити отићи и из Париза, јер је претапањем двеју семиолошких концепција приповедна свест омогућила да Рјепнин истовремено буде у оба та града.

Париз је у Француској препознат као „место у коме се игра”, односно као „привилеговано место у коме је други и где ми сами постајемо други” (Барт 2016: 233). Иако је то књига о читању Лондона пре свега, *Роман о Лондону* је и прича и о другим градовима: о Санкт Петербургу, Паризу, Њујорку, о Москви, местимице и о Риму, Милану, Атини, Прагу, Берлину, Цариграду, Мадриду, Бечу, Лисабону итд. За град отуда није „пресудан однос према оном другом граду, провинцији, селу, него да је град у фикционо-симболичкој и мултикултурној мрежи других градова” (Бошковић 2020: 18). Студија једног града у фикцији Црњанског, макар тај град ситуационо, културолошки, идеолошки, историјски, симболички био недвосмислено потврђен као онај који је фикција означила као свој ексклузивни простор, мора бити и студија других градова у истој тој фикцији. Када се у *Роману о Лондону* „умноже читања града” (Барт 2016: 234), то значи како се у Лондон као у дискурс уткивају знакови других градова, уграђују и развијају њихови метафорички ланци, њихове смисаоне рачве, па у појави једног човека проговарају сви као неки тотални град. И овај метасвет, у коме се Њујорк огледа у Лондону и обрнуто, Париз огледа у Лондону и обрнуто, у коме се из лондонског парка у тренутку доспева у паркове Санкт Петербурга, јесте „сличан песми”, песми која се тематски не редуцира и не усредсређује, већ која „проширује ознаку и управо то проширивање ознака семиологија града треба коначно да покуша да обухвати и да му омогући да пева” (Барт 2016: 234).

ТАМО – КА ИМЕНИМА

Рјепниново сећање на француску престоницу има неколико аутобиографских и историјских продора. Још „*Le prince Rjepnin*, маршал Руског Царства, његов предак, Никита” ушао је први са козацама „у Париз Бурбона”, а и Рјепнин сам је некада, као младић, живео у Паризу. Смисао јунаковог понирања у прошлост у вези је са природом његовог актуелног положаја. Када аргуменује потребу да Нађа отпутује из Лондона и „прича, као да је она већ отишла тетки, у Америку”, ова наративна конструкција која предговара животу у сагласју је са наративном реконструкцијом прошлости управо по томе шта дискурзивним прерађивањем прошлог и будућег нестаје: „Прича, као да се вратио у свој живот пре тридесет година, у Паризу, и Санкт Петербургу, кад она у његовом животу није ни постојала, а он био нежења.” (Црњански 2004: 219) Смисао причања није, међутим, само у премештању у једну дестинацију у времену, у којој Нађе крај њега нема, већ у обмањујућем поигравању причом и знаковима, који треба да створе привид о томе како њега, Рјепнина, негде има, те како постоје време и место на коме се он може пронаћи.

Пре него што је, одлазећи на летовање у Корнуалију и присећајући се упознавања са Нађом у часу напуштања Русије у Керчу, имао привиђење њеног лица као одсечене главе⁴ – у чијој се фигури здружују реминисценција на обезглављивање краља Чарлса I, неугодно осећање свог судбинског положаја и виђење Нађине главе у свом смртном часу – „у сећању Рјепниновом, све је још било јасно, логично, добро, видно”, а то значи и „зграде у Петербургу” и „Сорбона у Паризу” (Црњански 2004: 245). Деформација и комадање телесног састава у Рјепниновој имагинацији проширују се у кризу јасне, логичне, стабилне симболизације градова. Губитак моћи нијансираног памћења као да треба да поткопа неке неугодне импулсе у свести о ранијем животу, у којем је његова природа рефлектовала извесну неподесност у осећању односа са људима. Иако је „у Паризу, био чиновник, Пољског Црвеног крста”, Рјепнин ипак „није био обукао пољску униформу”, јер налик другим, особито млађим, царским официрима „није одобравао ступање у туђу, макар и савезничку, војску” (Црњански 2004: 262). Био је, уз то, и „познат као надмен Рус”, јер се одвећ лако вређао: „Због ситница нарочито. Пазио је на ситнице, у опхођењу са људима, а нарочито странцима, – и женама. Емигранти руски, у Паризу, звали су га, подругљиво *Књаз Nuance*.” (Црњански 2004: 262) У Паризу се Рјепнин диференцира и дистанцира, како у односу према граду, тако и у односу према еми-

4 „Кроз ту игру, мрака, светлости, зракова, светлуцања, лице Нађино му се, сад чинило лепо, – у некој, неизмерној, лепоти младости, какво више и није било, није могло бити. Оно што је, при тој јурњави воза, према мору, било страшно, то лице је сад постало привиђење, као да је и та глава у Лондону одсечена на пању, а дигнута у ноћно небо, напољу, кроз прозор, високо.” (Црњански 2004: 245)

грантској заједници. Француска је простор препознавања и подрумли-вог именовања његове деликатне, у ситницама изгубљене личности. А управо је атомизујућа настројеност његовог духа касније, у Лондону, и могла да почне, у привиђењима, да обезглављује појаве, али и да се окрене против оне семиологије која ју је у свету разоткривала.

За Париз је везана и димензија прошлости у којој се живот његових родитеља одвија по сличним усмерењима по којима ће се касније Рјепнинова и Нађина путовања, следећи означену стазу људског удеса, у Рјепнину моћи да рашчитавају као смисаоно препозната. Иако је у њиховим годинама било „доцкан, за таква путовања”, они су, премда „остарели, хтели, – као да су полудели, – да се разведу”, те су му писали „из Париза, из Неапоља, из Венеције, као да су бежали од Русије, или бежали од себе самих” (Црњански 2004: 355). Отуда се помисли на руске емигранте у „варошима Азије, Кине, Јапана” Рјепнин одазива шапатом имена градова у које су он и његови другови некада желели да оду. Имена неких међу тим градовима чине му се „тако чудна и музикална: Пекинџи, Киото, Сеул, Тиенџин” (Црњански 2004: 353). Док замишља места „пуна Руса, избеглица”, њихова се имена „љуљају у његовој глави као што се љуљају сурле младих елефанта, играчице јаванске, и алигатори, па их, и он, у себи шапуће и чује: Манила, Хонолулу, Сурабаја, Сингапур” (Црњански 2004: 353). Знајући како „имају, тамо, у човеку, бар религију”, одлази и у индијске вароши – „Бенарес. Калкуџа. Раиџур. Лахор? – а нашао се и „у мухамеданским престоницама, чија су имена, као мирис вртова, одјек ратова, лепота цветова: Кабул, Исфакан, Багдад, Мосул, Дамаск” (Црњански 2004: 354). За оне који, попут Рјепнина и његових родитеља, шетају „прстом, по тим географским картама, као затвореници по дворишту неких затвора, – пре стрељања”, утеха је у именима, јер док пролази „кроз песак пустиња”, управо су имена градова „лепа и пуна оаза” (Црњански 2004: 354). Имена у сећању призивају друга имена и слике, па се градови у својим означитељима преображавају у друге означитеље: „Та имена су му, сад, звучала у сећању, као да су имена оних лепих, голишавих, Црнкиња, чије су слике, исечене из књига, кришом, показивали једно другом, испод клупа: Момбаса, Мусумба, Лулуа, Лола. А та афричка имена завршила би се као цвркутом тица: Анџананариво.” (Црњански 2004: 354) Постоје, дакле, и путовања знаковима, представама које су имена створила, па иако на те путеве „никад отишли нису”, могуће је вратити се са њих „измишљеним караванима, кроз градове чија је имена сад шапутао себи у Лондону, као да се подетињо: Карџум, Мурзук, Бискра, Мороко, Могадор” (Црњански 2004: 354). Рјепнинова именовања светских градова „завршавала су се ударцем војничких успомена, као ударцем у неки турски бубањ: Иџтамбул” (Црњански 2004: 354). Када приповедач укаже на коначно опредељивање јунака именима градова, музиком урбаних сирена, шта спајање утехе и путовања саопштава о карактеру простора коме се Рјепнин креће: „Сва су та имена, у Лондону, постајала утеха за њега као неког путника, који се

тамо спрема.” (Црњански 2004: 354) Где је, заправо, Рјепниново *шамо*? У музици имена?

Објашњавајући Нађи перманентно измештање својих родитеља тиме да су Рјепнини „увек, волели да се скитају”, јунак *Романа о Лондону* иде дубље у прошлост, па укључујући у оптику породичног лутања и славног претка, који је „ушао, са својим козацима, чак у Париз, за време ратова против Наполеона”, историју једног имена и једног идентитета уоквирује идејом онтолошког номадизма. Али то није архетипско лутање, тражење обећане земље и себе самог у њој, већ воља за лутање као бекство од идентитета. Рјепнинови преци претече су постмодерних скитача растерећених завета колективне и личне идентификације. Када се наша мисао о Рјепнину као о оном човеку који заступа ауторитет културе из које долази, ауторитет историје у којој су преци видљиви и интегритет своје личности прошири Рјепниновим генеалогским открићима, наједном се све што прича о њему и Нађи у Лондону артикулише може разумети и с обзиром на ону другост Русије и себе самог којима се иде. Јер и његови су родитељи хтели „да живе засебно”, а он сам „никад није успео да сазна, зашто”, јер: „Крили су то. Ђутали су.” (Црњански 2004: 355) Лондон отуда није тек исходниште дугог путовања, него кулминативна тачка раздвајања и изласка, завршна тачка налога онтологије старије од једног човека. Јунак зато „има да заврши живот, ето, далеко од Неве, као просјак, у Лондону”, па се ту умножавају опори егзистенцијални и кошмарни историјски надражаји, заостравају и сукобљавају захтеви идентитета од којих треба побећи: „Као што то бива, у жалости, Рјепнин је зато био омрзнуо ову велику варош, која му је постала одвратна, са својом прошлешћу подмуклих краљева, целата, усекованим главама, вешалима, театрима и коцкарима.” (Црњански 2004: 355) Симболички пребези у Париз и у прошлост омогућавају да се опази парадоксална логика бекства као она која дефинише постојање, пре неголи су то његови социјални, политички, културни или личносни услови. Аникита Рјепнин је са козацима ушао у Париз, Рјепнинови родитељи прелазе из града у град, а он сам проговара са краја породичне хронике, као њен последњи и најобезвређенији лик. А опет као да није реч о декаденцији једне аристократске породице, већ о нечему постојанијем од епохе, древнијем, неискупљеном, о чему се као о захтеву бежања и губитка тек са границе постојања, као са коначне станице свести о себи, Русији, Лондону, још нешто може рећи. У Лондону отворена архива Рјепниновог париског живота помаже да француски главни град видимо не онаквим какав је он био у тренутку када су супружници у њему живели, него онаквим каквим га из Лондона, као из завршнице унутрашњег распињања, удаљавања и самонапуштања, Рјепнин може видети када га препозна као знак. Видети га као град ситуација, представа, догађаја, имена и осећања усклађених са законом самообјашњавања које нам је изговорило смисао лутања. У престоници британске империје стога треба призивати, шапутати, понављати, сањати имена

других градова, па је Рјепнинов Лондон и нешто друго од онога што јунак својим ресантиманом обележава: средиште светског саобраћаја знакова.

ПАРИЗ КАО СЛИКА

И приповест о путовању, како у студији о неместима предочава Марк Оже, „попут самог путовања пролази кроз различита мјеста” (Оже 2001: 78). Роман и град су, у својој нараторуролошкој анализи Београда показује и Драган Бошковић, „у егзистенцијалном, онтолошком и физичком смислу не-место, увек друго место, троп, обрт” (Бошковић 2020: 18). Париз у *Роману о Лондону* Милоша Црњанског није актуелни егзистенцијални простор, то није тек град, већ знак града – онога у коме је јунак живео и који у сећању реанимира, као и онога у који ће се, како другима говори, вратити, премда се чини извесним да то није његова интимно одабрана и извесна дестинација. Француска престоница је, дакле, знак, а ова наглашена семиолошка природа представе управо је у вези са тим да Париз као фигура испољава симптоме себе као представе. Колико док се Рјепнину фрагменти париског живота враћају памћењем подстакнутим личностима, ситуацијама и утисцима о себи у предлондонском животу, још више онда када се Рјепнин определи да Париз постане траг у коме ће, оставивши за собом причу о путовању у Француску и Алжир с намером да се придружи легији странаца, прекинути везу са репрезентацијом као таквом. Отуда је Париз наративно-семиолошка сцена на којој се потврђује како је прича о граду прича о поретку знака: и онда када се уочи како „однос знака према своме садржају” изгледа „осигуран у поретку самих ствари” (Фуко 1971: 127), јер у Паризу Рјепнин, сећајући се живота у Француској, уочава предзнаке заплета, стања и исхода какве је Лондон објективизовао и заоштрио, али и онда када знак и његов садржај треба да сакрију поредак самих ствари, па одашиљући своје ствари и знање других о себи на париску адресу, Рјепнин преадресира самога себе, путује некамо друго и чини нешто друго. Сваки знак је, по Мишелу Фукоу, подвостручена представа, па у димензији означитеља и његовог означеног треба приметити фигуру која омогућава да настане однос обележја и обележеног, али која у насталом односу потенцира вредност представљања по себи: „Идеја која означава подвостручава се, јер на идеју која замјењује неку другу надовезује се идеја о њеној репрезентативној снази. И зар на тај начин не добијамо три термина: идеју која означава, идеју која је означена и, у оквиру ове посљедње, идеју о њеној репрезентативној снази.” (Фуко 1971: 128). У роману Црњанског Париз се успоставља као садржај не тек једног урбаног простора, већ као садржај самог представљања: извесну представу треба интегрисати у представу Лондона и том уградњом додатно исказати шта Лондон представља. Други град је, према томе, оз-

начен „само у представи која се пружа као таква, а оно што је означено смјешта се без остатка у представу знака” (Фуко 1971: 128). Џон Хилис Милер сматра да „људска бића не само да имају склоност да обитавају у имагинарним световима већ поседују потребу за тим” (Хилис Милер 2017: 81). Могло би се мислити и о томе како је сваки урбани простор у *Роману о Лондону*, не само градови у које се сећањем, асоцијативно или имагинацијски прелази, већ и град који има коначну формативну улогу у причи о Рјепниновој судбини, један „цртеж: карта или слика”, чији садржај не чини тек оно што та слика представља, већ и његова нескривена творбена свест, то да „садржај изгледа представљен помоћу представе” (Фуко 1971: 128). Лондон и Париз удвајају се један у другом, што јесте израз понављајућих и надовезујућих обликотворних сила егзистенције што их Рјепнин види онда када мисли о природи својих сеоба, али јесте и израз опседнутости знаковима града. Усредсређујући се на Лондон, Рјепнин проналази бесконачне серије његових одраза, заплиће се у њих, што је кошмарни одраз иманентне подвостручености сваког знака. Зато појава Париза није мотивисана само потребом да се примети како је оно што јунак подноси у Лондону већ наговештено у претходној метрополи, па се сада, када су се наговештаји поново испољили, ситуационо артикулисали и заштрили модерна судбина може прочитати као простор бесмисла, већ и потребом да се уочи колико је та просторност судбинског самоосећања дефинисана лутањем субјекта у огледалски створеној множини самог знака. И Њујорк, и Париз, и Санкт Петербург у *Роману о Лондону* указују на то да је град из наслова, романескно конституисан град, врхунски пример знака, који је, као и сваки други знак, „подвостручена представа, удвостручена у односу на саму себе” (Фуко 1971: 128). Фикциони Лондон се, дакле, не огледа тек у граду као у означеном, већ и у представи као таквој, која га језички и приповедно омогућава. То да у поретку ствари означитељ и означено нису узајамни на суштински начин, али да организацији знака јесте инхерентно његово самопоказивање, чини се једним од важних Рјепнинових открића, захваљујући коме он може да манипулише сликом Париза. Пошто Париз није град у који ће Рјепнин извесно и отићи, то што своје ствари упућује на париску адресу и то што пре одласка из Лондона другима ту адресу даје, верујући како је то довољно да преусмери пажњу са свог наумљеног кретања у смрт, само значи како формулацији града као знака придаје својство представе, а не означено као реалитет. Поглед на град као на семиолошки пејзаж мора пратити и Бартово упозорење да се просторни симболизам „више не замишља као редовна сагласност ознака и означених”, те да су означена урбаног попут митолошких бића неухватљива, преображавају се у „ознаке *нечеті груїоті*”, нестају и остављају само ознаке (Барт 2016: 230–231). Уколико означено издвајамо и наглашавамо, као што Рјепнин пре одласка из Лондона ради, он заправо ништа не каже ни о себи, нити о Паризу, у који би могао отићи. Рјепнин заводи лажним сведочанством „о актуелном стању знака”, јер

овај јунак Црњанског заиста зна да је реч о „*празном означеном*”. Док други верују како се мора отићи тамо куда трагови упућују, а управо се они обмањују порукама о Паризу, Рјепнин зна колико то да је тајна истина знака празно место његовог означеног, тако и то да је у знаку града могуће сакрити се, нестати, пошто је град „свет ознака, корелација и то нарочито оних корелација које се не могу никада затворити у неко испуњено значење, у неко коначно значење” (Барт 2016: 232). Постављајући себе у знак чији садржај „није осигуран у поретку самих ствари”, Рјепнин управо може да, на крају романа, ишчезне као тело, враћајући нашу пажњу на то што роман као знак показује. И фикција Црњанског је као представа „окомота у односу на саму себе”, јер колико је „однос према предмету”, она је толико „и испољавање себе”, па је у свом завршетку *Роман о Лондону* између осталог изложио и „*моћућности предшављања* представе у оноликој мјери у коликој је њу *моћућно предшавиши*” (Фуко 1971: 128). Када се уочи како су слике других градова уклопљене у Лондон као у велику слику урбаног и модернистичког, примећује се и то како није посредни тек један град и један знак, већ пре стаје у коме су све представе метропола „међусобно везане као знаци”, формирају „огромну мрежу” у којој ишчезавају места за која се мисли да би нас до њих знакови морали довести. Ако „нема смисла изван или прије знака” и ако „не постоји претходна присутност имплицитна говору који би требало васпоставити да би се објелоданио аутохтони смисао ствари”, онда и „дешифровање онога што је означено представља само размишљање о знацима који на то упућују” (Фуко 1971: 129–130). Париз је, као уосталом и Лондон, само – слика.

Бесдржајност знака, представе, говора има различите консеквенце у хоризонту језика и у хоризонту субјекта. То што исказ „Ја говорим” значи апсолутну „отвореност кроз коју језик може да се прошири у бесконачност” не обавезује последицу преко које субјект открива себе у језику, јер се „оно ’ја’ које говори – распарчава, расипа и расејава све док не нестане у том огољеном простору” (Фуко 2005: 12). Како ни урбана семиологија више не зависи од означеног саме стварности, то што је свако означено само знак за неко друго значење утврђује мисао о томе да наћи се пред градом као дискурсом значи бити „пред бескрајним ланцима метафора, чија су означена увек у повлачењу или пак и сама постају ознаке” (Барт 2016: 232). Не треба заборавити ни то како положај становника који говори свој град, а тиме омогућава да град говори преко њега, захтева да се и наш поглед суочи са фигуром субјекта као са топосом многоструког уланчавања и рачвања језика, што Рјепнин, као зналац многих светских језика, јесте и на неметафоричан начин. Док упућује на себе као на представу, језик „више није говор и саопштавање неког смисла”, већ се то излаже сирово биће језика као „чиста спољашњост која се шири” (Фуко 2005: 12). Када литература аутореференцира, она се удвостручава, јер се у исто време понутрашњује и показује на себе као на удаљено постојање. Језик фикције се, међутим, не при-

ближава себи непрекидно, већ се држи на удаљености од себе самог. Ако се управо тада, док се ставља „ван себе”, нешто открива о језику књижевности, онда садржај тог језика није тек „враћање знакова на себе саме”, већ размак самог непостојања субјекта, „у чијој се празнини без починка продужава бесконачно изливање језика” (Фуко 2005: 12). Када литература говори, своје биће као биће језика она може излагати тек по цену нестајања онога *ко* говори:

„То мишљење које се држи изван сваке субјективности, како би, као извана, учинило да се појаве њене границе, како би изрекао њен крај, учинило да њено расипање засветли и од ње добило само њену непобедиву одсутност, која се истовремено држи на прагу сваке позитивности, не толико да би се појмио основ или оправдање те субјективности, већ да би се поново пронашао простор у којем се она развија, празнина која јој служи као место, размак у којем се она конституише и у којем њене непосредне извесности измичу чим се поглед усмери на њих – то мишљење, у односу према унутрашњости наше филозофске рефлексije и у односу према позитивности нашег знања, чини оно што би се једном речју могло назвати 'мишљењем спољашњости'.” (Фуко 2005: 13)

Уколико Фукоово мишљење спољашњости окушамо у *Роману о Лондону* Милоша Црњанског, видећемо како фикција обележава субјективност као свој предмет управо зато да би, када њено нестајање постане смисаоно усмерење књиге, помогла да се расипање субјекта примети, да „засветли”. Завршетак романа као место ишчезлог јунака и дословно обележава троп астралног светла, како би се видело да је одсутност она димензија у којој књижевни дискурс препознаје истину односа језика, представе и бића, односно у којој препознаје истину себе као говора и на ту истину показује. Осмотрена према језику, позиција субјекта јесте позиција спољашњости, будући да су то празнина, удаљеност од дискурса и размак који конституишу субјект. Париз је фигура извањске позиционираниости саме литературе, што је приметно пре свега онда када јунак романа уобличи замисао да град коме ће се усмерити сви погледи као адреси којој је из Лондона отпутовао буде место измицања „непосредне извесности” њега самог. Неизвесност и удаљеност садржаја знака егзистенцијалног завршетка, губитак знања о самопресуђујућем чину јунака на крају књиге управо постају текстуални амбијент у коме романескни исказ показује на себе тако да засветли могућност представљања представе. Рјепнин одлази *изван*, а тај је размак од језика и знања у коме је потонуо јунак *Романа о Лондону* она отвореност кроз коју ишчезнуће субјекта у „празнини без починка” у исто време значи бесконачну ширину језика.

СТРАНАЦ

Као кларк обућарске радње *Paul Lahure & Son*, Рјепнин сваког дана, како о томе супрузи говори у првој књизи *Романа о Лондону*, одлази у парк цркве Светог Јакова, где се, током ручка, мисаоно премешта у француску престоницу: „Каткад мислим да сам у Паризу, да те чекам, Нађа. Да одемо некуд, али не знам, куда.” (Црњански 2004: 184) Када га Нађа упита где се та црква налази, Рјепнин локализује храм у односу на институцију која администрира и знаковно позиционира странце: „Прекопута Полиције за странце, – улицице где је ресторан Мартинез.” (Црњански 2004: 185) Сучељен са грађанским знаком човека као странца у свету, Рјепнин деконтекстуализује себе двоструко: не само да престаје да буде у Лондону, у спомен башти „за оне који су дали, у Првом, светском, рату, живот за Енглеску” (Црњански 2004: 184), него се и у тачки Париза његова ментална путна линија не умирује, па се свест о постојању раствара и ишчезава у незнању о животном смеру. Хтети отићи некуд, али не знати куда знак је унутрашње довршености смисла путовања, која у роману добија наративне, симболичке, ситуационе и онтолошке потврде. Животна неусмереност, неумеће проналаска пута својства су откривања себе као странца у свету и у постојању. Из храмовне баште као из знаковности која осмишљава смрти неких људи јунак пита „шта су Волконски, Шулгин, Воронзов, па и он, дали за Русију” (Црњански 2004: 184), па пошто се ништа није дало, може се бити слободан и за самооптужујућу мисао и за одвајање од меморацијске поетике. Јунак прелази у мнемотоп Париза, а потом, особито у другој књизи *Романа о Лондону*, операционализује трансгресивну кретњу своје мисли о Паризу и манипулише знаковима овог града: Париз је знак простора у који пребацује обећања о свом налажењу у свету, а у исто време Париз је знак жељене немогућности да се онај који је знакове поставио у свету пронађе. Када се Рјепнину учини „да се вратио у Париз, и седи, негде, у прошлости, у неком бистроу у предграђу”, ово упризорење брзо се мења, те је јунак „одмах затим, видео себе, у неком другом свету” (Црњански 2004: 518). Налик њему, и доктор Крилов је са двоје деце „могао, тако лако, да одлети, као неки невидљиви врабац, у Париз, у Праг, па у Русију” (Црњански 2004: 557). На то да отпутује „даље” Крилова је навео, генерал Скоблин, „бели генерал, а Стаљинов обавештајац који га је, пре десет година, у Паризу, знао” (Црњански 2004: 557). Иако јесте у Лондону, Рјепнин није само у Лондону, већ је у стању непрекидног лоцирања и деловирања, у конфликту повратка и одласка, боравка и одсуства, у тополошкој халуцинацији. Препознавање Париза као европске урбане станице са које се премешта у други свет приповедно се објективизује одабиром да, на крају *Романа о Лондону*, јунак означи управо Париз као тачку у којој његови познаници, полиција и Нађа треба да прихвате његов поглед ка себи самом, премештеном – у друго. Париз је један од пунктова растемељујућег кретања светом, па иако

Рјепнина „ни у Прагу, ни у Милану, ни у Паризу” никада није питала „ни куда иду, ни зашто иду, ни шта их чека”, она је увидела како „све је то било несхватљиво” (Црњански 2004: 471). Када приповедач раскрије перспективе Нађиних питања, на мисаоној путањи која их омогућава проналазимо доследан савез несреће и страности:

„Шта је могла да га пита?

Зашто они живе, стално, у неком туђем свету? Зашто не живе, као што живе други, зашто су тако несретни? Зашто он нигде није успевао? Ни као цртач мапа, у министарству у Прагу, ни као продавач медаља у Милану, ни као лепог козак у Паризу.” (Црњански 2004: 471)

Приповедно упризорена питања што би их Нађа могла изрећи диференцирају фигуру несреће, одвајају је од историјских околности и стрелицу њеног разумевања скрећу према Рјепнину самом. Према томе, не само да питања о злом поретку њиховог живота нису сувишна, јер би се одговори безуспешно тражили у надличној димензији удеса у свету, у његовој метафизичкој детерминацији, него се питања управо морају приповедно поставити, како би живот у туђем свету и несрећу двоје људи повезала са тајном Рјепнинове самодеструкције. Упитаност у којој приповедач оцртава Нађу продубљује наративну визију о емигрантској судбини двоје људи, јер историју неуспеха контекстуализује природом субјекта. Отуда несхватљивост тога куда и зашто иду, као и онога шта их чека оличава поимање модерног света, али прецизира и сусрет са тајном Рјепниновог бића, са његовим неизговоривим, необразложивим и непротумачивим покретима. Социолошки облик странца, који лутајући остварује слободу „од сваке дате просторне тачке”, указује на то да „однос према простору није само услов, него је и симбол односа према људима” (Зимел 2017: 15). Странац се не уклапа „у когнитивну, моралну или естетску мапу света”, па његово присуство замагљује оно што би у некој од тих мапа „требало да је прозирно”, компликује „оно што би требало да буде јасно упутство за деловање”, сталним отпором онемогућава „да задовољство буде сасвим задовољавајуће”, моменте радости он натруњује „стрепњама, а забрањено воће чини примамљивим” (Бауман 2017: 62). Нађа мужа није „питала, никад, ни о женама, Пољакињама и Рускињама, које је, каткад, сретала, поред њега у Црвеном крсту, у Паризу”, као што „никада није отварала ниједно писмо које је било њему упућено” (Црњански 2004: 472). Када је у фирми *Paul Lahure & Son* добио отказ, али Нађи о томе није казао, па она пита „зашто је то прећутао”, онда сазнање да је, не проговоривши о „отпусту”, сакривши истину о себи, Рјепнин напустио форму лепог понашања „према другом, у браку” враћа у сазнајни опсег приче о Лондону све градове у којима су раније живели, све путеве којима су прошли, све људе које су упознали, све социјалне неуспехе и увећава несхватљивост његове лич-

ности. Јунак *Романа о Лондону* се егзистенцијално и онтолошки објективизује не тек као неотворено, већ као – украдено писмо.

Пре дефинитивног одласка из Лондона, јунак најпре мора да се из Доркинга врати у центар Лондона, јер су у центру најснажније „субверзивне снаге, снаге прекида, снаге поигравања”. Урбани центар је простор у коме елемент игре постаје све оно што субјект наизглед хоће да сачува у пројекту саморазумевања, као што су „породица, пребивалиште, идентитет”, па и избор Париза као нове адресе не ситуационо, већ метајезички обележава субјектово поимање да се у игри заиста улаже и прекида свако означено – и породица, и пребивалиште, и идентитет. Једнога дана „скоро несвестан, Рјепнин је пешачио, све до сквера који је близу улице у којој је становао, као да није кући пошао”, а након што је „чак сишао и у подземну станицу, збуњен, као да ће да, опет, оде до цркве Светог Павла”, јунак се окренуо „и вратио се, тек, кад се предомислио” (Црњански 2004: 633). Јунак је *несвештан* и *збуњен* док корача новој тачки на мапи Лондона, јер полази тамо куда до тог дана није ишао, његово биће снажно је привучено неком другом адресом, а окрет и повратак који га привремено задржавају у закорачају само показују стару границу у топологији субјекта, пунктуирану кућом и црквом Светог Павла. Предомисливши се, Рјепнин није одустао, већ је перспективу свог кретања задржао, додатно ју је означио, омогућивши да несвесно његовог лондонског живота препознамо као сижејну, симболичку и поетичку ситуацију изласка из Лондона и изласка из приповедног дискурса: „Хтео је да оде, са својим пасошем, тог дана, у одељење за пасоше, да би видео, да ли је све у реду, ако би пошао за Париз. Али се решио да то остави за сутра. Имао је пољски емигрантски пасош. Хтео је да види да ли није застарео, и, да ли још вреди?” (Црњански 2004: 633) Јер требало је нестати лепо: „Лепше је нестати на своју команду, али негде, где његову лешину не могу открити, а дати неки разлог, за то да мисле да је отпутовао.” (Црњански 2004: 658) Завршетак *Романа о Лондону* није обележен само одлуком јунака да нестане, већ и обликовањем ситуације нестанка као оне која треба да произведе нестанку супротно-вредне сазнајне ефекте. Ишчезнуће, наиме, треба заклонити тако да неочигледна присутност у Паризу прекрије смисао очигледног одсуства у Лондону. Рјепнинове припреме за одлазак из престонице британске империје учињене су и тако да заступају представу о путовању и да уместо празнине онога који је ишчезао инсталирају митологију која ће супституисати несталог:

„Отпутовао, на пример, у Париз, или што је још лепше, отишао у страначку легију у Паризу. Та комедија одласка у страначку легију била је, толико хиљада пута, спас, за самоубице. Папире које чувају о њему, они ће, разуме се, претражити. Имају га у полицији, у архивама, па и у Комитету, али ће то трајати неколико месеци, а главно је било, да Нађа не дозна, брзо. Она ће остати да живи, у нади, да ће се он наћи, да ће дознати, куда је отишао, и где је, у Паризу, или, куда је, из Париза, отишао?” (Црњански 2004: 658)

Потребно је наративизовати простор отворен Нађиним питањима о Рјепниновом и њеном животном усмерењу. Париз је симболичка платформа одласка, која треба да уместо Рјепниновог тела изложи причу о њему. Нарација о јунаку који ће једном бити пронађен у свету и враћен Нађи утемељује савез наде, знања и простора. Јунак образлаже фикцију свог одласка у Париз тако што конструише уверљиве намере и трагове о њима распршује кроз полицијска документа и архиве, преко изјава у конзулатима и писама познаницима. Иако се Ордински, у чијој кући борави, „враћа тек крајем октобра”, Рјепнин „три дана” обилази „канцеларије, где се издају пасоши” и свуда говори како „мора да отпутује у Париз, пре тога” (Црњански 2004: 659). Не само да изјављује како иде у Париз, а затим и Алжир, ради породичног посла и неког наслеђа, Рјепнин и свој пртљаг шаље „на једну париску адресу, где је, пре седам година, становао” (Црњански 2004: 659). У америчком конзулату признао је да „кад би могао, сутра би се, у Русију, вратио”, али како је то „немогуће” он ипак „одлази у Париз ових дана”, да у том граду „тражи зараду” (Црњански 2004: 680). Руском комитету и руској цркви у Лондону, као и својим познаницима у Лондону упућује писма о преласку у Француску: „Јављао је просто, у две-три речи, да одлази у Париз. Слична писма добили су и госпођа Петерс, и госпођа Фои, у Корнуалији, па и његова сународница у Ричмонду.” (Црњански 2004: 660) У писму које ће написати Нађи, па га потом поцепати, саопштава супрузи како „ето, одлази у Париз, али ће и тамо сањати, њу, њу” (Црњански 2004: 661). У писму за Тадију Ординског, власника куће што је била његов последњи лондонски стан, Рјепнин понавља и наглашава пунктове свог имагинарног кретања Средоземљем:

„Он зна да ће то зачудити Пана Тадију, али он одлази у Париз, на адресу коју му оставља, а затим прелази у Алжир. Да понови: у Алжир. Као часног човека, као пољског шљахтића, моли га да, о том, ћути. Пуни педесет четири године, кроз који дан, па не зна, да ли ће моћи да оствари један свој давни сан, још из свог детињства, али ће покушати. А то је: *legio patria nostra*.” (Црњански 2004: 662)

Одлазак у Париз шифра је Рјепниновог разлаза са светом, са његовим институцијама и са свим његовим личностима. Сваки од тих прекида добија дискурзивну маску, чијим скупом настаје архива у функцији објашњења једног романескног јунака, симулација једног аутобиографског завршетка, лажно сведочење о себи као о субјекту приче о путовању. Налик фигурама у постмодернистичком перформансу, јунак Црњанског афирмише фикцију поретка наратије о путовању како би је својим нестанком потказао као културни концепт и тако деконструисао њену поетику (в. Хачион 1996). Прича о одласку у легију странаца, којом се представа путовања изоштрава, пародична је перспектива овог пројекта употребе знакова простора и њиховог наративног уланчавања, па то о чему је у писмима, изјавама, обећањима реч и није одлазак него

„комедија одласка”. Париз је на крају *Романа о Лондону* више него један град: инструментализацијом урбаних мнемотопа, ресемиологизацијом у архивама и епистолама створена инсталација.

Следећи мисао Мишела де Сертоа, Марк Оже о неместу говори као о негативном својству места, према којем се догађа „избивање мјеста из себе самога које му намеће надјенуто име” (Оже 2001: 79). У траговима које оставља за собом Рјепнин употребу имена Париза подешава тако да град о којем говори да ће у њега отићи буде неместо, како би јунаку и онима који за њега буду питали знак француске престонице постао пролаз. За оне који ће, попут Нађе или попут лондонске полиције, о Рјепнину мислити и питати Париз је тачка пропутовања ка Алжиру, у којем ће јунак постати члан француске легије странаца. За Рјепнина самог симулација о себи у Паризу као прича о приспећу на културолошки профилисано место могућност је пролаза кроз име у оно изван имена, у другој представи. Ономе који пролази именима места додељен је, сматра Оже, „особит положај”, јер је „расјед што га отвара закон другог и у којем се поглед губи заправо обзор сваког путовања” (Оже 2001: 79). Збрајајући локусе кроз које ће проћи, у егзистенцијалном решењу којим хоће да макар за тренутак обмане, ослепи друге, Рјепнин деконструише путну линију којом је у Лондон седам година раније стигао из Париза. Знакови повратка у Париз само су наизглед уписани у карту ранијег кретања са Нађом, јер трагови које Рјепнин на крају *Романа о Лондону* производи зачињу једну нову, холографску мапу са које ишчезава тело. Понављајући како преко Париза одлази у Алжир, Рјепнин „ствара руте, односно ријечи и немјеста” (Оже 2001: 79). Бирајући за слику свог одредишта концепт живота и рада у оквиру Легије странаца, Рјепнин потенцира будућу непроналазивост себе, па то неместо није тек неки хотел, бензинска станица или томе слична тачка пролаза, већ простор у коме на обавезујући начин „ни идентитет, ни однос, ни повијест заправо немају смисла”, а где се анонимност и самоћа објективизују као „надилажење или пражњење индивидуалности” (Оже 2001: 81).

Јунак *Романа о Лондону* Милоша Црњанског могао би се разумети у контексту просторног окружења као човек странац, јер је одређен агоналним односом са Лондоном, па га разлика према граду у којој хоће да се утврди перманентно одваја од простора у коме се настањује. Премда се чини како је преко оца англomана, а онда преко система енглеског образовања, посредством енглеског језика и енглеске лектире, Рјепнин конституисан као биће које од детињства припада Лондону, може се ипак прихватити и увид како је положај овог руског емигранта у окружењу британске престонице формиран „тима да он њему не припада од почетка и да он у то окружење уноси својства која не потичу из њега нити из њега могу потицати” (Зимел 2017: 15). Јунак Црњанског не лута тек „потенцијално”, већ се непрекидно креће, објективизује „слободу долажења и одлажења”, да би се на крају романа ослободио везаности

за Лондон као простор, али и везаности за окружење „чије су границе аналогне просторним” (Зимел 2017: 15). Рјепнин отуда није странац у социолошком смислу речи, јер напушта однос са становницима Лондона унутар кога би био признат као присутна разлика. Иако приповедно актуализован као удаљеност онога што је у близини, субјект у роману Црњанског радикализује квалитет разлике коју оличава одузимајући јој социјалну, просторну основу – одлазећи из сваког града у коме је покушавао да се настани. Нађа осећа његову социолошку неадаптибилност, јер, без обзира у ком граду то покушавао, он не може да знакове свог странства уклопи у културу групе. Он јесте сиромашан и унутрашњи противник града, али јесте и нешто друго од сиромашног непријатеља, јер своју „спољашњост и супротстављеност” не може да, попут Нађе, учини знаком који је иманентан Лондону. Рјепнин је неконститутивни субјект урбаног света, јер своју супротстављеност продубљује напуштањем интерактивног простора заједнице. Јунак Црњанског није само социолошка форма спољашњости, јер иако јој је „на неоргански начин прикључен, странац је, ипак, органски део групе” (Зимел 2017: 21).

Рјепнин је странац и уколико емигранти „замагљују и затамњују граничне линије које треба да буду јасно видљиве”, уносећи у лондонски свет „несигурност, која заузврат рађа неугодност због осећаја да смо изгубљени” (Бауман 2017: 62). Али Рјепниново странство не испољава се тек у подручју урбане семиотике, већ и у поетичком хоризонту, као приповедно замагљивање и затамњивање онога што би се хтело исказати, видети и знати. Оптика субјекта као странца и приповедно је концептуализована, па су чуђење, несигурност и изгубљеност, најпре симптоми Рјепниновог егзистенцијалног стања, уведени у симптоме романескне поетике. Приповедач се чуди пред оним што зачуђује и Рјепнина, а тим чуђењем уписује трагове поетике која кризу знања, сигурности, видљивости и смештености претвара у обликотворну и оквиротворну вредност. Завршетак *Романа о Лондону* ситуационо и сазнајно замагљује и затамњује причу о Рјепнину, јер нестанак јунака који напушта и заборавља Лондон, па кроз кишу, маглу и тмину ишчезава из приче претвара у догађај приповедног дискурса. Рјепниновим измицањем погледу роман сведочи како је оно о чему се приповедало своју спољашњост заострило до тачке напуштања фикционог света, али и како је, с друге стране, своју невидљивост у границама живота преокренуло у драму приповедне репрезентације – у догађај знака. Рјепнин зато није стран само у свету града и у фикционом свету романа као онај који колеба детерминацију која би га егзистенцијално и фикционо стабилизovala и, управо као странца, учинила делом групе и заокруженог приповедног знања. Рјепнин је постао стран романескном сочиву, а потреба да се тај разлаз са линијом самих знакова учини видљивим обележава план на коме поетика модернистичког романа препознаје разлику која је као велику причу деконструише. *Роман о Лондону* као да хоће да се

претвори у паралогију, у игру са средствима репрезентације, јер осим што приповеда о странцима, као „неугодним, иритантним, одбојним и свакако ’проблематичним’” људима, који имају „капацитет да замагле и замраче граничне линије које треба да се виде јасно” (Бауман 2017: 73), он и потенцијал проблематизовања и ишчезавања границе откључава, наративно реализује и поетички освешћује. Постмодерна криза идентитета представља прелазак граница којима су себе строго диференцирали људи, градови, жанрови, приче, епилози, времена, памћење, знакови и истина.

Извор

Црњански 2004: М. Црњански, *Роман о Лондону*, Београд: НИИ, Завод за уџбенике и наставна средства.

Литература

Асман 2005: J. Assmann, *Kulturno pamćenje: Pismo, sjećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*, s njemačkog preveo Vahidin Preljević, Zenica: Vrijeme.

Барт 2016: Р. Барт, Семиологија и урбанизам, превела с француског Марија Панић, Крагујевац: *Лиџар*, 61, Крагујевац, 227–234.

Бауман 2017: Z. Bauman, Stvaranje i prevazilaženje stranca, u: *Stranac u humanističkom nasleđu*, priredili D. Marinković i D. Ristić, Novi Sad: Mediteran Publishing, 62–85.

Бенјамин 1974: V. Benjamin, *Eseji*, preveo Milan Tabaković, Beograd: Nolit.

Бенјамин 2011: V. Benjamin, *Projekat pasaži; Pariz, prestonica XIX veka*, preveo i priredio Aleksa Golijanin, Beograd: Anarhija / blok 45.

Бошковић 2020: Д. Бошковић, Београд: Геокултурно и наратоурболошко средиште модерне српске књижевности, у: М. Ковачевић (ур.), *Значај српској језика и књижевности за очување идентитета Републике Српске*, књ. VI *Насеља у дјелима српских писаца*, Пале: Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, 17–44.

Вајнрих 2008: Н. Vajnrh, *Leta: umetnost i kritika zaborava*, prev. Drinka Gojković, Beograd: Fabrika knjiga.

Дерида 1989: J. Derrida, *Memoires for Paul de Man*, New York: Columbia University Press.

Зимел 2017: G. Zimel, Stranac, u: *Stranac u humanističkom nasleđu*, priredili D. Marinković i D. Ristić, Novi Sad: Mediteran Publishing, 15–21.

Јејтс 2012: F. A. Jejts, *Veština pamćenja*, s engleskog prevela Radmila B. Šević, Novi Sad: Mediteran Publishing.

Маринковић и Ристић 2017: *Stranac u humanističkom nasleđu*, priredili D. Marinković i D. Ristić, Novi Sad: Mediteran Publishing.

Оже 2001: М. Augé, *Nemjesta: Uvod u moguću antropologiju supermoderniteta*, prijevod Vlatka Valentić, Karlovac: Naklada. Društva arhitekata, građevinara i geodeta.

Срејовић и Цермановић 1987: Д. Срејовић и А. Цермановић-Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга.

Фуко 1971: М. Фуко, *Ријеци и ствари: археологија хуманистичких наука*, превео Никола Коваџ, Београд: Nolit.

Фуко 2005: *Мишел Фуко: 1926–1984–2004: hrestomatija*, Павле Милenković и Душан Маринковић (ur.), Нови Сад: Војвођанска социолошка асоцијација, 2005.

Хачион 1996: Л. Наџион, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, превели Владимир Гвозден и Лјубица Станковић, Нови Сад: Svetovi.

Хилис Милер 2017: Дž. Hilis Miler, *О књижевности*, превела Наташа Марковић, Београд: Službeni glasnik.

Časlav V. Nikolić / "IT WAS IN PARIS THAT THEY CRIED FOR THE FIRST TIME": THE IMAGE OF PARIS IN A NOVEL OF LONDON BY MILOŠ CRNJANSKI

Summary / The paper examines the image of Paris in Miloš Crnjanski's *A Novel of London*: at first as a space of memory of the main character, and then as a figure of urban semiology. Paris is reflected in the situations, faces and conditions that determine the Russian emigrant in London, so we see it as a city in a relationship of doubling. As a double to London, Paris represents an urban ambience that participates in building the story of Ryepnin and Nadya. It is not a current existential space, but a city of memories of events, performances and accidents that will be repeated and magnified in London. Paris is an important mnemotope in Crnjanski's book, which articulates the relationship between memory and oblivion as a framework for the dramatic manifestation of the existence of the modern subject and the poetics of modernist narration. Although it is not the only place of such orientation, Paris is marked as that figure of the urban through which Ryepnin passes into the game of signs and thus irrevocably eludes others, London, Russia, himself. Paris and the French legion of foreigners are signs whose effects enable the hero to hide his disappearance from others when he leaves London.

Keywords: Paris, city, space, memory, sign, foreigner

Примљен: 2. 3. 2021.

Прихваћен за штампу: 21. 5. 2021.